

**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 27

**Матеріали XXVII міжнародної наукової конференції,
присвяченої 20-ій річниці від часу передачі
Холмської ікони Богородиці
Волинському краєзнавчому музею
м. Луцьк, 20 жовтня 2020 року**

Луцьк - 2020

УДК 7.04(477)+27-526.62](06)
В 67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 27. Матеріали XXVII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 20 жовтня 2020 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2020. – 146 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXVII міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація», яка відбулася 20 жовтня 2020 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині. Окремий розділ збірника присвячений Холмській іконі Богородиці.

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

Редакційна група:

Євгенія Ковальчук
Тетяна Єлісєєва
Микола Мігас

Відповідальна за випуск:
Технічний редактор:

Оксана Важатко
Олександр Трофімук

**Видання здійснене в рамках Регіональної програми розвитку культури,
мистецтва та охорони культурної спадщини в області
на 2016-2020 роки**

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

© Волинський краєзнавчий музей, 2020
© Музей волинської ікони, 2020
© Автори статей, 2020

РОЗДІЛ І.

ХОЛМСЬКА ЧУДОТВОРНА ІКОНА БОГОРОДИЦІ

*Світлана ВАСИЛЕВСЬКА,
Ангеліна ВИГОДНИК
(Луцьк)*

ХОЛМСЬКА ЧУДОТВОРНА ІКОНА БОГОРОДИЦІ: 20 РОКІВ У МУЗЕЇ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Сьогодні Луцьк і Волинь можуть гордитися тим, що саме тут і зараз перебуває тисячолітній образ, якому у різні часи вклонялися королі та імператори, ієрархи церков і наші далекі предки. Долею історії вона потрапила із прадавніх українських земель Холмщини до Луцька і тут знайшла свій надійний прихисток, об'єднавши у вірі і любові віруючих різних конфесій, людей різного віку і уподобань. Хоч 20 років для історії – невеликий проміжок часу, але кожен день цього періоду утверджував думку про те, наскільки важливим у нашому житті є духовний оберіг, що невідчужимий часу, на значимість якого не впливають ніякі політичні, соціальні чи громадянські коливання. Роки перебування ікони у музеї показали правильність рішення Надії Горлицької та членів товариства «Холмщина» передати ікону під опіку держави Україна. Тільки тут святиня є надійно збережена і відкрита для всенародного пошанування. Протягом останніх років історія Чудотворного образу неодноразово висвітлювалася у матеріалах наукових конференцій, пресі, на телебаченні і радіо. У даному доробку автори прагнули проаналізувати новітній шлях святині християнського світу Холмської Чудотворної ікони Богородиці, наводячи конкретні приклади її вшанування і популяризації у музеї.

Передача до закладу культури сакральної святині стала яскравим свідченням авторитету нового музею, довіри до музейних працівників як надійних охоронців і фахових дослідників давньої пам'ятки. Це єдиний приклад у новітній історії українського музейництва, коли пам'ятка сакрального мистецтва, прославлена протягом століть як Чудотворна, постійно зберігається і вшановується у стінах музею. Якщо у деяких музеях України практикуються виставки із представлених копій (списків) чудотворних ікон того чи іншого регіону, то у Луцьку

ку постійно знаходиться Чудотворний образ, пошанувати який приходять тисячі відвідувачів і паломників. Доцільно було б поряд із будівлею музею побудувати спеціальне приміщення для розташування ікони, де для неї були б створені оптимальні умови для належного збереження та постійного експонування. І такий крок став би наочним свідченням розуміння важливості у нашому житті загальнохристиянської святині, турботи влади, громадськості, небайдужих громадян. Адже, саме перебування ікони у Луцьку сприяє укріпленню патріотичного духу, зростанню гордості волинян і лучан за покладену високу місію зберегти для майбутніх поколінь духовну реліквію, яка всіх єднає і мирить, захищає і допомагає.

Чудотворна ікона – особливо шанована у християн ікона, за посередництва якої вчинені особливі події, чуда: порятунк людей, майна, населеного пункту від нападу загарбників, раптове припинення пожежі чи іншого стихійного лиха, зцілення хворих, воскресіння померлих тощо. Історія церкви нараховує тисячі образів, які прославилися чудотвореннями. На Волині впродовж віків особливо шанувалися Почаївська, Бучинська, Зимненська, Загорівська, Загаєцька, Тростянецька та інші чудотворні ікони Богородиці. Давній образ з Холма теж був відомий на Волині і часто поширювався у списках, гравюрах, пізніше у літографіях. Враховуючи особливості шанобливого ставлення до чудотворних образів, зростає важливість пошанування Холмської ікони Богородиці у Луцьку.

Ще у XVII ст. уніатський єпископ Яків Суша книгу присвячену Чудотворній Холмській іконі Богородиці назвав «Фенікс тричі відроджений», і це стало пророчим визначенням на всю подальшу історію ікони, тому що період прославлення змінювали часи поневір'янь, але образ жив і чудесно воскресав після, здавалось би, повного забуття. Ікона постала, як міфічний Фенікс, через більш як п'ятдесят років невідомості, таємничості, здогадок. Головне завдання музею, який став місцем перебування такої рідкісної пам'ятки, полягає у якнайширшому висвітленні її давньої історії і пошануванні у сучасному світі. Всі культурно-мистецькі заходи, які відбуваються у музеї – наукові конференції, екскурсії, тематичні виставки, презентації книг,

зустрічі з дослідниками, а також продаж книг і сувенірної продукції – покликані пробудити інтерес, поглибити знання і укріпити у вірі українців, які будують свою державу. Популяризуючи чудотворний образ, виконується неоціненна робота щодо консолідації українського народу у боротьбі за утвердження державності і духовності. Достойно вшановуючи пам'ятку чи під час щоденних екскурсій, чи під час масового паломництва дієво втілюється ідея української державності з метою піднесення національного духу. Діяльність музею, як закладу культури, створює і особливу інформаційну ауру національній святині, дозволяє знайомити все більше людей (віруючих чи атеїстів) з історією знакових українських символів. Явившись людям на рубежі тисячоліть в Україні, ікона повинна стати важливим духовним символом незалежної держави, об'єднуючим началом і дороговказом. Музей бачить у цьому свою високу місію.

Першим з музейних працівників, хто побачив ікону у листопаді 1996 р. став Анатолій Квасюк, завідувач реставраційної майстерні Волинського краєзнавчого музею, якому і випала почесна й нелегка місія її реставрації та повернення до людей у XXI ст. Весь той час, поки велася реставрація ікони, як приватної речі, в умовах суворой секретності, Анатолій Квасюк переконував Надію Гаврилівну Горлицьку у тому, що необхідно передати ікону до музею, де вона буде надійно збережена, реставрована і всенародно пошанована. Намагання віддати ікону до храму не увінчалися успіхом, розмови про віднайдення святині поширювалися, у пресі з'явилися статті про повернення святині. Склалися умови для відкриття великої таємниці родини священника Гавриїла Коробчука, яку оберігали впродовж п'яти десятиліть, чекаючи сприятливого історичного моменту, щоб явити цей унікальний намолений образ. Рішення родини передати ікону до музею було глибокозваженим і відповідальним, час наочно показав правильність такого кроку. Музей став не тільки місцем її надійного зберігання, а й всеохоплюючим центром її наукового вивчення та загального поклоніння. Музей всіма можливими кроками, масовими заходами та індивідуальними зустрічами щоденно демонструє істинність твердження про те, що у процесі становлення держави України ікона постає духовним об'єднуючим началом.

15 вересня 2000 р. був підписаний дого-

вір про передання, за яким Горлицька Надія Гаврилівна «передає безкоштовно у довічну власність Волинському краєзнавчому музею – ікону Холмської Богородиці», а Волинський краєзнавчий музей в особі його колишнього директора Анатолія Силюка зобов'язується: що «музей зберігає, експонує у своєму приміщенні та забезпечує її охорону, а також наукове дослідження і реставрацію»; «ікона зберігається лише у м. Луцьку»; «музей здійснює тимчасову видачу ікони для використання та задоволення релігійних потреб»; «музей не має права вивозити ікону за кордон та експонувати її за межами України». Подія підписання договору відбувалася у приміщенні Волинської облдержадміністрації у присутності представників влади, юристів, науковців, реставраторів, журналістів, представників товариства «Холмщина». Цього ж дня ікона стала експонатом музею, і їй був присвоєний інвентарний номер «ВКМ I – 453 / KB – 77792».

19 вересня 2000 р. ікона була виставлена у залі Музею волинської ікони і сотні людей, учасників Четвертого Всесвітнього конгресу холмшаків мали можливість прикласти до святині. Багато хто з тих перших відвідувачів знав ікону ще з Холма, пам'ятав її історію і розумів значення для українських родин з Холмщини. Ікона була поміщена у спеціальний кіот, який був спроектований і виготовлений стараннями членів товариства «Холмщина».

Ідентифікація Холмської чудотворної ікони Богородиці мала надзвичайно велике наукове значення. Висновки науковців підтвердили автентичність давнього образу, не залишивши ні у кого жодних сумнівів. Перша експертна довідка від 12 вересня 2000 р. була складена завідувачем реставраційною майстернею Волинського краєзнавчого музею Анатолієм Квасюком, художником-реставратором і мистецтвознавцем Оленою Романюк, старшим викладачем кафедри культурології Волинського державного університету Оксаною Ременякою. У ній давалися історична довідка, детальний опис, стан збереження ікони. У висновках було записано: «візуальне обстеження ікони та порівняльний аналіз на основі існуючих датованих пам'яток доводить, що ікону можна віднести до періоду Київської Русі. Золоті прикраси, що залишилися на іконі, за аналогією можна віднести до золотих виробів з перегородчастою емаллю періоду Візантії та Київської Русі IX – XII ст.». 18 вересня образ мали можливість ог-



Молитва воїнів ЗСУ. 2017 р.



Хресний хід до Холмської ікони Богородиці віруючих ПЦУ. 2009 р.



Урочистий молебень вірян УГКЦ. 2016 р.



Презентація англомовного «Акафісту» за участю викладачів і студентів СХУ. 2017 р.



Учасники міжнародного фестивалю «Ліра-фест» біля ікони. 2019 р.



Сучасні видання про Холмську ікону Богородиці.

лянути дослідники сакрального мистецтва: доцент Львівського державного університету ім. І. Франка, кандидат історичних наук Володимир Александрович зазначив, що дана ікона «є пам'яткою візантійського малярства ілюзіоністичного стилю в наслідуванні пізньоантичної традиції» і датував її не пізніше, як XII ст.; завідувач художнім відділом Рівненського краєзнавчого музею Віктор Луц вказав на «певні аналоги для порівняння з Вишгородською-Володимирською Богородицею» і датував ікону кінцем XI – початком XII ст.

У жовтні 2000 р. на запрошення Волинської облдержадміністрації та Волинського краєзнавчого музею прибула представницька комісія з Києва на чолі з дійсним членом Академії мистецтв України, доктором мистецтвознавства Людмилою Міляєвою. До комісії увійшли провідні спеціалісти в галузі дослідження іконопису з Національного науково-дослідницького реставраційного центру України (ННДРЦУ), Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) та Національного художнього музею України (НХУ): Микола Тітов – завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва (НАОМА), Юлія Братушко – доктор хімічних наук, заступник генерального директора ННДРЦУ, Володимир Цитович – реставратор вищої кваліфікації, мистецтвознавець, старший викладач кафедри реставрації НАОМА, Сергій Нерезов – рентгенолог кафедри реставрації НАОМА, Галина Белікова – мистецтвознавець, завідувач фондами НХУ. У експертній довідці від 17 жовтня записано: «Є підстави вважати цю ікону дійсно автентичною. Це підтверджують і вотиви XII – XIII ст. Зображення Богоматері і дитини збереглося орієнтовно більше, ніж на 50 відсотків. ... Отже, вказана ікона є унікальним твором давньоруського мистецтва і має першорядне значення не лише для української, а і для світової культури». За результатами проведених досліджень у 2002 – 2003 рр. Володимир Цитович датує Холмську Чудотворну ікону Богородиці другою половиною XI ст. Датування ікони підтверджене авторитетною думкою спеціалістів Державного історико-культурного заповідника-музею «Московський Кремль» Лідії Іванової та Анни Яковлевої, які безпосередньо працювали над атрибутуванням пам'ятки спільно з реставратором Анатолієм Квасюком. Автор фундаментальних праць з історії Богородичних ікон, відома дослідниця візантійського іконо-

пису Ольга Етінгоф із Третьяковської картинної галереї (Москва, Росія) датує ікону першою третьою XIII ст. А вже у 2018 р. львівський науковець Володимир Александрович у своєму новому дослідженні «Холмська ікона Богородиці з Емануїлом» стверджує, що «ікона трактується унікальним свідченням виняткового в національній історії холмського середовища середини XIII ст. – часів короля Данила Галицького».

У листопаді 2000 р. на VII міжнародній науковій конференції з питань волинського іконопису ікону було вперше введено до наукового обігу і представлено широкому колу науковців з України, Росії, Білорусі, Польщі. Пізніше у кожному з наукових збірників конференцій друкувалися документи, статті і матеріали з історії та реставрації ікони, спогади холмшаків. У 2010 р. Волинський краєзнавчий музей видав спеціальний науковий збірник «Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали», у який увійшли всі раніше опубліковані матеріали науковців, істориків, реставраторів, священнослужителів з України, Польщі і Росії, спогади холмшаків Надії Горлицької, Миколи Онуфрійчука та ін. У розділ «Документи та матеріали про ікону Холмської Богородиці» вперше опубліковані документи про передачу ікони до музею, історичні матеріали різних років, пов'язаних з Холмом і чудотворним образом.

З передачею Холмської Чудотворної ікони Богородиці до музею розпочався новий етап її дослідження та реставрації. Висновки, зроблені у жовтні 2000 р. авторитетною комісією на чолі з Людмилою Міляєвою, про необхідність порятунку унікальної пам'ятки світової історії і культури сприяли важливим крокам на шляху дослідження і реставрації ікони. Тоді ж науковцями Володимиром Цитовичем, Юлією Братушко та Сергієм Нерезовим були зроблені перші дослідження ікони у рентгенівських променях, взяті проби фарбового шару, левкасу та деревини для фізико-хімічних досліджень. Після зйомки зворотної сторони ікони в інфрачервоному спектрі випромінювання Володимирові Цитовичу вдалося розшифрувати напис грецькими буквами, який досі не прочитувався у звичному світлі: «ΚΥΠΑΡΙΣΕ/ сиреч понаш (ему)/ ЦИПРИСЬ».

12 лютого 2001 р., наказом міністра культури і мистецтв України Богданом Ступкою було затверджене «Положення про створення науково-методичної ради з дослідження та реставра-

ції ікони XII ст. «Богоматір Холмська». Згідно положення, науково-методична реставраційна рада, до якої входять провідні українські та закордонні фахівці, «забезпечує необхідне всебічне історико-культурне та техніко-технологічне дослідження ікони; розробляє порядок і методику наукової реставрації ікони, здійснює нагляд за консерваційними та реставраційними втручаннями». Такий колосальний об'єм роботи вимагав солідного фінансування. Питання було вирішене Анатолієм Кінахом, прем'єр-міністром України (2001–2002 р. р.) після його візиту до Музею волинської ікони у лютому 2002 р. Безпосереднє проведення реставраційних робіт було покладене на реставратора Анатолія Квасюка. За роки реставрації Анатолієм Квасюком проведений комплекс реставраційних робіт, який включає: зняття пізніших різночасових нашарувань шпатлівки і забруднень, дезінфекцію та укріплення левкасу і фарбового шару, монтаж золотих пластин. Три золоті і одна срібна давньоруські пластини XII – XIII ст., які оздоблюють ікону, були відреставровані Віктором Голубом, заввідділом реставрації скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва ННДРЦ України.

Цікаві дослідження Холмської Чудотворної ікони Богородиці провів у серпні 2004 р. Ігор Кордунов, член Української Асоціації біолокації з м. Луцька. Дослідження проводилися біолокаційним методом з допомогою біолокаційної рамки по певній програмі досліджень. Біолокаційний метод базується на аналізі відхилень рамки в руках оператора над певним місцем чи предметом, інформаційний (біоенергетичний) рівень яких відрізняється від фонового інформаційного рівня в даному місці (або від рівня поля в оператора). Досліджувалися біофізичні параметри ікон у експозиції і фондосховищах Музею волинської ікони, а також чудотворний образ. У висновках експерименту відзначається, що «рівень поля ікони у три рази вище рівня аналогічного людини. Віддаль фіксації поля – 60 сантиметрів. Моління людей в безпосередній близькості (до 80 см) може справляти на певних людей в деякій мірі зцілюючий вплив -- заспокоєння, зменшення болей, можлива «самоліквідація» незначних «поробок» і біоенергетичних аномалій в організмі (в процесі молитви)».

Спочатку ікона зберігалася у виносному кіюті, який і сьогодні використовується для експонування ікони під час хресних ходів. Для збере-

ження святині необхідні були належні умови. З 2003 р. чудотворний образ зберігається у вітрині фірми «Ротштайн» (Німеччина), яка була придбана за сприяння Міністерства культури України, Волинської облдержадміністрації, Волинського краєзнавчого музею. Монтаж конструкції провели спеціалісти фірми «Ганза» (м. Київ). У вітрині з куленепробивного скла встановлена сучасна система освітлення і контролю за температурно-вологісним режимом. У залі, де експонується Холмська ікона Богородиці, функціонує найновіша система відеонагляду, яка забезпечує надійну цілодобову охорону.

Перше пошанування Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Луцьку відбулося 23 жовтня 2000 р., у свято Всіх святих землі Волинської, коли 17 архієреїв УПЦ на чолі з її Предстоятелем, Митрополитом Київським і всієї України Володимиром склали подячний молебень і проспівали величальні пісні повернутому людям святому образу. У наступні роки, перебуваючи з візитами у Луцьку, неодноразово вклонялися Чудотворному образу ієрархи усіх християнських церков: у червні 2005 р. – Патріарх Київський і всієї Руси-України Філарет, у березні 2013 р. – предстоятель УГКЦ Блаженніший Святослав (Шевчук), у травні 2013 р. – архієпископ Люблінської митрополії РКЦ Станіслав Будзін, а у жовтні 2015 р. – предстоятель УПЦ (МП) Онуфрій.

Багато разів за тисячолітню історію ікони, на свято Різдва Пресвятої Богородиці, що є особливим днем славлення Холмської Чудотворної ікони Богородиці, у Холмі проходили велелюдні хресні ходи до ікони, коли вулицями міста проносили ікону. Відколи ікона знаходиться у Луцьку, ця традиція відроджена. Це єдиний приклад у сучасній музейній історії, коли до музею йдуть паломники, щоб поклонитися святому образу. Першими, хто приходив до чудотворної ікони у день великого свята були члени товариства «Холмщина», українські переселенці, які перед тим, як поїхати на свою прадавню батьківщину приходили до музею під благословення свої святині. Починаючи з 2003 р., тоді під керівництвом Митрополита Волинського і Луцького УПЦ (МП) Ніфонта, до ікони йдуть віруючі Української православної церкви, а з 2004 р. таке ж урочисте дійство організовують віруючі Української православної церкви Київського патріархату (тепер ПЦУ) на чолі з Митрополитом Луцьким і Волинським Михаїлом. Тисячі волинян і гостей краю, серед

яких багато дітей і молоді, прикладаються до святині і миропомазуються священнослужителями. Копії чудотворного образу, які проносяться вулицями міста від Свято-Покровської церкви і Свято-Троїцького собору віруючими до музею, прикладаються до оригіналу, набуваючи сили від першообразу. У 2009 р. під час урочистого богослужіння реставратором Анатолієм Квасюком була передана часточка деревини Холмської Чудотворної ікони Богородиці, яка була вміщена у копію ікони. Копія знаходиться у храмі Холмської Чудотворної ікони Богородиці, який розбудовується у Луцьку. У березні 2010 р. з благословення керуючого Люблінсько-Холмською єпархією Польської православної церкви Авеля за участю Митрополита Волинського і Луцького Ніфонта, паломників з Польщі і священників Волинської єпархії був відслужений молебень з акафістом перед святиною. А вже у вересні 2010 р. Архієпископ Люблінський і Холмський Авель взяв безпосередню участь у традиційному хресному ході і пошануванні святині. З 2014 р. вірні Луцького екзархату УГКЦ на чолі з екзархом Луцьким Йосафатом (Говерою) щорічно на свято Святого Великомученика Георгія (6 травня) хресною ходою приходять до Холмської ікони і здійснюють перед нею урочистий молебень. 9 лютого 2019 р. відбулося Всеукраїнське паломництво богопосвячених осіб під гаслом «Мій володар – Христос, і я буду йому вірний». На прощу прибули представники монаших Чинів і Згромаджень УГКЦ із різних регіонів України, усі вони прийшли до Музею волинської ікони, щоб вшанувати Холмську Чудотворну ікону Богородиці.

Дещо нетрадиційно відбулося пошанування Чудотворного образу 21 вересня 2020 р. У зв'язку із пандемією COVID-19 і введенням карантину у Луцьку були заборонені масові заходи. Після служби у храмі Холмської Чудотворної ікон Богородиці ПЦУ, священнослужителі на чолі з митрофорним протоієреєм Михайлом Онищуком відслужили Акафіст перед Чудотворною іконою безпосередньо у залі музею. Учасниками цього урочистого дійства були лише працівники музею та кілька відвідувачів закладу. У своїй проповіді о. Михайло подякував Божій Матері за заступництво українського народу і висловив надію на кращі часи. Богослужіння трансливалося онлайн на сторінці Facebook луцького храму і всі небайдужі могли теж стати його учасниками.

Якщо перші пошанування ікони проходили у залі-каплиці музею, то з часом, враховуючи велику кількість віруючих і прагнучи створити сприятливі умови для відправи, музейні працівники дозволяють виносити ікону у спеціальному кіюті на ганок музею, де і проходить богослужіння. Ікону прикрашають квітами і рушником, який вишила Надія Гаврилівна Горлицька і подарувала музею. Особливого піднесення святкуванню надає прекрасний спів церковних хорів. За рішенням керуючих волинських єпархій, зібрані у цей день віруючими грошові пожертви передаються музею для потреб реставрації волинських святинь.

За час перебування чудотворного образу у музеї його побачили більше 500 тисяч людей з різних міст і сіл України, а також з багатьох країн різних континентів. Обов'язково, пройшовши залами музею, слухаючи екскурсію чи самостійно оглядаючи експозицію, відвідувачі заходять у зал Холмської ікони Богородиці. Завжди розповідь екскурсовода викликає живий інтерес і щире захоплення прадавнім образом. Сильне враження справляє історія ікони і людей, причетних до її порятунку і збереження. Часто відвідувачі просять залишити їх наодинці з святиною, і для такого індивідуального спілкування створені сприятливі умови. У знак щирої вдячності чудотворному образу за підтримку і допомогу люди часто дарують живі квіти.

З 2007 р. і донедавна у музеї діяла виставка «Ти не згасла, зоре ясна. Історія Холмської Чудотворної ікони Богородиці у фотографіях, листівках та документах», яка знайомила відвідувачів з історичними місцями перебування ікони і її пошанування у різний період. Оригінальні документи і фотографії розповідали про життєвий шлях священника Гавриїла Коробчука і його родини – людей, які долучилися до збереження чудотворного образу. У стендах демонструвалася копія договору про передачу ікони до музею у вересні 2000 р., експертні довідки науковців Національного науково-дослідного реставраційного центру України, музею-заповідника «Московський Кремль», фотографії з хресних ходів різних років, державних діячів України і зарубіжжя, ієрархів церков, які поклонялися іконі. Певний період на виставці експонувалися рідкісні книги з Музею книги і друкарства м. Острога (Рівненська область): Максиміліан Рилло «Коронування Чудотворного образу найсвятішої Марії Пан-

ни в Холмській катедрі...», видання друкарні отців Кармелітів босих у Бердичеві 1780 р., Яків Суша «Фенікс відроджений», 1684 р., репринтне видання. Про нові дослідження ікони і спогади холмщиків розповідали книги Володимира Александровича «Холмська ікона Богородиці» (Львів, 2001 р.), Миколи Онуфрійчука «Холмському роду нема переводу» (Луцьк, 2005 р.), «Ти не згасла, зоре ясна. Пісні Холмщини і Підляшшя» (Луцьк, 2006 р.), Олени Романюк «Повернення з небуття» (Луцьк, 2009 р.) та ін. Нині готується нова виставка з історії Холмської Чудотворної ікони Богородиці.

З березня 2018 р. у залі демонструвалася сакральна картина відомого луцького художника Володимира Жупанюка «Холмська Богородиця у подіях та фактах», де традиція українського іконопису зображати чудодіяння, якими прославився образ, поєднана з написанням історичних персоналій давньої і сучасної історії – князь Володимир, священник Гавриїл Коробчук, його донька Надія Горлицька, реставратор Анатолій Квасюк та ін. Картина була подарована музею автором за сприяння благодійного фонду «Рідна Волинь» (голова фонду Дмитро Глазунов).

Протягом березня-вересня 2020 р. у залі Холмської ікони Богородиці з успіхом пройшла виставка творів талановитого художника Олександра Дишка. Оригінальні живописні і графічні роботи, виконані у своєрідній авторській техніці, присвячені історичним подіям та видатним постатям давньої Холмщини, акцент зроблений і на Чудотворному образі, шанованому з давніх часів.

Прагнучи поширити інформацію про віднайдення, перебування і пошанування Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони серед широкого кола віруючих і пошановувачів сакрального мистецтва, музей разом із видавництвом «Ініціал» здійснив видання листівки з зображенням чудотворної ікони. На звороті листівки розміщена «Молитва Пресвятій Богородиці перед Чудотворною іконою Холмською». Переклад тексту молитви з церковнослов'янської на сучасну українську мову зробила Наталія Пушкар, головний хранитель Волинського краєзнавчого музею, з благословіння протоієрея Юрія Косареви́ча. За давнім християнським звичаєм, листівки прикладені до оригіналу ікони, і тому перебирають на себе частину чудодійної сили образу. Віруючі охоче купляють листівки і особисто для себе,

і у подарунок, тим самим долучаючись до її популяризації і реставрації. До цього закликає напис на листівці: «Придбавши цю листівку, Ви прилучилися до справи збереження ікони».

Лише у музеї можна придбати книгу «Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття», у якій узагальнені відомі і невідомі факти з історії образу. Упорядник і автор тексту мистецтвознавець, художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею – Олена Романюк. Тут опубліковані матеріали та документи, а також вміщені унікальні поштові листівки та фотографії із приватних колекцій та сімейних архівів, які доповнюють розповідь про святиню. На презентації книги були присутні представники волинської влади, духовенства, науковці. Присутність нащадків родини Коробчуків, самої Надії Горлицької (1922-2006), наповнювали атмосферу зустрічі особливою емоційністю.

Холмській іконі Богородиці присвячений розділ книги-альбому «Музей волинської ікони», що був виданий на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за програмою «Українська книга» у видавничому домі «АДЕФ-Україна» у 2013 р. та перевиданий у 2016 р. До розділу увійшли робота мистецтвознавця, доктора мистецтвознавства, дійсного члена Національної академії мистецтв України Людмили Міляєвої «Ікона Холмської Богоматері очима Якова Суші» і стаття наукових співробітників Музею волинської ікони Світлани Василевської та Ангеліни Вигодник «Холмська Чудотворна ікона Богородиці». Урочиста презентація видання відбулася у Софії Київській. Примірники книги отримали центральні і регіональні бібліотеки України і це сприятиме широкому ознайомленню з святиною, яка зберігається у Луцьку.

У 2015 р. минуло 250 років із часу коронації Холмської ікони Богородиці. Це дало поштовх до проведення низки академічних зустрічей, конференцій, презентацій. Одним із таких заходів став міждисциплінарний семінар «Топографія святості: ікона Холмської Богородиці в традиціях Slavia Orthodoxa, Slavia Unita і Slavia Latina», зорганізований гуманітарним і філософсько-богословським факультетами Українського католицького університету за участі богословського факультету Люблінського католицького університету Івана Павла II. Семінар відбувався у Львові та Луцьку. Волинську частину організатори провели в Музеї волинської

ікони, безпосередньо при чудотворному образі 20 грудня 2016 р. Завдяки співпраці двох католицьких університетів – у Любліні та Львові – побачила світ нова книга про Чудотворну Холмську ікону Богородиці. Науковий збірник «Повернута із небуття. Ікона Холмської Богородиці» за редакцією Анджея Гіля, о. Мірослава Каліновського та Ігоря Сковчиляса виданий у рамках публічного проекту «Соборна Україна та Київська традиція».

У березні 2017 р. вийшов у світ двомовний «Акафіст Пресвятій Богородиці, у чудотворній Холмській іконі прославленій», «Akathist hymn to our Lady in Holm ikon glorified». Автори – Віктор Гребенюк, літредактор інформаційно-видавничого центру Волинської єпархії УПЦ КП, член Спільки християнських письменників та перекладач Наталія Добжанська-Найт – кандидат філологічних наук, доцент СНУ, член Спільки християнських письменників України. Акафіст – це особливий різновид духовних гімнів у візантійській традиції. Його грецькі зразки писано переважно римованими віршами. Проте на Русі численні акафісти донедавна побутували тільки у ритмізованій прозі чи з принагідними співзвуччями. Віктор Гребенюк став першим українським літератором, хто почав писати їх римованими. Це третє видання твору, але це перший англomовний переклад. До акафіста, теж двома мовами, додано коротку історію Холмського образу та розповіді про деякі чудеса від ікони, а також поетичну молитву до волинських святих. Книгу можна придбати в єпархіальній книгарні-бібліотеці «Ключі» і у Музеї волинської ікони. У вересні того ж року у музеї відбулася презентація «Акафісту» за участю викладачів і студентів Східноєвропейського національного університету. 10 жовтня 2017 р. перед Холмською Чудотворною іконою Богородиці вперше ієрей Євген Маласпіна відслужив акафіст Богородиці Холмській у перекладі англійською мовою. Молільниками були викладачі та студенти факультету романо-германської філології Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Після презентації у жовтні 2018 р. у музеї можна придбати і монографію Володимира Александровича – доктора історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, «Холмська ікона Богородиці з Емануїлом». У книзі, виконаній на високому поліграфічному рівні з використанням бага-

точисельних ілюстрацій, автор пропонує докладний аналіз Холмської ікони Богородиці у контексті еволюції візантійської богородичної іконографії у зіставленні з широким колом зразків релігійної мистецької культури Візантії та малярства Італії. Пам'ятка трактується як вагоме свідчення часів короля Данила Романовича (1201-1264 pp.) – виняткового періоду у національній історії України, та як рідкісний приклад українсько-візантійських мистецьких зв'язків княжої доби.

У серпні 2019 р. у музеї відбулася презентація книги кандидатки мистецтвознавства, завідувачки відділом новітніх технологій Інституту проблем сучасного мистецтва НАОМА Оксани Ременяки «Nigra sed Formosa: Занурена в печаль, проте прекрасна...Слідами мандрів ікони Богородиці Холмської». Монографія базується на джерельних матеріалах XVII-XVIII ст., архівних документах та публікаціях міжвоєнної преси. Такий підхід дозволив по-новому осмислити історичне та мистецьке значення видатного твору як невід'ємної складової загальнонаціонального культурного надбання. Авторка передала книгу до бібліотеки Музею волинської ікони.

Йдучи назустріч шанувальникам давнього і сучасного мистецтва, які є частими гостями нашого міста, у 2018 р. було видано туристичний путівник «Три музеї: від сакрального через ренесанс до сучасного», який розповідає про своєрідний естетичний трикутник Луцька: від Музею волинської ікони, до Художнього музею м. Луцька, і далі – Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Лаконічно, просто і доступно подається інформація про адреси, маршрути доїзду, найцікавіші експонати музеїв. Про Холмську Чудотворну ікону Богородиці читаємо: «Це одна з найдавніших богородичних ікон, шанований у християнському світі образ. До якого йдуть не тільки екскурсанти, але й паломники». Путівник дарується відвідувачам музеїв.

Віднедавна великим попитом серед відвідувачів музею користуються гравертони із зображенням Холмської Чудотворної ікони Богородиці – своєрідні відбитки ікони на металевій пластині, які можна придбати лише у Музеї волинської ікони. Оригінальним подарунком може також стати Холмська Чудотворна ікона Богородиці, виготовлена фірмою «Byzantiumaxiom» у техніці ручної роботи на дошці з нанесенням сусального золота.

Волинські і всеукраїнські газети, журнали, телевізійні і радіоканали неодноразово розповідали про святиню, яка знаходиться у музеї. Розповіді науковців, пояснення реставратора ставали основою сюжетів для багатьох передач і сприяли розширенню відомостей про Чудотворну ікону. Також були зняті кілька документальних фільмів про ікону з оповідями очевидців про сучасні чудеса зіллення і оздоровлення.

Нині технічний прогрес проникає і у сферу музейного будівництва. Наукові працівники МВІ теж готові внести новації, розуміючи, що для цього необхідні значні кошти. Зокрема, цікавим для відвідувачів міг би стати інформаційний кіоск, де були б представлені оригінальні документи і матеріали з історії Холмської ікони Богородиці, розповіді про людей, дотичних до неї у різні часи, літературні твори, наукові доробки дослідників, відеосюжети про заходи, які проходять у музеї (паломництво, виставки, концерти, творчі зустрічі, презентації) і т.п.

Зображення Холмської Чудотворної ікони Богородиці тепер можна побачити на поштових конвертах та музейних запрошеннях і, поширюючись по всьому світу, своєрідно несуть інформацію про давню ікону, яка до гордості волинян знаходиться у Луцьку.

Про чудотворну святиню, яка перебуває у музеї, дізнається все більше і більше людей, і кожен по-своєму хоче її принести у своє життя. У музеї зародилися і мають вже продовження нові традиції. Екскурсія по музею стає особливим духовним подарунком на день народження членів родини. Приємно, коли діти замовляють такі святкові відвідини для своїх батьків. Часто молоді люди, беручи шлюб, приходять до музею, щоб вклонитися тисячолітній святині. У листопаді 2006 р. подружжя з Канади Ірини та Андрія Скурчанських стали першою парою, яка удень вінчання прийшла під благословення Холмської Чудотворної ікони Богородиці. У наступні роки молодята із Луцька Ірина та Олександр Сидоруки, Катерина та Назар Яремчуки просили заступництва Богородиці, щойно побравшись. Щасливі родини приходять до музею і надалі.

Подію вересня 2000 р., появу Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Луцьку, важко оцінити навіть через два десятиліття. Це можна назвати чудом з чудес. Працівники Музею волинської ікони, усвідомлюючи відповідальність перед Богом і людьми, докладають усіх зусиль для того, щоб Холмська Чудотворна іко-

на Богородиці стала відомою християнському світу, як одна з найдавніших в Україні.

1. *Александрович В. Холмська ікона Богородиці з Емануїлом. Львів, 2018. 142с.*

2. *Гребенюк В. Акафіст Пресвятій Богородиці, у чудотворній Холмській іконі прославленій. Луцьк: Ініціал, 2017. 70 с.*

3. *Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Науковий збірник. Луцьк, 2010. 236с.*

4. *Музей волинської ікони: книга-альбом. Александрович В., Василевська С., Вигодник А., Єлісєєва Т., Карпюк Л., Ковальчук Є., Міляєва Л., Силюк А. К.:АДЕФ-Україна, 2012. 400с.*

5. *Музей волинської ікони: книга-альбом. Александрович В., Василевська С., Вигодник А., Єлісєєва Т., Карпюк Л., Ковальчук Є., Міляєва Л., Силюк А. К.:АДЕФ-Україна, 2016. 400с.*

6. *Повернута із небуття. Ікона Холмської Богородиці. За редакцією Анджєя Гіля, о. Мірослава Каліновського, Ігоря Скочилися. Люблін Львів, 2016. 327с.*

7. *Ременяка О. Nigra sed Formosa: Занурена в печаль, проте прекрасна...Слідами мандрів ікони Богородиці Холмської. К.:Фенікс, 2018. 184с.*

8. *Романюк О. Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. Луцьк: Ініціал, 2009. 35с.*

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОЛМСЬКОЇ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ З ЕМАНУЇЛОМ ЧЕРЕЗ ДВА ДЕСЯТИЛІТТЯ ПІСЛЯ ЇЇ ВІДКРИТТЯ: ЗАМІСТЬ ПІДСУМУВАННЯ

Віднайдення та ідентифікація два десятиліття тому, у вересні 2000 р., Холмської ікони Богородиці з Емануїлом (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей) [1] стало винятковою подією культурного життя України зламу тисячоліть. Національна спадщина збагатилася унікальною пам'яткою, в українській традиції співставною з одинокою літописною константинопольською Вишгородською іконою Богородиці Страсної. Водночас повернення Холмської ікони виявилось знаменним поштовхом до відкриття та осмислення української дійсності пізньої княжої доби – як епохи прибуття й закорінення самої реліквії столиці східнохристиянського світу на українських землях у XIII ст., так і найближчого наступного періоду прикінцевих десятиліть існування Галицько-Волинської держави. Той новий погляд, який поступово утверджується у сприйнятті періоду останнього піднесення національної традиції княжої доби на західноукраїнських землях за часів короля Данила Романовича (1201–1264) та пізнішого розквіту мистецької культури другої половини XIII – першої половини XIV ст. немало виводиться також і від повернення Холмської ікони та завдячує отриманому від нього поштовхові до пошуків студій над проблематикою мистецької культури західноукраїнського регіону пізньої княжої доби.

Перше враження від відкриття разом з результатами початкової спроби його осмислення вилилися у видану наступного року невелику брошуру, у якій, проте, вже тоді вдалося виявити основний контекст та можливі напрями проблематики історично-мистецького дослідження нововіднайденного константинопольського шедевр [2]. Сама пам'ятка вимагала як ґрунтовнішого осмислення, так і нагромадження певного досвіду його проведення, опанування її ширшого контексту як у східнохристиян-

ському, так і західному світі, а також в Україні, втім і докладнішого проникнення у саму епоху. Видання 2018 р. [3] у гідній мистецькій оправі, яку забезпечив винятково чутливий Майстер Книги Федір Лукавий, стало підсумуванням прикладених зусиль, втім також декількох років праці як над самим запропонованим текстом, так і його подачею у поєднанні і нерозривному взаємозв'язку з підібраним комплектом ілюстрацій: робота над ними і текстом нерідко велася паралельно. Остаточний результат у його книжковому вимірі хотілося бачити якомога відповіднішим винятковому об'єктові дослідження та інтерпретації.

Монографія не є і з об'єктивних причин ніяк не здатна бути навіть для самого часу її написання вичерпною. Авторське малярство залишається не розкритим і через те фактично недоступним, насамперед у найважливішому його вияві – у ликах Богородиці та Емануїла [4]. Про виконання найвідповідальнішої партії ликів за актуальної доступності авторського малярства у тексті, окрім неунікнено "обережних" здогадів, докладніше йтися не могло. Внаслідок такого обмеження увагу вимушено зосереджено на іконографії та хронології й саме їх була змога опрацювати докладніше, вдаючись при цьому до якнайширшого кола актуально доступних аналогів. У результаті на тлі достатньо скромної давнішої богородичної іконографії в іконах реліквія Холму виявилася однозначно і послідовно домінуючою позицією, найдосконалішим (не тільки з іконографічного, але так само не менше композиційного огляду з його винятковими для іконографії як поєднанням обох постатей, так і роллю в ньому Емануїла) ідентифікованим досі відтворенням прототипу, після XIII ст. зниклого з активної мистецької практики, версії якого вдається фіксувати починаючи від XII ст. За матеріалами такого зіставлення Холмську ікону сприйнято шедевром передпалеологівської доби – яскравим виявом продовження і дальшого розвитку здобутків комнінівської епохи з її еталонним осягненням у Вишгородській іконі.

Однак відкриття константинопольського шедевр княжого Холму – явище не тільки самої візантійської традиції і, може навіть, – не тільки традиції власне візантійської, хоча серед доробку елітарного малярства столиці імперії вона посідає цілком виняткові позиції. Подорож на українські землі і збереження у столиці (стрімке піднесення якої видалося таким недов-

готувалим!) короля Данила Романовича здатні наголосити насамперед на новішому для самої ікони українському контексті її історії – українському побутуванні. За такого сприйняття вона виявляється наступним після Вишгородської ікони найважливішим свідченням продовження започаткованої із прийняттям християнства за часів святого Володимира Великого послідовної орієнтації української культури на константинопольські елітарні взірці й спровадження об'єктів аристократичного малярства візантійської столиці стало одним з найяскравіших виявів такого відкликання [5]. Для Волині продовження цього процесу для початку XIV ст. фіксує Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії з Емануїлом, а вже навіть на початках післякняжої, за умов уже наступної литовської доби – зафіксована копією 1510–1520-х років константинопольська ікона Богородиці Страсної третьої чверті століття в іконі з церкви апостола Луки в підлуцькому селі Доросині: оригінал мав бути спроваджений до Луцька за часів князя Любарта Гедиміновича [6]. Для післявізантійської епохи зазначену тенденцію ілюструє намальований близько 1500 р. “Спас з апостолами” з Троїцької церкви в селі Річиця Зарічянського р-ну Рівненської обл.

Стверджене на різний спосіб випадково збереженими на Волині показними взірцями константинопольського елітарного малярства побутування у регіоні доробку відповідного рівня – явище не тільки не випадкове, а й так само не виняткове. Все ще належно не сприйнято той вимовний факт, що обидві з двох літописних константинопольських ікон призначалися не для головних київських храмів – Вишгородська потрапила до центру знаного підкиївського князівства, а Пирогоша стала реліквією соборної церкви київського Подолу. Ідентифіковані досі різночасові аристократичні візантійські ікони Волині – регіональне відображення саме цієї поки мало оціненої тенденції. За ними виявляється рівень орієнтирів уже регіональної елітарної культури – як княжої, так і післякняжої доби. Зрештою, через втрату місцевої малярської спадщини (після перших десятиліть XIV ст. на Волині вона надалі зафіксована тільки пам'ятками XVI ст.) само це явище надалі упродовж тривалішого часу вдається сприймати винятково за спадщиною перемишльської школи українського релігійного малярства середини XIII – середини XIV ст., насамперед першої половини останнього століття [7]. До

ранішої стадії останнього стилю належать й дві наступні волинські ікони – згадана дорогобузька “Одигітрія” та ненабагато молодша істотно “інакша” “Одигітрія” з Покровської церкви в Луцьку.

“Заслуга” відкриття константинопольського шедевр у Холмській “Богородиці з Емануїлом” полягає ще й у тому, що – разом з іншими аналогічними кроками у відповідному напрямі – воно виявилось спроможним спровокувати і викликати нове концентроване бачення західноукраїнських ікон пізньої княжої доби як окремого самостійного явища не лише національної традиції, а й мистецької культури широких просторів Центрально-Східної Європи. Відповідна спадщина окреслює виняткове для усього світу східного християнства найдалі віддалене від самої Візантії та її константинопольського центру середовище побутування аристократичної малярської традиції елітарного столичного зразка. Як численність, так і різномірність випадково вцілілих ідентифікованих взірців засвідчують не тільки імпорт із еталонними позиціями у Вишгородській та Холмській іконах Богородиці з Емануїлом. Водночас очевидним і безперечним сприймається також і ширший характер самого явища, внаслідок якого і склалися підстави вбачати не лише імпорт, а й засноване на ньому, проте за багатьма ознаками немало самостійне (рання іконографія святих Антонія і Федодосія Печерських, Бориса і Гліба та Покрову Богородиці, опрацьований через незалежний розвиток вихідного візантійського взірця склад ансамблю ікон на передвітарній огорожі у пізньосередньовічній традиції) місцеве паралельне автентичне його відгалуження [8]. Достатньо розбудований останній вимір і був покликаний забезпечити українське одиноке вогнище візантійської культури на просторах Східної Європи як найяскравіший вияв візантійської культурної експансії на відповідному напрямі та входження і належності України до широкого візантійського світу немало оригінальним самостійним повноцінним його елементом.

Холмській іконі Богородиці з Емануїлом випало стати найважливішим підтвердженням і доказом цього щойно тепер відкритого знаменного історичного явища не тільки національного, а й центрально-східноєвропейського історичного досвіду. Зауваження і поки цілком початкове вступне осмислення відповідного феномену сприймається додатковим істотним

результатом як збагачення не тільки національної, а й центрально-східноєвропейської мистецької спадщини реліквією княжого Холму, так і зусиль, прикладених до її вміщення у належний їй як первісний власний візантійський, так і волею обставин прибраний новіший для неї український контекст.

1. Добірку матеріалів до її історії та відкриття, а також давніших публікацій про неї див.: Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Науковий збірник. – Луцьк, 2010.

2. Александрович В. Холмська ікона Богородиці (Історичні та культурологічні студії. – Т. 1). – Львів, 2001.

3. Його ж. Холмська ікона Богородиці з Емануїлом (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 5). – Львів, 2018.

4. Окремі проведені реставраційні заходи виявилися необдуманими і неприпустимими. Зокрема, усунення вдало реконструйованої при реставрації 1943 р. правої стопи Емануїла не тільки зробило цей важливий з огляду композиційної логіки елемент укладу “урізаним”, а й привело до очевидного спотворення винятково продуманого зіставлення поодиноких елементів у єдиній гармонійній цілості (у зазначеному виданні його довелося реконструювати на підставі давніших фотографій). Зокрема, внаслідок такого нічим не оправданого скороспілого забігу виявився ліквідованим вихідний акцент однієї з найістотніших композиційних ліній, покликаної провадити від правого долішнього кута до лику Емануїла. Неоправдане захоплення непродуманими “реставраторськими можливостями” виявилось також в усуненні визнаного записом контуру лівого плеча Богородиці. Внаслідок проведеного невмотивованого втручання перестав існувати важливий єдиний подібний документ історії самого об’єкту (якщо запис, то коли і за яких обставин зроблений – цим, здається, не мали цікавитися взагалі). Після вчиненого “торжества реставрації” про відповідний момент історії пам’ятки уже небагато вдасться довідатися... Публікації ікони до усунення зазначених та інших елементів див., зокрема, на фронтисписі видання “Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року” та обкладинці зазначеної добірки матеріалів 2010 р.

5. Александрович В. Хрещення Київської держави й утвердження християнської мистецької традиції в Україні: досвід епохи святого Володимира Великого // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2016. – Вип. 10: Святий Володимир Великий 1015–2015 / Відп. ред. В. Александрович. – С. 199–228.

6. Див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35.

7. Александрович В. Два стилі найстаріших ікон Перемишля // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2014. – Вип. 8 / Відп. ред. В. Александрович. – С. 271–298.

8. Його ж. Історичний досвід розвитку взірцевої візантійської норми в українському середньовічному релігійному малярстві // Colloquia Russica. Series I, vol. 8: Religions and beliefs of Rus’ (9th–16th centuries) Publication from the 8th International Scientific Conference, Lviv, 15th–18th November, 2017. – Krakow, 2018. – P. 319–328.

ІСТОРІЯ ХОЛМСЬКОЇ ЧУДОТВОРНОЇ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ 1914-1918 рр.

З передачею у 2000 р Холмської Чудотворної ікони Богородиці до Волинського краєзнавчого музею розпочався новий етап її дослідження. За цей час у збірниках щорічних міжнародних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація» та конференцій українських і польських інституцій були опубліковані матеріали з історії, реставрації та пошанування святині. Вийшли друком видання, що присвячені як історії, так і мистецтвознавчим дослідженням ікони: «Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття» - Луцьк: Ініціал, 2009 р. – 95с.; Володимир Александрович. Холмська ікона Богородиці. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. – 40с.; Повернута з небуття. Ікона Холмської Богородиці. – Люблін, 2016. – 326 с.; Володимир Александрович. Холмська ікона Богородиці з Емануїлом. – Львів, 2018. – 142 с.; Оксана Ременяка. «Nigra sed Formosa: Занурена в печаль, проте прекрасна. Слідами мандрів ікони Богородиці Холмської. – Київ: «Фенікс», 2018 р. – 175 с. Серед розвідок з історії Холмської ікони Богородиці найменше досліджений період 1914 – 1917 рр., початку Першої світової війни та поневірянь українського народу Холмщини, з яким святиня пережила всі трагічні моменти, що випали на його долю. Запропоноване дослідження – спроба заповнити ще одну сторінку з історії Чудотворного образу. Були використані періодичні видання – журнали Холмської єпархії «Холмская церковная жизнь» за 1914-1917 рр., які виступають своєрідними живими свідками тодішніх подій, та дослідження з історії «біженства» українських, білоруських та російських вчених. Саме матеріали, надруковані у журналі «Холмская церковная жизнь» впродовж 1914 – 1917 рр. в неофіційній та офіційній частинах, дають можливість певним чином відтворити події евакуації Холмської Чудотворної ікони Богородиці, її перебування у Петрограді та Москві. Журнал, що виходив до кінця літа 1917 р., є найціннішим зібранням різноманітних документальних матеріалів про долю як окремих парафій та парафіян, так

і єпархії в цілому. Цікавим джерелом для вивчення історії Холмської єпархії та її головної святині є також спогади митрополита Євлогія (Георгіївського) (від 18 липня 1905 р. – єпископ, від 20 травня 1912 р. по 14 травня 1914 р. – архієпископ Холмський і Люблінський) у книзі «Путь моей жизни. Воспоминания Митрополита Евлогия (Георгиевского), изложенные по его рассказам Т. Манухиной» – Париж, YMCA press, 1947 – 687 с., яка перевидавалася декілька разів, починаючи з 1994 року.

Після початку Першої світової війни Холмщина стала ареною військових дій. Митрополит Євлогий (Георгіївський), на той час архієпископ Волинський, згадує свій приїзд до Холма в березні 1914 р. на запрошення Головнокомандуючого Південно-Західним фронтом Іванова: «Перед молебном я вошел в собор, приложился к иконам, к престолу. Незабвенный по воспоминаниям, дорогой собор! Но уже все в Холме теперь не то... И в соборе толпа другая: шинели, шинели без счету... Не тишина и мир в атмосфере города, как прежде, а нервность, встревоженность войной» [1, 275].

14 травня 1914 р. єпископом Холмський і Люблінський був призначений владика Анастасій. Він відвідував передові позиції, підбадьорюючи війська діючої армії Південно-Західного фронту, здійснював молебні і панахиди. Його патріотичні проповіді вирізнялися щирим натхненням і красномовством. Цікавою щодо історії Холмської Чудотворної ікони є інформація в журналі «Холмская церковная жизнь» про події у серпні 1914 р., коли австро-німецькі війська стояли біля Холма. Після урочистого молебню на Холмській горі владика Анастасій з іконами Матері Божої Холмської та Турковицької обійшов позиції російських військ і трапилось чудо. Допомогою Божої Матері, її заступництвом ворог був відкинутий від міста і почалося очищення Холмської землі. 26 жовтня у Холмі зустрічали імператора Миколу II [2, 7].

Після масованого наступу німецький військ влітку 1915 р. почалася евакуація православно-го населення в глибину Російської імперії, яка отримала назву «біженство». В біженство відправлялися цілими селами, виїжджали всі православні церковнослужителі з родинами, єпископат, ченці усіх монастирів, з сільських та міських православних храмів і монастирів вивозилася і більша частина церковного начиння. Влітку – восени 1915 р. розпочалася евакуація з Холмщини, яка для церковнослужителів та

мирян Холмської єпархії стала справжнім «беженским крестным путем», коли доводилося «видеть голодающий народ, переживать ужасы смерти, которая уносила в могилу, вследствие появления повальных болезней, целыя сотни и тысячи нашей паствы» [3, 475]. Далекий шлях чекав і Холмську Чудотворну ікону Богородиці та духовенство Холмського собору.

17 липня 1915 р. до єпископа Холмського Анастасія приїхав ад'ютант командуючого російською армією і запропонував вивезти з Холма святиню – Холмську Чудотворну ікону Богородиці. О 8 годині ранку єпископ Анастасій разом з вищим духовенством м. Холма та соборного притча відслужив молебень перед Чудотворним образом про перемогу російської армії та повернення Святині у рідний край. Атмосфера була важкою, під час цілування образу багато людей плакали. По завершенню молебня єпископ провів нараду із священниками відносно від'їзду. Духовенству запропонували виїхати у Яблочинський Свято-Онуфріївський монастир, який на той час знаходився у безпеці, а Холмську ікону тимчасово перевезти у м. Влодава, де був центр зібрання біженців, для підтримки їхнього духу та розради. Ікона була ретельно запакована у спеціальний ящик і в супроводі о. ключаря собору прот. М. Ганкевича у кареті перевезена на вокзал, де для Чудотворного образу був наданий вагон першого класу [4, 52, 58].

На нараді також вирішили, що для задоволення духовних потреб віруючих, які не покинули Холм, в місті залишаються протоієрей собору О. Суворов і псаломщик О. Севаст'янюк. З проханням залишитися звернувся до владики ієромонах Холмського архієрейського дому Борис. Сім'ї духовенства та тих, хто прислужував у соборі, були ще раніше відправлені у Москву та по всій Росії.

У Влодаві святиня була недовго. З наближенням фронту духовенство Холмського собору було змушено виїхати з міста. За розпорядженням військової влади всі повинні були їхати або до Мінська або до Москви. Єпископ Анастасій хотів ще зберегти святиню для вірних і її тимчасово перевезли у Яблочинський монастир. 23 липня, ввечері, святиня прибула в монастир вже після служби і була внесена в храм коли стемніло. Тоді ще не було відомо, як довго вона буде перебувати в обителі. На другий день, архим. Серафим та архим. Сергій урочисто перенесли ікону на сходи

ну храму і відслужили молебень. За спогадами прот. О. Буділовича Холмська Чудотворна ікона Богородиці без кіоту стояла в кутку темного храму і ледь освітлювалася однією лампадою. «Величайшая наша святиня, которая сияла в светлом Холмском соборе, на Святой горе, озаряла светом своим всю Холмщину, Волинь и Галицию, целыя столетия сохраняла для православной Церкви и для всей России душу многострадальной Холмщины во всех ея тяжелых испытаниях, делит теперь с Холмщиной ея изгнание.. Мне казалось, что пречистый лик Пресвятой Богородицы был полон глубокой скорби». На наступний день оголосили про евакуацію Яблочинського монастиря і через два дні після урочистого молебня всі святині – чудотворні ікони Богородиці Холмської, Преподобного Онуфрія, Богородиці Яблочинської, всі шановані ікони, церковне начиння всіх монастирських храмів перенесли хресним ходом на станцію Дубиця, звідки разом з братією відправили до Москви та Петрограду. 28 липня з благословення владики Анастасія до Москви відправився архим. Серафим для влаштування біженців Холмщини та її монастирів. Єпископ Анастасій та архим. Сергій залишили обитель 2 серпня і відправились в Кобрин [5, 12-14]. Шлях Холмської ікони проліг через Мінськ, Бобруйськ, а далі в Петроград.

Пізньої осені 1915 р. православні жителі Холмської губернії, її церковні організації та причт були розселені в багатьох губерніях Російської імперії аж до Самарканду, Ташкенту та Уралу. Перший перепис біженців у Російській імперії, що організував Тетянинський комітет [6], звів отримані матеріали у «Попередні відомості про чисельність біженців в Імперії (крім Закавказзя) за даними губернаторів». Станом на 20 грудня 1915 р. було зафіксовано 2706309 біженців. Крім того, станом на 20 вересня 1915 р. на Центральному Кавказі було зареєстровано біженців-мусульман 74990 осіб. Сучасні російські дослідники зазначають, що з 25 млн підданих Миколи II, які проживали в охоплених евакуацією західних губерніях імперії, свої домівки залишили близько 3 млн осіб [7, 48].

Всі органи єпархіального управління та холмські православні монастирі зосередились у Москві та Петрограді. Холмська духовна консисторія розмістилася у Москві в Новоспаському монастирі, Холмська єпархіальна училищна рада та Холмська духовна семінарія розташу-

валися в Заіконоспаському духовному училищі на Нікольській вулиці. Більшість членів Холмського Свято-Богородицького братства облаштувалась у Москві, де в арендованому будинку на Тверській розташувалась канцелярія та проходили засідання ради братства. Маючи власну друкарню, почали видавати газету «Холмская Русь» та «Холмский народный календарь». Три з п'яти холмських монастирів також знайшли прихисток у Москві: Яблочинський – у Богоявленському монастирі, Віровський – в Алексіївському, Турковицький – у Марфо-Маріїнській обителі [8, 333, 334-335]. Леснінський та Радочницький монастирі евакуювали у Петроград, де вони мали свої подвір'я у північній частині міста. Радочницький монастир власне подвір'я облаштував ще у 1911-1913 рр. з церквою Різдва Божої Матері. Саме він став центром духовного життя багатьох евакуйованих монастирів Холмщини. 11 вересня 1915 р. в храм монастиря була привезена Холмська Чудотворна ікона Богородиці. Сам храм, після розміщення в ньому святині, став іменуватися храмом Божої Матері Холмської [9, 326]. У журналі «Холмская церковная жизнь» № 13 за 1 грудня 1915 р. були опубліковані «Адреси осіб єпархіальної адміністрації та єпархіальних установ», де зазначалося, що святиня краю Холмська Чудотворна ікона Божої Матері знаходиться у Петрограді, станція Удільна, Фінляндська залізниця, Холмське подвір'я Радочницького жіночого монастиря [10, 14]. За словами настоятельки монастиря матушки Афанасії ікона «прибыла в храм Радочинского монастырского подворья, на станции Удельной, который смело можно назвать Ее храмом, так как посвящен он имени Пречистой Владычицы Холмской, и в самом устроении его явно была видна помощь свыше. Все в нем дышало Ею, говорило о ней, и вот, наконец, сама Она, в Своем Чудотворном Образе, пришла в него. Пришла неожиданно, нечаянно, так далеко, за тысячу верств, в уготованное Самою Себе место. И встречая Преподобнословенную, невольно, со слезами радости повторяла малая Обитель слова Евангельские; «и откуда мне сие – да прииде Мати Господа моего ко мне!». Икона була розташована на особливому місці біля солеї з правого боку під яскраво червоним оксамитовим балдахіном в оточенні тропічних рослин та білих лілій. День і ніч перед нею горіли три лампадки і разом з ними молитовно горіли серця її шанувальників. «Издалека приезжают и приходят люди,

приносят с собой скорби свои. А уносят тихую, благоговейную радость. На всех кратко и благостно смотрит Лик Пречистой, и никто не отходит от Нее «тощ и не услышан» [9, 325-326]. 13-14 квітня 1916 р. єпископ Белзьський Серафим, Управляючий Холмською єпархією на світлому тижні відвідав біженців Холмщини у Москві: бараки Калитинківського селища, де проживала більшість холмських біженців, та інші місця їхнього перебування. Під час візиту біженці звернулися до владики з проханням перевезти до Москви Холмську Чудотворну ікону Богородиці, «чтобы мы могли перед нею изливать свою скорбь и молиться, как мы молились в Холмском соборе на Холмской горе...». 25 квітня єпископ Серафим напередодні тижня св. жон Мироносиць, відслужив вечірню з читанням акафісту перед Холмським Чудотворним образом Божої Матері у Петрограді. Очевидно, вже тоді піднімалося питання про перевезення святині до Москви [11, 168-169]. А вже 4 вересня 1916 р. єпископ Серафим після завершення літургії здійснив молебень перед Холмською Чудотворною іконою Божої Матері та освятив її точну копію, що була споруджена коштом монахинь Радочницького монастиря [12, 367].

9 – 20 лютого 1917 р., як свідчить єпархіальна хроніка, єпископ Серафим перебував у Петрограді. 9 лютого у Радочницькому монастирі він відслужив молебень з акафістом перед Холмською Чудотворною іконою Богоматері з нагоди чудесного порятунку храму від пожежі, яка знищила тільки купол і дах храму. Молебень за участі єпископа перед святинею відбувся і 17 лютого [13, 105-106]. 23 лютого 1917 р. почалися революційні події, результатом яких стало відречення царя Миколи II від престолу, що стало сильним потрясінням для монахинь Радочницького монастиря та їх ігумені, як і наступні березневі укази Святийшого Урядового синоду. Очевидно, ці події пришвидшили перевезення Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Петроград. Ікону зустріли без урочистостей. В єпархіальній хроніці журналу «Холмская церковная жизнь» за 3 травня 1917 р. повідомляється, що святиню привезли з Петрограду до Москви і розмістили в церкві Св. Пророка Іллі, що на вул. «Воронцово поле». Зустрічав ікону владика Афанасій [14, 134]. Вже влітку 1917 р з'явилися зловісні ознаки майбутньої жорстокої громадянської війни «Вслед за свободой к нам проник новый

злой враг и посеял на Руси плевелы, которые не замедлили дать всходы, заглушающие ростки желанной свободы. Хищения, грабежи, разбои, насилия и обострившаяся партийная политическая борьба стали достоянием нашей новой жизни и поселили в народе озлобление и рознь, повлекшие за собой внутреннюю братоубийственную войну, неоднократное кровопролитие» [15, 216]. Літо 1917 р. це також і початок усвідомлення свого майбутнього у новій реальності представниками всіх установ Холмської православної єпархії. Вже восени через загальноцерковні негаразди та голод монахині Радочницького монастиря починають залишати обитель. Петроградський період історії власне Радочницького Свято-Антонівського монастиря Холмської єпархії закінчився в 1920 р, коли сама ігуменя Афанасія при підтримці митрополита Веніаміна (Казанського) пише прохання про перетворенні подвір'я Радочницького монастиря в самостійний монастир з найменуванням «Холмський Богородицький жіночий монастир Петроградської митрополії» [16, 224]. Втім, і цей новий «самостійний монастир», що знаходився в юрисдикції Петроградської митрополії, офіційно проіснував лише близько року і був закритий «обновленцями». Доля ігумені Афанасії та монахинь трагічно завершилася до початку 1930-х рр., коли громада була остаточно розгромлена. Ігуменю та шість монахинь відправили на Соловки, молодих сестер – працювати на «Айваз» («Світлану»). Церкву Божої Матері Холмської закрили і знесли у 1939 р. Очевидно тоді ж копію Холмської Чудотворної ікони передали в найближчу церкву Св. Дмитрія Солунського, де вона знаходиться і зараз в окремому кіоті.

Через події 1915-1918 рр. українська спільнота краю втратила усі попередні багатовікові надбання в галузі культури, церковно-релігійного життя, видавничої справи. Евакуйовані до Москви видавничий відділ та друкарня Холмського Свято-Богородицького братства були конфісковані більшовицькою владою Росії. Польська влада заборонила повернення до Холма духовної семінарії та духовної школи, внаслідок чого семінарія опинилася у Кременці Тернопільської області, а звідти була переведена до Луцька. У Москві залишився Холмський церковно-археологічний музей з унікальними фондами, в яких зберігалося 407 стародруків, серед них Холмське Євангеліє XIII ст. [17, 165]. Про долю Холмської Чудотворної ікони Бого-

родиці пише Митрополит Євлогій (Георгіївський) у книзі «Путь моей жизни», згадуючи своє перебування у Києві 1918 р.: «Обедню в день великомученицы Варвары, 4 декабря, митрополит Антоний служил в Михайловском монастыре, а я зашел во Флоровский монастырь. Там находилась икона Холмской Божией Матери, незадолго до того прибывшая из Москвы вместе с Турковицким монастырем, который преосвященный Никодим перевез в Киев почти в полном составе» [1, 291]. Подальша історія перебування Холмської Чудотворної ікони Богородиці в Києві найповніше викладена у вищезгаданій монографії Оксани Ременяки.

1. Евлогий, митрополит (Георгиевский) «Путь моей жизни. Воспоминания Митрополита Евлогия (Георгиевского) / Изложенные по его рассказам Т. Манухиной. 2-е изд., М, 1994 – 619 с. Режим доступа: <https://lib.pravmir.ru/library/book/2248>

2. Прощание преосвященного Анастасия с Холмской епархией // Холмская церковная жизнь. Неофициальная часть. № 1, 1916 г. – 24 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

3. Ръчь Преосвященнѣшаго Серафима, епископа Бѣлскаго, предъ молебномъ при открытіи Братскаго съѣзда духовенства и мірянъ Холмицы въ монастырь «Новый Іерусалимъ» 1-го декабря 1916 года. // Холмская церковная жизнь. Часть неофициальная. № 24, 1916 г. – 32 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

4. Прот. А. Суворов. Оставление города Холма русскими войсками и последний выездъ русскихъ жителей передъ нашествіемъ непріятеля // Холмская церковная жизнь. Неофициальная часть №3, 1915 г. – 22с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

5. Протоіерей А. Будилович. Послѣдніе дни въ покинутой Холмицѣ // Холмская церковная жизнь. Неофициальная часть. № 1, 1916 г. – 24 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

6. 14 вересня 1914 р. імператор Микола II затвердив Положення про Комітет її Імператорської Високості Великої Княжни Тетяни Миколаївни для надання тимчасової допомоги постраждалим від воєнних дій, більш відомий серед біженців як Тетянинський комітет. Серед конкретних напрямків допомоги біженцям, які належали до компетенції комітету, можна назвати надання разової фінансової підтримки, сприяння у справі транспортування; пошук роботи для працездатних; сприяння розміщення у богадільні, притулки та інші благодійні заклади непрацездатних; відкриття, вихо-

дячи з наявних коштів, власних закладів опіки для непрацездатних; сприяння в отриманні біженцями справедливої допомоги за завдані війною збитки; прийом пожертв. З осені 1915 р. серед головних завдань комітету було визначено надання допомоги неповнолітнім.

7. Л. М. Жванко. Біженці першої світової війни: український вимір (1914 – 1918 рр.) Монографія. – Харків: Видавництво ФОП Віровець, 2010 – 567 с.

8. Л. Л. Шавинская. Проблемы общественной и церковной жизни Холмицны в изданиях Холмской православной епархии в период эвакуации и революционных перемен: 1915-1917 гг. // Славянский альманах. Институт славяноведения РАН – Вып. 3-4 – М.: Индрик, 2018 – 512 с. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/>

9. Ю. А. Лабынцев. Судьбы Холмского православия в период революционных потрясений 1910-1920-х гг.: Радочницкой Свято-Антониевский женский монастырь // Славянский альманах. Институт славяноведения РАН – Вып. 3-4 – М.: Индрик, 2018 – 512 с. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/>

10. Холмская церковная жизнь. Часть неофициальная. № 13, 1915 р. – 16 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

11. Холмская церковная жизнь. Епархіальна хроніка. № 9, 1916 р. – 16 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

12. Холмская церковная жизнь. Епархіальна хроніка. № 19-20, 1916 р. – 32с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

13. Холмская церковная жизнь. Епархіальна хроніка. № 5-6, 1917 р. – 40 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

14. Холмская церковная жизнь. Епархіальна хроніка. № 7-8, 1917 р. – 134 с. Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

15. Холмская церковная жизнь. Епархіальна хроніка. № 13-16, 1917 р. – 134 Режим доступа: <https://www.pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/library/material/6027/>

16. Лабынцев Ю. А. Петроградский период в истории Радочницкой православной обители и распространение ею паралитургических произведений иеромонаха Христофора (Саковича) // Государство, общество, церковь в истории России XX–XXI веков: материалы XV Международной научной конференции. Иваново, 2016. Ч. 1. – 684 с. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26447936>

17. Юрій Макар, Михайло Горний, Віталій Макар, Анатолій Салюк. Від депортації до депортації. Суспільно-політичне життя холмсько-підляських

українців (1915–1947) Дослідження. Спогади. Документи У трьох томах Том 1 Дослідження. – Чернівці: Букрек, 2011 – 880 с. Режим доступу: <https://shron1.chtyvo.org.ua/>

ДУХОВНЕ ТА РЕЛІГІЙНЕ ЗНАЧЕННЯ ЧУДОТВОРНИХ ІКОН ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ, ЯК СКАРБ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ (XII-XIII ст.)

Пошанування ікон започаткувалася в середовищі перших християнських громад. Іконографічна традиція приписує декілька ікон Пресвятої Богородиці авторству євангеліста Луки. На жаль, не існує достовірних джерел, чи це насправді було так, але церковні передання свідчать про давні корені культу Божої Матері Спасителя. Ще одним важливим джерелом про пошанування Святої Матері Спасителя є римські катакомби, де, поміж численними біблійними сценами і персонажами ми неодмінно знайдемо образи Пречистої Богоматері.

Сакральна спадщина Галицько-Волинської Русі становить важливу складову частину християнської середньовічної цивілізації. На Русі від часів прийняття християнства особливо цінувалися ікони, які потрапляли сюди з Константинополя або належали візантійським імператорам, патріархам чи якомусь знаменитому монастирю. На зорі християнства ікон було небагато в Південно-Західній Русі. Через це в особливо урочисті моменти релігійного життя краю їх виносили з церкви. Як стверджує дослідниця Р. Михайлова, «Поява ікони була подією, викликаною Божою волею, що в православній апологетиці відповідала поняттю чуда як зовнішньої ознаки істинності божественного одкровення» [1].

Про чудотворні діяння ікон розповідають давньоруські літописи. За оповіданнями, ікона Богородиці з літописного Звенигорода врятувала у 1235 р. місто від облоги чернігівського князя Михайла. «І город вони хотіли взяти, але не взяли, бо була свята Богородиця в нім, чудотворна ікона» [2].

Заступництво чудотворної ікони Холмської Богоматері врятувало місто від ординської на-

вали в 1240, 1259 і 1261 роках. Єпископ Холма Яків Суша в XVII ст. і єпископ XVIII ст. Максиміліан Рилло вказують, що при іконі було вчинено 704 чуда [3]. Кожне чудотворіння могло відбутися тільки в наслідок надзвичайно проникливої молитви віруючої людини до ікони. Галицько-Волинський літопис зафіксував на своїх сторінках таку молитву. Волинський князь Володимир Василькович, перебуваючи в Георгіївському храмі в Любомлі, звів руки до неба і молився зі сльозами, говорячи: «Владико, Господи, Боже мій! Поглянь ти на неміч мою і побач смирення моє, що проймають мене нині, – на тебе бо уповаючи, я терплю, і за все це я дякую тобі, господи Боже: коли добра дістав я од тебе в животті моїм, бо лихого чи не можу терпіти? Як величі твоїй угодно, – так воно й сталося, бо смилив ти еси душу мою і в царстві твоїм зробив мене причасником молитвами пречистої Твоєї матері, пророків, і апостолів, і мучеників, і всіх преподобних святих отців. А так як навіть ті, постраждавши і вгодивши тобі, випробовуванні були дияволом, мов золото в горнилі, то їх молитвами, господи, до вибраного твого стада, з правобічними вівцями, причисли мене» [4].

Сучасники княжої доби знали ціну молитви, так і вміли віддячитись Божій матері за отриману від неї допомогу. Витоки-відношення були важливою частиною християнського культу в Галицько-Волинській Русі. Сучасні дослідження науковців підтверджують, що звичай приношення язичницьким божествам різних вотів, тобто дарів, присвячених богам, започаткувався ще в античній сакральній культурі. Християни епохи Середньовіччя підвищували свої дари біля особливо шановних ікон, дякуючи їм за припинення якихось природних катаклізмів, воєнних розрух, нещадних хвороб, або ж за здійснення особистих прохань. Вотивні привіски найчастіше прикріплювалися біля Пресвятої Богородиці. Причому Богородичним іконам присвячувалися саме жіночі прикраси. Князь Володимир Волинський прикрасив ікону святого Георгія, що була «написана на золоті», золотою гривнею, а на образ Богоматері «вложив намисто золоте з каміння дорогим» [5]. Російська дослідниця Г. Корзухіна, оперуючи переконливими аргументами, довела, що гривна на любомльській іконі святого Георгія була подібною до золотої гривни-цятиви, знайденої в давньоруському скарбі з Кам'яного Броду на Житомирщині [6].



Хрест-енколпiон iз дзеркальним написом, знайдений на Галицькому Підгородді. Виготовлений близько 1240 р. в Києві.



Хрест-енколпiон iз зображенням Куп'ятицької Богоматері XIII ст.



Копія чудотворної ікони Вишгородської Богоматері Княжий Галич. Середина XII ст.



Печатка Київського митрополита Костянтина iз зображенням Печерської Богоматері. XII ст. Крилоське городище

У трьох центральних круглих медальйонах зображено Ісуса Христа (Спаса Вседержителя), а по боках, звернені поглядами і поставами до нього Богородиця та Йоан Хреститель (Триморфон). Ще три парні зображення на медальйонах присвячені архангелам Михаїлу і Гавриїлу, святим апостолам Петру і Павлу та святим Руської землі Борису і Глібу. Всі дев'ять іконок виконано в техніці перегородчастих емалей. Вивчаючи чудотворний образ Холмської Богородиці, науковець Р. Михайлова звернула увагу на сакральний зміст мотивних прикрашень. На її думку, прикраси, виконані в техніці перегородчастих емалей, які в язичницькому мистецтві виражали ідею невмирущості життя, на християнській іконі заклали «до теми зображення й охорони життя цілого народу» [7].

За кількістю іконографічних творів, які дійшли до нашого часу, та тих, що згадуються літописах, найбільшою любов'ю і пошануванням користувалися в Давньоруській державі Богородичні ікони. Переважна більшість дослідників відносить до чудотворних ікон Галицько-Волинської Русі наступні:

Богородицю з Дрогобужа XIII ст.;

Луцьку (Волинську) Богоматір XI—XIII ст.;

Галицьку;

Домініканську;

Белзьку (Ченстоховську) Божу Матір;

Почаївську;

Холмську.

Список цих ікон розширюють найновіші дослідження професора зі Львова В. Александровича. Мистецтвознавець припускає, що чудотворна ікона XVI ст. «Воплочення» з церкви Воскресіння Христового в Жидачеві є реплікою оригіналу XIII ст., [8] а ікона Богородиці, аналогічна зображенню на Дорогобузькій, мала знаходитися в свій час у перемишльському соборі Різдва Святого Йоана Предтечі [9].

В ученні Церкви про образ і його драматичну суть особлива роль відводиться Пресвятій Богородиці як посередниці між людством і Богом. Тому завданням нашої статті є, з одного боку, з'ясування певного літургійного догматичного смислу кожної з чудотворних ікон Матері Божої, що походять з території Галицько-Волинської Русі, а з другого, прочитання їх історичного змісту, пов'язане із зародженням конкретної іконографії, місцем появи, характером чудотворінь, зберіганням у храмах чи монастирях.

БЕЛЗЬКА (ЧЕНСТОХОВСЬКА) ІКОНА. У

1523 р. у Кракові латинською мовою була надрукована книга Петра Рісінуса, в якій вперше описано історію Белзької чудотворної ікони. Вважалося, що її автором був євангеліст Лука, згідно з переданням, належав до видатних іконографів, він дуже любив і шанував Божу Матір і намалював понад 70 її ікон [10]. Рання християнська писемна традиція також передає, що Лука малював ікону близько 50-го року після Н.Х., на кипарисовій дошці від столу, за яким спожила щоденні страви Свята Родина в Назареті. Спеціальні дослідження ікони й справді виявили частинки кипарисової дошки з I ст. Х. Е., яка згодом у процесі реставрації була замінена липовою дошкою, на яку приклеїли старе полотно із зображенням Богоматері [11].

У Єрусалимі ікона була виявлена імператрицею Оленою, а звідти, згідно з легендою, її переніс до Константинополя імператор Костянтин Великий. Очевидно, що саме у Візантії чудотворний образ було оновлено, бо в мистецтвознавстві сучасна ікона вважається реплікою стародавньої ранньохристиянської попередниці. У Константинополі християни надзвичайно шанували образ Богородиці-Одигітрії, котра для них стала покровителькою і захисницею столиці. Візантійські імператори брали з собою ікону у військові походи. Як відзначає відомий російський мистецтвознавець Н. Кондаков, починаючи з VI ст. іконографічний тип Одигітрії шириться по всьому візантійському світі. Композиція твору особливо близька до візантійської ікони кінця X - початку XI ст., яка знаходиться в римській церкві Марії Маджоре, і мозаїчної ікони XII ст. в сербському Хіландському монастирі на Афоні [12].

Як на інших іконах типу Одигітрія, на Белзькій іконі Дитятко-Христос сидить на лівій руці матері, піднявши до неї голову. В руках дитини - книга, подібно як на фресці XIII ст. в церкві Санта Марія дель Сарбо в Компіньяно [13].

Існують різні версії відносно появи ікони в княжій Україні. Одна з них стверджує, що з Візантії до Русі її привезла княгиня Анна, сестра імператора, як частину весільного посагу. Інші вважають, що ікону з Константинополя до Белза привіз галицько-волинський князь Лев. Знаходилася вона в Богородичній церкві.

Християнське населення Белзчини вважало чудотворну ікону Божої Матері своєю великою свяติною, до неї молились, вірили в її заступництво від всіляких лих. Саме з її чудотворною силою віруючі українці пов'язували



*Печатка Київського митрополита Костянтина із зображенням Богоматері
Знамення XII ст. Золотий вік.*

той факт, що коли взимку 1240–1241 рр. Белз спалили монголи, то ікона якимось дивом вціліла. Заступництво Богоматері врятувало місто від нападу польських військ у 1266 р. Відомий переказ розповідає про небувале чудо: під час однієї з численних татарських облог Белза городяни винесли з Богородичного храму ікону і поставили її на міську стіну. Татари влучили стрілою в обличчя Божої Матері. З місця, де на іконі застрягла стріла, потекла кров. Тоді на нападників посунув густий туман, від якого вони почали гинути. Це змусило ординців зняти облогу і відпустити [14].

Намісник угорського короля Людовика в Галичині Владислав Опольський насильно вивіз чудотворну ікону Белзької Богоматері до польського міста Ченстохова. У 1382 р. Володар Ополья заснував на Ясній Горі, що височіє над містом, добре укріплений монастир і запросив до нього з Угорщини монахів ордену Святого Павла і Першого Пустельника. Від того часу в костьолі монастиря стала зберігатися священна реліквія, яку відтоді називають Ченстоховською іконою. У 1834 р. Римо-Католицька Церква інтронізувала чудотворний образ на Ясній Горі, а король Ян Казимир (1648–1668) проголосив її Королевою Корони Польщі.

Значний інтерес до вивчення іконографічних особливостей Белзької чудотворної ікони пробудила праця Я. Пастернака «Археологія України, в якій, чи не вперше в українській історіографії, оцінено духовне значення славетної релігійної святині України [15]. Для глибшого розуміння богословського змісту ікони скористаємося з опису, зробленого дослідницею О. Левицькою: «Ікона Матері Божої намальована

на дерев'яній дошці розміром 122,2*82,2*3,5 см. На ній зображена Приснодіва Марія в стоячому положенні з маленьким Ісусом на руках. Це ікона типу Одигітрія. Термін «Одигітрія» з грецької перекладається як «та, що провадить у дорозі». Марія повернена обличчям до вірних, обличчя дитини повернене на того, хто дивиться, але погляд звернений кудись вдалину. На правій щоці Марії є два паралельні шрами, що перетинаються на рівні носа. На ший виступає шість порізів, з яких два видно дуже чітко, а чотири - слабше. Ісус лежить на лівому плечі Марії, вдягнений в ризи кармінного кольору. В лівій руці Він тримає книгу, а праву підносить в характерному жесті вчителя, володаря або для благословення. Права рука Марії лежить на грудях. Блакитно-синя сукня і плащ такого кольору оздоблені мотивами золотистих ліній. Над чолом Матері Божої намальована шестикутна зірка. Основним фоном ікони є блакитно-зелений колір, який переходить у відтінок кольору морської хвилі. Домінуючий елемент ікони - золоті німби навколо голови Марії та Ісуса, які зливаються в одну композицію, становлячи дуже характерну деталь, яка контрастує з темними обличчями постатей» [16]. Через чорний відтінок обличчя Ченстоховська Богородиця також відома як «Чорна Мадонна». Вона вважається однією з головних святинь у Польщі, її вшановують як католики, так і православні.

Белзька (Ченстоховська) ікона має на Україні та в Росії дуже цікаві копії-відписи - це Почаївська, Сокальська і Турковецька ікони Богородиці, Одигітрія в церкві Кирилівського монастиря в Києві, у боковому вівтарі Казан-

ського собору Різдва Божої Матері в Санкт-Петербурзі, у храмах Волині, Слобожанщини, Поділля і на Кубані [17]. Митець, який створив цю геніальну ікону, зумів зрозумілою мовою передати значення втілення Бога, Його хресної жертви і воскресіння.

ВОЛИНСЬКА (ЛУЦЬКА) ІКОНА. З історії Волинської єпископської кафедри, яка була перенесена з Володимира-Волинського за князювання Мстислава Даниловича, що обрав Луцьк резиденцією (1289 р.), пов'язана доля чудотворної ікони Волинської Богоматері, її було відкрито в Покровській церкві в Луцьку, а в 1962 р. ідентифіковано як цінну пам'ятку давньоруського живопису.

Волинський князь Володимир Васильович був одним з найвидатніших подвижників Маріїнського культу в княжі часи. Після того, як хан Батий захопив Володимир - «взяв його списом, і вибив без пощади» [18] волинський князь взявся за відновлення Успенського кафедрального собору. «І та церква чудовна і славна в усіх окружних сторонах, – з гордістю розповідає про діяння Володимира літописець, – і такої іншої не знайдеться в усій опівнічній стороні, од сходу і до заходу» [19]. Найважливіше, що володар Волинської землі «вручив людей святій і славній і скорій на поміч християнам святій Богородиці» [20]. З цього приводу дуже влучно висловився найбільший знавець Галицько-Волинського літопису, мовознавець А. Генсьорський: «Головне, відзначення факту висвячення - доручення громадян м. Володимира опіці Діви Марії, патрона цього завершеного храму, та ще з наведенням привітання, яке з цього часу має випасти на долю м. Володимира і перефразований ангельський привіт Богородиці» [21]. Якраз на час описаних подій, очевидно, припадає створення ікони Волинської Богоматері, бо вона за своїм стилем тяжіє до церковного мистецтва Києва XI–XIII ст.

«Ікона зачаровує глибокою емоційністю образу, – характеризує прославлений твір сакрального мистецтва В. Киркевич. – Вражає скорбний огляд очей Богоматері і нахиленою в бік Сина головою. Цей зафіксований рух порушує суворість канонічного типу Одигітрії, приносить у зображення немало теплоти, зворушливої ніжності та людяності, «з'єднуючи Спасителя і його Матір в єдине ціле. У виразному малюнку, тонкому моделюванні обличчя, особливо Матері Божої, з легким рум'янцем і реалістично виписаною шиєю, простежується

традиція живопису Київської Русі» [22].

Цікаву гіпотезу висловив визначний український мистецтвознавець С. Гординський. Порівнявши Волинську Богородицю з іконою Богоматері Петровською, яку створив митрополит Петро Ратенський, дослідник побачив спільні риси: «Той самий проникливий погляд Богоматері, звернений наче з докором до глядача, ідентичні форми очей і повік, носа, вузьких уст, наго- ловного мафорія, високе і випукле чоло Ісуса – тип Емануїла-філософа. Далі – та сама методика накладання фарби і рисок світла, які оживлюють плоскість» [23]. Отже, шедевр волинської іконографії, на думку С. Гординського був намальований відомим іконографом і київським митрополитом Петром Ратенським.

ГАЛИЦЬКА (КРИЛОСЬКА) ІКОНА. Цілий ряд документальних джерел вказує на наявність у княжому Галичі чудотворної ікони Божої Матері. Ікона, яка дійшла до нашого часу і зберігається в Успенській церкві, була намальована наприкінці XVIII ст. Цілком ймовірно, що первісний галицький чудотворний образ належав до іконографічного типу Елеуса, яку сучасний дослідник Д. Степовик пропонує називати як найліричніший з аспектів Богоматеринства – Ніжності [24]. З Південно-Західної Русі походить дуже мало ікон типу Замилування. Тому відкриття бронзової іконки із зображенням на повний ріст Богородиці-Елеуса та ще з парною іконою Христа-Пантократора в ювелірній майстерні-сховищі в княжому Галичі [25] може свідчити, що твір дрібної пластики є реплікою однієї з найшановніших ікон у столиці Галицько-Волинської держави. Мати Божа тримає Христа на лівій руці, підтримуючи його правою. Христос притуляє щокуніжно до обличчя матері, обнімає обома руками Богородицю. Материнські сумні очі дивляться в простір з терпінням, наче передчувають муки, які буде переносити її Син. Христос вдивляється у матір, ніби потішає її, запевнюючи, що його Розп'яття і Воскресіння є необхідними для відкуплення людства [26].

Мистецтвознавець М. Фіголь звернув увагу у польському «Словнику Географічному» Ф. Сярчинського на важливе свідчення про чудотворну ікону Божої Матері: «Образ Богородиці в ці церкві в Крилосі вважали за чудотворний. За переказом, галицькі князі мали його з Царгорода, брали його з собою на війни, звідси для безпеки перед титанами його було перенесено

до церкви львівських василіан, а коли опісля домініканці зайняли у Львові своїм монастирем місце василіан, тоді тим ченцям і згаданий образ дістався [27]. Внаслідок зазіхань чужоземних володарів у той час з Галича пропала ще одна цінна мозаїчна ікона.

ДОМІНІКАНСЬКА ІКОНА. Видатне місце серед галицьких ікон другої половини XIII ст. належить Домініканській Богородиці Одигітрії, або як ще її називають «Палладіум Данила Галицького». Ікона належала до шанованого в тому числі типу «Богородиці Смоленської». Як вважає професор В. Овсійчук, її оберігали галицькі князі за заступництво свого міста. Цей образ володарі Галича возили з собою на різні війни проти християнської віри [28]. Стародавній тип цієї ікони відносили до Галича, бо з цим містом, вважав Н. Кондаков, пов'язане тривале шанування саме Богородиці Смоленської [29].

Домініканська ікона має середні розміри - 97*66 см. За історичною версією, ікона була подарована князем Данилом Галицьким своїй невістці, дружині сина Лева Констанції, дочці угорського короля Бели IV, і поміщена в новозбудованому храмі Йоана Предтечі католицького обряду у Львові, в якому службу відправляли монахи-домініканці. Поява ікони у Львові, найвірогідніше, пояснюється приуроченням до виняткової події - коронуванням князя Данила Романовича. Ця подія відбулася в грудні 1253 р. у місті Дорогочині. Тоді ж, напевно, був коронований князівський Палладіум, що відтоді став королівським. Корона типу «Квітка лілії», що увінчує голову Богородиці, органічно поєднана із загальною композицією ікони. У 1945 р. ікону вивезли зі Львова до Польщі, тепер вона зберігається в костьолі святого Миколая у Гданську.

«Колорит ікони - інтенсивний, але без надмірної експозиції, - захоплено пояснює іконографію Домініканської Одигітрії професор В. Овсійчук, - Богородиця зображена в темно-синьому з зеленуватим відтінком мафорії, всіяному золотими зірками, та червоному хітоні, оздобленому золотою тасьмою. На немовляті - ясно-червоний гіматій з хризографією. Тенденція до світлотіньової форми, теплота образів в іконі певною мірою споріднює її з творами західноєвропейського мистецтва, зокрема італійського» [30].

Виняткова художня досконалість інколи неодноразово породжувала думку про привізний

характер цього шедевра, однак, найсправедливіше буде її приписувати до галицького живопису.

ДОРОГОБУЗЬКА ІКОНА. Ікона Богородиці Одигітрії з Успенської церкви в давньоруському Дорогобужі на Рівненщині належить до найвизначніших відкриттів давнього українського мистецтва. М. Откович приналежнював час її створення до XIII-XV ст. [31]. У манері Дорогобузької ікони відчувається наслідування візантійського взірця-знаменитого константинопольського образу Богородиці. Її, вважав професор В. Александрович, слід датувати останньою третьою XIII ст. [32].

Археологічні дослідження, які проводили в Дорогобужі Ю. Асєєв, І. Могитич, Л. Малєвська, Г. Пєскова, встановили, що попередницею Успенської церкви XVI ст. був давньоруський храм, знищений у післямонгольський час. Саме в ньому знаходилася Дорогобузька чудотворна ікона. Важливу інформацію про чудотворіння образу знаходимо в праці отця А. Фотинського «Дорогобуж Волинський» (Житомир, 1902). Він згадує про польськомовний запис щодо відновлення ікони у 1577 році. А в 1769 р. Дорогобузька ікона була вкрита шатами, виготовленими зі срібла, які збереглися до нашого часу [33].

Шедевр сакрального мистецтва не має близьких аналогій серед збережених на українських землях ранніх пам'яток малярства. Її майже півтораметрова висота свідчить про призначення до намісного ряду іконостасу, який, безумовно, належав до монументальних ансамблів храму. Визначною рисою Дорогобузької Одигітрії є монументальний характер величних фігур Богородиці та Христа. У богословському контексті ікона несе одну з основоположних для християнства ідею Втілення, земної місії вочленого Бога-прийдешнього Царя Слави.

Оскільки християни Дорогобужа - центру удільного княжіння, головного адміністративно-політичного і релігійного осередку Погориння - вважали чудотворну ікону творіння євангеліста Луки, то вона, закономірно, займала особливе місце у всьому східнохристиянському світі.

ПОЧАЇВСЬКА ІКОНА. Чудотворний Почаївський образ походить з XVI ст., але саме об'явлення Божої Матері на святій горі в Тернопільщині відбулося набагато раніше. Історичний документ, датований 1220 р., а саме

«Дипльомат» Центнера, подає вістку, що Пречиста Божа Мати вперше об'явилася на горі 17 квітня 1198 року. Свідками цієї появи Божої Матері був «чоловік із Тернополя» пан Іван Туркун, який побудував первісний монастир [34]. Другий раз Богородиця об'явилася на Почаївській горі 15 серпня 1260 року, коли після її присутності на поверхні відбилася стопа Небесної Заступниці, звідти витікає цілюще джерело [35].

Згідно з переказами, чудотворна ікона, яку Ганна Гойська передала Успенському храму Почаївської лаври, мала константинопольське, тобто візантійське походження.

ХОЛМСЬКА ІКОНА. Рубіж XX-XXI ст. ознаменувався в українському сакральному мистецтві поверненням до скарбів національної культури втраченої пам'ятки - Холмської ікони Божої Матері. Вона є однією з найвідоміших і найшановніших у християнському світі. Ікона має славу і трагічну історію, що переплелася з історією українського народу. За переказами, ікона була написана євангелістом Лукою. Її привезла з Константинополя до Києва царівна Анна, коли стала дружиною Володимира Великого. За іншою версією, образ було подаровано новозбудованому в Холмі Богородичному собору самим Володимиром.

Ікона володіла чудесною силою. Під дією заступництва Пресвятої Богородиці від нашествия військ хана Батия у 1241 році був врятований Холм. Під час воєнних дій 1261 р. татаро-монголи, пограбувавши дорогоцінні ризи з ікони і зруйнувавши дотла собор, кинули її посеред руїн холмської святині. Через сто років чудотворний образ було знайдено і з почесними внесено до відбудованого собору. У ході війн польських загарбників з українськими козаками король Ян Казимир брав з собою ікону в походи 1652–1652 років. Згодом він повернув ікону Холму. У 1765 р. Холмська чудотворна ікона була коронована двома золотими коронами, надісланими Папою Римським. Найбільші випробування випали на долю Холмської Богоматері в роки двох світових війн. У післявоєнний період сліди реліквії зовсім загубилися і вона вважалася назавжди втраченою. Декілька десятиліть ікона таємно переховувалась у сім'ї останнього настоятеля Холмського кафедрального собору Різдва Богородиці отця Гавриїда Коротчука. У листопаді 1996 році сталося чудо, якого вже ніхто не очікував: люди, які, всі ці роки тримали й оберігали ікону, передали її

для реставрації Анатолію Квасюку. А в 2000 р. реліквія була передана до музею на вічне зберігання.

Відомий російський історик Олександр Майоров вважає: «Образ Холмської Богородиці належить до числа найдавніших творів константинопольської іконописної школи. За своїм художнім рівнем Холмську ікону можна порівняти хіба що зі знаменитим образом Володимирської Божої Матері» [36].

Коли художник-реставратор Анатолій Квасюк завершив роботу, то з'ясувалося, що розміри ікони - 95,5*66,5 см, а написана вона на трьох кипарисових дошках, товщина яких нерівномірна: від 1,7 до 2,5 см [37].

На образі зображено Діву Марію, яка на правій руці тримає Христа-Дитятко, з піднятою у благословляючому жесті лівою рукою. Колірна гама стримана, темних відтінків. Обличчя Богородиці і Христа вписані темною вохрою, мафорій темно-червоного кольору, гіматій Христа світлої вохри з золотим асистом. Тло ікони вкрите позолотою.

Поясний образ Святої Марії, представлений на Холмській іконі, відноситься до типу Богородиці – Дексіократуси. Позиція напівлежачого Дитятка служить праобразом страстей Христових у гробі, символізує його призначення до жертви.

Іконографічний тип Дексіократуси, згідно з дослідженнями Никодима Кондакова, походить від Нерукотворного образу Діви Марії із церкви Пресвятої Богородиці в Діосполі поблизу Єрусалиму [38]. За переданням, Матір Божа, перебуваючи в Діосполі, зайшла до храму і притулилась там до стовпа. Внаслідок чуда, що тоді сталося, її обличчя відобразилось на камені. Саме цим можна пояснити дзеркальну іконографію Святої Марії, яка тримає Дитятко не на лівій руці, а в правій.

В українському золотому письменстві зберігся дуже гарний опис ікони, майстерно зроблений у 1684 р. Холмським єпископом Яковом Сушею. «Обличчя Діви Марії, – писав владика, зачарований божественною красою, – в сакральності величне, а у величчі страшить, і в цьому є якась насолода: у серце людське темним поштовхом проникаюча і до набожності спонукаюча» [39]. Збереглася і копія ікони: гравюру на мідному листку виконав у XVIII ст. відомий український художник О. Тарасевич.

У науковій літературі неодноразово проводилися паралелі між Холмською Богородицею

і кам'яним рельєфом з образом Божої Матері з Десятинної церкви в Києві. Вчений з Росії В. Пуцко доводить, що іконографія композиції з поясным зображенням Богородиці із немовлям на правиці з лицьового боку амулета-зміївика, відомого як «Білгородська гривна», є відображенням більш ранньої, особливо шанованої в Києві живописної ікони Богородиці [40]. Візантійська ікона стала праобразом для виготовлення значно пізніше рельєфу і гривни. Таким чином, цей іконографічний тип мав не тільки поширення на православному Сході, але й по всій княжій Русі.

Якщо Холмську чудотворну ікону пов'язують з епохою Данила Галицького, то появу в Галичі ще однієї християнської святині слід віднести до періоду правління його батька-князя Романа Мстиславича (1199–1205). Це візантійська мозаїчна ікона Богоматері Агіосоритиси, яка сьогодні зберігається в монастирі Ордену кларисинок під Краковом [41]. Згідно монастирської легенди, що була записана у XVIII ст., ікону спочатку привезли з Константинополя до Галича, а згодом вона стала власністю угорського короля Коломана, який правив містом у 1214–1221 роках. Його дружина, блаженна Соломія, після смерті Коломана передала ікону разом з іншими цінностями краківському монастирю кларисинок.

Віруючий люд Галицько-Волинської Русі отримував відомості про чудотворні ікони християнського світу і в результаті поширення з Києва творів дрібної металопластики. Вивчаючи мідний образок XII століття, який походив з давньоруського городища в с. Сахнівка (Дівич-Гора), російська дослідниця В. Антонова довела, що це - майстерно виготовлена копія чудотворної ікони Вишгородської (Володимирської) Богоматері [42]. Ще одну ідентичну ікону цього іконографічного типу було відкрито наприкінці минулого століття на Посаді княжого Галича. Її привіз із Вишгорода один з дружинників галицького князя Володимирка Володаревича [43].

У світлі сучасних археологічних досліджень розкривається картина, як з київських ювелірних майстерень у Галицько-Волинські землі потрапляли хрести-енколпіони із зображенням чудотворного образу Куп'ятицької Богородиці. Оскільки явлення Куп'ятицької Богоматері - художнього образу, розміщеного на лицьовій ступці енколпіону сталося 1182 року, то археолог Г. Корзухіна вважає, їхнє виробництво

поширюється, в останній чверті XII століття, а масовий випуск припадає на першу половину XIII ст. [44].

Серед десятків різноманітних нагрудних релікваріїв, що були відомі на Русі, найбільшого поширення, якраз напередодні татаро-монгольської навали на Київ, отримав енколпіон з написом «Пресвятая Богородице, помагай» його масовий випуск припадає на 1239 - 1240 роки. У давньому Галичі, найзначніша частка знахідок такого типу походить з княжого дитинця на Золотому Тоці [45].

На думку мистецтвознавця, С.Шірінського, хрест-складень мав на лицьовій стороні зображення Богородиці, що являло собою зменшену копію патронального образу на головній апсиді церкви Святої Богородиці Десятинної у Києві [46].

На території Галицької Русі неодноразово траплялися знахідки давньоруських митрополичих печаток Костянтина II (1167-1174), на який містяться зображення чудотворних ікон: Халкопратійської і Печерської Богородиці [47].

Як бачимо, володарі Галицько-Волинської Русі, наслідуючи приклад візантійських імператорів і правителів слов'янських країн, виявили особливу турботу про те, щоби храми країни мали шановані у всьому християнському світі реліквії - чудотворні ікони. Археологічна наука допомагає заповнити прогалини наших знань про справжні масштаби поширення улюблених на Русі Богородичних образів.

1. Михайлова Р. Д. *Художня культура Галицько-Волинської русі*. – К.: Слово, 2007. – С. 249.

2. *Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець*. – К.: Дніпро, 1990. – С. 392.

3. Вояковський Н. *Шляхами наших прочан. Проповіді про чудотворні ікони Божої Матері*. – Львів, 1998. – С. 180.

4. *Літопис Руський*. – С. 443–444.

5. *Літопис Руський* - С. 448.

6. Корзухіна Г. Ф. *Русские клады*. – Москва, Ленинград: изв-во АН ССР, 1954. – С. 50.

7. Михайлова Р. Д. *Op. cit.* – С. 253.

8. Александрович В. *Чудотворна ікона Богородиці («Воплочення») з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавства*. – 2005. - Вип. 5. – С. 134–135.

9. Александрович В. *Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // Княжа доба: Історія і культура*. – 2011. – №4. – С. 158.

10. Огієнко І. Белзька чи Ченстоховська ікона Божої Матері // *Віра і культура*. – Вінніпег, 1996. – Ч. 4. – С. 4.
11. Ільків А. Культ Пресвятої Богородиці в іконах // *Альманах «Гомору України»*. – Торонто, 1988. – №66. – С. 106.
12. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – Санкт-Петербург, 1916. – Т. II. – С. 156.
13. Рогов А. И. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русских связей // *Древнерусское искусство*. – Москва: Наука, 1972. – С. 320.
14. Літковець О. Турковецька Божя матір // *Белз. Історико-культурний та мистецько-літературний журнал*. – Львів, 2005. – Ч. 2. – С. 52–53.
15. Пастернак Я. Археологія України. Первісна, давня чи середня історія України: за археологічними джерелами. – Торонто, 1961. – С. 585–586.
16. Левицька О. Ченстоховська ікона Матері Божої: історія і сучасність // *Історія релігії в Україні. Науковий щорічник*. – 2004. – Львів: Логос, 2004. – Кн. I. – С. 323.
17. Стефанишин Е. Українська чудотворна ікона Божої Матері в Ченстохові // *Надбужаничина*. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1989. – Т. 2. – С. 62.
18. Літопис Руський. – С. 398.
19. Літопис Руський. – С. 446.
20. Літопис Руський. – С. 446.
21. Генсьорський А. І. Галицько-Волинський літопис // *Процес викладання: редакції і редактори*. – К.: Видавництво АН УРСР, 1958. – С. 36.
22. Киркевич В. Г. Церква Покрови Пресвятої Богородиці. – К.: Техніка, 1999. – С. 15.
23. Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю // *Збірник праць ювілейного конгресу*. – Мюнхен, 1988/1989. – С. 688.
24. Степовик Д. Іконологія й іконографія. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – С. 193.
25. Степовик Д. Іконологія й іконографія. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – С. 100.
26. Жолоб Г. Галицька чудотворна ікона Матері Божої з Крилоса. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2014. – С. 50.
27. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. – К.: Мистецтво, 1997. – С. 168.
28. Овсійчук В. Українське мистецтво X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 120.
29. Кондаков Н. П. *Op. cit.* – Т. II. – С. 223.
30. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XVI – першої половини XVII століття. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 50.
31. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XVI – першої половини XVII століття. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 50.
32. Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 22.
33. Прищепя Б. Дорогобуж на Горині у X–XIII ст. – Рівне, 2011. – С. 198.
34. Волконський Н. *Op. cit.* – С. 141.
35. Мельник А. Мати Божя в українській літературі. – Торонто, 1965. – С. 147.
36. Майоров-Русин А. Чудотворные иконы Галицко-Волынской Руси начала XIII в. – 2010. – № 4. – С. 39.
37. Романюк О. Чудотворна ікона Холмської Божої Матері // *Образотворче мистецтво*. – 2006. – № 1. – С. 105.
38. Кондаков Н. П. *Op. cit.* – Т. II. – С. 275.
39. Силук А., Романюк О., Ременяк О. Віднайдемо ікону Холмської Божої Матері // *Визвольний шлях*. – 2000. – Ч. II. – С. 82.
40. Пуцко В. Г. Білгородська гривна // *Старожитності Русі-України*. – К., 1994. – С. 193–198.
41. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадіщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть. – Львів: Каменярь, 1990. – С. 8.
42. Антонова В. И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // *Византийский временник*. – 1961. – Т. 18. – С. 203.
43. Білик О., Жульгай П. Київські сакралії серед старожитностей княжого Галича // *Пам'ятки України: історія та культура*. – 2013. – № 6. – С. 14–15.
44. Корзухина Г. Ф., Пескова А. Древнерусские энколпионы. – Нагрудные кресты-реликварии XI–XIII вв. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 68–69.
45. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження 1850–1943 рр. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – С. 233, рис. 68; 6, 8.
46. Ширинский С. С. Кресты-энколпионы с обратной надписью как источник для истории церкви в Древней Руси // *История и культура древних и средневековых славян. Труды VI Международного конгресса славянской археологии*. – М., 1999. – Т. 5. – С. 139–140.
47. Янин В. А. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. – Москва: Наука, 1970. – Т. I. – С. 49.

**ДОСЛІДЖЕННЯ ХОЛМСЬКОЇ
ІКОНИ БОГОРОДИЦІ У
МАТЕРІАЛАХ МІЖНАРОДНИХ
НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ
«ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА
РЕСТАВРАЦІЯ».
БІБЛІОГРАФІЧНИЙ
ПОКАЖЧИК**

У 1994 р. Волинський краєзнавчий музей на базі Музею волинської ікони започаткував проведення щорічних міжнародних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація». Видані 26 наукових збірників, де друкуються матеріали з історії формування музейних колекцій, каталогізації, іконографії, техніко-технологічних характеристик, збереження та реставрації пам'яток волинського іконопису, вивчення сницарства, монументального малярства, культової архітектури, церковного шитва, книжкової гравюри, використання сучасних технологій у дослідженні пам'яток тощо. У 2000 р. Надія Горлицька за згодою з членами громадського товариства «Холмщина» передала до Волинського краєзнавчого музею Холмську Чудотворну ікону Богородиці. Згідно договору про передачу, музей взяв на себе зобов'язання збереження, наукового дослідження та реставрації унікальної пам'ятки. Починаючи з 2000 р., у матеріалах конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація» окремим розділом почали друкуватися матеріали з історії, іконографії, техніко-технологічних досліджень, реставрації та пошанування Чудотворного образу. У 2010 р., до 10-річчя передачі музею Холмської Чудотворної ікони Богородиці, був виданий науковий збірник «Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали», у якому надрукували статті науковців України, Росії, Польщі, матеріали з реставрації пам'яток, архівні документи, спогади холмщаків, що були опубліковані протягом 2000 – 2010 рр. у збірниках щорічних міжнародних наукових конференцій у Луцьку. Таким чином, протягом двадцяти років перебування Холмської ікони Богородиці у музеї заповнювались прогалини її історії; відкривалися імена людей, які спри-

чинилися до поворотів долі святині; висвітлювалися складні реставраційні процеси, ікона ідентифікувалася як унікальна пам'ятка константинопольського аристократичного письма.

Пропонований бібліографічний покажчик містить 52 матеріали, надруковані у збірниках міжнародних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація» у 2000 – 2019 рр. Перелік публікацій впорядкований за абеткою прізвищ авторів із застосуванням наскрізної нумерації.

1. Баран О. Датування реплік гравюри Теодора Раковецького із зображенням панорами міста Холма у публікаціях другої половини XIX – першої половини XX ст. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25-26 верес. 2008 р. Луцьк: Б.в. 2008. Вип.15. С. 154-157.

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

3. Бредіс Н. Дослідження ікони «Богоматір Холмська» методами неруйнівної рентгенодіагностики. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С.93-94.

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

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

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

7. Гаврилюк С. Документи XIX – початку XX століття про ікону Холмської Божої Матері. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С. 100-102.

8. Gil A. Geneza nowożytnego kultu ikony

Matki Boskiej Chelmskiej. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С. 106-112.

9. Gil A. Ikona Matki Boskiej Chelmskiej pod Beresteczkiem 1651 r. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 27-29 жовтня 2005 р. Луцьк: Б.в., 2005. Вип.12. С. 87-89.

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

11. Горлицька (Коробчук) Н. Спогади про Холмську Чудотворну ікону. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 лист. 2000 р. Луцьк: Б.в., 2000. С. 18-19.

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

13. Голуб В. Особливості реставрації прикрас з Чудотворної ікони Холмської Богородиці. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25-26 верес. 2008 р. Луцьк: Б.в., 2008. Вип.15. С. 97-104.

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

15. Гулько Г. Холмська ікона Богородиці: інтерпретація окремих сторінок її історії. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., присвяченої 115-й річниці від дня народження українського мистецтвознавця Павла Жолтовського. м. Луцьк, 24 – 25 жовтня. 2019 р. Луцьк.2019. Вип.26. С. 11-17.

16. Давидова Г. Чудотворна ікона Холмської Богоматері (Бібліографія). Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII

міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. Луцьк: Б.в. 2010. Вип.17. С. 152-156.

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

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

19. Златогорський О. Образи Холмської Божої Матері в романі Р. Федорова «Ворожба людська». Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С. 112-113.

20. Карелін Уладзімір, Мельнікаў Мікалай. Абразы Маці Бажай Холмскай на Беларусі. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. Луцьк: Б.в. 2011. Вип.18. С.140-142.

21. Квасюк А., Романюк О. Холмська Чудотворна ікона Божої Матері. Повернення з небуття. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 лист. 2000 р. Луцьк: Б.в., 2000. С. 14-18.

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

23. Ковальчук Є. До питання комплектування збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 лист. 2000 р. Луцьк: Б.в., 2000. С. 13-14.

24. Ковальчук Є. Музей волинської ікони у дослідженні сакрального мистецтва. До 10-річчя Музею волинської ікони. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Вип.10. С. 7.

25. Ковальчук Є. Створення збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XX Міжнар. наук. конф., присвяченої пам'яті українського мистецтвоз-

навця Павла Жолтовського, 20-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 27-28 серп. 2013 р. Луцьк, 2013. Вип.20. С. 24-25.

26. Kondraciuk P. Nie znane obrazy Miatki Bożej Chelmskiej w kościołach rzymskokatolickich na Zamojszczyźnie. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С. 104-106.

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

28. Лебедь В. Холмська чудотворна ікона Божої Матері. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С. 87-92.

29. Mart K. Wokół jednego zabytku. Assekuracja jego królewskiej mości dana Maryi, w swoim obrazie Chelmskim list króla Jana Kazimierza. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. Луцьк: Б.в. 2011. Вип.18. С. 137-139.

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

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

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

33. Онуфрійчук М. Холмська ікона Божої Матері в переказах і легендах. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 лист. 2000 р. Луцьк: Б.в., 2000. С. 21-22.

34. Позіховська С. Бердичівські видання «Coronasya cudrwnego obrazu...» як джерело до вивчення Холмської Богородиці. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб.

мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовтня. 2005 р. Луцьк: Б.в., 2005. Вип.12. С. 89-105.

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

36. Пуцко В. Холмська ікона Богородиці – святиня давнього Києва. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. Луцьк: Б.в. 2010. Вип.17. С. 134-137.

37. Пушкар Н. Ще один документ до історії Жидичина. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовтня. 2005 р. Луцьк: Б.в., 2005. Вип.12. С. 106-108.

38. Ременяка О. Ікона Холмської Божої Матері. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 лист. 2000 р. Луцьк: Б.в., 2000. С. 19-20.

39. Ременяка О. Ікона Богородиці Холмської – знак і знамення. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10. С.85-87.

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

41. Ременяка О. Публікації у польських та російських виданнях кінця XVII-XIX століть, пов'язані з іконою Богородиці Холмської. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовтня. 2005 р. Луцьк: Б.в., 2005. Вип.12. С. 109-110.

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

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

44. Романюк О. До питання історії Холм-

ської Чудотворної ікони Божої Матері. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовтня. 2005 р. Луцьк: Б.в., 2005. Вип.12. С.110-113.

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

46. Скоп П. Ікона «Адорація Холмської Богородиці» з колекції Львівського музею історії релігії. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип.10 С. 103-104.

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

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

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

50. Цитович В. Дослідження ікони XI-XII ст. «Богоматір Холмська» в ультрафіолетових променях. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003 Вип.10 С. 95-99.

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

52. Шульц І. «Холмська колекція» у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Ще один архівний документ до історії надходження пам'яток. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., присвяченої 115-ій річниці від дня народження україн-

ського мистецтвознавця Павла Жолтовського. м. Луцьк, 24 - 25 жовтня. 2019 р. Луцьк.2019. Вип.26. С. 22.

РОЗДІЛ II.

ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Людмила КАРПЮК
(Луцьк)

ІКОНОПИСНИЙ СПАДОК МАЛЯРІВ НАРОДНОЇ ТРАДИЦІЇ XVI - XVIII ст. У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Колекція давнього іконопису Музею волинської ікони складається з великого обсягу творів, які по рівню та манері виконання можна умовно розділити на кілька типів малярської традиції. Це – група ікон високого мистецького рівня, виконані професійними малярами; інша група ікон, стилістично поєднує риси професійного виконання з певними рисами «примітивізму», але виконані вони у живописній манері, яка відповідає мистецькій традиції часу написання образу. Саме таких пам'яток досить значна кількість у збірці музею. Ще одна група ікон репрезентує зразок так званого народного наївного малярства з яскраво вираженим провінційним впливом.

Тема українського народного іконопису розкрита у чисельних дослідженнях В. Свенціцької, М. Гелитович, М. Федак. На думку В. Свенціцької та В. Отковича на розвиток мистецтва жодного іншого народу, вплив фольклорного мистецтва не позначився такою мірою, як на українському. Народна течія пробивала собі щораз ширшу дорогу, приносячи в іконопис реалії життя, що в цілому надавало йому демократичного характеру. Найбільш насущні проблеми, що відбувалися у житті суспільства порушувалися і в іконописі. Творчість народних майстрів сприяла проникненню в ікону соціальних і побутових мотивів. В. Откович у своєму дослідженні «Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.» аналізує творчість цілого ряду іконописців народної традиції та малярських осередків, у яких вони працювали [1].

У XVII – XVIII ст. творчість народних (не-професійних) іконописців розвивалася водночас з майстрами високого живописного рівня. Сучасні дослідники вважають, що за рівнем мистецької вартості ікони народних майстрів не поступаються творам професійного мисте-

цтва, а часто й перевершують їх своєю експресією та сміливістю творчих інтерпретацій [2, 23]. Активний розвиток народного малярства у цей час пов'язаний з інтенсивним будівництвом церков, для яких створювалися нові іконостаси, заповнювалися іконописом інтер'єри. Бідність церковних парафій, які поступово стають замовниками, а також віддаленість сільських громад від великих міст, нерідко ставало причиною виконання ікон не професійними, а народними майстрами. Такі замовники не вимагали ні високого художнього рівня, ні нових живописних прийомів.

У першій половині XVI ст. анонімним волинським малярем була написана ікона «Спас у славі», яка нині вважається однією з найбільш давніх пам'яток колекції. У монументальному вирішенні сюжету, урочистій та ясній колірній гамі, особливому графічному лаконізмі оформлення композиції, ми бачимо твір маляра народної традиції, який поєднав у своєму живописі прийоми інших талановитих майстрів. Згідно іконографії, домінуючою у композиції є масивна постать Христа дещо видовженого формату, з не пропорційно написаними кистями та стопами і по-особливому виконаним ликом. Весь живопис творений у своєрідній «геометричній» манері. Широкі та тонкі лінії контуру, крапки, коло чи півколо моделюють площинно зображений лик, рясні бганки одерж, інші деталі композиції. Незвичний колір одерж Христа – фіолетово-бордовий хітон та світло-зелений гіматій, а також оригінальної шестикутної форми підніжок трону, відносять цей образ до самотніх творів народної традиції [3].

Серед ікон музейної колекції виділяється характерними рисами група пам'яток, пов'язаних з малярським колом «Волинського іконописця 1630 року». Це був потужний мистецький осередок з усталеними художніми традиціями. У ньому прослідковуються два паралельних напрямки, які взаємно доповнюють один одного. Водночас з консервативним, ортодоксальним чи візантинуючим спадком, малярі використовують у декорі своїх творів художні набутки ренесансного мистецтва, що розквітло в Україні з початку XVII ст. [4].

Послідовники «Волинського іконописця 1630 року», які створили намісні образи Хри-

ста Вседержителя, що походять з церков сіл Волині (Деревок, Піща, Новосілки) у своїй творчості близькі до «народних живописців» (фото 1, 2). Ці пам'ятки, попри те, що їх автори дотримуються традиційної іконографії та розуміють духовну значимість образу, працюють у досить спрощеній та навіть грубуватій манері. Свідченням того, що ікони походять з однієї майстерні або ж могли послугуватися єдиним взірцем, є деталі зображення Христа: положення благословляючої руки з масивною фалангою великого пальця, неповторний та своєрідний тип лику – видовженого овалу з маленькими вустами, чітко окресленими розкосими очима, з дуже загостреним підборіддям та ніби причепленою під ним роздвоєною борідкою, однакова форма розгорнутої книги з подібним декором на обрізі (тонка хвиляста лінія).

Цю групу пам'яток з образом Христа Вседержителя споріднюють як загальні стилістичні особливості, так і низка конкретних моментів: статичність і строгість композиції, складна схема складок одягу, коли штриховані густі лінії творять бганки, особливе поєднання графіки й світлотіні у моделюванні ликів з доволі різким висвітленням і з інтенсивним підрум'яненням. Колірна гама ікон обмежується синіми відтінками, кількома тонами вохристого, білим та золоченням чи срібленням на майстерно різьбленому тлі.

Близькою за скромною колористикою та графічною манерою виконання до групи пам'яток малярського кола «Волинського іконописця 1630 року» є ікона «Св. Параскева» з храму с. Кримне Старовижівського р-ну (фото 3). Тонка чорна лінія обводить контури волосся і миловидного лику, одяг, фігури ангелів. Особливості непропорційного рисунку постаті Параскеви поєднані з чудовою роботою майстра, який створив орнаментальне тло та різьблену корону, якою її увінчують ангели.

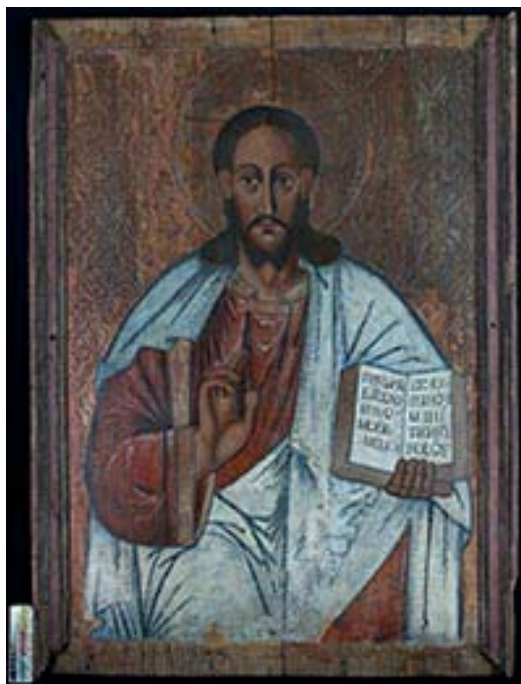
Пам'ятки цього малярського осередку свідчать про поступову демократизацію та фольклоризацію художніх процесів, які проникають у середовище майстрів, орієнтованих на давні візантійські традиції.

Іконографія образу Богородиці у складі намісного ряду іконостасів волинських церков була незмінною впродовж тривалого часу. Основним типом у малярстві ремісничого рівня була традиційна східна іконографія Богородиці Одігітрії. З XVIII ст. поширюється тема «Ко-

ронування Богородиці» (ангели тримають корону над головою Богородиці) та списки з місцевошанованих чудотворних ікон, найчастіше – Почаївської та Римської.

На іконах волинських авторів образ Богородиці, як правило, демонструє єдиний композиційний варіант у якому Діва Марія представлена доколінно, Дитя, з благословляючим жестом правиці – на лівій руці. У низці творів XVIII ст. у лівій руці Христа зображена держава, а не звичний сувій чи Євангеліє. Образ Марії навіть у майстрів ремісничого рівня підкреслено жіночний, з миловидними рисами дещо видовженого лику. На іконах з церков с. Холопичі Локачинського р-ну, м. Рожище, с. Городно Любомльського р-ну, іконі невідомого походження (старі музейні фонди), автори живописно зображують лики за допомогою об'ємного моделювання, але риси ликів наведені графічною темною лінією. Стилїстика трактування одяг є досить площинною та схематичною. Бганки одяг творяться широкими прямими мазками темного відтінку по червоному мафорію й блакитному хітоні. Серед комплексу творів виділяється яскравою кольоровою гамою ікона з с. Лаврів Луцького р-ну. Дзвінкі кольори одяг Богоматері та Ісуса: червоний мафорій з зеленим виворотом Марії, яскраво-оранжевий гіматій Ісуса та біла сорочка, декоровані зірочками та золотою облямівкою, у поєднанні з золоченими промінчастими німбами, творять особливий декоративний ефект (фото 4).

Тематичний репертуар збережених волинських пам'яток, які можна віднести до творів народних чи не професійних майстрів не надто великий. Іконописці працювали на замовлення, враховуючи прихильність вірян до улюблених святих чи певних сюжетів, які могли б реально допомогти їм у житті та важкій праці. Можливо тому найчастіше у місцевих церквах можна було побачити образи святих заступників: Великомучениць Параскеви та Варвари, Св. Миколая, Св. Юрія Змієборця, Св. Дмитрія. Малярі використовували старі традиційні іконографічні ізводи, нерідко наповнюючи їх рисами фольклорного звучання. Так, в окремих волинських пам'ятках XVII – XVIII ст. Св. Параскева втрачає строгі ієратичність, сюжет доповнюється своєрідними та оригінальними рисами. Її образи кінця XVII ст. з церков с. Кримне Старовижівського р-ну та з с. Осівці Камінь-Каширського р-ну (1749 р.) свідчать про дотримання традиційної іконографії, про-



1. Христос Вседержитель. Середина XVII ст.
с. Новосілки Турійського р-ну.



2. Христос Вседержитель. Середина XVII ст.
с. Деревок Любешівського р-ну.



3. Св. Параскева. Середина XVII ст.
с. Кримне Старовижівського р-ну.



4. Богородиця Одигітрія. XVIII ст.
с. Лаврів Луцького р-ну.

те живописна майстерність виконання досить спрощена. Малярі з дивовижною легкістю користуються кольоровим контуром, який окреслює кожну деталь на іконі: постать Святої, нижній лик, м'які густі бганки одягу, тендітні фігурки ангелів, які її коронують.

У «Св. Параскеві» початку XVIII ст. (старі музейні фонди) цікаво втілюється розуміння автором значимості подвигу мучениці у житті християн, яке він показав через зображення оригінального атрибуту того часу. У правій руці Святої – великий металевий чотириконечний напрестольний хрест-розп'яття. Майстер ретельно прописав його форму та декор, характерний для української металопластики другої половини XVII – початку XVIII ст. Живопис ікони вирізняється ясною кольоровою гамою, наївним, безпосереднім трактуванням сюжету та вишуканою декоративністю, це й ретельно прописаний текст тропаря на довгому сувої, акуратним бантиком вив'язаний пояс на хітоні мучениці, фібула у вигляді чотирипелюсткової квітки на грудях, симетричний орнамент на аркоподібному обрамленні. Ці деталі відволікають увагу від певної дисгармонії у написанні лику Параскеви.

Серед пам'яток іконопису народного малярства музейної колекції є цілий ряд творів у яких особливо яскраво виявляються риси етнокультурних живописних традицій. Подібні образи виділяються яскраво вираженим провінційним впливом у дещо примітивній поставі фігур, спрощеному моделюванні ликів та одяг, яскравому колориті або ж навпаки, скромній спрощеній палітрі, грубуватій лінійній композиції. Такими рисами наділені ікони XVII – XVIII ст., що оповідають про воїнський подвиг – «Св. Юрій Змієборець», «Св. Великомученик Дмитрій», «Архистратиг Михаїл». В ікономалярстві того часу образи святих мучеників воїнів зі зброєю набули величезної популярності. Вони уособлювали безстрашність, доблесть, справедливість та караючу силу; опосередковано розкривали ідею активного спротиву злу.

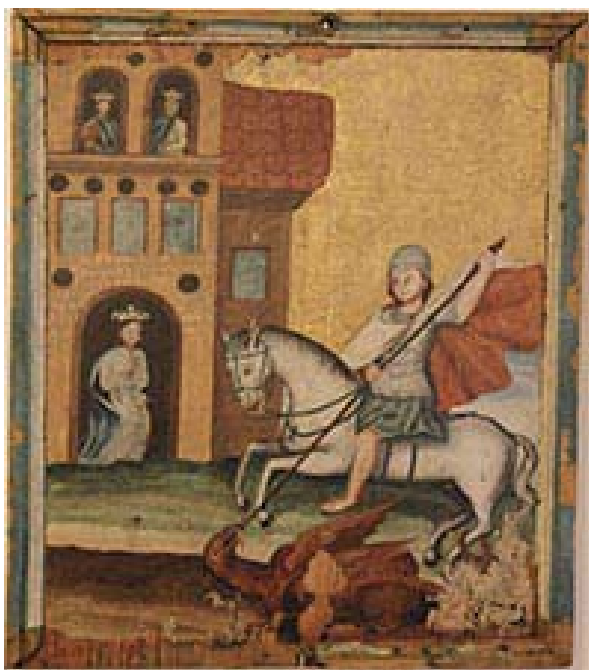
Св. Юрій Змієборець у народному середовищі шанувався не лише як мученик і воїн, а також як покровитель землеробів та скотарів. Можливо тому іконам «Юрій Змієборець» притаманні яскраво виражені народні риси та наївна реалістичність. У пам'ятках XVII – XVIII ст. з сіл Новосілки, Дубечне, Ставки, Вітоніж, Твердині, Гішин (фото 5) автори відтворюють традиційну класичну схему композиції. Пам'ятки

різних авторів, написані у різні століття, проте подібні за іконографічними особливостями, у яких легенда про Змієборця інтерпретується з характерним фольклорним звучанням. Дотримуючись строгості канону у зображенні сцени, кожен з авторів вносить у твір щось своє, індивідуальне, наприклад, вишивка червоно-синіми барвами на блакитному платті царівни (ікона з с. Новосілки Турійського р-ну) чи інша обов'язкова деталь вбрання царівен майже у кожному образі – фартушок та керсетка. Говорячи про малярські характеристики цих ікон, слід відмітити, що навіть у виконанні різних волинських іконописців, постать Святого виглядає дещо іграшковою, присадкуватою, його пишуть з круглим ликом, тоненькими руками та короткими ногами [5].

У збірці музею зберігаються три ікони, які походять з церкви Св. Дмитрія с. Гішин Ковельського р-ну. Храм є одним з найдавніших пам'яток дерев'яної архітектури України, побудований у 1567 р. «Св. Дмитрій» середини XVII ст., ймовірно, храмова ікона цієї церкви, вирізняється певною наївністю у трактуванні сюжету. Майстер написав монолітну постать воїна з ретельно виписаними деталями обладунку, впевненим рисунком одяг та чобіт. Водночас, лик Святого вражає наївним та безпосереднім трактуванням, це юне обличчя з вузько посадженими круглими очима, симетричними довгастими зализинами на лобі та світлим курчавим волоссям (фото 6).

Образ Богородиці Одигітрії 1697 р. з цієї ж церкви, є копією місцевошанованої Чудотворної Гішинської ікони Богородиці [6] (фото 7). Ця пам'ятка, попри те, що її автор дотримується іконографії та розуміє духовну значимість образу, написана у досить спрощеній манері. Рівень її виконання занижує рисунок своєрідно виконаних ликів, округлих, з графічно прокресленою лінією брів, носа, дещо скошених очей. У прийомах трактування одяг – мафорію, декорованого зірочками, коронах, прочитується вплив барокового мистецтва, адже здобутки живописного мистецтва західноєвропейської культури були відомі та використовувалися малярами, близькими до народної традиції.

До ікони «Св. Дмитрій» з с. Гішин виявляють подібність пам'ятки з церкви с. Кримне Старовижівського р-ну. Найвірогідніше, комплекс творів: «Архистратиг Михаїл», «Христос Вседержитель», «Богородиця Одигітрія» середини XVII ст., є частиною не збереженого іко-



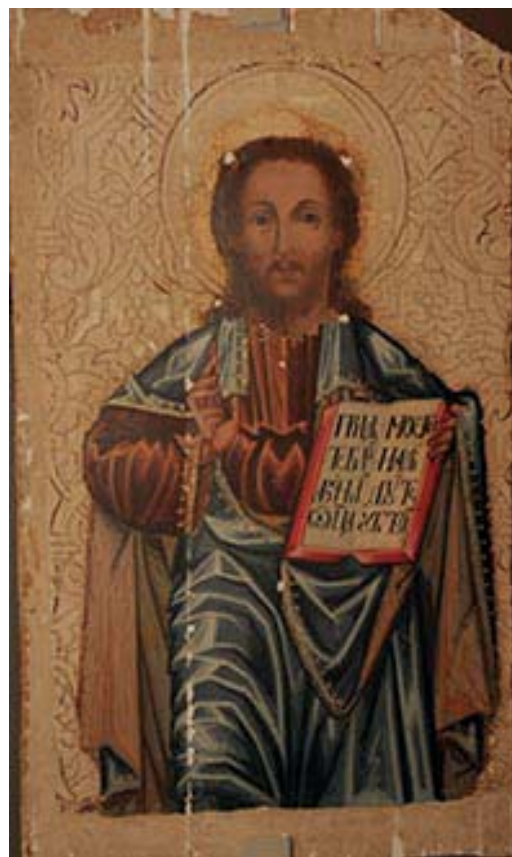
5. Св. Юрій Змієборець. 1756 р.
с. Вітоніж Рожницького р-ну.



6. Св. Дмитрій. Середина XVII ст.
с. Гішин Ковельського р-ну.



7. Богородиця Одигітрія. 1697 р.
с. Гішин Ковельського р-ну.



8. Христос Вседержитель. Середина XVII ст.
с. Кримне Старовижівського р-ну.

ностасу. Сучасна церква побудована у 1861 р. Документальних згадок про існування у селі однойменної церкви до XIX ст. немає, але, ймовірно, церква існувала у XVII ст., адже ікона Архистратига Михаїла, переписана та перероблена (доставлена дошка з живописом у нижній частині) у дияконські врата, у давні часи могла бути храмовою.

Майстер ікон з с. Кримне має доволі характерний авторський почерк, який дозволяє ідентифікувати його роботи серед інших творів цього періоду. Він використовував доволі лаконічні художні засоби, проте зумів досягти ефектного звучання образів за рахунок ритму, кольорових акцентів та декору. Постаті персоналій покоління, що звично для волинської традиції, але непропорційні – дуже тонкі, вузькоплечі з вкороченими руками, високою талією. Лики Богородиці і Христа Вседержителя мають сліди перемалювання, але авторське зображення лику Михаїла живописною манерою виконання близьке образу до Св. Дмитрія з Гішина. Це юне обличчя з вузько посадженими круглими очима, високою лінією брів та волоссям, яке легкими кучерями спадає на плечі. Цікавий, дещо архаїчний стиль зображення бганок на одягах персоналій – об'ємні складки, вибагливо зібрані, часто мальовані ламаними графічними лініями, які творять об'єм мафорію Богородиці, плащів Христа й Архистратига Михаїла (фото 8). Присутні архаїчні риси виказують орієнтування маляра на давні зразки іконописної традиції, які поєднувалися у його творах з ренесансними мотивами декору тла, характерним для стилістики першої половини XVII ст. Золочене тло всіх ікон прикрашає орнамент, різьблений у вигляді рослинно-ромбовидної сітки.

До пантеону улюблених народних святих з ранньохристиянських часів входить Св. Миколай, чий образ обов'язково був у кожному храмі. Волинські малярі у XVII – XVIII ст. створили численну кількість його образів, близьких за стилістичним та іконографічним вирішенням. У збірці музею зберігається цілий комплекс творів, які різняться за характером та колоритом, інколи – композицією. Святий Миколай у виконанні місцевих малярів писався, як правило, півфігурно, з благословляючою правицею та книгою у лівій руці. В іконографічній традиції він має свій, характерний тип обличчя, за яким ми його відрізняємо від інших святих. У нього завжди коротка сива борода і високе чоло

із зализинами. Лоб зморшкуватий, що говорить не лише про вік, а й про його мудрість.

Ікони Св. Миколая з сіл Чорніїв, Гішин, Рудка-Козинська, Дубечне, які можна віднести до спадку майстрів народної традиції, близькі за колоритом переважаючих теплих відтінків, однак лики написані авторами зовсім по-різному і в індивідуальній манері. У пам'ятці з Чорнієва Святий схожий на доброго усміяного дідуся, він випромінює особливу лагідність, що прочитується у його делікатно змодельованих рисах обличчя з ледь помітним рум'янцем на щоках та широкою сивою бородою. В іконі з с. Дубечне Старовижівського р-ну, яка виконана у дещо грубуватій манері, він – суворий священник. Художня мова пам'ятки надзвичайно виразна та лаконічна, здається, що Св. Миколай це – сільський священник, з якого автор й написав ікону. Сиве коротке волосся легкими кучерями спадає на плечі, лик обрамляє така ж сива борода, над глибоко посадженими очима – нахмурені густі сиві брови. Омофор, широкою сірою стрічкою огортає плечі, на його тлі живописною контрастною синьою плямою виділяється Євангеліє.

Авторами подібних ікон були до певної міри кваліфіковані іконописці, проте професійно не навчені чи навчені частково. А деякі з них могли самостійно отримати певні професійні навички.

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

Волинські іконописці відтворювали євангельські історії та події з історії церкви зі щирістю та безпосередністю, що відповідало народному світосприйняттю. Такі ікони вража-



9. Св. Юрій Змієборець. XVI ст.
с. Голоби Ковельського р-ну.



10. Архистратиг Михайл. 1740 р.
с. Береськ Рожиського р-ну.

ють протонародними типажми персоналій, а інколи й введенням у композицію характерних для свого часу деталей костюмів, архітектури. Цікавими у цьому плані є ікони «Покрови». У пам'ятках з церков с. Прилісне Маневицького р-ну, с. Гута-Камінська Камінь-Каширського р-ну, с. Застав'є Любомльського р-ну, майстри, дотримуючись традиційної іконографії, акцентують увагу на релігійній ідеї сюжету. Лики персонажів, присутніх під час літургії у храмі, написані без індивідуальних характеристик, архітектурний стафаж – з чіткою графічною основою та тенденцією до монохромності у живописі. Серед усіх художніх засобів, що їх використовують автори у змалюванні теми, особливе значення відводиться лінії і колориту, саме вони мають найбільш індивідуальний характер і є найвиразнішими ознаками художньої манери.

З традицією народного малярства тісно пов'язана й творчість анонімного автора пам'яток 1786 р. з церкви с. Рудка-Козинська Рожиського р-ну. Чотири ікони (Христос Вседержитель, Богородиця Одигітрія, Новозавітна Трійця, Св. Миколай) свідчать про те, що їх ав-

тор орієнтувався на старі іконописні схеми, але стиль виконання цікавий наївною виразністю. Маляр використовує досягнення мистецьких виражальних засобів свого часу, використовуючи ясну палітру кольорів, «ліпить» об'ємні бганки одерж, ніжні лики. Проте, і це характерно для народного малярства, розміри зображень не завжди пропорційні. У «Новозавітній Трійці» значну частину іконного простору займає масив хмар, між постатями – величезна держава, видовжені фігури зображених мають непропорційно малі голови.

Народний іконопис XVIII ст. активно взаємодіє із загальним напрямом художнього процесу, тому окремі твори того часу потрактовані у бароковому дусі: експресивно й емоційно.

Яскравим прикладом подібного стильового напрямку є ікона другої половини XVIII ст. «Архистратиг Михайл з діяннями» з храму с. Троянівка Маневицького р-ну. Твір привертає увагу не лише нетиповою іконографією з експресивною постаттю Архистратига у середнику, написаному у складному ракурсі, а й сміливими, динамічними сценами «діянь». Автор не наслідуює традиційне зображення Михайла у

фронтальній поставі у лицарському обладунку з мечем у руці, він створює тріумфальний образ архангела, який наносить останній удар шаблею по дияволу, якого попирає ногами. Диявол наділений антропоморфними рисами, зі спотвореним криком лицем. Водночас постать Михаїла зображена майстром зі специфічним порушенням анатомії тіла, маленька голова посаджена на масивний торс атлетичної будови, проте, у клеймах з зображенням діянь архангелів, невеличкі постаті написані згідно анатомічних пропорцій. Малюнок лику Архистратига досить узагальнений, світлої карнації з правильними рисами та м'яко модельованим об'ємом. Колорит твору яскравий і насичений, майстер використовує основу з трьох кольорових площин: червоної, синьої та зеленої, щедро насичуючи їх висвітленнями, покладеними енергійними широкими мазками. Кожна сцена клейм підписана, підписи пояснюють зображення і допомагають його ідентифікувати. Вирізняється ікона й декоративним оздобленням, золоті смуги на вбранні Михаїла, масивний золотий меч, золотий німб – чітко виділяються на срібленому, декорованому орнаментом тлі [7].

Пам'яток, які можна визначити як ікони «народного примітиву» у збірці музею вкрай мало. Одна з них – «Юрій Змієборець» XVI ст. з церкви с. Голоби Ковельського р-ну [8] (фото 9). В історичних джерелах Голоби вперше згадуються у середині XVI ст., коли село входило до складу Мельницької волості і було підпорядковане Луцькому замку. Церква Св. Георгія, на горіщі якої був знайдений образ, побудована у 1783 р., тому можна припустити, що ікона походить з більш давнього Георгіївського храму Старих Голоб, спаленого шведами у 1708 р. [9]. Анонімний маляр дотримується традиційної іконографії теми «Чудо Георгія про змія», але манера живопису ікони є простонародною, наївною, де моделювання форми виконує лінія, що пояснюється рівнем вправності народного митця. Лінія творить форми постатей, лещадки, будівлі, моделює риси ликів та деталі одягу. Надзвичайно скромна колірна гама ікони свідчить про бідність малярської майстерні. Найбільше місця у живописі займає вохристо-червоний колір, який присутній в одязі персонажів і архітектурі, вохра різних відтінків моделює лещадки.

До нечисленних зразків «народного примітиву» відноситься образ «Зішестя Св. Духа на апостолів» поч. XVII ст. з с. Окорськ Локачин-

ського р-ну. Майстер створив варіант сюжету з Богородицею посеред апостолів, яка сидить на троні з молитовно піднесеними руками на рівні грудей. Апостоли розміщені на лавах у два ряди, а над їхніми головами – червоні вогненні язички. У іконі чітко виявляються характерні риси так званого народно-ремісничого письма. Анонімний автор володіє неповторною мовою мистецького вислову, творчою фантазією, водночас, використовує традиційну іконографічну схему [10]. За художньою манерою, твір несе відгомін фрескового малярства та відзначається площинно-графічним спрощеним трактуванням форми. У живописній мові, як це звично для ремісничого напрямку малярства, головну роль відіграє контур, який часто буває різної насиченості, тут його колір – лише чорний. Палітра складається з декількох прозоро накладених темно-вохристих та блакитно-зелених барв, своєрідне поживавлення вносять акценти срібла на німбах Богородиці й апостолів, червоні язички полум'я над головами. У відтворенні ликів, написаних просто і схематично, відсутні світлотіньові моделювання, автор обмежується чорною лінією, якою пише деталі облич, розрізняючи апостолів лише формою бороди чи зміною малюнку зачіски.

Кількість подібних малярів – самоуків у XVIII ст. зростає, а їх творчість нерідко засуджувалася богословами та ієрархами церкви. У праці П. М. Жолтовського «Художнє життя на Україні» згадується ставлення до ікон непрофесійних майстрів вихованця Києво-Могилянської академії, видатного богослова та літератора XVII ст., Симеона Полоцького, який у записці 1669 р. московському царю Олексію зазначав, що лише художньо виконані образи відповідають своєму призначенню, він суворо засуджував богомазів-ремісників, кількість яких значно збільшилася у кінці XVII ст. [11. С. 48 – 49]

Яскравим прикладом так званого народного наївного малярства є образ «Архангела Михаїла» 1740 р. з с. Береськ Рожищенського р-ну. Майстер-самоук доволі вільно інтерпретує канонічний зразок як у композиційно-іконографічному, так і в образно-художньому плані. Михаїл намальований площинно і вкрай спрощено. Однак, попри свою наївність, зображення відзначається виразністю, а трактування форм – монументальністю. Лик Архангела мальований світлою карнацією, риси лінійно окреслені темним контуром, на щоках – ніж-

ний рум'янець. Складки одягу, зелений хітон та світло-вохристий плащ модельовані широкими прямими чи ледь хвилястими лініями темно-коричневого кольору. Оригінально виконана посріблена кіраса, оздоблена рельєфним ліпним орнаментом з «каменями». Михайл зображений на різьбленому тлі, у яке вкомпоновані різьблені крила за його спиною, а нижня частина ікони, можливо, через присутність донаторського напису справа від постаті, пофарбована у білий колір. З напису дізнаємося дату написання ікони та ім'я замовника «...Григорій Чулой со женою своєю Катериною...» [12].

Численні пам'ятки іконописної малярської спадщини Волині XVII – XVIII ст., які можна віднести до спадку народного (ремісничого) малярства, свідчать про розвиток іконографічної традиції у руслі з українським мистецтвом того часу. Майстри, створюючи свої оригінальні малярські теми, використовували здобутки традиційного іконописного мистецтва давньої доби та західноєвропейської культури. Спрощуючи композицію ікони, вони вносили до неї часто наївні трактування образів, активно використовували лінійний живопис при зображенні як деталей одягу, архітектури, так і ликів. Їх твори збагачені декоративними елементами, різьбленими орнаментами тла, візерунчастими мотивами на вбранні персоналій. Живопису народних малярів притаманне поєднання ознак ренесансу, бароко та рис народного мистецтва. Їм властива певна стилізація, тобто не механічне копіювання давніх зразків, а творче їх опрацювання і створення нових художніх варіантів.

1. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. К., 1990.

2. Гелитович М. Три народних маляри кінця XVI – початку XVII ст. Електронний ресурс: sm.etnolog.org.ua

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

4. Наукова довідка Карпюк Л. «Мистецька спадщина «Волинського іконописця 1630 р.» та його кола у музеях України, Польщі та Білорусі». 2019 р. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею.

5. Карпюк Л. Ікони Святого Юрія Змієборця XVI-XVIII століть з колекції ВКМ. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 4-5

листопада. 2009 р. Науковий збірник. Луцьк. 2009. Вип.16. С. 48-53.

6. Село Гішин (до XIX ст. – Гошин) у кінці XVI ст. було приписане до Вербського монастиря Св. Трійці Ковельського повіту (заснований біля 1543 р. князем Василієм Сангушком). У другій половині XVI ст. монастир, що почав занепадати, отримав нового патрона – князя А. Курбського. Після його смерті патронат над монастирем успадкував неповнолітній син Дмитро. Історичних свідчень про те, що найдавніший дерев'яний храм Св. Димитрія Солунського, побудований у 1567 р. в с. Гішин освячений на честь покровителя сина Курбського не збереглося. Але ця версія має право на життя. У 1998 р. під час заміни кришки старого Престолу храму була знайдена древня ікона Богородиці, яка багато років вважалася втраченою. У 1960-х роках, коли радянська влада зачинила церкву, аби зберегти образ, його зворотну сторону використали як кришку престолу. Написання ікони Богородиці Одигітрії Гішинської можна віднести до середини XVII ст.. У манері виконання, стилевих особливостях, іконографічній програмі, яскравому декорі мафорію і різьбленого тла, а також колористичному вирішенні, прочитуються мотиви Одигітрій з храмів с. Бобли, с. Видерта та с. Яревище. Електронний ресурс: visnyk.lutsk.ua › news › volyn

7. Вигодник А., Карпюк Л. Житійні ікони XVII-XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник мат матеріалів XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк -- м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. Луцьк. 2006. Вип.13. С. 67-73.

8. Мельник І. Реставрація ікони XVI ст. «Юрій Змієборець» зі збірки Волинського краєзнавчого музею. Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник IX міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. Вип.9. С.57-58.

9. Голоби. Ковельський район. Волинська обл. Історія міст і сіл Української РСР. К., 1970. С. 332.

10. Пуцко В. Окорська ікона Зішестя Святого Духа на апостолів (До питання про джерела іконографічної схеми). Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник матеріалів XIII міжнародної наукової конференції. м. Луцьк. 2-3 лист. 2006 р. Луцьк. 2006. Вип.13. С. 46-49.

11. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. К., 1983. с. 178

12. Вигодник А. Донаторські написи на іконах XVII-XVIII ст. з колекції Музею волинської ікони в Луцьку. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник матеріалів XXIII міжнародної наукової конференції., м. Луцьк, 19-20 жовтня. 2016 р. Луцьк, 2016. Вип.23. С. 52-57.

Лариса ОБУХОВИЧ
(Луцьк)

ЗАВЕРШЕННЯ РЕСТАВРАЦІЇ ІКОН ПРАЗНИКОВОГО РЯДУ ІКОНОСТАСУ СЕЛА ПІРВАНЧЕ ГОРОХІВСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

У Музеї волинської ікони зберігаються шість ікон празникового ряду іконостасу початку XVIII ст. з церкви Покрови пресвятої Богородиці села Пірванче (Перванче) Горохівського району Волинської області (У невеликих церквах Волині робили малий празниковий ряд з шести ікон, а не, як було традиційно, дванадцяти) [1]. У 1981 році вони були передані до Волинського краєзнавчого музею науковою експедицією по обстеженню культових споруд області під керівництвом видатного мистецтвознавця П. М. Жолтовського за Актом прийому № 2191 від 5-V-1981 р. Науковий працівник художнього відділу музею Левицька Тамара Леонідівна, як член експедиції, брала безпосередню участь в обстеженні пірванчівської церкви. Вона пригадує, що П. М. Жолтовський був для учасників експедиції авторитетним наставником і вчителем. Він у живому спілкуванні відразу визначив авторство нововіднайдених пірванчівських празників. А побачив він у стилістиці цих творів руку Йова Кондзелевича.

Про атрибутування ікон П. М. Жолтовським мені стало відомо лише в 2012 році. Займатися реставрацією та дослідженням пірванчівських празників я почала ще на початку 1980-років. У 1983 році реставрувала ікону "Вознесення Господнє" (Ж-322), в 1985 р. – "Богоявлення Господнє", (Ж-317), в 1997 р. – "Воскресіння Господнє", (Ж-321), в 1998 р. – "Зішестя Святого Духа на апостолів" (Ж-318).

Ще дві ікони цього ряду – "Благовіщення Марії", (Ж-319) та "Преображення Господнє", (Ж-320) на початку 1980-их були законсервовані, тобто було укріплено основу та левкас з фарбовим шаром. Вони зазнали найбільших втрат і їхній стан давав підстави сумніватися, що реставраційними методами вдасться надати їм експозиційного вигляду. До того, як ікони надійшли до музею, вони тривалий час перебували у вкрай несприятливих умовах закритого храму, що призвело до їх руйнування. Критичними стали деструктивні процеси фарбового

шару, зв'язок якого з левкасом дуже послабився. Найбільше постраждали мініатюрні зображення ликів. На іконі "Преображення" постаті святих майже втрачені, вгадуються лише силуетно.

Мій інтерес до пірванчівських ікон посилив випадок, коли я побачила в ликові одного з апостолів на іконі "Вознесення Господнє" риси подібні до відомого автопортрета Йова Кондзелевича [2]. У 2012 році в своїй статті "Феномен ікон празникового ряду іконостасу села Пірванче Горохівського району Волинської області" я подала своє бачення художнього вирішення та стилістики пірванчівських сакральних творів у поєднанні з їхнім богословським змістом, намагалася розгадати ім'я автора [3].

Досліджуючи богословські аспекти в застосуванні образотворчих засобів та прийомів можна зробити висновок, що автор пірванчівських празників був непересічною, яскравою особистістю з талантом великого художника і глибокими богословськими знаннями, його ім'я не могло загубитися на сторінках історії. Рівень його майстерності близький до творчості геніального волинського іконописця, ігумена Білостоцького монастиря Йова Кондзелевича. Він віртуозно володів побудовою людських фігур, передачею складок одягу, пейзажу, архітектурного стафажу. Хвилююча одухотвореність його творів, м'яка пластика форм, краса ідеальних облич сприяють поетичності образного ладу і переполюються з шедеврами майстрів італійського Відродження.

Важливість пірванчівських пам'яток для історії українського мистецтва не викликає сумнівів. У 2018 році я продовжила роботу над відновленням двох законсервованих ікон – "Благовіщення" та "Преображення", намагаючись завершити празниковий ряд з чотирьох уже відреставрованих пам'яток, які експонуються в залах Музею волинської ікони.

Реставрація ікони "Благовіщення Марії".

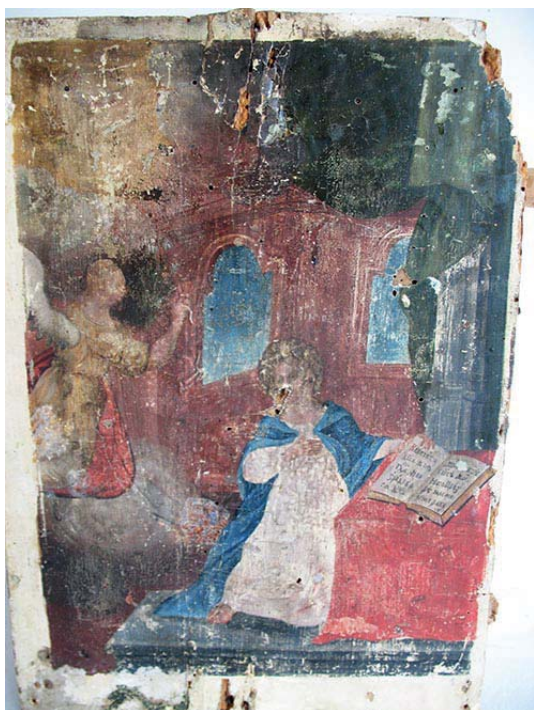
За описом в реставраційному паспорті 1984 року, ікона "Благовіщення", пам'ятка розміром 44 см. на 30,9 см., в час надходження на реставрацію мала незадовільний стан збереженості: втрати левкасу і фарбового шару, порушення зв'язку левкасу з дерев'яною основою, фарбового шару з левкасом, загальна забрудненість та стійкі плями від олійних фарб, критичний стан дерев'яної основи, спричинений життє-



*Ікона “Благовіщення Марії”, поч. XVIII ст.
До реставрації.*



*Ікона “Благовіщення Марії”, поч. XVIII ст.
Після реставрації.*



*Ікона “Благовіщення Марії”, поч. XVIII ст.
У процесі реставрації.*



діяльністю жука-точильника. За проведеними хімічними дослідженнями встановлено, що до складу левкасу входить казеїн, а фарбовий шар – жовткова темпера і олія. Синя фарба – це берлінська лазур, що уточнює датування пам'ятки – після 1730 року. Сенсаційним було виявлення прозорості, слизької плівки між левкасом та фарбовим шаром під час проведення хімічних досліджень у Московському Всесоюзному науково-дослідному інституті реставрації (заключення від 4-IX-1985 р., хіміки: м. н. сп. Л. Г. Бузкова, ст. н. сп. Н. Ю. Захарова). Її склад – ясна емульсія. Цей факт пояснював, чому фарбовий шар має такий поганий зв'язок з левкасом. Під мікроскопом видно, як крупинки пігментів ковзають по слизькій плівці. Навіть після укріплення левкасу та фарбового шару колагеновим клеєм процес очищення живопису ускладнювався нестійкістю пігментного шару. Кращий результат дало укріплення фарбового шару жовтковою емульсією відкритим способом.

Основа ікони має значні пошкодження жуком-точильником. Це спричинило втрату верхнього правого кута (8 x 4 см) ікони, деформацію живописної поверхні у вигляді дрібних здиблень левкасу в центральній частині ікони. Льотні отвори з тильної сторони ікони виходять на лицеву і спричиняють утрати живопису та левкасу (найбільша втрата на зображенні лику Марії). У верхній центральній частині ікони є глибока вм'ятина трикутної форми 2,5 x 2,5 x 3 (см.) від удару. В центрі верхньої частини є значний розкол дошки 2,5 x 6 (см.). Живописний шар має багато повсемісних втрат, а також великі плями сторонніх нерозчинних фарб, нанесених товстим шаром.

У серпні 1993 року під час транспортування відламався кусок ікони у центрі її верхньої частини. Тому відновлення робіт над іконою я розпочала з повторного укріплення деревини ацетоновим розчином паралоїду (перший проведено в 1984 році ацетоновим розчином полібутилметакрилату), який поетапно вводила в льотні отвори шприцом. Потім наростила втрачені частини основи ікони та підвела реставраційний левкас.

Найтривалішим був процес тонування втрат авторського фарбового шару, перед яким живопис було покрито захисним шаром лаку. Тонування, виконані акварельними фарбами з додаванням жовчі, не змогли надати зображенням належної чіткості, тому, закріпивши аква-

рельні тонування додатковим шаром лаку, була продовжена реконструкція живопису олійними фарбами технікою лесирування.

Ціковим є напис на тильній стороні ікони “Благовіщення”, першій, яка відкриває празниковий ряд. Він виконаний сірим (простим) олівцем посередині дошки, трохи навкоси, розмашисто і віртуозно. Літери : “С”, “n”, “d”, “z”, “e” співпадають з прізвиськом Йова Кондзелевича. Латинські літери використано тому, що на той час православні церкви Волині прийняли католицьке підпорядкування.

Реставрація ікони “Преображення Господнє”.

Основа ікони виготовлена з двох липових дощок, які скріплені з тильної сторони двома врізними правосторонніми шпугами. Обидві дошки мають незначне короблення, опукле до лицевої сторони ікони. Шпуги виступають за край дошки на 2 см. нижня і 3 см. верхня. Тильна сторона ікони покрита ущільненим пиловим шаром. На краях іконного щита є численні штиблі (дерев'яні цвяхи), з допомогою яких ікона монтувалася в конструкцію вітваря.

Грунт ікони товщиною 1-1,5 мм., білого кольору, крейдяно-клеєвий. Значні його втрати є на полях ікони, зверху та знизу більші, справа та зліва менші. Живописне зображення покрите двома клаптями газетного паперу, які в умовах експедиції, коли був відсутній реставратор, служили профілактичною заклеюкою на аварійних ділянках живопису. Папір має числені вертикального характеру здуття (бабчення). Кракелюри на левкасі дрібно- та середньостчасті з крихкими піднятими краями (гребінчасті).

Живописний шар зі значними втратами дуже тонкий темперний з поєднанням олійного біліла. Лицева сторона ікони покрита ущільненим шаром пилу та бруду.

На початку 1980-их років видалені вільні краї газетного паперу, що не були приклеєні до ікони, поступово зволожуючи їх теплою водою. Потім газетні заклейки покривалися теплим колагеновим клеєм, після розмокання їх видалялося. Відкрилися аварійні ділянки левкасу з живописом, які, закріплювалися колагеновим клеєм закритим способом з допомогою мікастрічкового паперу. Аналогічним способом закріплено левкас та фарбовий шар на решті площини ікони.

Окремі ділянки левкасу та фарбового шару, які були аварійним, довелося закріплювати



*Ікона “Преображення Господнє”,
поч. XVIII ст. До реставрації.*



*Ікона “Преображення Господнє”,
поч. XVIII ст. Після реставрації.*



*Ікона “Преображення Господнє”, поч. XVIII ст.
У процесі реставрації.*

повторно жовтковою емульсією відкритим способом. Очищено живопис слабким спиртовим розчином. Одночасно знімався бруд на місцях втрат левкасу. На початку 2020 завершено процес підведення реставраційного левкасу на місцях втраченого авторського.

Тонування акварельними фарбами втрат живописного шару проводилося по захисному шару лаку, нанесеному попередньо. Застосовувався мікроскоп. Техніка тонувань – заливка та штрихування. Виконано умовну реконструкцію втрачених частин зображень. Нерівна лицева поверхня ікони ускладнювала процес відновлення живопису.

Образи “Благовіщення” та “Преображення” за композиційним рішенням піддаються чіткій геометричній та богословській логіці. Пересікання діагоналей композиції “Благовіщення” позначає логічний центр, де розміщена голова Марії у правому куті сегменту, утвореного перетином діагоналей. Основне дійство сюжету Благовіщення замикається у коло, символіка якого відображає Божественну волю, що зійшла на Обранницю Божу. Побудову ікони “Преображення” можна вписати у два кола, які умовно поєднують Ісуса Христа як із земним, так і з небесним. Велике коло заключає в собі постать Ісуса та апостолів, друге – Ісуса і небожителів Мойсея та Іллю.

Двом іконам, яких бракувало для завершення іконостасного празникового ряду, надано експозиційного виду. Розмістивши хронологічно шість християнських сюжетів: 1 - “Благовіщення”, 2 - “Богоявлення”, 3 - “Преображення”, 4 - “Воскресіння”, 5 - “Вознесіння”, 6 - “Зішестя Святого Духа на апостолів” і, охопивши поглядом усі, чітко помітно висвітлення тональності ікон в міру наближення їх до середини ряду, де, за традицією, в центрі празникового ряду розміщувалася ікона “Тайної вечері” (втрачена). Очевидно, таким був особливий задум іконописця.

Досліджуючи ікони під мікроскопом, можна оцінити справжні якості живопису, проаналізувавши втрати, уявити його первозданий вигляд. Нюанси малярства для пересічного глядача бувають втрачені назавжди, бо не все піддається відновленню. Ретельність мініатюрних авторських промальовок на пірванчівських празникових іконах викликає неймовірний захват, а числені втрати не зменшують цінності цих унікальних пам’яток іконопису. Пірванчівські празникові ікони, – твори геніально-

го іконописця, який є гордістю нашої землі, - створені для нас як шлях і засіб реального спілкування з духовним світом.

1. Дерев'яна церква в селі Пірванче будувалася в 1577 і 1764 роках, мурована - у 1939 році.

2. На іконі “Успіння Богородиці” з Богородчанського іконостасу польський дослідник В. Дедушицький вбачав портрет іконописця-автора.

3. Обухович Л. Феномен ікон празникового ряду іконостасу села Пірванче Горохівського району Волинської області. //Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції “Волинська ікона: дослідження та реставрація”. Луцьк. 2012. С.97-101.

З ІСТОРІЇ ПОШАНУВАННЯ БРАТСЬКОЇ ВОЛОДИМИРСЬКОЇ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ В УНІЙНИЙ ПЕРІОД XVI-XVII ст.

Іконографія Богородиці складалась впродовж багатьох століть і сьогодні вона є центральною за значенням і найбільшою за об'ємом течією православного іконопису. Об'єднуючи десятки різних типів зображення і більше 800 варіантів, що базуються на конкретних історичних прототипах, вона підкреслює особливе місце Божої Матері в християнській і, особливо, православній культурі. Сприйняття образу Богоматері визначають традиції її зображення. З одного боку, це – особливе пошанування і любов, пов'язані з ідеєю божественного заступництва, всепрощення, чудесного порятунку з біди. Характерно, що саме лики Богородиці – серед більшості зцілюючих і чудотворних ікон. Адже саме до неї звертались під час великої небезпеки – пожеж, епідемій, воєн, а легенди про випадки чудесного порятунку міст, або ж неймовірні зцілення безнадійно хворих часто зустрічаємо в оповідях про той, чи інший чудотворний образ (наприклад, Холмська, Тростянецька, Зимненська, Погинська.) З іншого боку, зображення Богородиці виражають певний спектр догматичних положень церкви і, перш за все, догму боговтілення, котра є одним із наріжних каменів християнства загалом. З точки зору православного вчення, зображення Богородиці розповідає про єднання божественного і земного начал, про пришествя Ісуса Христа, народженого у непорочному зачатті, на землю.

Богоматір здавна вважається покровителькою та заступницею України – Русі. Образ Богоматері був одним з найбільш шанованих і улюблених народом. З найдавніших часів до наших днів збереглися практично незмінними основні типи зображення Богородиці. Іконописці у своїй роботі орієнтувалися на нерукотворні образи Богоматері («Лідська»), або на образи, згідно із легендою, виконані за її життя святим євангелістом Лукою. Основні типи ікон прийшли на Київську Русь із Візантії з прийняттям християнства. Пізніше варіанти іконо-

графії цих типів отримали назви за місцем їх появи, зображення чи прославлення.

Іконографічний тип Богородиці Одигітрії, що втілював ідею заступництва та милосердя Богоматері, посів одне із перших місць в пантеоні християнських святих. Сформований у Візантії тип Одигітрії був принесений у Київську Русь вже у XII ст. і став найшанованішим образом в Україні, і на Волині зокрема, в усі наступні століття. Образний вплив Одигітрії та її традиційна композиція протягом віків були найбільш консервативними, але вже з кінця XVI ст. в самому трактуванні образу та використаних художніх засобах можна помітити суттєві зміни. Розвиток цього іконографічного типу, як і розвиток місцевого іконопису в цілому, залежав від історичного процесу, від місцевих реалій, умов співіснування різних християнських конфесій. Важливим було і положення Волині, яка в силу того, що входила до складу Литовської держави, а пізніше Речі Посполитої, в першу чергу відчувала на собі вплив європейської культури.

Східні традиції, що лежали в основі православного іконопису, доповнювались місцевим світосприйняттям, в якому з часом все відчутнішими ставали впливи західного мистецтва. Візантійська іконографічна схема збагачувалася новими деталями, пристосовуючись до сфери побутування, місцевих традицій, смаків і уподобань.

Історичний аспект є одним з найвпливовіших чинників виникнення культу пошанування чудотворних ікон Богородиці. До таких належить і образ Братської Володимирської, відомостей про яку не так і багато дійшло до нашого часу. Відомий дослідник Ігор Скочильяс доводить, що Володимирська єпархія Київської митрополії складалася з двох історично, культурно й етнічно пов'язаних між собою церковно-адміністративних округів – Берестейського (з центром у Бересті-Литовському) і Володимирського (зі столицею у Володимирі). Територіальне розмежування Берестейщини та Західної Волині, зумовлене політичними чинниками, призвело до того, що обидва регіони втратили спільну адміністративну границю, – їх розділили парафії сусідньої Холмської єпархії. Межі кордонів Володимирського владництва сформувалися у XIV ст., і до кінця XVIII ст. майже не змінювалися, зазнаючи лише певних внутрішніх реорганізацій. Непересічне значення для реконструкції адміністративно-те-

риторіального устрою Володимирсько-Берестейської єпархії має реєстр Володимирського крилосу-офіціалату 1715 р. [1]. Він охоплює 242 унійні парафії Західної Волині (10 з них виявилися вакантними) та фіксує імена й прізвища 234 парохів, причому тільки у двох випадках на одному церковному бенефіцієві занотовано по двоє душпастирів. У реєстрі не вказаний знаменитий Успенський собор, який мав особливий канонічний статус як кафедра [2]. Знаково, що в унійний період він прославився своєю чудотворною іконою Богородиці, навколо якої вибудовувалася регіональна тотожність русинів-католиків [3]. Натомість тут наведено перелік 13 інших руських храмів столиці владичства, пресвітери яких формували персональний склад Володимирського єпархіального крилосу – Введення у храм Пресвятої Богородиці, Св. Василя Великого, Св. Іллі Пророка, Св. Йоана Богослова (Євангелиста), Св. Йоана Хрестителя, Св. Миколая Чудотворця, Св. Михайла Архангела, Св. Онуфрія Пустельника, Св. Параскеви П'ятниці, Св. Прокопія, Св. Спасителя (Преображення Господнього), Св. Федора Тирона та Св. 40 Апостолів [4]. Традиційно для такого виду джерела соборовий реєстр 1715 р. не містить даних про монастирі на території єпархії, які відігравали помітну роль у духовному й культурному житті краю. Як відомо, в самому тільки Володимирі до середини XVII ст. діяло близько десяти чернечих обителів, з яких на початку XVIII ст. зберігся лише один василіанський монастир при Успенській владичій катедрі [5], а також функціонувало декілька римо-католицьких святинь і єврейська синагога [6].

Вважається, що Володимирська ікона Богородиці була подарована Успенському храму місцевим владикою Вассіаном у 1494 році, у зв'язку з відбудовою святині після татарського нападу на місто. Цікаво, що у російськомовній літературі кінця XIX ст. були згадки про те, що єпископом Вассіаном до Успенського собору була вкладена грецька ікона Богоматері [7]. Ігор Лиліо відзначає, що це цілком могла б бути перша зафіксована в джерелах візантійська ікона на Волині, проте, він схильний вважати, що ці пізні літературні вказівки базуються на непорозумінні. Адже у «Волинському короткому літописі» йдеться про відновлення собору і єпископські вклади ікон, але нічого не сказано про їх грецьке походження. Дослідник вважає, що «опублікований рисунок нібито цієї

ікони вказує, що насправді вона не мала жодного відношення до грецької малярської спадщини, а була характерним зразком українського малярства першої половини XVII ст.». Дійсно, ґрунтовне дослідження М. П. Кондакова «Иконография Богоматери» містить фото ікони [8]. Він зауважує, що це є один із яскравих місцевих зразків української Одиґітрії XVII ст. Красиве, молоде обличчя Богородиці із дещо видовженим, виразно окресленим овалом лику; привітний погляд очей, звернених на глядача; постать маленького Ісуса в світлій підперезаній сорочці, оздобленій дрібним орнаментом, вражають своєю внутрішньою змістовністю і життєвістю [9].

У XVII ст. ікону оздобили срібною ризою, у наступному столітті вона також була оновлена. До поширення культу Володимирської Богоматері на Волині в першій половині XVII ст. особливо був причетний владика Йоаким (Мореховський) (1613-1632). Він особисто підтримував функціонування цього важливого для уніатів святого місця, передавши «тисечу золотих на оздобу и окраску работою шныцерскою и малярскою образу Пречистое Богородици, которымъ тело мое погребено будетъ». Саме завдяки його настійливим проханням до Риму, в 1630 р. папа Урбан VIII видав індульгенцію на 20 років тим вірним, які у свято Успіння особисто вшанують образ у соборному храмі. Ікона Володимирської Богородиці, що прославилася чудесами, притягувала до себе численних віруючих, у т. ч. таких відомих магнатів, як князі Заславські, Кошер-Сангушки та ін. При Успенській катедрі було засноване братство (його членами значилися як уніати, так і латинники), яке успішно пропагувало культ Володимирської Діви Марії. На пошанування цього образу в середовищі духовенства, шляхти й почасті міщан вказує хоча б те, що в своєму заповіті з 1637 р. Катерина Хмелевська відписала на його оздоблення 2000 золотих, Ян Заблоцький – 85 золотих, а волинський воєвода князь Адам Сангушко-Коширський надав «до образу Пречистої Діви Марії» велику срібну лампаду. Збереглися свідчення, що перед чудотворною іконою відправлялися заупокійні богослужіння та практикувалися інші релігійні чинності.

27 серпня 1890 р. оригінал ікони разом із іншими старожитностями, що зберігалися у давньосховищі при Братстві Святого Володимира (звідси її назва), вивозили до Луцька, де її оглядав цар Олександр III. Ходили чутки, ніби



*Братська Володимирська
ікона Богородиці.*

згодом, вже у радянський час, цю ікону бачили в одній із московських квартир.

Сьогодні ж в Успенському соборі ми можемо бачити копію Братської Володимирської ікони.

Окремо слід сказати про сам Успенський собор (Мстиславів храм). Фундований близько 1156-1160 рр. князем Мстиславом Ізяславовичем у центрі міста на пагорбі, на правому березі р. Луги. Собор став усипальницею місцевих волинських князів і владик та був ошатно оздоблений, зокрема полив'яними фресками. У 1444 р. великий князь литовський Свидригайло Ольгердович підтвердив усі давні надання Успенській кафедрі, а саме фундушний запис Романа Мстиславовича і Любарта Гедиміновича. У 1560-х рр. собор зазнав серйозних ушкоджень (зокрема, впало склепіння) унаслідок ганебної боротьби між православними претендентами за Володимирський владичий престол. Лише наприкінці століття його поступово відновили, залучивши до будівельних робіт італійського муляра Франциска, який надав споруді ренесансного стилю. Протягом першої половини XVII ст. правовий статус і матеріальне забезпечення Володимирської кафедри стабілізувалися (тоді, серед іншого, були підтверджені фундаційні грамоти Успенського собору). Мстиславів храм постраждав

також у 1683 і 1715 рр., під час пожеж Володимира. Не менш руйнівними виявилися й наслідки пожежі 1728 р. У середині XVIII ст. Успенський храм переобладнав єпископ Теофіл (Годебський), стилістично й структурно наблизивши до західної моделі католицької святині (змінено форму центральної апсиди й західного фасаду (у вигляді двоярусної композиції з квадратних веж), перероблено головний вівтар, де поєднувалися стилі доби Бароко й пізнього Ренесансу). Володимирська катедра припинила своє функціонування 1782 р., коли впав стовп і частина склепіння. Візитація 1695 р. детально описує Успенський собор, включно із головним вівтарем, престолом, жертovníком, іконостасом, чудотворною іконою Богородиці, кам'яною хрестильницею, збіркою богослужбових книг. До катедри належала каплиця Пресвятої Трійці з іконою Ченстоховської Богородиці, де себе заповіла поховати, зокрема, шляхтянка Катерина Хмелевська [10].

Лишилися тексти проповідей митрополита Іпатія Потія, фундації шляхти на уніатські церкви Волині, окремі згадки про початки братського руху та освітньої діяльності з'єднаних у цьому регіоні тощо. Зібравши ці, хай навіть уривчасті дані, можна скласти окремі фрагменти діяльності уніатського духовенства в суспільній, релігійній та духовній сфері, що, в

свою чергу, дасть можливість з великою долею вірогідності змодельовати її загальну картину.

1. Скочиляс І. Релігія та культура Західної Волині на початку XVIII ст. За матеріалами Володимирського собору 1715 р. – Львів, 2008. – С.13.

2. Там само – С.14.

3. Там само – С.15.

4. Там само – С.15.

5. Там само – С.15.

6. Там само – С.16.

7. Лильо І. Три етапи розвитку візантійсько-грецьких зв'язків мистецької культури давньої Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м.Луцьк, 17-18 грудня 1997 року. – С.47.

8. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб., 1911. Режим доступу: <https://www.academia.edu/29295693/>

9. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стор. 157, табл. XXI. – С. 281. Режим доступу: <https://www.academia.edu/29295693/>

10. Скочиляс І. Релігія та культура Західної Волині на початку XVIII ст. За матеріалами Володимирського собору 1715 р. – Львів, 2008. – С. 14.

Оксана ВОЙТОВИЧ
(Львів)

РЕСТАВРАЦІЯ ПОЛОТНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» XVIII ст. ІЗ ЗБІРКИ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Іноді, те, що потрапляє до рук художника реставратора нагадує шматок пошарпаного полотна, а згодом оживає під руками і живе новим життям. Одним з таких цікавих експонатів, виявилось полотно із зображенням Богородиці Одигітрії з колекції Волинського краєзнавчого музею, яке надійшло на реставрацію до Львівської філії ННДРЦ України у 2018 рр. в аварійному стані.

Полотно твору ляє, не вибілене, прямого полотняного переплетення, дуже тонке та крихке і потребувало додаткового зміцнення. Основа була пошкоджена механічними втручаннями: прорізами, проколами, продавленнями, внаслідок яких утворились деформації. Наявні численні наскрізні отвори по периметру основи, ймовірно, від кріплень цвяхами. Присутні наскрізні прориви у нижньому правому куті по вертикалі, а також у верхній центральній частині. Пошкодження основи зосереджені навколо ликів Богородиці та Христа (вірогідно від цвяхів, якими кріпились накладні корони чи шати). Всю поверхню твору вкриває крупносітчатий кракелюр з піднятими краями лусок. Зв'язок ґрунту з основою незадовільний. Втрати його спостерігаються навколо проривів, продавлень, подряпин, розходжень волокон основи.

Малярство виконане олійними фарбами у стриманій кольоровій гамі. Відносно пастозний фарбовий шар, поверхня його загалом гладка. Товстіший шар можна спостерігати в партіях з використанням білил. Декорування одягу Богородиці виконано у фактурній манері.

Цікавими виявились дослідження у світлі видимої люмінесценції збудженої УФ променями. Кристалізоване світле нашарування на ділянках з зображенням ликів та рук нагадує деструктовані залишки лакової плівки. Натомість на одязі Богородиці, багато декорованому з імітацією перлин не помітно подібного світіння взагалі. Можливо, через шар пилу та бруду, який вкриває ці ділянки одягу. Окремо

треба зазначити, що на ділянках, де зображені лики і руки Богородиці та Христа, застосовували інший лак, ніж по усій площі малярства.

На засіданні реставраційної ради Львівської філії ННДРЦ України було затверджено програму проведення реставраційних заходів, серед яких – антисептування, закріплення фарбового шару та ґрунту, вирівнювання деформації основи.

Робота з основою виявилась досить кропіткою. При шпаруванні та латкуванні використувався препарат «Plextol B500». Дуже тонкими волокнами доповнено авторське полотно, щоб не потовщувати основу перед дублюванням. Після обговорень на реставраційній Раді твір перенесено на нову основу, оскільки крихкість і перетлілість ниток основи навколо отворів від іржавих цвяхів була дуже сильною і полотно потребувало додаткового зміцнення.

Попри те, що полотно достатньо пересушене, і сильно втратило еластичність, вдалось його здублювати на нову основу з застосуванням природного калогенового клею, тільки з трохи більшою ніж зазвичай кількістю пластифікатора. Оскільки робота надійшла до філії без підрамника, виготовлено новий професійний рухомий підрамник.

Після розтяжки здубльованого полотна на новий підрамник у місцях втрат підведено новий реставраційний ґрунт. Для приготування використано дрібно дисперсну крейду і пігмент, щоб максимально наблизити його до авторського, який є тонким, дрібнозернистим, вохристого кольору. Були усунені забруднення, які змінювали естетичне сприйняття твору, що дало можливість виявити світліший колорит малярства.

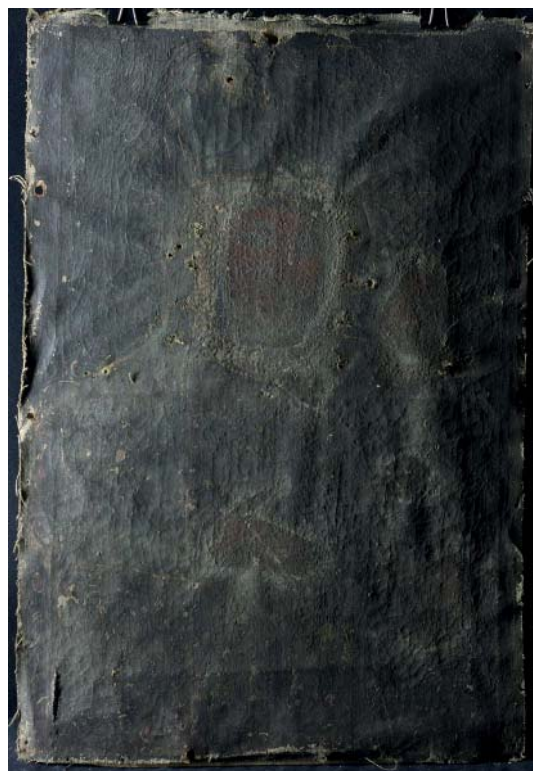
Проведено підбір реактивів на потоншення потемнілої лакової плівки. Перед цим були зроблені пробні зондажі на визначення реактиву. Вирішено застосовувати найоптимальніший розчинник для кожної кольорової партії даного твору. В місцях, де були згущення лаку, проведено довивірку скальпелем. Процес контролювався з застосуванням бінокулярної лупи та лампи з УФ випромінюванням.

Після виконання тонувань в межах втрат авторського фарбового шару та покриття пам'ятки новим захисним шаром лаку, твір набув експозиційного вигляду.

Ікона «Богородиця Одигітрія» з колекції Волинського краєзнавчого музею за своєю іконографічною схемою та декоруванням дуже схо-



Зворот полотна до реставрації.



Лицева сторона до реставрації.



*Лицева сторона в УФ променях
до реставрації.*



*Фрагмент ікони (лік Богородиці)
до реставрації.*



*Фрагмент ікони (лик Богородиці)
УФ променях до реставрації.*



*Фрагмент ікони (лик Богородиці)
після реставрації.*



*«Богородиця Одигітрія» XVIII ст.
після реставрації.*



Ікона «Гошівська Богородиця».

жа на Богоматір з Гошева Івано-Франківської обл. [1]. Чи не єдиною відмінністю Гошівської Богородиці і Одигітрії з Волинського музею є корони на головах Христа і Богородиці. На полотні з Волині зображені Христос і Богородиця короновані митрами. Сама ж Гошівська ікона – це копія Белзької (Ченстоховської) ікони Богородиці, мальована на полотні.

1. Василіанський «Монастирський літопис» подає таку історію походження Гошівської ікони. Її придбав у одного маляра в місті Олаві український шляхтич з Бережанщини Андрій Шугай, перебуваючи там у 1705 р. на службі. Ікона стала особливо дорогою для його родини, коли вона чудом уціліла в час пожежі у маєтку. Згодом три дочки Шугая, рятуючись від воєнного лихоліття, переховувалися в родині шляхтича Миколи Гошовського на Перемишляниціні (с. Дунаїв) і забрали з собою родинну реліквію. В мирний час дівчата повернулися додому, а ікону забули. Коли її знайшов Микола Гошовський, замилювався нею і попросив Андрія Шугая подарувати йому її, на що той неохоче погодився. Незабаром сталося чудо – ікона заплакала. Митрополит Атанасій Шептицький зібрав під присягою свідчення очевидців чуда і проголосив її чудотворною. Будучи фундатором василіанського монастиря на Ясній Горі, Микола Гошовський подарував ікону отцям василіанам, і її урочисто було внесено до монастирського храму в Гошеві. Під час процесії донька Катерини Хоєцької оздоровилась від сліпоти, а згодом ченці записували численні чуда, яких тільки від 1737 р. до кінця XVIII ст. було 117. Гошівська ікона чудом збереглася у пожежі в часи Другої світової війни, натомість монастирські будівлі були знищені. Далі слід ікони губиться: ймовірно, вона потрапила в приватну колекцію.

Олег ГЛІБОВЕЦЬКИЙ
(Львів)

РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «АПОСТОЛИ ФОМА І ВАРФОЛОМЕЙ» XVIII ст. ІЗ ЗБІРКИ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Пам'ятка надійшла у Львівську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України у 2018 році на проведення консерваційно-реставраційних заходів із фондів Волинського краєзнавчого музею.

Стан збереження пам'ятки до початку реставрації:

Ікона при поступленні на консервацію і реставрацію перебувала у незадовільному стані збереженості. Частково втрачений зв'язок левкасу з основою, місцеві відставання та лущення фарбового шару і левкасу. Виявлені життєздатні міцеліальні гриби. Значні втрати левкасу на обрамленні. Вся площа фарбового шару і різьбленого орнаментованого тла вкрита середньо-сітчастим кракелюром з припіднятими краями. По особливому проблематично виглядала поверхня лакового покриття на постатях апостолів. Щільна і потемніла лакова плівка перешкождала загальному сприйняттю. Повсемісні ущільнені поверхневі пилові забруднення з лицевого і зворотного боків.

Зворотній бік: іконний щит твору розміром 117х76 см і складається з двох склеєних між собою дощок хвойної породи. Дощки скріплені двома лівосторонніми врізними шпугами. Шпуги стесані по краях та виступають (ліва нижня) на 1 см. Напрямок волокон деревини відносно зображення на іконі – по вертикалі. Дощки оброблені зі звороту столярним інструментом вздовж волокон деревини. Пошкодження деревини у нижній частині, тріщини та сколи. На нижній шпугі справа механічна втрата деревини, сколи. По периметру основи зафіксовані дерев'яні тиблі, за допомогою яких кріпиться обрамлення до основи. Місцями присутні отвори від жука-деревогриза на нижній частині шпугі. Щільні поверхневі забруднення, викривають всю площу основи та торці, плями невідомого походження.

Лицевий бік: основа прямокутної форми, по периметру ікони декоративне фігурне обрамлення, по внутрішньому краю накладна планка

з випуклими боніями. Верхня рама зліва втрачена, також верхня планка відсутня. Паволока – відсутня. На обрамленні значні втрати левкасу до основи, потертя і втрати золочення до поліменту. Ущільнені поверхневі забруднення по всій площі обрамлення.

Левкас на іконі білого кольору, клеє-крейдовий, жорсткий і щільний. Взаємозв'язок левкасу з основою та фарбовим шаром місцями незадовільний, значні втрати левкасу до основи на обрамленні. Дрібні втрати левкасу з правої сторони ікони. Кракелюр ґрунтового походження, крупносітчастий з піднятими кінцями. Тло ікони орнаментальне, різьблення – по левкасу. Значні лущення і здуття левкасу на верхній і нижній частині твору.

Фарбовий шар – виконаний у мішаній техніці (темпера, олія). Місцеві лущення фарбового шару в місцях кракелюрів. Кракелюр фарбового шару середньо-сітчастий з піднятими кінцями, ґрунтового походження. Значні нашарування стійких впресованих забруднень викривають всю площу ікони. Золочення – тло ікони різьблене, покрите золоченням на поліменті охристо-оранжевого кольору. Окреслені німби святих. Місцями є потертя золочення до поліменту.

Консерваційно-реставраційні процеси:

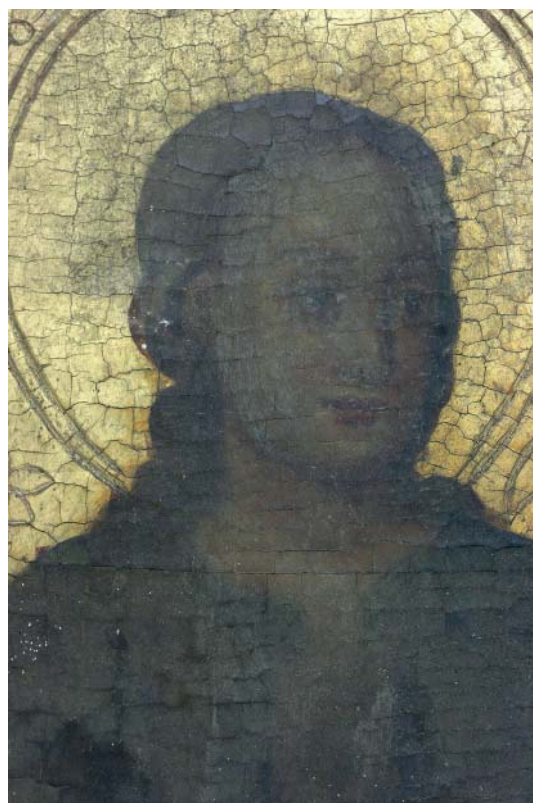
На засіданні науково-реставраційної Ради Львівської філії ННДРЦУ затверджено програму на проведення консерваційно-реставраційних робіт, яка в основному складалася з виконання базових консерваційних процесів та більш складної і трудомікої частини роботи – поетапне потоншення деструктованого потемнілого лакового покриття на живописі.

Для проведення процесу укріплення фарбового шару з левкасом, який виконувався відкритим способом кролячим клеєм 5%. Спочатку було очищено рухомі декоративні планки від залишків старого клею та пилових забруднень, за допомогою скальпеля і ватних тампонів. Спочатку проклеївши 10% осетровим клеєм місця рухомих ділянок затиснено у струбцини, підклавши паролонові підкладки, щоб не пошкодити елементи різьби. На поверхні деревини було видалено затіки олійної фарби за допомогою пензлика і реактив СП – 6. Довиборку залишків фарби проводили розчином етилового спирту і скальпелем.

Для усунення впресованих поверхневих пилових забруднень текстури деревини було використано теплу дистильовану воду та ма-



Загальний вигляд ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» XVIII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею до реставрації.



Фрагмент ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» до реставрації.



Загальний вигляд ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» в процесі реставрації.



Фрагмент ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» в процесі реставрації.



Загальний вигляд ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» після реставрації.



Фрагмент ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» після реставрації.

рлеві тампони. Розм'якшені забруднення усувались за допомогою скальпеля та зволжених і відтиснених ватно-марлевих тампонів, якими збирались залишки вологи. Для закріплення деревини основи пошкодженої комахами-шкідниками зі звороту, було застосовано спиртовий розчин «Paraloid 70». Ним проводили насичення деревини за допомогою шприца в кілька прийомів, з поступовим збільшенням концентрації розчину від 5% до 7% концентрації.

Видаливши стійкі, пилові, ущільнені забруднення з усієї площі живопису та декоративного обрамлення, стало краще помітно авторський колорит живопису та манеру малювання.

Підбір розчинників на потоншення потемнілої лакової плівки проводились методом підбору ефективного реагенту з різним спектром дії на невеликих мало відповідальних ділянках. Для проб було відібрано такі реагенти: етиловий спирт 70%, метилцелозольв, етилцелозольв, «трійник», димексид.

Було зроблено пробні зондажі: етиловий спирт 70% – потоншує лакову плівку, викликає побіління, метилцелозольв і етилцелозольв

негативний результат, «трійник» – розчинник проявив слабку дію, потоншує лакову плівку, диметилсульфоксид – результат позитивний, поступово розм'якшував лакову плівку, що давало змогу неспішучи потоншувати лакову плівку.

Процес проходив під контролем бінокулярної лупи. Дію реагентів призупинялася розчином дамарного лаку та пінену в співвідношенні (1:4). Для захисту відкритого шару живопису, за допомогою широкого флейцу на поверхні ікони нанесено дамарний лак, розчинений у пінені (1:3) у взаємно протилежних напрямках.

За допомогою акварельних фарб з додаванням очищеної спеціалізованої жовчі, тонувався втрачений фарбового шару та поліменту. Спочатку виконували напівпрозорий підмальовок. Потім тонування наносилися окремими крамками, технікою –«пуантель».

Після закінчення тонувань, ці місця лакування твору проводили за допомогою флейца і суміші дамарного лаку на пінені (1:2). Після реставрації пам'ятка набула естетичного та експозиційного стану.

Мирослава БІЛЕЦЬКА-ЗВАРИЧ
(Львів)

ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ З ДИТЯМ» З ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА М.ЖОВКВА. ДВА АВТОРИ ОДНІЄЇ ІКОНИ

Ікона «Богородиця з дитям» з Державного історико-архітектурного заповідника м. Жовква, надійшла на реставрацію у Львівську філію ННДРЦУ в 2019 році з цілим іконостасом. Як відомо з 2013 року, церкву Пресвятої Трійці, яка представляє галицький тип архітектури, була внесена до списку світової спадщини ЮНЕСКО. Збудували церкву 1720 році у Львівському передмісті Жовкви на місці спаленої попередньої. До її спорудження фінансово долучився королевич Костянтин Собеський, який дуже шанував мистецтво і підтримував розвиток Жовківської мистецької школи. Власне, майстри цієї творчої іконописної школи зробили п'ятиярусний іконостас для потреб храму. Також, відомо, що одним із найвидатніших представників жовківських митців був Іван Руткович. Вважається, що він,

можливо, є автором деяких ікон з іконостасу.

Час та несприятливі обставини нещадно вплинули на стан збереження іконостасу та самої церкви. Для привернення уваги парафіян відбувалися неоднаразові поновлення зокрема і самого іконостасу шляхом зміни конструктивної частини, доповнень втрат різьби, ґрунту та живопису. До цього процесу залучалися знані митці минулих століть. Знаковим художником для іконостасу є Василь Петранович (бл. 1680–1759), який був у свій час (XVIII ст.), вирізнявся більше європейськими манерами передачі кольору і композиції. Він, був також і світським художником, виконував, зокрема і родинні портрети на замовлення тогочасних магнатів. Його манера передачі кольору і форми прочитується в іконописі намісного ряду, особливо на іконнах «Богородиця з Дитям» і «Христос Пантократор». З невідомих на то причин ці дві ікони дещо вирізняються від двох інших: «Преображення» і «Старозавітної Трійці». Документально зафіксованим є той факт, що Василь Петранович нібито є автором цих двох центральних ікон. Передавши ікони до Львівської філії ННДРЦУ, було проведено ґрунтовні дослідження, які натовхнули на думку, що ікони «Богородиця з Дитям» і «Христос Пантократор» є перемальованими. З архівних



*Вигляд ікони «Богородиця з дитям»
80-ті рр. XX ст.?*



*Сучасний вигляд ікони «Богородиця з дитям»
до початку реставрації в 2019 р.*



*Архівне фото іконостаса церкви
Пресвятої Трійці м. Жовква.*



*Архівне фото іконостаса церкви
Пресвятої Трійці м. Жовква.*



*Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям»
до початку реставрації.*



*Фрагмент зображення обличчя Ілони Зріні
(1643–1703) на вотивному портреті князя
Ференца II Ракоці (поч. XVIII ст.) авторства
Василя Петрановича. На фото чітко прогля-
дається портретна схожість з ликом Богоро-
диці.*



Загальний вигляд ікони «Богородиця з дитям», дослідження живопису у світлі видимої люмінесценції



Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям» до початку реставрації в освітленні рентгеновськими променями



Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям» до початку реставрації в освітленні рентгеновськими променями

фото бачимо, що іконостас виглядав дещо інакше, як у сучасному стані. Але, вже у ХІХ–поч. ХХ ст., бачимо наскільки поганим є стан збереження ікони «Богородиця з Дитям».

Справжнє відкриття для нас відбулося після проведення рентгенографічного дослідження ікони. Попри не зовсім задовільний стан збереження верхнього шару живопису на рентгенограмах ликів, рук і ніг святих чітко проглядається нижній добре збережений авторський шар.

Авторське зображення, майже повністю відтворює аналогічну композицію Богородиці з Дитям, але стиль іконопису за своєю передачею більше є схожим на творчість Івана Рутковича. Отже, перед нами постала більш складніша ситуація: як зберегти верхній живописний шар, який теж колись був написаний Василем Петрановичем? Ще один цікавий факт було помічено у портретній схожості Ілони Зріні на вотивному портреті князя Ференца II Ракоці (поч. ХVІІІ ст.) авторства Василя Петрановича з ликом Богородиці. Обмірковуючи над цим питанням, неодноразово відбувалися дискусії, як віднайти певний компроміс для цієї ситуації? На сьогодні, було запропоновано провести проби для майбутнього виконання розшарування різночасового живопису, але лише в иконати перенсення живопису зонарно. Незадовільний стан збереження мафорію та туніки Богородиці і також одягу Ісуса Христа не дасть змоги це здійснити цілісно. На сьогодні розроблено перші етапи концепцію проведення консерваційно-реставраційних заходів, які допоможуть визначити майбутні етапи проведення розшарування. Цей метод дозволить зберегти обидві ікони, які в майбутньому зможуть експонуватися, як окремі ікони.

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «ХРИСТОС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ» ІЗ ЗБІРКИ РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Пам'ятка надійшла у Львівську філію ННДРЦУ на проведення консерваційно-реставраційних заходів із збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею. За візуальним оглядом видно, що ікона неодноразово поновлювалась і зазнавала реставраційних втручань, а саме: помітні навіть не озброєним оком пізніші непрофесійні вставки левкасу та поновлення малярства. Ділянки відшарування та осипів левкасу із фарбовим шаром були зафіксовані профілактичним заклеюванням, оскільки є значні відшарування левкасу і фарбового шару від основи у нижній частині, у ділянці розходження дошок по центру твору та на обрамленні. На левкасі та фарбовому шарі присутній крупно-сітчастий кракелюр, поверхня твору вкрита потемнілою лаковою плівкою та стійкими поверхневими забрудненнями. Ікона надійшла на реставрацію у незадовільному стані. Незначна деформація основи ікони. Деревина основи не пошкоджена жуком-деревогризом. По всій поверхні зворотної сторони стійкі поверхневі забруднення, впресовані в структуру деревини. Пам'ятка уражена міцеліальними грибами.

Візуально спостерігається лише верхній шар малярства ікони, виконаний у непрофесійній манері, досить грубо і цей шар не становить мистецької цінності, але у дрібних випадках та лушеннях фарбового шару можна спостерегти більш ранній живопис. Авторський фарбовий шар знаходиться під шаром пізнішого олійного запису. Запис має різну товщину та структуру. Червоний хітон Христа прописаний більш пастозно та багатошарово із промальованими складками, а ось гіматій більш тонко, темно-синім кольором без моделювання складок. Зображення німбу перемальовано так званими «бронзівкою», а тло «сріблянкою». У дрібних випадках та лушеннях фарбового шару запису можна спостерегти більш ранній живопис. З

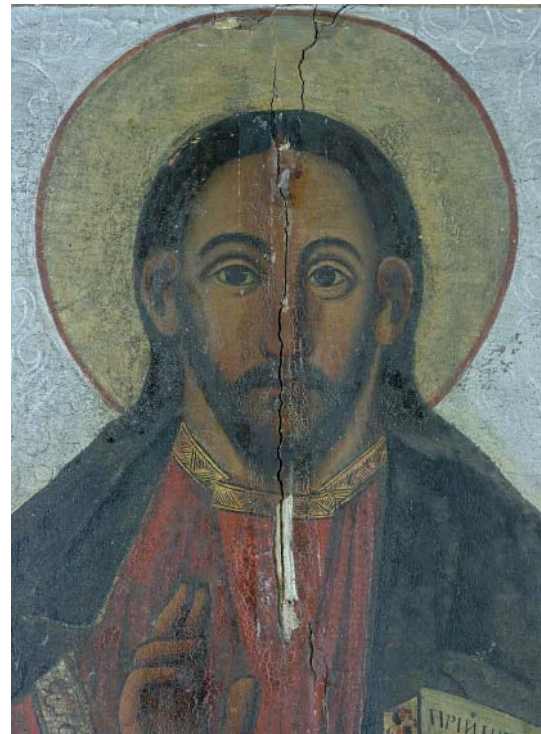
метою підтвердження наших припущень було проведено ряд лабораторних досліджень, а саме стратографічні зрізи шарів ікони, мікрохімічні дослідження авторського левкасу, пізніших вставок левкасу та фарб, а також рентгенографічні обстеження, проведено у повному обсязі фотофксацію усіх етапів реставрації, включно із обстеженням пам'ятки в УФ-променях. Також було проведено мікологічне та ентомологічне дослідження пам'ятки.

За результатами ряду лабораторних досліджень, а саме, стратографічних зрізів шарів ікони, дослідження левкасів, вставок та фарб, а також рентгенографічні обстеження, підтвердилися наші припущення, що ікона неодноразово поновлювалась і зазнавала реставраційних втручань, а саме: помітні навіть не озброєним оком пізніші непрофесійні вставки левкасу та поновлення малярства. Загалом спираючись на рентгено-графічні обстеження можна стверджувати, що відсутні приблизно 15% авторського малярства. Значні втрати левкасу на обрамленні. На рентгенограмах під пізнім фарбовим шаром спостерігається ранній іконопис. Під час порівняльного аналізу рентгенівського зображення з видимим зміни спостерігаються у зображенні лику Христа та його одягу. В німбі (ліворуч) простежується літера «Н». Напис в картуші не виявляється, що стало для мене одним з основних викликів у реставрації даної ікони.

Головним завданням під час реставрації даної ікони було пошарове розкриття авторського малярства від непрофесійного грубого шару перемальовання, почергово на різних кольорових партіях живопису, враховуючи товщину оригінального шару та запису, у чому нам значною мірою допомогли результати стратографічних досліджень, зразки для котрого було відібрано з різних ділянок фарбового шару. Що дало нам змогу підібрати необхідну комбінацію розчинників до кожної конкретної ділянки. В процесі реставрації стало зрозумілим, що реставраційний левкас був нанесений непрофесійно із значним заходженням на автоське малярство. А також ці пізніші вставки левкасу були різні за хімічним складом і очевидно різночасові та більшість втратили свою міцність, а отже втратили свою функцію і лише спотворювали зображення ікони. Тому, спираючись на результати хімічних аналізів, певні вставки були повністю видалені, а інші, що були більш якісні за складом і структурою, були вирівняні



Загальний вигляд ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. до реставрації.



Фрагмент ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. до реставрації.



Фрагмент ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. до реставрації.



Фрагмент ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. в процесі реставрації.



Загальний вигляд ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. до реставрації в освітленні УФ променями.



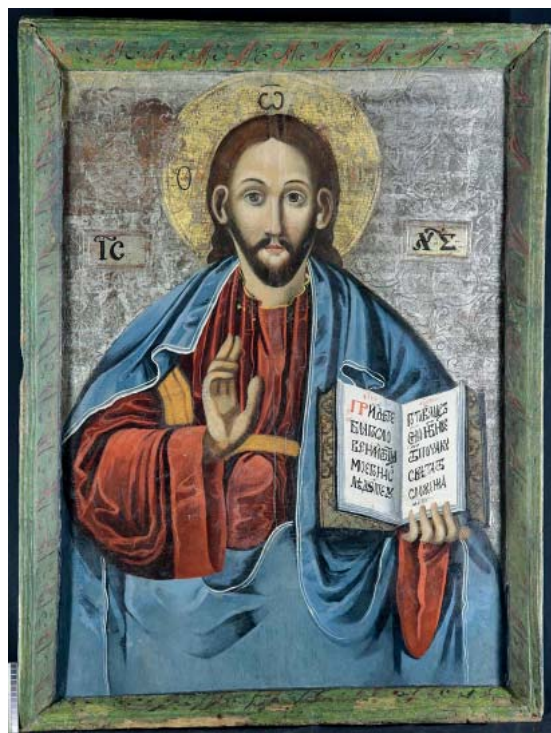
Фрагмент ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. до реставрації в освітленні рентгєнівськими променями.



Фрагмент ікони «Христос Вседержитель» XVIII ст. до реставрації в освітленні рентгєнівськими променями.



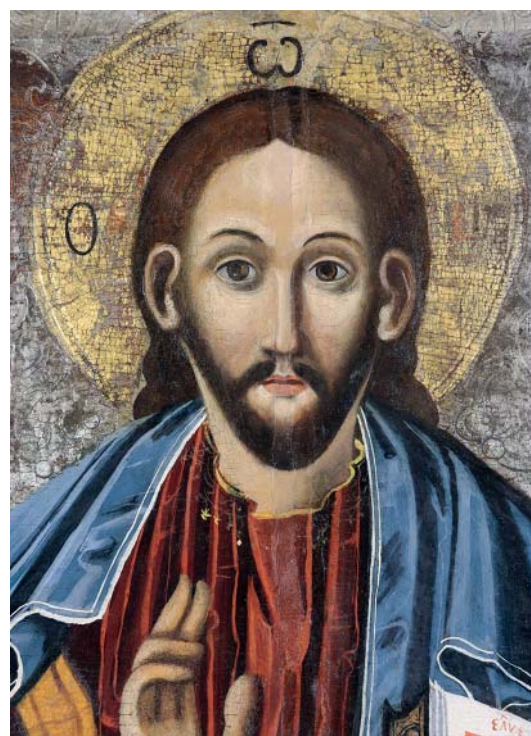
Фрагмент ікони «Христос Вседержитель»
XVIII ст. в процесі реставрації.



Загальний вигляд ікони «Христос Вседержи-
тель» XVIII ст. після реставрації.



Фрагмент ікони «Христос Вседержитель»
XVIII ст. після реставрації.



Фрагмент ікони «Христос Вседержитель»
XVIII ст. після реставрації.

в рівень авторського малярства.

В результаті нам вдалося відкрити доволі значні ділянки авторського малярства, що як вже було згадано були перекриті непрофесійним нанесення реставраційних ґрунтів. Важливо також зазначити, що на поверхні авторського малярства збереглася, хоч деформована і потемніла, але авторська лакова плівка, що значно полегшувало процес пошарового видалення перемалювань та перелевкешень із авторського малярства. І нарешті, коли все оригінальне зображення, було звільнене від записів і перелевкешень було потоншено і авторську лакову плівку. Знявши запис виявлено темперний живопис XVIII ст. з характерним тогочасним моделюванням складок хітону та гіматію. Авторське моделювання лику виконане з дотриманням іконописних канонів даного періоду. Також відкрито книгу, меншу за розміром від попередньої, та з відмінним текстом та орнаментом. Загалом всі процеси було виконано згідно прийнятої реставраційної програми, а саме: проведено проби на стійкість фарбового шару і левкасу на обрамленні та малярстві твору до пінену та водно-клеєві розчини. Підібрано відсотковість клею для укріплення фарбового шару та левкасу. Укріплено фарбовий шар та левкас із поетапним усуненням профілактичної заклепки з одночасним укріпленням левкасу у ділянках піднятого кракелюру та по усьому периметру обрамлення. Знято музейні паперові наклейки із інвентарними номерами. Видалено стійкі поверхневі забруднення із зворотної сторони твору та торців. Проведено антисептування зі зворотної та лицевої сторони твору. Усунено синю фарбу із звороту обрамлення. Стабілізовано дошки основи методом фіксації розходження за допомогою скоб. Заповнено розходження дошок із звороту основи за допомогою реставраційної маси. Перенесено музейні паперові наклейки на зворот іконного щита. Видалено залишки старої непрофесійної вставки на ділянці зображення лику Христа. Виконано нову вставку реставраційного левкасу. Вирівняно старі реставраційні вставки левкасу в рівень авторського живопису. Проведено підбір реактивів для видалення перемалювання на поверхні обрамлення ікони. Усунено перемалювання із лицевої сторони обрамлення ікони. Проведено підбір реактивів для видалення перемалювань із поверхні авторського малярства на різних партіях живопису. Видалено перемалювання із авторського

фарбового шару. Проведено підбір реактивів для зняття перемалювання із тла та німбу на іконі. Видалено перемалювання із тла та зображення німбу на іконі. Потоншено та вирівняно потемнілу авторську лакову плівку. Нанесено новий шар лаку. Проведено тонування у місцях втрат авторського малярства із частковою реконструкцією складок зображення одягу Христа, та зроблено реконструкцію лику.

Іконі вдалося повернути цілісність зображення, що неодмінно її поверне у число безцінних творів сакрального мистецтва у намісті української культури.

ДО ПРОБЛЕМАТИКИ ПОШАРОВОГО УСУНЕННЯ ПЕРЕМАЛЮВАНЬ НА ІКОНІ «БОГОРОДИЦЯ З ДИТЯМ» XVIII СТ. З РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

В реставраційній практиці часто трапляються випадки складних та багатошарових перемалювань, які здійснені на експонатах в різні періоди та різними «реставраторами», що значно спотворюють, а часто і просто приховують високохудожній авторський живопис. Одним із таких випадків у практиці Львівської філії ННДРЦУ стала ікона «Богородиця з Дитям» XVIII ст. з Рівненського обласного краєзнавчого музею, що поступила на реставрацію в 2019 р. Ікона втратила автентичний вигляд внаслідок згаданих раніше численних поправок та перемалювань, виконаних олійниною фарбою, що вкривала поверхню авторського темперно-олійного малярства кількома шарами.

Візуально було тяжко проаналізувати стан фарбового шару, бо твір вкривала потемніла лакова плівка з товстим шаром впресованих забруднень. Сріблення на тлі мало досить значні втрати і потерття, осипи. Його поверхня повторно була пересріблена. Наявні втрати на нижній і бокових планках обрамлення до деревини, а також присутнє розшарування левкасу. Всю поверхню ікони і обрамлення вкривав крупносітчастий кракелюр левкасу. Рентгенографічні дослідження твору виявили кілька шарів перемалювання із зміною контурів авторського рисунку. Під шаром поновлення виявляється ранній іконопис. Повністю перемальовано інкарнати Богородиці та Немовляти. В німбі Немовляти спостерігається літера «О». Під час аналізу одяжі Богородиці виявляються кілька шарів перемалювань, а саме, в одному варіанті частково простежується попереднє декорування мафорію рослинним орнаментом, іншому – простежуються широкі мазки складок мафорію. Крім того, змінено розміри контурів плечей Немовляти, розміри держави та зображення обіймиці.

Було відібрано п'ять зразків з різних місць і

проведено стратиграфічний аналіз шарів живопису, які підтвердили наявність різнотипових шарів пізніших перемалювань.

Виконавши ряд консерваційних заходів, приступили до процесу усунення записів. Його проводили дуже обережно, використовуючи маленькі ватні тампони та скальпель, яким виконували довиборку залишків фарби (перемалювань). Реакцію призупиняли піненом з лаком. Розкриття від перемалювань проводились пошарово, залишаючи зондажі для фотофіксацій. Авторський колір мафорію Богородиці оранжевий з темно – бордовими тінями в складках, відкритий з-під трьох шарів перемалювань. Верхній шар перемалювання мафорію рожево – коричневий з восьмикутними зірками на правому плечі і на голові. Другий шар: окислена бронзівка з квітковим орнаментом чорного кольору, а під ним третій шар кольору вохри. Руки і лики відкрились в чистих світло – рожевих кольорах, також відкрилась інша форма губ і очей Богородиці, усунено сірі плями - перемалювання на лику Христа. Нижня сорочка Богородиці голубо – синя відкрита з-під двох записів зеленої і вохристої фарби. Сорочка Христа біла з голубими м'якими не контрастними тінями на складках.

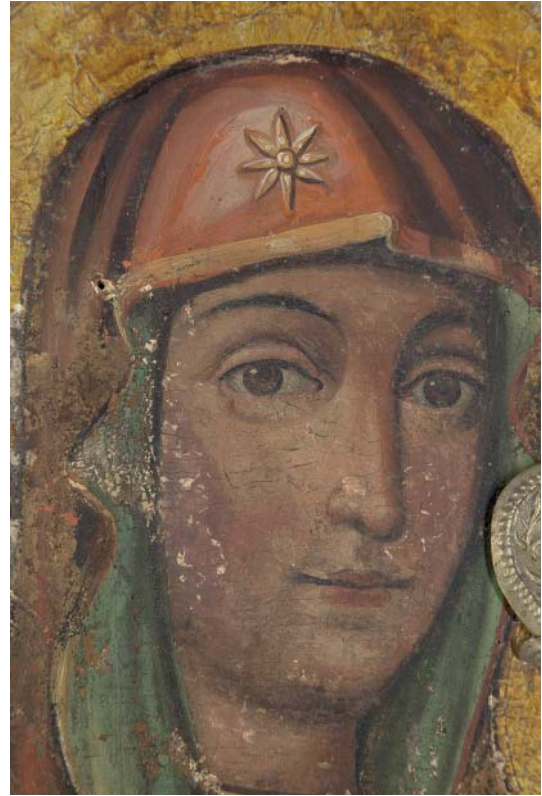
Ікона забезпечена від подальших руйнівних процесів. Зокрема, в результаті закріплень фарбовий шар та левкас набули доброго зв'язку з основою та між собою; знято поверхневі забруднення впресовані в структуру малярства і позолоти, а також із зворотного боку, демонтовано пізніші іржаві металеві кріплення, проведено антисептування твору. Усунено пилові забруднення і корозію з металевої корони, вона оброблена інгібітором корозії, та на неї з обох сторін нанесено консерваційне покриття.

Виконано реставрацію основи: скріплено дошки, доповнено втрати на обрамленні, торцях твору, в ділянці розходження дощок іконного щита, зміцнений стик основи армуванням лляними волокнами. Скріплено декоративні рослинні елементи на обрамленні.

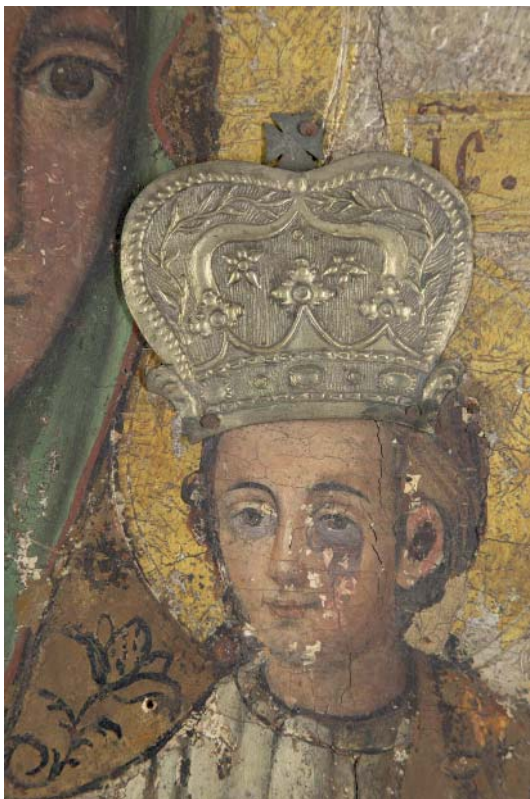
Пошарово всі записи усунено на авторському малярстві, тлі і обрамленні ікони, відкривши яскравіший колорит малярства. З-під шару пересріблення відкрито авторські букви на клеймах і німбі Христа. На лівій планці обрамлення і нижніх частинках капітелей присутнє авторське срібло, яке збереглося під перемалюваннями оранжевої фарби.



*Загальний вигляд ікони «Богородиця з Дитям»
XVIII ст. до реставрації.*



*Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям»
XVIII ст. до реставрації.*



*Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям» XVIII
ст. до реставрації.*



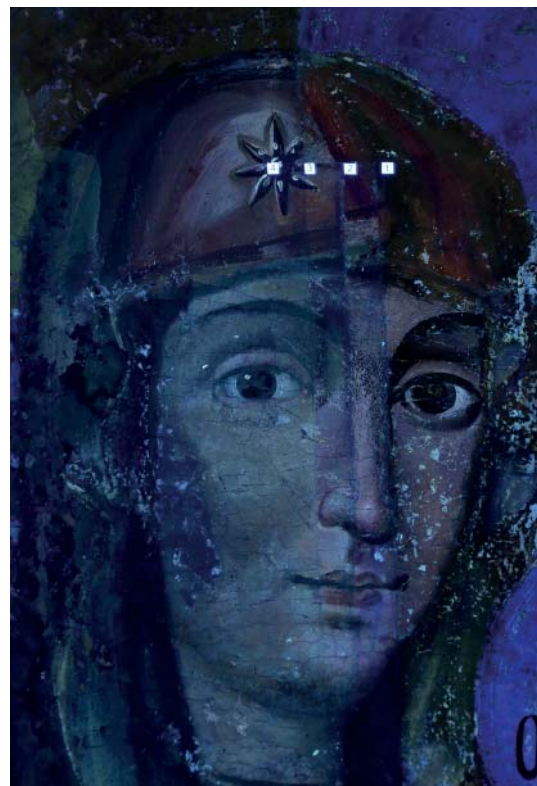
*Загальний вигляд ікони «Богородиця з Дитям»
XVIII ст. до реставрації в освітленні УФ
променями.*



Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям» XVIII ст. до реставрації в освітленні рентгенівськими променями.



Загальний вигляд ікони «Богородиця з Дитям» XVIII ст. в процесі реставрації в освітленні УФ променями.



Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям» XVIII ст. в процесі реставрації в освітленні УФ променями.



*Загальний вигляд ікони «Богородиця з Дитям»
XVIII ст. в процесі реставрації.*



*Загальний вигляд ікони «Богородиця з Дитям»
XVIII ст. після реставрації.*

Вирівняно потемнілої захисну лакову плівку. Проведено тонування в місцях втрат авторського живопису та покрито пам'ятку новим захисним шаром лаку.

Після реставрації ікона повернута до збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею і займає достойне місце в експозиції.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

НЕДООЦІНЕНА ВОЛИНСЬКА ІКОНА СЕРЕДИНИ XVI СТОЛІТТЯ «СПАС У СЛАВІ» З ЦЕРКВИ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ В СЕЛІ МАТЧЕ

Актуальний етап студій над малярською спадщиною давньої Волині – з фактичним припиненням за новітніх умов активних упродовж 1980-2000-х років музейних експедицій із виявлення її доробку в регіоні на місцях у діючих храмах – показовий переходом до етапу підсумування виявленого досі фонду доступних пам'яток¹. Відкриття, звісно, надалі цілком можливі й притому навіть знахідки якнайнесподіваніші. У збереженні такої реальної перспективи здатне переконати як приклад найяскравіший хоча б віднайдення два десятиліття тому Холмської ікони Богородиці з Емануїлом (ВКМ)², як і немало визначних знахідок, зроблених як ще до того, так і опісля, а також уже визначені певні адреси й об'єкти, насамперед для реставрації і пов'язаного з нею потенційного відкриття, що їх з різних причин – здебільшого суб'єктивних – поки не вдалося виявити й зробити загальнодоступними, поповнивши новими вартісними зразками комплекс як пізньосередньовічної, та і новішої спадщини мистецької культури Волині. На такому тлі основна робота з доробком давнього малярства регіону неухильно переходить до наступного завдання – поглиблення опрацювання наявної його спадщини на чолі з домінуючим для української традиції малярством. Тут теж не обійдеться без відкриттів на зразок того, яким не так уже й давно (1994) стала інформація про майже зовсім на той час невідому колекцію волинських ікон у фондах Національного музею у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького (далі – НМЛ)³. Щось подібне в майбутньому очікує також в Острозі, де, окрім лічених десятка-другого немало випадково – поза кількома найдавнішими – реставрованих ікон, виставлених в експозиції замку⁴, як виявилось, зберігається також ще декілька сотень нерідко унікальних зразків малярської культури регіону Нової доби – XVII–XVIII ст. у фондах, поки приречених очікувати “свого часу”. У скромному обсязі досі впроваджено

до літератури й усе ще мало знану волинську колекцію Національного музею народної архітектури і побуту України. Навіть у, видавалося, краще засвоєній збірці Національного художнього музею України в Києві не так давно опублікований повний каталог показав немало зовсім невідомого цікавого і вартісного⁵.

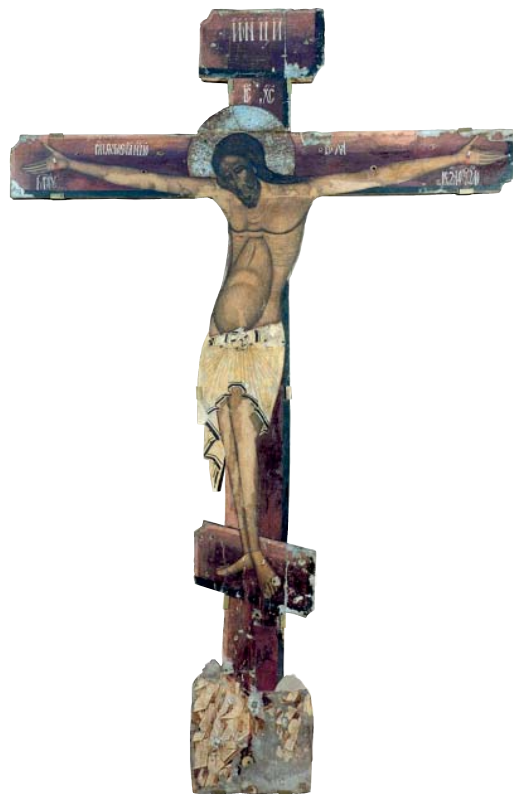
Інший очевидний – найважливіший – напрям відкриттів співвідноситься з дотепер досить скромно реалізованим на волинському матеріалі, як і, зрештою, – в Україні загалом поглибленим опрацюванням поодиноких пам'яток. Досвід минулих чверть віку зі студій над мистецькою спадщиною Волині на широкому загальноукраїнському та східнохристиянському тлі приніс показові приклади того, як вивчення поодиноких збережених у регіоні об'єктів виявлялося важливим поштовхом до відкриття й осмислення істотних сторін не лише регіональної, а й загальноукраїнської, а подекуди навіть ширшої східноєвропейської та східнохристиянської традиції. Й цей напрям досліджень покликаний стати головним при подальшому науковому опрацюванні спадщини релігійного малярства Волині.

Одним з показових прикладів таких зусиль виявилось, зокрема, вивчення скромної кількісно волинської іконографії Спаса у славі. Сама тема посідає виняткове місце в національній мистецькій традиції, оскільки за умов пізньосередньовічної доби – і тільки в Україні – за зною моделлю перенесення і адаптації на місцевому ґрунті візантійського взірця⁶ така ікона стала найпоширенішою версією намісного образу Спаса⁷ у парі з іконою Похвали Богородиці (Богородиці з Емануїлом і пророками)⁸, що й визначило показний фонд відповідних ікон, здебільшого, однак, уже XVI ст. і навіть другої його половини⁹ з доробку майстрів провінційних осередків, мережа яких переживала тоді активний розвиток¹⁰.

Перший крок в осмисленні волинської іконографії теми опубліковано як короткий перегляд чотирьох ідентифікованих на той час ікон¹¹. Їх докладніший огляд приніс істотне поглиблення уявлень про побутування цієї іконографії на Волині та взаємозв'язки між поодинокими її зразками, а також ширший контекст традиції, вперше показаний насамперед через мало доти залучену до аналізу теми іконографію Спаса на престолі¹². Дальший розвиток та поглиблення студій на прикладі “скромнішої” – видавалося – згаданої не зафіксованого походження ікони



Спас у славі. З церкви в селі Матче.



Розп'яття. Володимир, Успенський собор.



Спас у славі. З церкви в селі Пілгани.



Спас у славі. Волинський краєзнавчий музей.

луцької збірки дав змогу виявити у ній непоказний, проте винятково вартісний унікальний переказ періоду самих початків активнішого побутування такої іконографії у регіоні за умов не засвідченої автентичними місцевими об'єктами другої половини XIV ст.¹³ Згодом запропонований висновок вдалося підтвердити результатами новіших досліджень, подавши західноукраїнський регіон середовищем активного творення з-перед кінця XIV ст. пізньосередньовічної іконографії теми¹⁴. Її активізовано за умов загального піднесення національної релігійної традиції від другої половини XV ст. на тлі відновлення Київської митрополії з центром у Києві¹⁵. У такому контексті волинська іконографія Спаса у славі, не дивлячись на малочисельність автентичних зразків, засвідчену на той час тільки чотирма прикладами, здатна була послідовно сприйматися одним з важливих виявів релігійної мистецької культури регіону відповідного знаменного періоду еволюції національної культурної традиції із широкими пов'язаннями у мистецькій культурі Східної Європи.

Фонд волинських ікон такого зразка істотно поповнив знаний в літературі¹⁶, але не залучений до давніших досліджень у волинському контексті монументальний образ середини XVI ст., як виявилось, – з церкви Покрову Богородиці в селі Матче на західному березі Бугу (Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник)¹⁷, тепер на території Польщі¹⁸. Проте його відкриття не набрало належного, як можна було сподіватися, розголосу й, не дивлячись на потенційне безперечне виняткове значення самої знахідки, за актуального стану історично-мистецьких досліджень в Україні виявилось майже не зауваженим. А сама ікона залишається все ще й надалі науково не опрацьованою.

Важливість встановлення конкретного давнішого чи навіть вірогідного первісного місцезнаходження матчівської ікони Спаса у славі визначає насамперед те, що вона збереглася у регіоні з маловідомими вже, проте безперечними давніми традиціями¹⁹, де, однак, вціліли й дотепер ідентифіковані тільки поодинокі пізньосередньовічні зразки релігійного малярства. Завдяки цій інформації склалася можливість також приймати вірогідне походження самого образу з найближчого малярського осередку – у Володимирі. У самому місті з пам'яток пізньосередньовічної доби вціліло тільки

одиноке монументальне Розп'яття другої половини століття із завершення комплексу ікон переддвітарної огорожі²⁰ (Володимир, Успенський собор)²¹. Місцевий історичний музей зберігає “Нерукотворний образ з архангелами Михаїлом і Гавриїлом” третьої чверті століття з околиць міста²². Знана Зимнівська чудотворна ікона Богородиці з Емануїлом (Зимно, Успенська церква Зимненського монастиря)²³, за результатами новішого дослідження виявилася унікальним об'єктом італійського імпорту, пов'язаним походженням зі званою волинською княжою родиною Чарторійських²⁴.

Цілком вірогідна володимирська належність відсилає до засвідченого скупими джерельними переказами середини – другої половини століття місцевого малярського осередку. Він виявився першим задокументованим на Волині за умов пізньосередньовічного періоду й простежується від 1545 р., коли в люстрації міста принагідно зафіксований маляр Тишко²⁵ (наступні знані досі на Волині малярі – Мусій, зафіксований під 1546 р. в місті Сокаль²⁶, тепер Львівської обл., та Федір, нотований в Луцьку упродовж 1560²⁷–1585 рр.²⁸). Окрім нього, в місті надалі працював ще також відзначений у джерелах з тривалішого часу Марко (1570–1593)²⁹. З 1570 р. збереглося свідчення про входження місцевих малярів до цеху, спільного зі столярами³⁰. Зібрані скупі принагідні розрізнені джерельні відомості доводять побутування у Володимирі в середині – другій половині століття одного з більшої уже на той час кількості малярських осередків Волині поряд з Острогом, Луцьком, Ковелем та Кременцем, де за обмеженими випадковими відомостями теж вдалося вловити непоодиноких майстрів малярства³¹. Хоч тільки двоє задокументованих малярів відносять місто до скромніше розбудованих середовищ, їхня присутність, все ж, виразно стверджує безперервне функціонування на місцевому ґрунті представників професійного середовища упродовж принаймні середини – другої половини століття. Їх наявність відповідає давній історичній традиції міста та функціонуванню в ньому єпископської кафедри з розбудованою мережею підпорядкованих їй парафій, докладніше зафіксованих, правда, тільки від кінця XVII ст.³² Зібрані досі скупі джерельні матеріали цілком узгоджуються також із виявленими у Володимирі та його історичному регіоні поодинокими іконами середини – другої половини століття, через них



*Спас у славі.
Національний художній музей України.*



*Нерукотворний образ.
Володимирський історичний музей*

документуючи на персональному рівні активність місцевого професійного середовища.

На тлі волинської іконографії Спаса у славі все ще недооцінений матчівський образ здатний сприйматися достатньо своєрідною й оригінальною позицією. Він наділений не тільки загалом не рідкісним для тогочасної Волині яскраво вираженим монументальним началом, між зразками цієї теми в місцевій іконографії притаманним ще тільки двом іконам збірки Волинського краєзнавчого музею в Луцьку (далі – ВКМ) – згаданий не зафіксованого конкретного походження з околиць міста³³ та з церкви архангела Михаїла в селі Пілгани біля Луцька³⁴. Хоча, правда, при монументальності самої ікони, наголошеній розмірами та наближенням до квадрату форматом, в останній пілганівській версії постать виявилася, на загал, доволі здрібненою, що найпосплідовніше здатний засвідчити її торс із невеликою головою.

Матчівський образ (124х93) позначений підкреслено вертикальним форматом, при якому ширина відповідає приблизно $\frac{3}{4}$ висоти. Окрім того, фігура досить щільно вповнює дошку, неширокий німб доходить до горішнього орнаментованого обрамлення. Підкреслено видовжені пропорції мають також червоний ромб божественної слави та темно-голубий

овал слави небесної, заповнений численними здрібненими серафимами. За тим же зразком так само виразними вертикальними пропорціями наділений і червоний ромб земної слави із символами євангелістів у кутах. Відповідно до домінуючого загального вертикального ритму підкреслено видовженими пропорціями позначена й постать, що найвиразніше виявлено у її частині вище колін. На тих же ритмах наголошують також рисунок рукава правої руки (майже втраченого) та вертикальних складок плаща на лівому плечі. У контексті загального пануючого вертикалізму підкреслено видовжені пропорції має також голова з виразно видовженим завуженим ликом.

Винятковий для іконографії теми за розмірами чималий кодекс Євангелія³⁵ з широким червоним обрізом легко зігнутий у корінці й поставлений праворуч на лівому коліні. Сам напис на розкритих сторінках взятий із пророчтва про друге пришествя у тексті Євангелія від Матвія “Придѣте/ блѣвѣнѣ ѿца/ моего нас/ лѣдуйте/ уготованѣ/ вамѣ/ црѣство нбнѣе/ ѿ соложенѣ/ всю міра” (Мт 25, 35) не відзначений вишуканішою каліграфією. Рядки на обох сторінках вирівняні по лівій стороні, не дотримано долішньої горизонтальної лінії, що особливо кидається у вічі на правому аркуші,

а також нерідко й горішньої лінії. Поодинокі літери іноді неоправдано зменшені. Написання окремих з них, як, наприклад, “Y”, “C” та “Є” немало відмінне й достатньо різнорідне. Випадало би навіть визнати, що незрозуміло різнорідне для одного короткого напису. Очевидною є також незаповненість долішньої частини обох аркушів. Проте для палеографії написів на волинських іконах Спаса у славі подібна невпорядкованість напису на Євангелії повинна бути визнана звичним явищем, що виразно вирізняє написання текстів у зіставленні з обома давнішими зразками в згаданому грецькому “Спасі з апостолами” з церкви в Річиці та намісному “Спасі” з церкви пророка Іллі в місті Камінь-Каширський Волинської обл.³⁶ У самому тексті привертає увагу вжита формула завершення “w̄ соложениа всю мїра”³⁷, у якій випадало би добачати місцеві мовні особливості.

Щодо самого залученого іконографічного взірця, то він наділений окремими “індивідуального” забарвлення деталями, неприсутніми в інших відомих досі зразках. До найпоказовіших поміж них належить своєрідне “обкутування” складками плаща євангельського кодексу разом з рукою, що його притримує. Цю роль виконує насамперед розбудований фрагмент плаща праворуч навколо лівої руки. Одинокий його, проте значно скромніший, аналог серед української спадщини теми пропонує немало “загадковий” для свого часу унікальний для другої половини XV ст. центральний образ молитовного ряду з церкви святих Кузьми і Дем’яна у селі Тилич (тепер на території Польщі) (НМЛ)³⁸. Проте, при відкликанні до спільного зразка, в ньому сам цей мотив розбудований набагато скромніше й виявився здрібненим, мало опрацьованим і значно простішим. Така аналогія здатна вказати на відтворення в матчівському образі протографу з кола найстарших зафіксованих зразків відповідної теми, поширених принаймні в практиці другої половини зазначеного століття. Дальші, набагато скромніше розпрацьовані аналоги пропонують згадані “луцька” та пілганівська ікони. У першій з них зазначений мотив виявився розробленим особливо близько до аналізованої ікони, хоч і немало скромніше. Тому найдокладніше розроблений у матчівському образі рисунок плаща, яким обгорнуто ліву руку з книгою, виступає однією з прикметних особливостей волинської іконографії Спаса у славі. А ранній іконографічний родовід першої з названих ікон³⁹

здатний відсилати до початкового етапу поширення теми на місцевому ґрунті. Сам наведений мотив закорінений в іконографії Спаса на престолі, що, зокрема, доводить заснована на давніших зразках не зафіксованого походження новгородська ікона XV ст. “Спас на престолі” (Новгородській державній об’єднаній історико-архітектурній і художественній музей-заповідник)⁴⁰.

Не менш показовою є так само теж виняткова для української іконографії розбудована складка плаща під кодексом на правому коліні, яка ніби повторює рисунок розгорнутих сторінок книги. Такий уклад присутній ще також у не зафіксованого походження іконі з давніх збірок Музею Богословської Академії у Львові (НМЛ)⁴¹.

З останнім мотивом пов’язаний ніколи більше настільки докладно не розбудований чималий кінець поли, опущений з-під книги ліворуч й розгорнутий біля лівого коліна. Сам кінець поли у немало спрощеному, відповідно до притаманного їй домінуючого графічного начала, трактуванні присутній ще також у не зафіксованого походження іконі давніх збірок Житомирського музею (Київ, Національний художній музей України)⁴², яку на основі наближеності до образу з церкви в Пілганах, як уже показано, так само є підстави співвідносити з луцьким середовищем⁴³. Зазначена достатньо рідкісна деталь виявляється присутньою також у групі ікон перемишльського кола уже XVI ст., до найраніших поміж якими належать ікони з церков архангела Михаїла у селі Ясениця Замкова р-ну Львівської обл.⁴⁴, Різдва Богородиці в селі Чуква Самбірського р-ну Львівської обл.⁴⁵ та згадана з давніх збірок Музею Богословської Академії у Львові (усі – НМЛ). Йдеться про відтворення давнішого спільного зразка, який на підставі географії безпосередньо ніяк не пов’язаних між собою об’єктів волинського та перемишльських випадало би вбачати на київському ґрунті. Образ церкви в Матчу як найдокладніший та найпоєднованіший у відтворенні протографу варто визнати найближчим до спільного вихідного оригіналу. Проте, на відміну від перелічених аналогів, де переважно подано не опрацьовану пляму чи достатньо аморфну форму, в аналізованій іконі його край опрацьовано винятково докладно й потрактовано одним з кінців плаща, перекинутим через ліве коліно. Правою стороною нижче книги він спереду піднімається догори, нато-

мість ліва його частина виразно вміщена далі, від глибини. Разом з опущеним додолу кінцем з піднятими догори краями цей елемент, винятково об'ємний і пластичний, формує чи не самотньо для свого часу майже реалістичне за характером враження, характеризуючи самого виконавця з якнайвищньої сторони.

Графічну культуру анонімного майстра засвідчує також мінімальність залучених засобів, якими опрацьовано складки плаща на лівій нозі. Тут враження об'єму, окрім ледь похвильовано відтвореного зовнішнього контуру, формують також два зовсім різних пучки коротких, мало акцентованих ліній, один з яких "відповідає" за коліно, а інший, немало мінімальніший, – ногу нижче нього. І цілком інакше, з певним наголошенням графічного начала, узагальненіше потрактовано по-своєму так само пластично передано виразно відсунуту до глибини тканину на правому коліні й правій нозі.

Однак, на тлі зразків як волинської, так і перемишльської спадщини, не дивлячись на присутність в іконі окремих деталей, які поєднують її з поодинокими прикладами іконографії обох шкіл українського пізньосередньовічного малярства, аналізована ікона, все ж, вирізняється як виразно своєрідна й унікальна. Значною мірою таке враження виводиться від трактування найбільшої і найдокладніше опрацьованої плями плаща, безпосередніх аналогів до рисунку і інтерпретації якої не віднайдено. До наведеного переліку деталей, які в близькому опрацюванні виявлено і в інших іконах, належать система складок плаща з лівої сторони живота, досить близька до немало, правда, відмінно інтерпретованих аналогічних деталей ікони київського музею. Похила достатньо широка складка з-під правої руки до книги присутня також у пілганівській іконі. Вона ж має подібно вміщений край плаща на грудях навскіс від правої руки догори до вертикально опущеного розбудованого краю плаща на лівому плечі. На волинському ґрунті ця деталь присутня ще також у зазначеній луцькій іконі з луцької околиці. Чимала пляма світлого своєрідного відтінку охристо-сірого плаща активно пророблена численними складками, які розбивають однотонну пляму на поодинокі дрібніші деталі, опрацьовані здебільшого, за допомогою чітко й енергійно прокреслених графічних ліній, найчастіше майже паралельних подвійних. Їх застосування дало змогу уникнути наголошення графічного начала, яким так послідовно

наділені у відповідних частинах луцькі як пілганівська, так і київська ікони.

Важливий акцент композиції співвідноситься також із трактуванням кінця плаща на правому плечі. Він не зникає, як здебільшого в українських іконах, за книгою, а вузьким краєм продовжується вздовж лівої сторони обрізу, внаслідок чого виникає враження знаходження розкритого кодексу перед цією частиною плаща, що так само наголошує на пластичному началі та "реалістичній" стороні зображення. Зазначене враження підтримує навіть така зовсім скромна деталь, як спосіб накриття тканиною руки при долоні й трактування пальців, призначених підтримувати праву сторону розкритої книги. Із протилежної сторони постаті складки плаща співвіднесено з унікального рисунку продовженим додолу широким рукавом хітону, малярське виконання якого, однак, виявилось майже втраченим.

Увінчує фігуру монументальна, підкреслено видовжених пропорцій голова того рисунку й "портрету", який більше не трапляється на Волині, проте в немало відмінному трактуванні виступає в окремих пізніх іконах останньої третини століття зі знаного малярського осередку в місті Самбір Львівської області⁴⁶ – з церкви Собору Богородиці в селі Бусовиська Старосамбірського р-ну Львівської обл. та Успенської церкви в селі Наконечне Яворівського р-ну Львівської обл.⁴⁷ (обидві – НМЛ). Втім, вказані аналогії спроможні сприйматися хіба надто віддаленими. А лик матцівського Спаса репрезентує істотно відмінну версію традиції. Голова вміщена на немало видовженішій, пропорції якої підкреслюють довгі локи темного волосся обабіч підборіддя, правий з них опускається на шию, а лівий традиційно лежить на плечі. Достатньо темний лик прикметний невеликими висвітленнями обабіч короткої круглої долішньої губи та на підборідді одразу під нею, значно активнішими – на вилицях, носі і перенісці, чолі. Невеликі очі виділяють виразно прорисовані горішні повіки та круглі вкорочені брови над ними. Голова оточена писаним левкасом пластичним посрібленим німбом з традиційною монограмою й заповненими орнаментальними мотивами проміжками між ними. На аналогічний спосіб виконана неширока смуга так само срібленого орнаменту з мотивом бігунця оздоблює також скромно зазначені поля.

З деталей оточення привертає увагу відмін-

ність орнаменту запліччя, дрібнішого ліворуч й виразно побільшеного праворуч. Показовою особливістю сприймається також винесення поза межі кутів відповідного ромбу підписів до символів євангелістів, при цьому в горішніх кутах імена Іоана і Матфея виявилися взаємно заміненіми місцями. Монограма Христа так само винесена поза зображення і вміщена на вузькій смужці тла обабіч небесної слави, як і в згаданому володимирському “Нерукотворному образі”.

Вірогідне володимирське походження матчівської ікони диктує необхідність зіставлення її насамперед зі звичним для української практики від другої половини XV ст.⁴⁸ “Нерукотворним образом з архангелами Михаїлом і Гавриїлом” з околиць міста (Володимирський історичний музей)⁴⁹. При першій публікації володимирську ікону потрактовано “наближеною аналогією” до матчівського “Спаса” й у продовженні їх подано як “пов’язані між собою, можливо, через автора-іконописця або майстерню, де ці пам’ятки були створені”⁵⁰. Проте, при безперечній спільності, на якій тут слушно наголошено, у трактуванні ликів (і не тільки їх), в обох іконах немало принципових істотних відмінностей, які при цьому не привернули уваги. Зокрема, цілком іншим є сам “портрет”. Інакше опрацьовано у володимирському образі продовжені до вилиці надбрівні дуги та западини під ними над горішніми повіками. Значно різкішими подано висвітлення на обох щоках та тінь при правій стороні носа, тільки ледь зазначено висвітлення обабіч долішньої губи. Наявні розходження, при безперечній спільності, заперечують можливість одночасного виконання обох ікон і для одного ансамблю. Навіть приймаючи спільне авторство (його обґрунтування потребує докладнішого зіставлення обох ікон, яке не було змоги провести цього разу), доводиться визнати, що в контексті знаного процесу еволюції національної малярської традиції, позначеної від середини століття прикметним посиленням графічного начала та лінійної стилізації⁵¹, обидві ікони ілюструють немало відмінний конкретний контекст. “Нерукотворний образ” виразно позначений наростанням графічного підходу та лінійності, найповніше виражених у трактуванні вбрання архангелів – аж до притаманних практиці другої половини століття локальних плям кольору й висвітлень чистими білилами. Усі ці особливості вказують на різний час створення обох ікон й матчівський

“Спас”, безперечно, репрезентує раніший етап еволюції малярської культури, тоді як “Нерукотворний образ” здатний відображати насамперед уже пізніший період її еволюції⁵². Основна тенденція розвитку на місцевому ґрунті, як і в тогочасній українській малярській культурі загалом, пролягала через посилення графічних тенденцій та зафіксоване зіставленням двох володимирських ікон зниження фахового рівня, що для самого осередку у порівнянні з ними ще виразніше послідовно засвідчують нечисленні пам’ятки зламу XVI–XVII та початку XVII ст.⁵³

Важливою датуючою ознакою здатне виступити також зазначене писане левкасом оздоблення німбу та полів. Проте через відсутність більшої кількості докладно датованих ікон⁵⁴ його складно використати для вужчого часового визначення. У контексті описаних стилістичних особливостей видається, однак, очевидним, що повинно йтися про один із ранніх прикладів використання подібної орнаментики на Волині й не лише на Волині. Втім, для самого волинського регіону подібне оздоблення не характерне й, окрім матчівського “Спаса”, у пізнішому трактуванні засвідчене ще тільки в іконі святого Георгія Змієборця з Преображенської церкви в селі Точивики Острозького р-ну Рівненської обл. (Острозький державний історико-архітектурний заповідник)⁵⁵. Надалі така писана левкасом орнаментика в пізнішій редакції присутня ще також в оздобленні німбів званої групи ікон самого кінця XVI ст. з теренів Рівненщини⁵⁶.

Наведені приклади пов’язань матчівської ікони Спаса, не дивлячись на їх нечисленність на тлі актуально доступного фонду спадщини релігійного малярства пізньосередньовічної Волині, окреслюють його досить своєрідне місце в доробку релігійної мистецької культури регіону. Насамперед повинно йтися про одну з найважливіших позицій достатньо скромної кількісно волинської іконографії Спаса у славі. На тлі більшості ікон на відповідну тему з луцького осередку він як самотній ідентифікований досі приклад засвідчує її побутування на ґрунті актуально скромніше відомого, проте так само важливого малярського середовища у Володимирі. Аналізована ікона Спаса виявилася акурат тією позицією місцевого пізньосередньовічного малярського доробку, яка, започатковуючи ідентифіковану досі малярську спадщину осередку, найкраще і з найвищої сторони характеризує потенційні

можливості місцевих майстрів. Разом з двома іншими не набагато молодшими позиціями його митців та декількома зразками школи уже зламу століть вона забезпечує реальну позицію Володимира як мистецького осередку Волині завершальної стадії еволюції мистецької культури середньовічної доби та початкового етапу переходу до нової мистецької системи нової епохи. Ідентифікація походження матківського “Спаса” стала важливим поштовхом до відкриття міста як важливого самостійного мистецького центру Волині поряд з дещо краще засвідченим як пам’ятками⁵⁷, так і писемними джерелами⁵⁸ луцьким середовищем та скромніше відомим осередком у Ковелі⁵⁹. Тому новітнє осмислення у володимирському контексті уже давніше знаної ікони з церкви в Матчу здатне виступити новим істотним кроком до відкриття мистецької культури Волині у всьому реальному розмаїтті її конкретних виявів.

1. Для середньовічної доби його запропоновано: *Łuc W. Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – T. VII, zesz. 3(27). – S. 749–770*; *Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 36–50. Пор. також: Його ж. Волинські ікони доби Великого Князівства Литовського // КАЛОΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 21–36. На жаль, малярська спадщина середньовічної Волині, насамперед пізньосередньовічної доби, не отримала належного відображення у новішому виданні, немало дивної, правду кажучи, в цій частині багатотомної “Історії українського мистецтва”. З ікон першої половини століття коротко пригадані тільки копія початку століття афонської ікони Богородиці Портімісси із середовища великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького (Межиріч-Острозький, Троїцька монастирська церква) та ікона святого Миколая з історією з Милецького монастиря (місцезнаходження не відоме) й без коментарів репродуковані ікона Покрову Богородиці з Троїцької церкви в селі Річиця Зарічянського р-ну Рівненської обл. та того ж походження грецька ікона Спаса з апостолами зламу XV–XVI ст. (обидві – Рівненський обласний краєзнавчий музей): *Пуцко В. Иконопис // История украинского искусства: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Украинское искусство второй половины XVI–XVIII столетий. – С. 943 (іл.), 944 (іл.), 948–949. У розділі про іконопис другої половини XVI**

*ст. Волинь згадана тільки двічі й цілком побіжно, а серед ілюстрацій її спадщину відповідного періоду репрезентує одиниця не зафіксованого походження ікона Спаса у славі з околиць Луцька (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей, далі – ВКМ) ще першої половини століття: Степовик Д. Иконопис // История украинского искусства: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Искусство второй половины XVI–XVIII столетий. – С. 106 (іл.), 115–116. Про зазначену Межиріцьку ікону в поданому контексті коротко див.: *Александрович В. “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22; Ejusdem. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 2008. – T. 51. – S. 24–26.**

2. Найдокладніше про неї див.: *Александрович В. Холмська ікона Богородиці з Емануїлом (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 5). – Львів, 2018.*

3. *Жеплинська О. Формування збірки волинського малярства у Національному музеї у Львові // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 33–36. Докладніше уявлення про цю львівську колекцію пропонує короткий ілюстрований каталог (як звичайно, не вичерпний): Сидор О. Матеріали до зведеного каталогу волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 96–132.*

4. Найповніша їх презентація – у кольорових репродукціях видань: *Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]; 150 святих Великої Волині. – [Рівне, 2011].*

5. *Белікова Г., Бурлака О. Иконы Волині в колекції національного художнього музею України. Каталог // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – С. 282–346.*

6. Див.: *Александрович В. Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72; Його ж. Хрещення Київської держави й утвердження християнської мистецької традиції в Україні: досвід епохи святого Володимира Великого // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2016. – Вип. 10: Святий Володимир Великий 1015–2015 / Відп. ред. В. Александрович. – С. 199–228.*

7. До намісної ікони Спаса у славі як особливості національної мистецької традиції вперше принагід-

но привернула увагу: Гелитович М. “Благовіщення” 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. Луцьк, 1997.* – С. 52.

8. Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001.* – Т. 2: *Українська культура XIII – першої половини XVII століття.* – С. 429.

9. Основну їх збірку переховує Національний музей у Львові, короткий каталог з описом та кольоровими репродукціями комплексу відповідних об’єктів див.: Гелитович М. *Українські ікони “Спас у славі”.* – Львів, 2005.

10. Його свідченням – окрім фонду самих пам’яток – сприймається також вперше в Україні задокументована розбудована мережа малярських осередків, див.: Александрович В. *Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва.* – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 156–196.

11. Пуцко В. *Волинські ікони “Спас в силах” // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року.* – Луцьк, 2001. – С. 15–19.

12. Александрович В. *Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації.* – Луцьк, 2010. – Вип. 17: *Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року.* – С. 12–39; Його ж. *Волинські ікони Спаса у славі // Історія та сучасність Православ’я на Волині: матеріали 4 науково-практичної конференції (Луцьк, 12–14 листопада 2013 р.).* – Луцьк, 2013. – С. 10–20.

13. Його ж. *Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник.* – Луцьк, 2011. – Вип. 18: *Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року.* – С. 36–48. Пор.: Його ж. “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 10.

14. Див.: Александрович В. *Древнейшие образцы и начало бытования иконографии Спаса во славе в искусстве старокиевской традиции // Институт истории материальной культуры РАН. Труды.* – Санкт-Петербург, 2017. – Т. 48: *В камне и в бронзе. Сборник статей в честь Анны Песковой / Редакторы-составители А. Е. Мусин (отв. ред.) и О. А. Щеглова.* – С. 43–52.

15. У дотеперішній свідомості цей унікальний феномен національної релігійної культури пізньосе-

редньовічної доби і навіть один з найпоказовіших її виявів досі все ще майже “не існує”. Увагу до нього як окремого винятково важливого явища культурного досвіду привернуто щойно в контексті студії над процесом зародження, утвердження і розвитку української іконографії Покрову Богородиці: Александрович В. *Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва.* – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 271–359.

16. Давніші репродукції див., зокрема: *Церковні старожитності XVI–XVII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог виставки.* – Київ, 1999 (на обкладинці); *Ікона трьох століть. Каталог виставки.* – Київ, 2001. – С. 13. – Іл. 5; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. *Українська ікона XI–XVIII століть.* – Київ, 2007. – С. 229. – Іл. 194.

17. Ікона належить до давньої колекції Церковно-археологічного музею у Холмі, зібраної перед Першою світовою війною. Переміщення збірки до Києва після Другої світової війни добре опрацьовано в новішій літературі, останню публікацію з цього приводу див.: Шульц І. “Холмська колекція” у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Ще один архівний документ до історії надходження пам’яток // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник.* – Луцьк, 2019. – Вип. 26: *Матеріали XXVI Міжнародної наукової конференції, присвяченої 115-й річниці від дня народження українського мистецтвознавця Павла Жолтовського м. Луцьк, 24–25 жовтня 2019 року.* – С. 18–25 (з давнішою літературою).

18. Первісне місцезнаходження ікони за документами, які фіксують її надходження до холмського Церковно-археологічного музею, встановив: Ситовський П. *Про походження кількох ікон колишнього Церковно-археологічного музею у Холмі. Зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Пам’ятки України: історія та культура.* – 2011. – № 1–2: *Українське сакральне мистецтво поза Україною.* – С. 76–77.

19. Скромним, проте вартісним їх свідченням серед новіших відкриттів стало датоване першими десятиліттями XVIII ст. відтворення іконографії, званої серед української спадщини за константинопольською Вишгородською (у новішій московській і ще новішій російській традиції – *Владимірская*) іконою Богородиці з Емануїлом (Москва, Государственная Третьяковская галерея). Згідно з написом на звороті, репліка походить з церкви Різдва Богородиці в селі Стрижів (тепер на території Польщі) й збереглася в парафіяльній церкві в околицях Луцька, куди, найправдоподібніше, разом з декількома іншими іконами потрапила при виселенні українців з території теперішньої Польщі у перші повоєнні роки. До наукового вжитку впроваджена: Лінинський А. *Консервація та реставрація волинських*

ікон другої половини XVII століття “Спас” та “Богородиця з Емануїлом” у сільських церквах луцької околиці // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: *Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – С. 191–192. Вона сприймається відображенням ширшого регіонального явища, оскільки ця давня іконографічна тема залишила на місцевому ґрунті й інші сліди, див.: *Александрович В. Волинські ікони Богородиці Страсної XVI–XVIII століть // Історія та сучасність Православ'я на Волині: матеріали VII науково-практичної конференції Луцьк, 8 листопада 2016 р.* – Луцьк, 2016. – С. 125–130.

20. Про поширення таких об'єктів в українській пізньосередньовічній релігійній культурі див.: *Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП.* – Львів, 2011. – № 29: *Матеріали IV Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”*, Львів, 24–25 листопада 2011 р. – С. 57–70.

21. Про нього див.: *Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія...* – С. 59; *Його ж. “Розп'яття” другої половини XVI століття Успенського собору у Володимирі // Володимир-Волинська єпархія на рубежі тисячоліть. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (5 травня 2012 р., м. Володимир-Волинський, Зимно).* – Володимир-Волинський; Зимно, 2012. – С. 147–160.

22. Про нього див.: *Канарська-Луцан О. Ікона “Спас Нерукотворний” із збірки Володимир-Волинського історичного музею: порівняльна характеристика іконографії та спроба атрибуції // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ).* – Львів, 2011. – Т. 261: *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.* – С. 164–176; *Ікона Спас нерукотворний початок XVI ст. Володимир-Волинський історичний музей. Проект “Володимир-Волинський – забута столиця”.* – Львів, 2012 (збережено правопис оригіналу). *Кольорову репродукцію див. також: 150 святинь...* – С. 35. При відкритті і впровадженні до наукового вжитку ікону всупереч усьому чітко вираженому комплексові стилістичних особливостей винятково з міркувань “сенсаційності” віднесено до початку XVI ст. В іншій версії її приписано навіть “до галицького малярства першої половини XVI ст.”: *Канарська-Луцан О. Ікона...* – С. 175. Останній приклад – ще один яскравий вияв знаменитого за його природою “ приви́ду Галича”, все ще безустанно і безперешкодно “блукуючого” західноукраїнськими теренами.

23. Новіша кольорова репродукція: *150 святинь...* – С. 46.

24. Див.: *Мусин А. Зимненская икона Божией*

Матери, ее первоначальный убор и украшения из корала в европейской религиозной культуре // Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2011, 2012 / Відп. ред. В. Александрович. – Львів, 2019. – С. 55–104.

25. До літератури впроваджений: *Описание замков Владимирского и Луцкого и Кременецкого // Памятники, изданные Временною комиссиею для разбора древних актов.* – Киев, 1859. – Т. 4, отд. 2. – С. 149; *Новішу публікацію див.: Литовська Метрика. Книга 561: Ревізії українських замків 1545 року / Підготував В. Кравченко.* – Київ, 2005. – С. 170. Пор. також: *Заяць А. Міське суспільство Волині XVI – першої половини XVII ст.* – Львів, 2019. – С. 339.

26. *Александрович В. Регіони розвитку української малярської традиції у XVI столітті // Вісник Львівського університету. Серія історична.* – Львів, 1998. – Вип. 33. – С. 45.

27. Таку першу згадку навів: *Заяць А. Міське суспільство...* – С. 339.

28. Давніше підсумування відомостей про нього див.: *Александрович В. Словник малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року.* – Луцьк, 1998. – С. 60; *Його ж. Західноукраїнські малярі...* – С. 180–181.

29. *Александрович В. Царські врата 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник.* – Луцьк, 2009. – Вип. 16: *Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р.* – С. 42; *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. 57.

30. *Александрович В. Західноукраїнські малярі...* – С. 178.

31. Там само – С. 185. Новіші доповнення до наведених тут відомостей див.: *Його ж. Місто Кременець як малярський осередок Волині кінця XVI століття // Студії і матеріали з історії Волині 2009 / Редактор випуску Володимир Собчук.* – Кременець, 2009. – С. 63–71; *Його ж. Доповнення...* – С. 56, 57–58, 59. Пор. також: *Заяць А. Міське суспільство...* – С. 339–340.

32. Генеральні візитації церков і монастирів Володимирської унійної єпархії кінця XVII – початку XVIII століть: *книга протоколів та інші описи / Загальна редакція та історичний нарис Анджей Гіль, Ігор Скочилиас. Упорядкування Анджей Гіль, Ірина Маркевич, Ігор Скочилиас, Ірина Скочилиас.* – Львів;

Люблін, 2012.

33. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 13–22; Його ж. Не зафіксованого походження ікона... – С. 36–48. Новіші кольорові репродукції див.: Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією С. Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 35. – Іл. 1; Гелитович М. Українські ікони... – С. 14; Музей волинської ікони. Луцьк, 2010. – С. 14; 150 святинь... – С. 58; Музей волинської ікони: книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 2, 53–55; Александрович В. Древнейшие образцы... – С. 44. – Рис. 2.

34. Найдокладніше його розглянуто: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 22–24. Новіші кольорові репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 181. – Іл. 122; Музей волинської ікони. – С. 15; 150 святинь... – С. 59; Музей волинської ікони: книга... – С. 57–59.

35. В українській іконографії Спаса у славі він незмінно подається немало здрібненим. Його по-трактовано виразно меншим навіть у тих поодиноких випадках, коли він децю більший від звичного за розмірами, як у згаданій іконі з церкви у Ясениці Замковій. Одинокий приклад виділення Євангелія не тільки стосовно більшими розмірами, а й білою тканиною, на тлі якої його вміщено, з розбудованою звисаючою частиною під книгою пропонує ікона перемишльської школи перших десятиліть століття з Преображенської церкви в неіснуючому селі Журавин (НМЛ), репродукована: Гелитович М. Українські ікони... – С. 29.

36. До наукового вжитку впроваджені: Александрович В. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8–17 (кольорова репродукція на вставленому аркуші після с. 10).

37. У Пересопницькому Євангелії, наприклад, “w початку свѣта”, цит. за вид.: Пересопницьке Євангеліє 1556–1561. Дослідження. Транслітерований текст. Словопоказчик. – Київ, 2001. – С. 188.

38. Кольорові репродукції див., зокрема: Гелитович М. Українські ікони... – С. 27; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 92; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 134. – Іл. 59.

39. Александрович В. Не зафіксованого походження ікона... – С. 38–44.

40. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. – Москва, 1982. – № 33.

41. Репродукована: Гелитович М. Українські ікони... – С. 33. – № 4.

42. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 24–26. Пор.: Белікова Г., Бурлака О. Ікони Волині... – С. 289–290.

Новіші кольорові репродукції див.: Milyajeva L. The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. – Sankt-Peterburg, 1996. – II. 133; Шедеври... – С. 37. – № 10; Національний художній музей України. – Київ, 2003. – № 7; Гелитович М. Українські ікони... – С. 6; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 192. – Іл. 139.

43. Александрович В. Волинська іконографія... – С. 25.

44. Репродукована: Гелитович М. Українські ікони... – С. 31. – № 3; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 231. – С. 197; Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2010. – С. 93.

45. Репродукована: Гелитович М. Українські ікони... – С. 45. – № 10.

46. Про нього див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 157–163.

47. Репродуковані: Гелитович М. Українські ікони... – С. 49. – № 12; С. 51. – № 13.

48. Див.: Biskupski R. Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 2000. – Т. 5: Miejsce y rola Kościoła grekokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 159–60. Огляд більшості відповідних найстаріших ікон див.: Гелитович М. Ікони “Спас нерукотворний” кінця XV – поч. XVI ст. у колекції Національного музею у Львові з збірки Музею Львівської Духовної Семінарії – Богословської Академії (матеріали до зведеного каталогу іконопису НМЛ) // Українська Греко-Католицька Церква і сакральне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). – Львів; Рудно, 2003. – Вип. 2: Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяченої 220-літтю Львівської Духовної Семінарії, м. Львів–Рудно, 22 грудня 2003 року. – С. 63–74; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис... – С. 369–378.

49. Про нього див.: Канарська-Луцан О. Ікона... – С. 164–176. Кольорову репродукцію див. також: 150 святинь... – С. 35. Присутній тут досить рідкісний для української малярської спадщини пластичний орнаментований німб, безперечно, відтворює знані за писемними джерелами подібні автентичні оздоблення. Зокрема, відоме свідчення 1585 р. про таке прикрашення фрескового зображення Спаса на стовпі в соборі святого Іоана Богослова в Луцьку: Кравченко В. Новий документ про декорацію інтер'єру кафедрального собору Івана Богослова в Луцькому замку // ЗНТШ. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 545–549.

50. Канарська-Луцан О. Ікона... – С. 175. Однак явне “дофантазування” у продовженні щодо гаданого можливого спільного первісного призначен-

ня обох ікон (“Цілком можливо, що ці твори були частиною іконостаса одного з храмів міста, ймовірно у володимир-волинському Успенському соборі у XVI ст.”: Там само. – С. 175–176) завідомо неприйнятне і, як побачимо (див. далі), принципово поверхове й невірне.

51. Сам цей процес виразного переломного значення в українській літературі досі не отримав не те що належного, а взагалі жодного висвітлення. На єдиному краще дотепер опрацьованому львівському матеріалі коротко про нього див.: *Александрович В. Дар Львова*. – Львів, 2014. – Вип. 1: *Мистецтво XIII–XVI століть*. – С. 138–146, 151. Нечисленні датовані пам’ятки вказують на поширення відповідної стилістики на львівському та перемишльському ґрунті ще перед серединою століття, див.: Там само. – С. 151; Його ж. *Мініатюри Євангелія 1556 року з церкви святого Миколи в Полянї з давньої збірки Перемишльської греко-католицької капітули* // *Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології*. – Львів, 2011. – Вип. 6. – С. 19–35.

52. До нього ж, судячи зі стилістичних особливостей, повинна належати й зіставлена з ними (Канарська-Луцан О. *Ікона...* – С. 175) третя ідентифікована досі згадана пізньосередньовічна пам’ятка володимирського середовища – “Розп’яття” із ансамблю ікон переддівтарної огорожі, так само (всупереч навіть наявним історичним даним), співвіднесене з гаданим “іконостасом” місцевого собору. Однак запропоноване об’єднання немало різномірних об’єктів цілком довільне і, радше, “географічне”, ніж власне мистецьке. За стилістичними особливостями “Розп’яття” повинно належати іншому майстрові, вихованому на новітній традиції й позначене ще виразнішою присутністю графічної стилізації (трактування очей, рисунок мускулатури і “Голгофи”). Кольорову репродукцію див.: 150 святинь... – С. 42.

53. Йдеться насамперед про фрагмент царських врат та ікону Благовіщення в одній з сільських церков володимирської околиці, див.: *Александрович В. Царські врата...* – С. 38–47. Зроблені на їх підставі висновки зі свого боку підтвердила нововіднайдена ікона святого Миколая з церкви Собору Богородиці в селі Микуличі поблизу Володимира (ВКМ), кольорову репродукцію див.: *Лабай М., Баліцка М. Ікона “Святий Миколай” зі збірки Музею волинської ікони: атрибуція, спроби датування та реставрація пам’ятки* // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. – Луцьк, 2015. – Вип. 22: *Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. – С. 181. – Іл. 1.

54. Їх давніший перегляд див.: *Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття* // *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та*

реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 53–60.

55. Найдокладніше про нього див.: *Александрович В. Острозькі ікони XVI століття* // *Острозька давнина*. – Остріг, 2016. – Вип. 5. – С. 96–100. Кольорові репродукції наведено: *Мистецька спадщина...* – С. 30; 150 святинь... – С. 62.

56. Див.: *Мистецька спадщина...* – С. 20, 22–25; 150 святинь... – С. 52, 54, 56, 60, 66.

57. Їх новіший огляд запропоновано: *Александрович В. Малярство середньовічного Луцька* // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. – Луцьк, 2015. – Вип. 22: *Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. – С. 3–23.

58. *Александрович В. Західноукраїнські малярі...* – С. 180–181; Його ж. *Доповнення...* – С. 56. Пор. також: *Заяць А. Міське суспільство...* – С. 339.

59. Про нього див.: *Александрович В. Західноукраїнські малярі...* – С. 185–186. Пор. також: Його ж. *Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть* // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції* м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 7–12.

Наталія ПАСЬ
(м. Камінь-Каширський)

ДО ПРОБЛЕМ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВОВИЯВЛЕНОЇ ІКОНИ «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» З ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ с. СОШИЧНЕ КАМІНЬ- КАШИРСЬКОГО РАЙОНУ

У Камінь-Каширському краєзнавчому музеї зберігається ікона «Богородиця Одигітрія» (КН-2112/ОМ-49) [2] з церкви Різдва Богородиці с. Сошичне Камінь-Каширського району.

У письмових джерелах вказано, що в 1732 році в с. Сошичне був споруджений храм [1]. Через 30 років церкву перебудували. Сучасна Сошиченська церква була добудована до дзвіниці і каплички 1902 року на місці згорілої в 1896 році. Пам'ятка архітектури місцевого значення.

Місце побутування ікони потребує дослідження, адже вона є набагато старішою, ніж відбудована в 1902 році церква.

Ікона була виявлена на дзвіниці Різдво-Богородичної церкви в 2016 році. За згодою настоятеля о. Георгія Кузьмича була передана на

зберігання до музею згідно акту прийому №46 від 12.12.2016 року.

На іконі Пресвята Богородиця представлена в поясному зображенні; на лівій руці тримає маленького Ісуса Христа, правою рукою вказує на Нього. Вона вдягнена в голубий хітон, прикрашений тасьмою жовтого кольору на рукавах і біля шиї, і яскраво-червоний мафорій з жовтою облямівкою. Правиця Христа у благословенні звернена до Богородиці, в лівій руці Він тримає стиснутий сувій. Одягнений у білу туніку з жовтими краями і жовтий гіматій.

У верхній частині ікони з обох сторін зображені ангели. Обидва у одній припіднятій руці тримають букет із трьох троянд червоного кольору, а в другій – картуш з вписаними початковими літерами імен, відповідно, Діви Марії й Ісуса Христа.

Над Богородицею і Немовлям – посріблені німби, над Ісусом проглядаються початкові літери Його імені. Сліди від цвяхів вказують, що свого часу на німбах були накладні шати.

У 2019 році спеціалістами ННДРЦ України були відібрані зразки ґрунту та фарбових шарів ікони для фізико-хімічних досліджень. Аналіз матеріалів проводили старший науковий співробітник Асаулова О.В. і завідувачка відділом фізико-хімічних досліджень Распопіна В.О.

Для цього були застосовані мікрохімічний,



Церква Різдва Богородиці с. Сошичне Камінь-Каширського району. Фото 2017 р.



Ікона Богородиця Одигітрія з фондів Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею

термохімічний аналізи та тест на розчинність. У результаті досліджень було виявлено, що ікона, з-поміж іншого, містить крейдяно-клеєвий ґрунт, клей тваринний, шар частково потьмянілого срібла, шар сусальної позолоти, шар червоного й чорного поліменту, покрита захисним шаром лаку з природної смоли.

Згідно висновку проведених фізико-хімічних досліджень, час створення ікони – XVI ст. Написана на дереві. Техніка виконання – левкас, темпера, гравіювання, золочення, сріблення. Автор – невідомий. Орієнтовна дата верхнього переписаного живопису –XVIII- XIX ст.

Основа ікони складається з двох дощок і наверх, змонтованого пізніше. Права сторона ікони обрізана донизу. Розміри правої дошки: висота – 118,5 см, ширина: верх – 56 см, низ – 49,5 см. Розміри лівої дошки: висота – 117,8 см, ширина: верх – 32,5 см, низ – 36,5 см. Розміри наверх: найбільша висота – 19,7 см, довжина – 88 см.

Між дошками присутня поздовжня щілина 0,5 см (донизу зменшується).

У процесі обстеження виявлено, що образ переписаний (можливо, накладено кілька шарів) олійною фарбою; автентичними залиши-

лися німби Богородиці й Ісуса Христа та край правої сторони. Авторський рисунок і сюжет ікони видаються збереженими.

Тло орнаментоване рельєфними рослинними візерунками, золочене, на німбах Богородиці й Ісуса – посріблення.

По периметру збережений, можливо, авторський шар письма й золочення, що знаходився під рамою чи накладною профільною планкою.

Пам'ятка потребує достатньої наукової атрибуції, реставраційних та консерваційних заходів і введення до наукового обігу.

1. Денисюк В. Т. Літопис Камінь-Каширичини: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк: Надстир'я, 2001. 524 с.

2. Фонди Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею.

БОГОСЛОВСЬКО-МИСТЕЦЬКІ ІДЕЇ ГАЛИЦЬКИХ ІКОН

Християнська археологія вчить нас, що коли серед людських спільнот живе тверда віра в Бога, коли Церква є духовним монолітом суспільства, коли стадо підкоряється людському пастиреві, тоді маємо в історії приклади могутнього розвою цивілізацій. Вражаючою ілюстрацією до сказаного може служити епоха імператора Константина Великого (274-337). Міланський декрет 313 р. не тільки відкрив шлях до вільного розвитку християнства, він започаткував блискучу сторінку в історії світової культури – візантійську іконографію.

Бурхливий розквіт візантійського мистецтва припадає на роки правління імператора Юстиніана (527-565). Історичну першопричину походження ікони найкраще сформулював святий Теодор Студит (759-826). Якщо зважити, що християнська традиція Сходу і Заходу, в тому числі й українська, причислює пензлеві євангелиста Луки понад 40 ікон, то природним постає запитання: «А від кого перші іконографи запозичили таку самобутню художню техніку, повністю відміну і від мозаїчного, і фрескового мистецтва» Цей іспит успішно склала християнська археологія, ікона тісно пов'язана з традицією стародавнього малярського жанру – портрета, який розвинувся в колишніх цивілізаціях – єгипетській, асиро-вавилонській, грецькій і римській [2, 258]. Походження ікони, безперечно, пов'язується з унікальними відкриттями археологів фаюмських портретів зробленими наприкінці XIX і на початку XX ст. в Єгипті. Вони стали величезною і разом з тим несподіваною подією в науковому світі, та завершальним етапом в неповторній історії давньогрецького мистецтва, їхня поява припала на добу, коли неправедним світом вже крокувала всеперемагаюча Христова наука. Дані портрети влилися в християнське мистецтво, подарувавши йому випробувану століттями цілу палітру художньої техніки, з якої постав класичний середньовічний іконопис. Дуже важко судити про те, якими були ранньохристиянські ікони, оскільки з I – V ст. вони не збереглися. Найбагатший матеріал про візантійську іконографію подає монастир св. Катерини в Синаю, засно-

ваний імператором Юстиніаном (482-565). Тут збереглося біля десятка ікон VI-IX ст. Україна щаслива з того, що в кінці XIX ст. єпископ і вчений Порфирій Успенський привіз до Києва з монастиря св. Катерини візантійські ікони VI ст., виконані технікою енкаустики. Сьогодні ікони «Богородиця з Дитятком» та «Сергій і Вакх» зберігаються в Київському музеї західного і східного мистецтва [2, 261]. Традиції східного елліністичного мистецтва, фаюмського мистецтва пробудили до життя візантійську іконографію, вогонь, запалений в Єгипті, через століття оживе у фресках Равенни, мозаїках Київської Софії, в неповторних іконах княжої та сучасної України.

Історично так склалося, що в українському малярстві до змалювання певної події літургійних свят звертаються творці-іконописці. Українські ікони, присвячені темі Різдва Христового, наповнені світлими кольорами, адже подія сповіщає про народження Сонця правди. Євангелист Йоан порівнює те, що сталося з світлом: «Справжнє то було світло, що просвітлює кожну людину. Воно прийшло у цей світ» [3, 110]. Одну із таких живописних перлин XVI ст. знайшов у церкві в селі Трушевичі біля Добромиля славлений археолог Ярослав Пастернак. Її було передано до фондів Національного музею у Львові, подібного типу ікони в радянський період були вивезені із Західної України.

Мистецтвознавці вважають, звістка ангелів у верхній частині ікони – це блага вість, яка лунає до Богом обраного народу, що не почув голос Вседержителя, хоча до нього Він «багаторазово й багатьма словами говорив» [3, 267].

В українській іконографії прийнято зображувати мудреців зі Сходу і пастухів по-різному. В такий спосіб художники змальовували ізраїльський народ та неюдейські етноси, освічену еліту тогочасного суспільства і простолюдинів.

Ікона Різдва з Успенського храму с. Крило-са, Галицького району за схемою є традиційна композиція візантійського типу з детальною розробкою дії в трьох планах, сяйво Отця і Дух, що від Отця сходить, син народжується. Серед ікон цього типу ікона виділяється багатством кольорних сполучень [6, 56]. Творець ікони «Різдво Ісуса Христа» Олег Рішняк для вираження задуму зображення Богородиці і Христа знайшов простий і переконливий засіб показати людині, що коли є найбільші переживання, вони вгамовуються молитвою, роздумуванням. Такий стан переконливо-художньою мовою,

пояснюється словами євангелиста Луки: «Марія ж пильно зберігала все це, роздумуючи в свої серці» [3, 73]. Богородиця стоїть навколішках перед новонародженим Спасителем, склавши на грудях руки - молиться, бо вона стала Матір'ю Христа. Її вираз гідний, поважний, як годиться новій Єві, матері нового, відродженого людства. Зображення ясел, є немов би величним царським тронем. Маленького Ісуса зігрівають своїм диханням осел і віл. Ще старозавітній пророк Ісаї передбачив цю картину: «Віл знає господаря свого, а осел – ясла пана свого. Ізраїль нічого не знає, народ мій не розуміє» [4, 853].

Ікона «Різдво Ісуса Христа» вказує нам на свято любові, бог так возлюбив ці прості створіння, що став одним із них. Бог зміг би відійти і залишити людство простувати своїми шляхами, але Він вирішив не просто надати їм допомогу, але самому прийти на поміч. Дух став видимим. Той, що є більший від всесвіту став Немовлятком. Той, що словом підтримує усе створіння годується молоком. Творець життя, що створюється. Хоча й людство прагне віддалитися від Бога, він вільно входить в наше життя. Бог полишив трон і зійшов на землю. Він став одним з посеред знедолених. В українському мистецтві тема «Різдва Христового» відома з фресок XII ст. Кирилівської церкви в Києві. До шедеврів світового християнського мистецтва можна віднести «Різдво Христове зі сценами життя Марії» XVI ст. в с. Трушевичі Львівської області [1, 87-88]. Пізнішого часу репродукція ікон Василя Стефурака «Різдво Христове» 1999-2000 рр.

За час археологічного вивчення міст-городищ і селищ Галицько-Волинської Русі нагромадився значний корпус іконографічного матеріалу XI-XIV ст., присвячений темі Розп'яття Христа і Воскресіння. Вже дослідник Я. Пастернак спостерігав, що більшість христів-енколпіїв мають на титульній стороні зображення з Розп'яттям. Іконка із пірофілітового сланцю, яку віднайшов археолог В. Ауліх у 1981 році, переконливо вказує, що в галицьких храмах XII – початку XIII ст. на вівтарній перегородці обов'язково розміщувалася ікона з Розп'яттям.

Виражаючи у дрібній пластиці весь трагізм події, яка вже сталася, стара іконографія Галицької землі, перш за все, давала змогу віруючій людині впізнати Божу любов. Разом з тим ікона Розп'яття вчила давніх галичан поваги до

Господа, любові до Вітчизни, готовності до саможертви заради своїх співвітчизників. «Ніхто неспроможне любити більше, ніж тоді, коли він за своїх друзів своє життя віддає» [3, 131]. Понад німбом Христа вирізано напис «ІСУС», що означає «Цар Слави».

Археологи віддали належну оцінку відкриттю п'ятьох іконок XIII ст., які знайшла експедиція В. Ауліха на Крилоському городищі, неподалік Княжої криниці. А от на мистецтвознавців ще чекає їх ретельне вивчення. Оскільки образки були заховані напередодні знищення княжого Галича монголо-татарами в 1241 році, то вони виступають чи не найпереконливішою ілюстрацією того, що в цей час сформувався у церквах Галицько-Волинської Русі не тільки намісний, але й святковий ярус іконостасу. [1, 97].

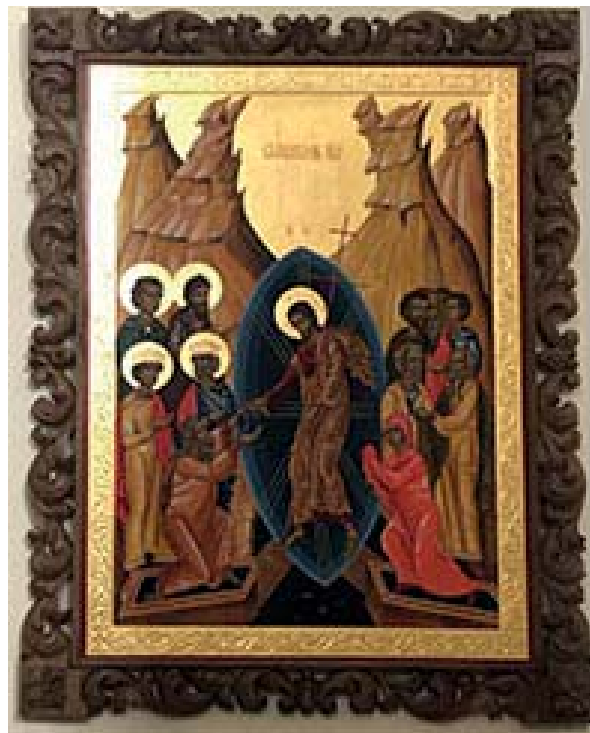
Починаючи з доби створення П'ятницького, Успенського (Львів), Святодухівського (Рогатин) іконостасів, художники при створенні празничної ікони «Зішестя в Ад» зосереджувалися над вирішенням більш масштабних богословсько-філософських та мистецьких завдань.

Христос з Рогатинського іконостасу, зображений у сяючій небесним світлом продовгастій мандорлі, - це символ оновлення життя мертвим і надія на їхнє воскресіння. Воскресіння асоціюється у галицькій іконографії із світлом, бо як вказував євангелист Лука, з Божого благословення: «Зглянулось на нас Світло з висоти, щоб освітити тих, що сидять у темряві та в тіні смертній» [3, 72]. Іконограф з Рогатина дав настанову своїм спадкоємцям, що Спаситель прийшов в пекло не тільки рятувати прародичів людства, а всю омертвлену спільноту. Вся композиція відчеканює нам картину, побачену євангелистом Матеєм: «І роздерлася завіса храму на двоє, від верху аж до низу, і земля затряслася, скелі порозпадались, гроби відкрились, багато тіл святих померлих устали» » [3, 43].

Очевидно, що галицькі митці черпали джерела до опрацювання сюжету Зішестя в Ад з апокрифічного Євангелія від Никодима, де висвітлюється подія, як Ісус зійшов у пекло, щоби потрошити царство смерті і врятувати праведників. Цей біблійний текст датується III ст. після Н.Х. Картину очікування відкуплення зобразив і апостол Петро: «Бо й Христос, щоб привести нас до Бога, один раз постраждав за гріхи наші: праведник – за неправедних, омертвлених тілом, але оживлений у душі, в якому він пішов проповідувати навіть тим духом, що



*Олег Рішняк.
«Різдво Христове».*



*Олег Рішняк.
«Зішестя до аду».*



*Олег Рішняк.
«Успіння Богородиці».*

в темниці» [3, 287].

На іконі «Зішестя Христа до Аду», починаючи з візантійського і давньоруського мистецтва, обов'язково зображувалися короновані постаті староеврейських царів Соломона і Давида, великі групи праведників, пророків і патріархів Старого Завіту, а також Йоана Хрестителя. Незмінною залишилась передня частина композиції, коли Месія-Спаситель із переможним хрестом у лівій руці бере за руку праотця людського роду Адама і виводить його з безодні. Вслід за чоловіком, очікує свого воскресіння від Бога і Єва – «мати усіх живих», яка простягає свої руки [1, 97].

Подібні іконографії і стилістика ікон, знайдені на Закарпатті та Галичині. Невимушеність і творча наснага, малярський хист і незрівнянне поетичне відчуття релігійного сюжету при таманні іконам даного напрямку українського мистецтва.

Найдавніше зображення «Успіння Богородиці» збереглося на саркофазі IV ст. у Сарагосі (Іспанія). Ікона кінця XII ст. з церкви Святої Катерини на горі Синай засвідчує, що на той час візантійське мистецтво виробило іконографічні принципи художнього осмислення завершення земного життя Богородиці та її переходу в Боже Царство. Старі українські майстри розширили мистецьку уяву про одне з найголовніших християнських свят. Підтвердженням цього є фрески з каплиці Святої Трійці в Любліні (1418 р.) і стінопис каплиці Чесного Хреста Краківської катедрі на Вавелі (1470 р.).

У канонічній літературі не збереглося свідчень про смерть Божої Матері. Остання згадка про Богородицю зустрічається у «Діяннях Апостолів». Тоді вони повернулися в Єрусалим з гори, що зветься Оливною, що близько Єрусалиму – день ходи в суботу, - розповідає євангеліст Лука. – Увійшовши в місто, зійшли на горницю, де вони перебували, а саме: Петро і Йоан, Яків і Андрій, Пилип і Тома, Вартоломей і Матей, Яків Алфеїв і Симон Зилот та Юда, син Якова. Всі вони пильно й однодушно перебували на молитві разом з жінками і Марією, матір'ю Ісуса та його братами [3, 144].

У апокрифічному творі святого Йоана Богослова «Сказання про Успення Святої Богородиці» сказано, що Пречисту Богоматір сповістив про наближення її смерті архангел Гавриїл. Тоді на похорони із всіх кінців світу прибули апостоли. Апокриф розповідає про Успіння Богородиці за участю Ісуса Христа, самі похо-

рони та Вознесіння Божої Матері на небеса. У церковній літературі існують різні версії про місце смерті Пресвятої Марії. Одні дослідники пов'язують цю сумну подію з містом Ефес, куди б мав Богородицю до себе взяти Йоан Богослов. Інші вказують на візантійський храм Успіння, побудований на початку VI ст. в Гетсиманському саду на горі Сіон в Єрусалимі. Саме тому фоном композиції ікон Успіння здебільшого виступають архітектурні об'єкти, які підкреслюють, що будинок, де спочила Свята Марія, знаходився на горі Сіон.

Після того, як Ефеський Собор 431 року прийняв догмат про Богоматеринство Марії, художники візантійського світу розпочинають опрацьовувати іконографічне зображення істинного моменту, коли найсвятіша Матір переходить до вічної слави свого сина.

У центрі композиції ікони в горизонтальному положенні знаходиться ложе, на якому лежить Марія. Її голова спочиває на подушці, яка, переважно, покладена в лівій частині підвищення.

Довкола Богородиці стоять, згруповані у кілька гуртів апостоли. Як відомо з апокрифічної літератури, в день Успіння між ними не було тільки Томи.

Дотримуючись правил візантійського іконопису, старі галицькі майстри розміщували апостолів біля гробу Святої Марії у визначеному порядку. Першим, біля голови Богородиці, перебуває апостол Петро, тоді як Павло, знаходиться нахиленим біля її ніг. Місце відведено для Йоана Богослова в центрі голови Богородиці, який скорботно молиться. І це не дивно, бо в Святому Письмі читаємо, що перед самою смертю, Ісус Христос, побачивши апостола Йоана біля хреста, якого «любив він», сказав йому: «Ось матір твоя», вказуючи на Богородицю. «І від тієї хвили учень узяв її до себе» [3, 137] тобто опікувався Святою Марією аж до її Успіння.

Просякнута небесним світлом мандорла виокремлює другу центральну постать ікони – Ісуса Христа, який стоїть у центрі за усипальницею Його Пресвятої Матері. На старих образах, душу Марії у вигляді сповитого немовляти Христос тримає у лівій руці, а правою підтримує у всій її славі, під час як вона очікує нового тіла- прославленого. Пресвята Богородиця заради своєї віри, своєї податливості на Божий план і заради своєї любові, була взята на небо у славі. Успіння є доказом, що якщо люди-

на має віру й любов, і слідує Божому плану, ми так само підемо до неба. Марія є іконою цілого сотворіння у його відповіді Христові й Богові. Святий Іван Дамаскін стверджував: «Той, хто зволив з неї воплотитись, зволив також дати не-тління її непорочному й неоскверненому тілу ще перед загальним воскресінням». Діва Марія відійшла, щоб приготувати з своїм Сином Ісусом місце для нас, своїх дітей» [5, 1]. Відомий художник Ювеналій Мокрицький, малюючи ікону «Успіння Пресвятої Богородиці» для храму святої Софії в Римі, прийняв рішення зобразити Ісуса Христа за іконографічними канонами Богородиці-Одигітрії. Правда, обличчя Месії звернене проникливим поглядом безпосередньо до Богоматері. На що вказує – та, що є «Діва після родження» є також «після смерті жива».

Галицькі ікони вказують на поєднання візантизму і української народної традиції та є зразками ставлення людини не тільки до Бога, але й до історії, культури, до світу в середині людини і навколо. Тому іконошанування є складовою частиною християнського віровчення, яке, як будь-яка релігійна система, створює цілісний погляд на світ, людину, містить сукупність етичних норм, естетичних поглядів та ідеалів. Іконошанування є важливою частиною релігійного життя українського народу й одним із феноменів національної духовної культури.

1. Бойчук Б. Галицькі іконостаси і церковна археологія / Б. Бойчук, С. Кияк, І. Коваль, І. Миронюк, Ю. Юсипчук. – Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2012. – 197 с.

2. Коваль І. Дорогою Христової науки / І. Коваль, О. Джура, В. Марчук // Нариси біблійної, християнської і церковної археології України. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 374 с.

3. Святе Письмо Старого і Нового Завіту / Пер. І. Хоменко. – Львів : Місіонер, 2007. – 350 с.

4. Святе Письмо Старого і Нового Завіту / Пер. І. Хоменко. – Львів : Місіонер, 2007. – 1125 с.

5. Усвідомлення наших скарбів (Додаток до «Сівача») Ред. Паскевич Г. – Стемфорд, Рік 4, Ч. 8. – 4 с.

6. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. / Альбом Національного художнього музею України. – Київ : Мистецтво, 1999. – 255 с.

АБРАЗЫ СВ. АНУФРЫЯ ВЯЛІКАГА НА БРЭСТЧЫНЕ

Ануфрый Вялікі, раннехрысціянскі святы, егіпецкі пустэльнік IV ст., шануецца ў ліку прэпадобных у Праваслаўнай, Каталіцкай і старажытнаўсходніх цэрквах.

Згодна апаведу прэпадобнага Пафнуція, святы Ануфрый нарадзіўся каля 320 г. у сям’і персідскага цара Нарсіта. Ужо з маленства яго жыццё азначана цудамі. Па нагавору д’ябла цар кінуў немаўля ў полымя, аднак той застаўся цэлым і непашкоджаным. Па наказу анёла цар адвёз Ануфрыя на выхаванне ў Фіфаідскі манастыр Эрыці, дзе на працягу трох гадоў яго сваім малаком карміла лань. Таксама ў манастыры падлетак Ануфрый дзяліўся сваім хлебам з дзіця-Хрыстом на абразе, а калі ў яго самога не стала хлеба, атрымаў бохан ад Хрыста. Празнаўшы пра аскетніцкае жыццё пустэльнікаў, Ануфрый вырашыў стаць адным з іх і патаемна сыйшоў з абіцелі ў дзесяцігадовым узросце. Ён пражыў у пустэльні 60 гадоў, церпячы мноства нязгод і спакусаў. Згодна падання, анёл прыносіў Ануфрыю ежу і кожны тыдзень прычашчаў яго і іншых пустэльнікаў. Толькі праз 30 гадоў Гасподзь надзяліў святога фінікавай пальмай і крыніцай з вадой. Перад смерцю да Ануфрыя завітаў старац Пафнуцій, якому пустэльнік распавядаў пра сваё жыццё, і які з дапамогай ільва пахаваў святога пасля канчыны. Памяць Ануфрыя Вялікага адмячаецца 12 (25) чэрвеня [1].

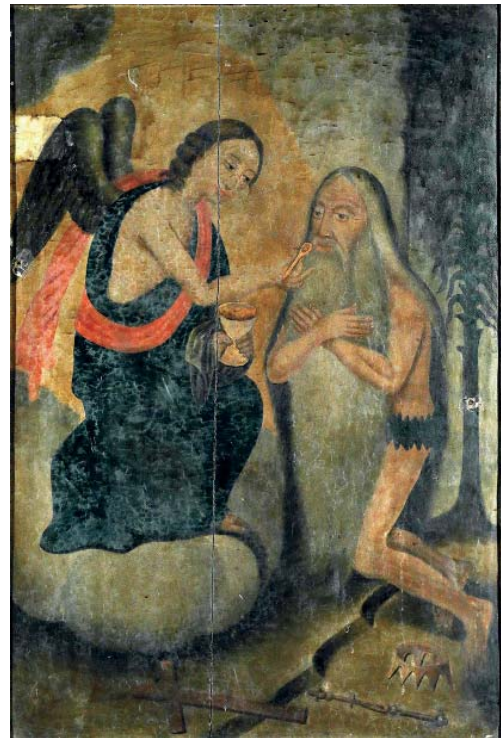
Згодна базы дадзеных, распрацаванай аўтарамі, падчас экспедыцыйных даследаванняў у храмах Беларусі зафіксавана толькі 30 абразоў з выявай св. Ануфрыя, прычым асноўная колькасць знаходзіцца ў Брэсцкай (19 адзінак) і Гродзенскай (8 адзінак) вобласцях. І калі ў Гродзенскай вобл. толькі адзін абраз даследчыкі адносяць да канца 18 ст., а астатнія да 19 – пач. 20 стст., то ў Брэсцкай вобл. 7 абразоў датуюцца 18 ст., і адзін нават канцом 17 ст. На большай частцы гэтых абразоў св. Ануфрый прадстаўлены ўкленчаным у малітоўным стане побач са сваёй пяхорай. Яго аскетычную фігуру з набедранай павязкай з лісця ахінаюць доўгія, да зямлі, густыя валасы і такая ж барада. Радам на зямлі ляжаць скіпетр з каронай, а так-

сама садавіна і гародніна, як сімвалы таго зямнога дабрабыту, ад якога адмовіўся пустэльнік. На творах з в. Дзівін Кобрынскага раёна, г. Маларыта і на вынасным двухбаковым алтарыку-ферэтроне з в. Ляхаўцы Маларыцкага раёна (пачатак 19 ст., дошка, алей) знаходзіцца кампазіцыя “Прычашчэнне св. Ануфрыя”, дзе ўкленчаны ў малітоўным стане пустэльнік прымае прычасце з рук анёла, што спусціўся да яго на воблаку. Два першых абразы на дадзены час захоўваюцца ў калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК). Найбольш паказальным з’яўляецца абраз з в. Дзівін (мал. 1), які, як прыведзена ў артыкуле А. Ярашэвіча [2], па аналогіі з падпісным творам “Узнясенне” з той жа вёскі быў створаны ў 1750-я гг. украінскім іканапісцам Томашам Міхальскім. Гэты факт знаходзіць пацверджанне ў працы Т. Елісеевай [3], дзе азначана, што Томаш Міхальскі разам са сваім бацькам Станіславам Міхальскім працавалі ў многіх цэрквах на Валыні і стварылі сваю іканаграфію Прычашчэння, якая цалкам супадае з кампазіцыяй абразы з в. Дзівін. Кампазіцыя абразоў з г. Маларыта (мал. 2), і в. Ляхаўцы Маларыцкага раёна выканана люстэркава, больш спрошчаная, і фактычна аднолькавая. Відавочна, што адзін з’яўляецца спіскам з другога. Адсутнічаюць выявы пяхеры, ільва, крыніцы і садавіны з гароднінай. На зямлі ляжаць толькі скіпетр з вяном і ўкрыжаванне.

На абразе з в. Олтуш Маларыцкага раёна (мал. 3) пустэльнік прадстаўлены ўкленчаным у малітоўным стане перад вялікім ўкрыжаваннем Хрыста. Фон абразы запоўнены розным паляўкасу арнамантам. Пад пытаннем застаецца дата стварэння абразы (1695?), якая, як было пісьмова занатавана толькі аднойчы ў 1971 г., знаходзілася на верхняй частцы рамы, аднак пасля двайной перафарбоўкі рамы зусім не праглядаецца. Выява ўкрыжавання прысутнічае і на творы з в. Аранчыцы Пружанскага раёна (19 ст., палатно, алей, 107х82; МСБК), аднак тут ўкрыжаванне знаходзіцца на другім плане, а св. Ануфрый уносіць малітву да св. Тройцы, якая змешчана ў правым верхнім вугле абразы. Таксама да св. Тройцы ўкленчаны пустэльнік звяртаецца на абразе з в. Пінкавічы Пінскага раёна (18 ст., палатно, алей, 117х72), які мае значныя страты фарбавага пласту і манера выканання якога набліжана да заходнееўрапейскай. Такая ж іканаграфія прысутнічае на двухбаковым абразе-ферэтроне з в. Повіць



Мал. 1. Абраз “Прычаішчэнне св. Ануфрыя”
(1750-я гг., дошка, тэмпера, 105х78) з
в. Дзівін Кобрынскага раёна.



Мал. 2. Абраз “Прычаішчэнне св. Ануфрыя”
(канец 18 ст., дошка, тэмпера, 115х80) з
г. Маладыта.



Мал.3. Абраз св. Ануфрыя (1695?, дошка, тэмпера, 95х59) з в. Олтуш Маладыцкага раёна.



Мал. 4. Абраз св. Ануфрыя (1748 г., дошка, тэмпера, 113,6х58) з в. Півіць Кобрынскага раёна.



Мал. 5а. Абраз св. Ануфрыя (18 ст., дошка, тэмпера, 100х80) з г.п. Антопаль Драгічынскага раёна.



Мал. 5б. Фрагмент абраза.



Мал. 6. Абраз св. Ануфрыя (18 ст., дошка, тэмпера, 130х83) з в. Бездзеж Драгічынскага раёна.



Мал. 7. Жыццыйны абраз св. Ануфрыя (18 ст., дошка, тэмпера, 147х96) з в. Хаціслаў Маларыцкага раёна.



Мал. 8. Выпрабаванне дзіця-Ануфрыя агнём. Фрагмент жыццыйнага абраза св. Ануфрыя.



Мал. 9. Вадохрышча св.Ануфрыя. Фрагмент жыццыйнага абраза св. Ануфрыя.

Кобрынскага раёна (мал. 4), што зараз захоўваецца ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММ). На зваротным баку ферэтрона знаходзіцца выява Цуда Георгія аб змii, а па перыметру рамы змешчаны надпіс: «Я РАБ БОЖИЙ ГРИГОРЫ В...ДИЮКЪ БРАТЪ СТАРЪШИ ИЗ БРАТИЯМИ СВОИМИ ОФЕРОВАЛИ ОБРАЗЪ С. ОНОФРИЯ И ГРИГОРИЯ С. КОТОРИ ПРОСИМ ОПРИЧИНУ ДО ГОСПОДА БОГА ГРЕХОВ ОТПУЩЕНИЕ Телу на здравие амнѣ сей обрѣтъ зробионы року а҃ми месяца октобера дня [4].

Даволі незвычайна вырашана кампазіцыя абраза з г.п. Антопаль Драгічынскага раёна (мал. 5а, 5б). Ужо ў 1980-я гг. абраз быў груба паноўлены алейнымі фарбамі, а потым зусім знік з інтэр'ера храма. З правага боку, пад дрэвам, уклечаны Ануфрый узносіць малітву, насупраць, пад другім дрэвам, бачна выява ільва, а ўверсе, на воблаках, знаходзіцца група анёлкаў-пуці, якія граюць нябесны канцэрт на разнастайных музычных інструментах: скрыпцы, віаланчэлі, флейце, цытры.

Асаблівасцю іканаграфіі адрозніваецца і абраз з в. Бездзеж Драгічынскага раёна, выкананы ў інсітным стылі (мал. 6). Схуднелая вуглаватая постаць пустэльніка на пярэднім плане займае амаль усю цэнтральную частку кампазіцыі. Ён быццам знаходзіцца ў руху, рукі разведзены ўбакі, галава павернута назад, на-

суперак руху, позірк скіраваны ў верхні правы вугал абраза, да воблакаў, дзе павінен знаходзіцца Саваоф, паколькі ад галавы святога да гэтых воблакаў цягнецца надпіс (падаецца ў сучаснай арфаграфіі): “Господи исполни желание сердца моего “. Унізе змешчаны звычайныя атрыбуты св. Ануфрыя. У правым ніжнім вугле абраза знаходзіцца выява анёла, а ў левым верхнім, на воблаках, – Хрыста. Уверсе змешчаны надпіс у выглядзе стужкі (падаецца ў сучаснай арфаграфіі): “ОБРАЗ ПРЕПОДОБНОГО ОТЦА НАШЕГО ОНУФРИЯ ВЕЛИКОГО”.

У 19 ст. кампазіцыя “Прычашчэнне св. Ануфрыя” таксама застаецца асноўным іканаграфічным сюжэтам. Значна радзей сустракаюцца абразы з адзіночнай выявай святога ці ў атачэнні іншых святых.

Захаваўся толькі адзін жыццыйны абраз св. Ануфрыя (мал. 7), які паходзіць з в. Хаціслаў Маларыцкага раёна і зараз захоўваецца ў НММ. Схema абраза ўжо была разгледжана ў артыкуле А. Ярашэвіча [5]. Аднак у той час абраз не быў адрэстаўраваны і аўтар нават не прывеў яго выяву, а таксама не змог адназначна ідэнтыфікаваць некаторыя жыццыйныя клеймы. Зараз абраз прайшоў рэстаўрацыю і экспанаваны на выставе адрэстаўраваных твораў у 2009 г. Таму аўтары палічылі мэтазгодным прывесці яго агульны выгляд і некаторыя жыццыйныя сцэны. Як бачна з малюнка, у цэнтры кампазіцыі знаходзіцца роставая выява св. Ануфрыя

ў пустэльні ў малітоўным стане, з ружанцам і посахам у руках. Каля ног святога ляжаць яго атрыбуты – карона і скіпетр. Па перыметры, з трох бакоў абраза, змешчаны 14 клеймаў, з якіх першыя дзесяць, як паказана на схеме 1, адлюстроўваюць жыццёвы шлях св. Ануфрыя.

Схема 1

5			6
4			7
3			8
2	1	10	9
14	13	12	11

1. Нараджэнне св. Ануфрыя; 2. Нагавор д'ябла на Ануфрыя; 3. Выпрабаванне дзіця-Ануфрыя агнём (мал. 8); 4. Вадохрышча св. Ануфрыя (мал. 9); 5. Шлях да Эрыцкага манастыра; 6. Цар Нарсіт перадае дзіця-Ануфрыя настаяцелю манастыра; 7. Падлетак Ануфрый дзеліцца хлебам з дзіця-Хрыстом; 8. Падлетак Ануфрый атрымоўвае хлеб ад Хрыста; 9. Ануфрый просіць бласлаўненне ў настаяцеля манастыра на адыход у пустэльнію; 10. Шлях Ануфрыя ў пустэльнію. Чатыры кляймы з ніжняга раду, на думку аўтараў, распаўядаюць правандроўку прэпадобнага Пафнуція: 11. Сустрэча Пафнуція з пустэльнікам Цімафеем; 12. Размова Пафнуція са св. Ануфрыем; 13. Смерць св. Ануфрыя і яго пахаванне Пафнуціем з дапамогай ільва; 14. Прэпадобны Пафнуцій пакідае прыстанішча св. Ануфрыя.

Такім чынам, у храмах Брэстчыны і ў музейных калекцыях Беларусі захоўваецца даволі прадстаўнічы шэраг абразоў 18 ст. з выявай св. Ануфрыя, якія нягледзячы на падабенства іканаграфіі адрозніваюцца як элементамі кампазіцыі, так і тэхнікай выканання і сваім дэкаратыўным аздабленнем.

тэрыялі XIV міжнароднай навуковай канферэнцыі, м. Луцк, 29-30 жовтня 2007 року. – Луцк, .2007. - 72с.

4. Карелін В., Мельников М. Образ Георгія на Брэстчыні / Володимир Карелін, Микола Мельников // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнароднай навуковай канферэнцыі, м. Луцк, 31 жовтня 2002 року. – Луцк, .2002. - 39с.

5. Ярошевич А. Житийные иконы преподобного Онуфрия Великого / Александр Ярошевич// Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVI міжнароднай навуковай канферэнцыі, м. Луцк, 4-5 лістапада 2009 року. – Луцк, 2009. - 84с.

1. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Москва «Крон-пресс». 1994.. - 804с

2. Ярашевіч О. Ікони Томаша Михальскаго у Музеі старожитнібілоруськай культуры (Мінск) / Олександр Ярашевич // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнароднай навуковай канферэнцыі з волинського іконопису, м. Луцк, 27-28 листопада 2000 року. – Луцк, 2000. – 59 с.

3. Елісеева Т. Образ Святого Онуфрія у волинському іконописі XVIII ст. / Тетяна Елісеева // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Ма-

ВОЛИНСЬКИЙ ЕПІЗОД ВИДАННЯ «ICONES FAMILIAE DUCALIS RADZIWIILLIANAE»

Вихід у 1758 р. альбому 165-и портретів представників роду Радивилів¹ від легендарного протопласта Войшундаса до останніх на той час членів родини – юних нащадків замовника, великого литовського гетьмана князя Міхала Казімежа Радивиля (1702–1762)² – виняткове і безпрецедентне явище в культурі Східної Європи свого часу. Обставини його створення задокументовані скромно³, тому віднайдення нових джерельних матеріалів до історії укладення книги з викладом окремих фактів стосовно пошуку для неї іконографічних матеріалів – важливий епізод перебігу майже невідомої у її конкретних виявах довготривалої праці над створенням цього унікального видання. Новорозшукані джерела – листи зайнятого на службі князя поручика Мартіна Воббе, який виступав, по теперішньому кажучи, менеджером, забезпечуючи організаційну сторону видання, до князя М. К. Радивиля дають змогу зрозуміти не зафіксовані в інших доступних досі джерелах окремі важливі обставини організації та забезпечення цього виняткового для історії як східноєвропейської книжності, так і портретної гравюри проекту⁴. Самі листи стосуються не тільки видання альбому портретів, а й інших досить численних різномірних мистецьких справ, над якими, як видно, доручено було наглядати поручикові, зокрема також малярського оздоблення парадних приміщень перебудованого⁵ замку в Олиці, принаймні присутньої у ньому історичної тематики⁶. Князь, як відомо, постійно цікавився історією свого роду й старовиною загалом. Немало різномірних записів з цього приводу збереглося, зокрема, в його щоденнику⁷.

До нас не дійшли (щонайменше досі не відомі) матеріали, здатні пояснити, як склався цей своєрідний задум. Можна здогадуватися, що його звично повинні були підказати європейські прецеденти, зокрема альбом гравійованих портретів знаної родини Фуггерів з Аугсбурга, використаний як іконографічне джерело при створенні галереї знаних малярських портретів представників родини Радивилів у лавровому

вінку⁸.

Сам рід на той час був достатньо розгалуженим і його члени проживали на чималих просторах Східної Європи, втім і на українських землях. Водночас у Несвіжі, де видавалася книга, – виявляється – не було належно репрезентації портретної іконографії молодших представників роду, зокрема тих, що мешкали поза теренами Білорусі. Новорозшукані листи показують зусилля з їх пошуку в інших, позабілоруських резиденціях. Оскільки від XV ст. Радивили осіли на Волині⁹, де їх родовим гніздом від наступного століття стала Олика, тереном пошуку необхідної іконографії виявилися, зокрема, їхні волинські резиденції й віднайдене листування М. Воббе (безперечно, далеко не комплектне – воно репрезентує лише частину кореспонденції) власне й засвідчує такі розшуки (та пов'язані з ними труднощі) у волинських маєтностях князя невдовзі після початку робіт над книгою.

Проблеми пошуків полягли в тому, що М. Воббе відсилав листи самому князеві, а той звично виявлявся... не завжди пунктуальним адресатом¹⁰. Тому прохання доводилося повторювати неодноразово й звертатися за тими самими позиціями повторно. Внаслідок цього у вцілілих листах збереглися переліки портретів, які належалося розшукати у волинських маєтностях, здатні запропонувати певне уявлення про фонд портретної іконографії представників родини у тамтешніх маєтностях і через неї – один з важливих і показових аспектів портретної традиції у місцевому малярстві відповідного періоду та в середовищі регіональної аристократії загалом.

Перший з виявлених листів, писаний з головної резиденції князя у місті Несвіж (тепер на території Білорусі) 17 грудня 1747 р. Проте при порядкуванні архіву, не дивлячись на ранішу дату, у добірці листів М. Воббе він виявився поставленим другим. Цей лист поручика не стосується книги, а привертає увагу до помилок у написах на картинах з історії роду в Олицькому замку¹¹.

Найраніший з листів стосовно самого видання "Icones" датований невдовзі після цього, 22 січня 1748 р. й насамперед повідомляє про чотири портрети, пересланих з Міра, які поручик відсилає при цьому на Волинь¹², найправдоподібніше призначених для оздоблення Олицького замку. Проте головний інтерес кореспондента цього разу полягав у виліченні не-

обхідних для альбому портретів, які належалося відшукати на Волині. Йшлося про портрети молодших представників та представниць роду – княжни Кароліни Яблоновської¹³, дружини князя Домініка¹⁴ Анни з Полубінських¹⁵ та його другої дружини Анни з Любомірських¹⁶, крайчого Великого князівства Литовського Міхала IV¹⁷, княжни Лукреції¹⁸, дружини голубського старости Миколая Вікторина Грудзінського¹⁹, згодом від 1712 р. литовського підчашого Фридерика Юзефа Денгофа²⁰, княжни Аделаїди з Радивилів²¹, дружини маршалка надвірного коронного Войцеха Єнджея Домбського, крайчого Великого князівства Литовського, князя Марціна Миколая Радивиля²² та його дружин Александри Белхацької²³ й Марти Трембіцької²⁴, крайчого Великого князівства Литовського князя Леона Радивиля²⁵ та його дружини²⁶, познанської каштелянки Анни Мицельської²⁷, князя Удальрика Радивиля²⁸ та його дружини Зофії з Реїв²⁹, князя Альбрехта³⁰ та його дружини Галецької³¹, князя Станіслава IV³² та його дружини Кароліни з Потіїв³³, княжни Терези Барбари³⁴, в першому шлюбі за Юзефом де Кампо Сціпіо маршалком надвірним литовським³⁵, у другому за борцяньским старостою Пацом³⁶, княжни Бригіди Петронелі³⁷ – дружини генерала артилерії Сологуба³⁸, княжни Зофії Радивілівни, доньки князя Домініка³⁹, візитки в Кракові⁴⁰. Окремі постаті з родини, як бачимо, навіть не названі, що, зрештою, відповідає тогочасним як писарській практиці, так і поширеним побутовим нормам.

Наступний лист написано тільки через рік, 16 грудня 1748 р., й він спершу так само трактує про різні справи мистецького характеру при несвізькій резиденції й тільки наприкінці автор знову вдається до переліку відсутніх портретів, називаючи так само й окремі особи, про які вже йшлося у зазначеному листі з попереднього року. Цього разу це портрети княжни Кристини Анни з Любомірських⁴¹, другої дружини князя Домініка, канцлера Великого князівства Литовського⁴², крайчого Великого князівства Литовського князя Яна⁴³, князя Міхала, крайчого Великого князівства Литовського⁴⁴, княжни Маріанни з Думантів Сесецьких, його дружини⁴⁵, княжни Лукреції Катажини, доньки князя Домініка, дружини голубського старости Миколая Вікторина Грудзінського, в другому шлюбі Денгофа, підчашого Великого князівства Литовського, княжат Аделаїди Цецилії⁴⁶, доньки князя Домініка, дружини Вой-

цеха Єнджея Домбського, маршалка надвірного коронного, княжни Зофії, доньки князя Домініка і Анни Маріанни з Полубінських, черниці візитки в Кракові, княжни Кароліни, від 1740 р. дружини Юзефа князя Яблоновського, стольника Великого князівства Литовського⁴⁷, князя Марціна, крайчого Великого князівства Литовського, як і княжат і князівен з обох шлюбів князя⁴⁸, княгині Марти з Тшембіцьких, його другої дружини, князя Удальрика, конюшого Великого князівства Литовського, Зофії з Реїв, його дружини, князя Альбрехта, речичкого старости, княжни Анни Кунегунди з Халецьких, його дружини⁴⁹.

Ще 10 травня 1749 р. М. Воббе писав, просячи надати дати життя та портрети княгині Кароліни з Радивилів Яблоновської⁵⁰, князя Удальрика і його дружини Зофії з Реїв, Терези Сціпіонової, в другому шлюбі Пацової, княжни Марії, візитки у Варшаві, Бригіди з Радивилів⁵¹. Отже, як переконує наведений перелік, попереднього року більшість портретів розшукано й вони надійшли до Несвіжю для подальшого використання при роботі над альбомом, проте надалі залишалися ще поодинокі не розшукані.

Наведений перелік зовсім несподівано показує, що на час роботи над альбомом у Несвізькому замку не було портретів багатьох найважливіших на той час представників роду з-поміж молодшого його відгалуження, втім братів князя М. К. Радивиля Марціна та Єроніма Флоріана. Такий висновок пропонує важливий причинок до історії функціонування портретного малярства в середовищі Радивилів на середину XVIII ст. Проте сама зазначена на зазначений спосіб очевидна проблема при втраті збірки докладніше – і належно – здатна бути розглянута лише на підставі інвентарів усієї колекції.

Нововідкритий завдяки публікованим листам М. Воббе волинський слід у видані альбому Радивилів наділений ще одним істотним відкриттям, яке вартує окремого наголошення, оскільки, поза давнішою іконографією представників родини в згаданих портретах у лавровому вінку, досі є докладено належних зусиль до ідентифікації оригіналів новішого розділу гравюр. Як видається, у скромному фонді вцілілого портретного малярства Волині⁵² дотепер не зауважено присутності щонайменше одного оригінального портрету, який є підстави ідентифікувати з тим, що про нього згадав у свої листах поручик М. Воббе, або принаймні його версією. Гравюра з пор-

третом княгині Софії з Реїв, дружини князя Удальрика Криштофа, безперечно, виводиться від оригіналу, знаного за портретом, що його, згідно з авторським написом на звороті, намальовано у їх резиденції у селі Тайкури (тепер Рівненського р-ну Рівненської обл.). Майстер відомий досі винятково за авторським підписом на звороті “Basilius Klikowski” (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького)⁵³. Оскільки княжа пара побралася власне цього року, портрет міг виникнути у зв’язку з весіллям, принаймні виразно з ним співвідноситься. Тетяна Сабодаш у коментарі до нього в каталозі київської виставки давнього українського портретного малярства 2005 р. твердила, що він “іконографічно близький” до гравюри з “Icones”⁵⁴, проте насправді повинно йтися про відтворення коли не конкретно саме цього оригіналу, то іншої не відомої нині його версії. Згідно з віднайденим свідченням М. Воббе, він – разом з портретом її чоловіка князя Удальрика, як виявляється, – мав належати до найпізніше спроваджених з Волині до Несвіжу оригіналів гравюр “Icones”, зафіксованих у публікованих листах.

Однак портрет, намальований у Тайкурах, – не єдиний “український” зразок “Icones”, який уже зараз вдається ідентифікувати в українських колекціях. Портрет самого М. К. Радивиля виконано з оригіналу, який так само свого часу входив до львівських збірок⁵⁵ й лише у 1946 р. виявився переданим до Польщі (Музей Народове у Вроцлаві) чи його репліки. Портрет (1738) належить чинному на той час при саксонському дворі у Дрездені угорському маляреві Адамові Маньокі (1673–1757)⁵⁶. Ева Ломніцка-Жаковска охарактеризувала графічний портрет як “wyraźnie skopiowany z obrazu Manyokiego. Kompozycja jest dokładnie taka sama”⁵⁷.

За актуального стану спадщини портретної іконографії XVIII ст. таких прикладів ніби небагато, проте вони здатні запропонувати варті уваги окремі причини як до історії створення альбому, так і, зокрема, його щойно тепер встановленого достатньо широкого волинського (і не тільки волинського) контексту.

Окрім цих українських моментів, пов’язаних з пошуком малярських оригіналів для гравюр, вдалося відшукати й окремі інші відомості, здатні стосуватися самого видання. Насамперед, М. Воббе теж виявився безпосередньо пов’язаним з Україною. Він зафіксо-

ваний у Жовкві як певний час її мешканець: у 1741 р. жовківський бургграф Кристіян Токарські відкупив від Анджея Пйотровіча будинок, який той раніше придбав від “P[ana] Martina Wobbe”⁵⁸.

Важливим штрихом до процесу роботи над альбомом сприймається також наступне коротке принагідне свідчення М. Воббе стосовно просування роботи в листі від 22 січня 1748 р.: “kupersztycharze tym daley tym lepiey perfectionuią się”⁵⁹. Воно вказує на поступове входження виконавців у поставлене перед ними завдання й розвиток їх індивідуальної фахової майстерності з просуванням самої роботи. Безперечно, зазначені успіхи (як початкові значно скромніші “успіхи”) мали виразно відобразитися у самих гравюрах. Проте під цим оглядом вони поки не привертали уваги, хоча в польській літературі традиційно, як і сама національна мистецька культура, звернутій насамперед до чинних у Польщі численних західних митців⁶⁰, постійно наголошується на скромнішому, з огляду творчості фахових європейських та зорієнтованих на них місцевих майстрів.

Здається, не привернуто уваги й до ще одного важливого джерельного переказу до історії “Icones” – запису про її закінчення у щоденнику князя М. К. Радивиля, зробленого як би від імені самого князя⁶¹, згідно з яким на його імені 26 серпня 1758 р.

“J[ego] m[ość] pan Marcin Wobbe, porucznik y audytor w garnizonach xiążęcych radziwiłłowskich y oraz zawiadowca skarbow nieswiezkich ofiarował za węzeł j[aśnie] o[świeconemu] panu przy dzisiejszych jego imieninach wypracowaną od siebie xięgę, a z drukarni nieswieskiej jezuckiej in toto na świat wydaną pod tytułem Icones familiae ducalis Radzivilianae. Zwierają się w tey xiędze portrety wszystkich ab origine aż do ostatnich teraz żyjących domu Radziwiłłowskiego osob od żydów nieswiezkich sztychowaney w tuteyszej drukarni wybijane z przydaniem krótkiego po łacinie opisanie przy każdym portrecie. Przyjął wdzięcznie j[aśnie]o[świecony] pan to opus swoim właśnie staraniem, nakładem y przykłądną dla xiążęcej jego famiły attencyą wydane”⁶².

Наведений текст не тільки подає дату завершення роботи над книгою та виходу її накладу, а й конкретніше окреслює становище М. Воббе

в ієрархії двору князя М. К. Радивиля на той час та лаконічно описує широке коло обов'язків головного – як свідчать, втім, і публіковані нововіднайдені відомості – організатора-творця самого унікального видання.

Хоча винятковий в історії Східної Європи альбом портретів Радивилів зроблено і видано в білоруському Несвіжі, через особи граверів Гірш Лейбовича та Лейби Зіскевича, які прибули до Несвіжа, як встановила Анна Відацка, з Сокаля, альбом виявився посередньо пов'язаним з Україною. Однак цим український контекст несвізького альбому – є усі підстави ствердити – не обмежився. Як тепер встановлено завдяки листам М. Воббе, пов'язання з Україною виступають значно ширшими через задокументовані в них пошуки оригіналів для гравюр наймолодших на той час останніх поколінь Радивилів, немала частина яких осіла саме на Волині. Чимала кількість відсутніх у несвізькій збірці оригінальних портретів для завершальної частини видання мала надійти саме з Волині.

Публіковані “волинські” листи не тільки принесли вартісні рідкісні конкретні матеріали стосовно реальних обставин завершення “Icones”, а й дають змогу уточнити історію їх створення. Зокрема, після інформації листів М. Воббе явно помилковою сприймається теза стосовно несвізького видання, нібито “księga ta była graficzną kopią malarskiej galerii rodzinnej Radziwiłłów”⁶³. Отож, воно може бути справедливим і слушним тільки стосовно старшої частини, створеної на матеріалах уже існуючої на той час малярської галереї портретів “старших” Радивилів. Натомість аналогічних зображень молодших представників роду не тільки, як виявляється, не було в Несвіжі, а й їх, за свідченням публікованих листів, не без очевидних “труднощів”, споваджували з Волині, де перебувала переважна більшість моделей молодшої генерації. У місцевих резиденціях, обтяжений відповідним завданням М. Воббе, через свого патрона не без описаних зусиль і провадив розшуки потрібних портретів.

ДОКУМЕНТИ

I

1748, січня 22, м. Несвіж. – Лист Мартіна Воббе до князя Міхала Казімежа Радивиля з переліком портретів, які необхідно спроводити з волинських маєтностей для “ординатської

книги”.

Jaśnie oświeconz mości xięże panie y dobrodzieju moy.

Z Mira wczorayszego dnia przywiezione 4 portreti odsyłam. A przy tych originalia, o których do xięgi ordynackiey jeszcze starać się potrzeba, a teraz w bitności waszey xiążęcey mości dobrodzieja w ziemi Wołyńskiej dostać się mogą, zalecam y dla lepszey pamięcy wyrażam:

Naprzod portret j[asnie]o[świeconej] xiężny jey m[oś]ci Karoliny Jabłonowskiej.

2. J[asnie] o[świeconej] x[ęz]ny jey m[oś]ci Anny Połubińskiej consortis Dominika xięcia kanc[er]za].

3. J[asnie] o[świeconej] x[ię]żny Anny Lubomirskiej tegoż xiążęcia j[ego] m[oś]ci.

4. J[asnie] o[świeconego] xiążęcia jego m[oś]ci Michała IV Radziwiłła krayczego W[ielkiego] X[ięstwa] L[i]tt[ewskie]o.

5. J[asnie] o[świeconej] xiężniczki jey m[oś]ci Lukrecyi Radziwiłłówny consortis 1-mo Stanisława Grudzińskiego, starosty gołubskiego, 2-do voto Dönhoffa podczaszego.

6. Adleydy xiężniczki Radziwiłłówny consortis Jędrzeja Dombkiego marsz[a]łka].

7. J[asnie] o[świeconego] x[ię]cia Marcina krayczego W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego] oraz 1-mae consortis Alexandry Belhackiej atque secundae Trembickiej.

10. J[asnie] o[świeconego] xiążęcia jego m[oś]ci Leonis Radziwiłła krayczyca oraz consortis.

11. Anny Mycielskiej kasztelanki poznańskiej.

12. J[asnie] o[świeconego] x[ię]cia j[ego] m[oś]ci Udalryka atque consortis Zofyi Reyowny.

14. J[asnie] o[świeconego] x[ię]cia j[ego] m[oś]ci Albrychta et consortis Haleckiej.

16. J[asnie] o[świeconego] x[ię]cia j[ego] m[oś]ci Stanisława IV atque consortis Karoliny Pocielówny.

18. J[asnie] o[świeconej] xiężniczki Teressy 1-mo voto Scipiona marszałka, 2-do Paca, s[taro]s ty bocińskiego.

19. J[asnie] o[świeconej] xięż[nocz]ki consortis Sollohuba, generała artalerii.

20. J[asnie] o[świeconej] xiężniczki Zofyi Radziwiłłówny, corki Dominika, wizitkiej w Krakowie.

Więc donosze, że gringewelb bez szkody konservatur y kupersztyncharze tym daley tym



1. Маньокі А. Портрет Міхала Казімежа Радиви́ла. 1738. Музеум Народове у Вроцлаві.



2. Лейбович Г. Портрет Міхала Казімежа Радиви́ла. 1758.



3. Кліковскі В. Портрет Зофії Радивил. 1740. Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького.



4. Лейбович Г. Портрет Зофії Радивил. 1758.

lepiej perfectionuią się, desiderio desiderantes ex professo drukarza widzieć w Nieświeżu, któryby blachi in lucem ederet, denium ne fore necessitas im w dalszey robocie przeszkody nie czyniła, supplikuią ażeby wasza xiążęcia (S. 40) mość na sustentatem im raczył providere.

Co wyraziwszy y mie samego łasce pańskiej zaleciwszy pisze się.

J[asnie] o[świeconego] waszey xiążęcey mości
pana y dobrodzieia moiego
nayniższym podnoszkiem
M. Wobbe

Z Nieświeża d[ie] 22 january 1748.

AGAD AR. – Dz. V. – Sygn. 17617. – S. 39–41.

II

1747, грудня 17, м. Несвіж. – Лист Мартіна Воббе до князя Міхала Казімежа Радивила із зауваженнями про неточності та помилки в написах на картинах з історії роду Радивилів в Олицькому замку.

Jaśnie oświecony mości xiąże panie y doibrodzieju moy.

Przy odesłaniu blaszki sztychowaney przyszło my na pamięć, iż między malowanymi historyami w sały ołyckiey expressya ratificationis et confirmationis privilegy Caroli V cesaris nie ma się zwać seymem brzeskim, lecz piotrkowskim, ponieważ originalia świadczy, że ten prywilej roku 1547 dany xiążęciu j[ego] m[oś]ci Mikołaiowi Czarnemu król j[ego] m[oś]ć Zygmunt August y Rzeczpospolita na generalnym seimie w Piotrkowie feria quinta ante festum Conversionis s[ancti] Pauli ap[o]s[to]li quae fecit 24 mensis january 1549 aprobavit y tegoż roku w Krakowie confirmavit feria quinta festo s[ancti] Valentini*. Tym wszystkim iednak omyłka tam łatwiej może być poprawiona gdzie malarz przy boku.

2-do.

Przywilej Karola V insinuat, że Mikołay Rufus natu minor był Mikołaiowi Czarnemu, a zatym idzie, że xiąże Czarny nie ma być Mikołaiem VI szostym (iako arbor porphyriana ukazuie), ale V piątym, a xiąże Rufus Mikołaiem VI nazwany.

3-tio.

Non curiositatis verum boni atque irreprehensibilis ordinis causa, radbym wiedział

dłaczego pierwszy xiąże na Goniądzu y Medelach S[ancti] R[omni] I[mperii] p[rin]ce[ps] według genealogiey y Starowolskiego Mikołay Trzeci, w przywileju zaś Maximiliana I cesarza (który na seymie brzeskim roku 1518 był konfirmowany) Mikołaiem wtórym nazwany?

Co wyraziwszy iak naypilniey rekomenduiąc się z nayniższym respektem zostaie y pisze się

Jaśnie oświeconego waszey xiążęcey mości
pana y doibrodzieia
nayniższy podnożek
Marcin Wobbe

Z Nieświeża, 17 decembra roku 1747.

AGAD AR. – Dz. V. – Sygn. 17617. – S. 42–44.

* 14 лютого.

III

1748, грудня 16. м. Несвіж. – Лист Мартіна Воббе до князя Міхала Казімежа Радивила з відомостями стосовно рідни мистецьких справ у княжих маєтностях та переліком портретів, які легко можна знайти у волинських маєтностях, потрібних для “ординатської книги”.

Monseigneur!

Z uniżoną poprzedzającą weneracyą waszey xiążęcey mości dobrodzieiowi donoszę, że w Gringewelbu inszey niemasz nowiny tylko że z Warszawi powrócone rzeczy iako bogate dywdiki y andzyk, a te w drodze zmokli iż one wysuszyć musiałem iako sam wydział j[ego] m[oać] pan sekretarz, racya temu yż bryki z Warszawi bez nakrycia lada iak wyprawione byli.

2-do.

Oprocz innych rządów u których mnieysza szkoda, u kulbaki błękitney axamitnej całe kaszty srebrne pozłociste s turkusami małemi wyrwane; z przy andzyku oprocz mnieyszach kamików y kascików złotych kilka turkusów dużych niedostaie y lubo dla przygody w szkatule iest quantitas rozmaitych kamików, iednak tak dużych turkusów niemasz, chyba w Lwowie dostać można.

3-tio.

Przypominam, że Leyzor, złotnik żółkiewski, do garnituru błękitnego szmelcowego miał nowego koncerza dokończyć y dlatego ztąd wziął z sobą klingę hiszpańską czworograniastą oraz

karwasz złotem suto nabijany kamieniami różnemi sadzony, item karwasz mały demeszkowy złotem w kwiaty nabyany, do których podobne zakże miał dorobić, wzioł przy tym y sześć tuzynów smaragdów małych do pomienionego koncerza potrzebnych.

4-to.

Po wyjeździe waszey xiążęcey mości kupersztycharze więcey nie robili portretów tulko dziesięć, bo im znowu przeszkodził Leib kamieniarz różnie ich wexuiąc y pieniędzy od nich pretenduiąc, ale gdy u rabina nie mogli się zgodzić, explikowałem całą rzecz j[ego] m[ości] p[anu] gubernatorowi y nie tylko do zgody przyprowadziłem, ale nawet iż za tydzień wesele będzie syna kupersztycharza z córką Leybi kamieniarza czyli jubiliera, z którą od pułtora roku już był zaręczony, mając intencję w tutejszym mieście osieść.

5-to.

Suplikuie pokornie o genealogią fámilii hrabiów Leszczyńskich, która w Ołyce inveniri potest, ieśli zaś ex scriptis w zbieraniu iaka trudność, przynamnie tedy abym mieć mógł iaką notacyą z portretów tegoż domu, którzy się zayduią w zamku Ołyckim, ponieważ dedukcyą xiędza Niesieckiego in dubium vertitur.

6-to.

Konnotuie portretów oryginalnych które na Wołyniu łatwo zaydować się mogą do xięgi ordynackiey bardzo potrzebnych, zwłaszcza:

J[asnie] o[świeconej] xiężny jey m[ości] Krystyny Anny z Lubomirskich Radziwiłłowey, 2-da consortis xięcia j[ego] m[ości] Dominika, kanclerza w[ielkiego] W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego].

J[asnie] o[świeconego] xiążęcia j[ego] m[ości] Jana Radziwiłła, woiewody nowogrodzkiego, syna xięcia Dominika.

J[asnie] o[świeconego] x[ię]cia j[ego] m[ości] Mihała Radziwiłła, krayczego W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego], brata rodzonego pomienionego xiążęcia j[ego] m[ości].

J[asnie] o[świeconej] x[ię]żny jey m[ości] Marcyanny z Doumantów Siesieckich Radziwiłłowey, krayczyny W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego], consortis xiącia Mihała.

J[asnie] o[świeconej] xiężniczki jey m[ości] Lukrecyi Katarzyny Radziwiłłówny, córki księcia Dominika, consortis 1-mi voti Mikołaiia Wiktoryna Grudzińskiego, s[ta]ros[ty] gołubskiego, 2-di vero voti n[omine] Dönhoffa, podczaszego W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego].

J[asnie] o[świeconej] xiężniczki jey m[ości] ci Adleydy Cecylii Radziwiłłówny, córki xięcia Dominika, consortis Woyciecha Jędrzeia z Lubrańca Dombskiego, marszał[ka] nadw[ornego] koro[nnego].

J[asnie] o[świeconej] xiężniczki jey m[ości] Zofyi Radziwiłłówny, córki xięcia Dominika, zakonnicy Visitationis B[eatissimae] V[irginis] w Krakowie.

J[asnie] o[świeconej] xiężniczki jey m[ości] ci Karoliny Radziwiłłówny, consortis Józefa, xięęcia Jabłonowskiego, stolnika W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego].

J[asnie] o[świeconego] xięcia j[ego] m[ości] Marcina Radziwiłła, krayczego W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego] jako też xiążąt y xiężniczek utriusq[ue] thori tegoż xięcia j[ego] m[ości].

J[asnie] o[świeconej] xiężny jey* N[omine] z Trembickich Radziwiłłowey krayczyny W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego] 2-da consortis pomienionego x[ięcia]cia j[ego] m[ości].

J[asnie] o[świeconego] xiącia j[ego] m[ości] ci Udalryka Radziwiłła, koniuszego W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego].

J[asnie] o[świeconej] xiężny jey m[ości] Zofyi z Rejów Radziwiłłowey, consortis xięcia koniuszego.

J[asnie] o[świeconego] xięcia j[ego] m[ości] Albrychta Radziwiłła starosty rzeczyckiego.

J[asnie] o[świeconej] xiężny jey m[ości] N[omine] z Haleckich Radziwiłłowey consortis xięcia starosty rzeczyckiego.

Na koniec chciałbym dokumentalnie widzieć quo anno et die decessit j[asnie] o[świecony] xiąże j[ego] m[ości] Albrycht Stanisław fundator kolegiaty ołyckiey, kanclerz wielki W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego], ponieważ dwoiakie zayduie się mniemanie o ześciu iego.

Co wyraziwszy zostaie y pisze się

Z Nieświeża die 16 decembris 1748

Jaśnie oświeconego waszey xiążęcey mości
pana y dobrodzieia
niżayszym podnożkiem
M. Wobbe m[anu] p[ropriae].

AGAD AR. – Dz. V. – Sygn. 17617. – S. 45–48.

* Слово виправлене.

1. *Icones familiae ducalis Radziwillianae*. – Nesvisii, 1758. Сучасне перевидання: Радзівілы. Альбом портретів XVIII–XIX століття *“Icones familiae ducalis Radivillianaе”* = Радзівиллы. Альбом портретов XVIII–XIX веков *“Icones familiae ducalis Radivillianaе”* = *The Radziwills. Album of portraits of XVIII–XIX centuries “Icones familiae ducalis Radivillianaе”* / В. Дз. Бажэнава; пер. на англ. мову Ю. В. Бажэнаў [і інш.]. – Мінск, 2010.

2. Про нього див.: Dymnicka-Wołoszyńska H. *Rdziwił Michał Kazimierz zwany Rybeńko h. Tromby (1702–1762)* // *Polski Słownik Biograficzny*. – Wrocław etc., 1987. – Т. 30/2, zes. 125. – С. 299–306.

3. Див.: Widacka H. *Działalność Hirsza Lejbowicza i innych rytowników na dworze nieświezkim Michała Kazimierza Radziwiłła “Rybeńki” w świetle badań archiwalnych* // *Biuletyn Historii Sztuki*. – 1977. – Nr 1. – С. 62–72.

4. *Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie*. – Zesp. 354 (*Archiwum Radziwiłłów*, далі – AGAD AR). – Dz. V. – Sygn. 17617. – С. 41–51.

5. Нові джерельні матеріали про його спорудження див.: Александрович В. *Перебудова олицької резиденції у 30–40-х роках XVIII століття* // *Архитектурна спадщина Волині. Збірник наукових праць*. – Рівне, 2016. – Вип. 5 / За ред. П. А. Ричкова. – С. 7–14. Пор. також: *Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII ст.* / Зібрав і підготував до друку В. Александрович. – Луцьк, 2007. – С. 25–33.

6. Див.: *Інвентарі...* – С. 29.

7. AGAD AR. – Dz. VI. – Sygn. II-80a.

8. На таке джерело в листі до князя М. К. Радиви́ла від 26 березня 1737 р. вказала ініціаторка створення галереї – його мати, княгиня Анна з Санґушків Радивил, див.: Karkucińska W. *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746): działalność gospodarcza i mecenat*. – Warszawa, 2000. – С. 123. Пор.: Kałamajska-Saeed M. *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych*. – Warszawa, 2006. – С. 36–38.

9. *Короткі відомості про Радивилів в Україні й, зокрема, на Волині* див.: Александрович В. *Радзівілы в Україні* // *Князі Радзівілы*. – Київ, 2012. – Кн. 1. – С. 8–71.

10. Спрацьовував “звичний” людський фактор, з приводу якого сам князь, висловлюючи явне незадоволення одному зі своїх офіціалістів, писав: *“Dochodzi do mnie poczta, a nie dostałem żadnego listu od w[aszm]oś[ci], z czego się barzo dziwiuie ieżeli moich rzemieślników dyabli nie pobrali, a w[aszm] m[osć] p[an]u paraliż ręki nie odebrał. Powiadają, że nacyiężey temu y ten we dwoie pić powinien, co wino sam kupuje. Ja zaś rzemieślnikom płacę, niewie żebytm wskurał, żeby oni nic nie robili, a ztąd te biore konsekwencye, że kiedy nie masz nic do mnie pisać, to znaczy, że oni nic nie robią”*, див.: AGAD AR. – Dz.

XXIX. – Sygn. 5. – S. 98.

11. AGAD AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 5. – S. 44. До літератури впроваджено: *Інвентарі...* – С. 29.

12. Йдеться про картини, які малював чинний на той час при замку в місті Мір (тепер на території Білорусі) зайнятий при дворі князя М. К. Радиви́ла маляр Казімеж Лютніцкі. За розпорядженням князя від 21 грудня 1746 р. належалося відіслати до Олики картини, які він намалював: Баженова О. *Радзівилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела*. – Минск, 2007. – С. 81. Ще 27 грудня 1745 р. князь розпорядився стосовно маляра, іменованого при цьому тільки “малярем мірським”: *“p[an] Heskі niech tu da ażeby malował portrety do zamku Ołyckiego y niechay kończę iako nauprędzeu one”*, див.: AGAD AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 5. – S. 128. Розпорядження адресовано знаному зайнятому на службі в М. К. Радиви́ла маляреві Ксаверієві Домініку Гескому.

13. Княжна Каролі́на Тереза (1707–1765), донька князя Каро́ля Стані́слава Радиви́ла, у другому шлюбі від 1740 р. за новгородським воєводою, князем Юзефом Александром Яблоновським (1711–1777).

14. Князь Доміні́к Мико́лай Радиви́л (1643–1697), син князя Александра Людві́ка Радиви́ла.

15. Анна Маріа́нна з Полуби́нських (†1690), від 1672 р. перша дружина князя Доміні́ка Мико́лая Радиви́ла.

16. Анна Кристи́на з Любоми́рських (†1701), від 1692 р. друга дружина князя Доміні́ка Мико́лая Радиви́ла.

17. Князь Міха́л Радиви́л (1687–1721).

18. Лукре́ція Ката́жина (?–1716), донька князя Доміні́ка Мико́лая Радиви́ла, від 1696 р. третя дружина голубського старости Мико́лая Ві́кторина Грудзі́ньського, від 1713 р. дружина Фридерика Юзе́фа Денго́фа.

19. М. В. Грудзі́ньські (?–1704), від 1696 р. одружений з Лукре́цією Ката́жиною Радиви́лівною. В М. Воббе помилково як Стані́слав.

20. Фридерик Юзе́ф Денго́ф (?–1723).

21. Адела́йда Цеци́лія, донька князя Доміні́ка Мико́лая Радиви́ла.

22. Князь Марці́н Мико́лай Радиви́л (1705–1782).

23. Александра, (1712–1736), від 1728 р. перша дружина князя Марці́на Мико́лая Радиви́ла.

24. Марта Трембі́чка (?–1812), від 1737 р. друга дружина князя Марці́на Радиви́ла.

25. Князь Леон Міха́л Радиви́л (1722–1751), син князя Міха́ла Анто́нія Радиви́ла і Марці́анни Сесе́цької.

26. Анна з Мице́льських (?–1771), від 1744 р. дружина князя Леона Міха́ла Радиви́ла, від 1754 р. дружина князя М. К. Радиви́ла.

27. Анна з Мице́льських (1729–1771), від 1754 р. друга дружина князя М. К. Радиви́ла. Її портрет як одне з небагатьох зображень представників родини окремо відзначено в інвентарі Олицького замку

1755 р.: Інвентарі... – С. 149.

28. Князь Удальрик Криштоф Ради вил (1712–1770), конюший великий литовський.

29. Зофія (1716–1748), від 1740 р. дружина князя Удальрика Криштофа Ради вила.

30. Князь Альбрехт Радивил (1717–1762), син князя Миколая Фаустина Радивиля.

31. Анна Кунегунда з Халецьких (1723–1765), від 1747 р. дружина князя Альбрехта Радивиля.

32. Князь Станіслав Радивил (1722–1787), син князя Миколая Фаустина Радивиля.

33. Кароліна (1732–1776), донька Александра Поця і Терези Войнянки, від 1746 р. дружина князя Станіслава Радивиля.

34. Тереза Барбара (1714–1780), донька князя Миколая Фаустина Радивиля, від 1745 р. дружина Антоні Міхала Паца.

35. Юзеф де Кампо Сціпіо, маршалок надвірний литовський.

36. Антоні Міхал Пац (?–1774), писар великий литовський, син Антоні Констани Паца.

37. Бригіда Петронеля, донька князя Миколая Фаустина Радивиля.

38. Антоні Сологуб.

39. Княжна Зофія, донька князя Домініка Радивиля та Анни Маріанни з Полубінських.

40. AGAD AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 5. – S. 41.

41. Кристина Анна з Любомірських (?–1701), від 1692 р. дружина князя Домініка Миколая Радивиля.

42. Князь Домінік (1643–1697), підканцлер Великого князівства Литовського, син князя Александра Людвіка Радивиля й Лукреції Марти Строці.

43. Князь Ян (1681–1729) син князя Домініка Миколая Радивиля й Анни Маріанни Полубінської.

44. Князь Міхал (1687–1721), син князя Миколая Радивиля й Анни Маріанни Полубінської.

45. Княгиня Марціанна (?–1736), від 1704 р. дружина князя Міхала Антоні Радивиля.

46. Аделаїда Цецилія, донька князя Домініка Миколая Радивиля.

47. Князь Юзеф Яблоновскі (1711–1777), син князя Александра Яна Яблоновського і Теофілі Сенявської.

48. Йдеться про дітей від першої, від 1728 р., дружини Александри Белхацької та другої, від 1737 р., дружини Марти Тшембіцької.

49. AGAD AR. – Dz. V. – Sygn. 17617. – S. 46–47. Альбрехт (1712–1762), від 1747 р. одружений з Анною Кунегундою Халецькою (1723–1765).

50. Яблоновська з Радивилів Кароліна (1707–1765), у другому шлюбі за князем Юзефом Яблоновським, молодша сестра М. К. Радивиля. Як одне з небагатьох зображень представників родини її портрет окремо відзначений в інвентарі Олицького замку 1755 р.: Інвентарі... – С. 149.

51. AGAD AR. – Dz. V. – Sygn. 17617. – S. 49–51.

52. Найдокладніше досі уявлення про нього дає добірка портретів, показаних 2005 р. на обширній

виставці українського портретного малярства XVI–XVIII ст. в Національному художньому музеї України, див.: Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. – Київ, 2005.

53. У XIX ст. належав до збірки Музею Любомирських у Львові: Pawłowicz E. Katalog Muzeum im. Lubomirskich. – Lwów, 1877. – S. 138. – Nr 358. Оныбліваний: Gębarowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław etc., 1969. – Rys. 62. Новітні кольорові репродукції див.: Український портрет... – С. 157; Dolinskas V., Tarandaitė D., Verbiejūtė B. Lietuvos didžiosios kunigaikštystės valdovų ir ridikų portretai iš ukrainos muziejų. Tarpautinės parodos katalogas. Vilniaus paveikslų galeria 2012 m. Liepos 4– spalio 28 d. – Vilnius, 2012. – S. 234; Олеский замок. Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш. – Львів, 2009. – С. 188.

54. Сабодаш Т. Кліковський Василь. Портрет Софії Радивил. 1740 // Український портрет... – С. 157.

55. Див.: Mękicki R. Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie. – Lwów, 1936. – S. 39.

56. Houszka E., Łukaszewicz P. Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. – Wrocław, 2013. – Nr 283. – S. 157. Його новіша місцева репліка зі збірок замку Сапєг у селі Красіччин поблизу Перемишля, тепер на території Польщі (Варшава, збірка Мацея Радивиля) репродукована: Радзівілы: лёсы краіны і роду творы са збору Мацея Радзівіла (Варшава) і Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Radziwiłłowie: losy państwa i rodu dzieł sztuki z kolekcji Macieja Radziwiłła (Warszawa) i Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białorusi Country and Family The Art Works from the Collections of Maciej Radziwiłł (Warsaw) and the National Art Museum of the Republic of Belarus. Каталог твораў мастацтва выставы Katalog dzieł sztuki z wystawy The catalogue of the exhibition's art works. – Мінск, 2017. – С. 55.

57. Łomnicka-Żakowska E. Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską. – Warszawa, 2003. – S. 43. Оскільки йдеться про безперечне відтворення зазначеного малярського оригіналу, не зовсім зрозумілі вміщені далі наступні акценти з приводу самої гравюри: “zleceńodawca został odtworzony w narzuconym na zbroję płaszczu podбитым gronostajem i bez peruki na głowie, z tłustym obliczem ozdobionym wąsami i z buławą w ręce”, див.: Ibidem. – S. 168.

58. Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка. Відділ стародрукованої і рукописної книги імені Ф. П. Максименка. – № 616 III. – Арк. 59.

59. AGAD AR. – Dz. V. – Sygn. 17617. – S. 41.

60. До цієї особливості польського національного досвіду на прикладі складу професійного середовища львівських скульпторів європейського культур-

но-історичного родоводу увагу привернуто: *Александрович В. Львівське середовище скульпторів європейської традиції першої половини XVIII століття // Львівська національна галерея мистецтв. Дослідження і матеріали. – Львів, 2012. – Вип. 3: 2010–2011. – С. 30–32. Таке трактування гравюр, зокрема, яскраво виявлено в коментарях до них у зіставленні з доробком чинних у Польщі чи для Польщі майстрів європейського походження та митців, на них зорієнтованих, див., наприклад: Łomnicka-Żakowska E. Grafika portretowa... – S. 43. Тут, зокрема, йдеться про “тушу” М. К. Радивиля в гравюрі з його європейського малярського портрету, проте в малярському оригіналі А. Маньокі сама “туша” сприймається принаймні ніяк не меншою, коли навіть не більшою. Тому, очевидно, не всі традиційні закиди незмінно послідовно “європеїзуючих” знавців на користь граверів насправді завжди належно вмотивовані й – буває – здатні немало виводитися від поширеного “загальноприйнятого” “тону критики”.*

61. AGAD AR. – Dział VI. – Sygn. II-80a. – S. 2161.

62. Ibidem. – S. 2173–2174.

63. Łomnicka-Żakowska E. Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polacy i w Polsce działający. – Warszawa, 2008. – S. 117.

ЗНАХІДКА МЕДАЛЬЙОНА ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ ЛУЦЬКОЇ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ

За останні роки на території Волинської області досить часто знаходили медальйони із зображенням святих, особливо шанованих віруючими православної та католицької Церков. Як відомо, ці предмети особистого благочестя носили в минулі часи та й сьогодні, замість натільного хреста, а іноді й разом з ним. Особлива прихильність до таких медальйонів була під час перебування на війні, у паломництві або ж поїздках за межі рідного краю. За формою вони, як правило, округлі, овальні або ж дещо видовженого квадрату, зокрема, православні. Обов'язковою їх приналежністю є й вушко для ланцюжка або шнурка для носіння на шії. Розміри цих виробів були різними, таким же різноманітним був і метал, з якого їх виготовляли – з бронзи, алюмінію та різних легких на вагу сплавів. Є підстави вважати, що частина з них була виготовлена не лише у великих промислово розвинутих містах, але й майстернях на території історичної Волині, майстрами з Почаєва, Луцька, Ковеля тощо.

Про їх популярність серед православних та католицьких віруючих свідчить факт, що лише за кілька років, за попередніми даними, фонди музеїв та збірки приватних колекцій Волині поповнилися десятками таких знахідок і датуються вони XVII – XX століттям. Зокрема, автор цього матеріалу має у збірці більше півсотні таких предметів (додаток 1). 35 з них за сюжетом належить до зображення Богородиці, зокрема, ікон Почаївської та Ченстоховської Матері Божої. У цілому такі медальйони складають окрему групу пам'яток дрібної пластики й, безумовно, є прекрасними джерелами для дослідження історії мистецтва, а також 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 [3,165]. Крім цього, значної шкоди цим унікальним предметам церковного християнського вжитку, як свідчить навіть візуальний огляд таких знахідок, зараз завдають сучасні форми обробітку землі – перш за все

плуги та лушпильники нового типу. У цьому є основна причина, що лише частина знайдених за останні роки натільних хрестиків та, зокрема, медальйонів були пошкодженими. Проте, навіть у такому вигляді вони є надзвичайно цікавими предметами сакральної культури, які потребують уважного вивчення й введення у науковий обіг.

Саме таку зацікавленість викликала випадкова знахідка восени цього року в Луцьку медальйона із відносно рідкісним зображенням Богородиці, що належить, як з'ясувалося, Луцькій чудотворній іконі Божої Матері, більш відомій віруючим католицької традиції віросповідання (додаток 2). Так як власне сама ікона в оригіналі та копіях є добре дослідженою, то її опис та історію варто викласти скорочено, використовуючи нещодавні публікації. При поданні коротких технічних характеристик власне медальйона, то слід зазначити, що цей предмет приналежний до дрібної металопластики, виготовлений методом лиття з сплаву з домішками олова, він має форму видовженого овалу з обов'язковим вушком. Його довжина має 40 мм, а ширина - 20 мм. Під час знахідки медальйон мав легке нашарування іржі, але в основному піддався очищенню. На аверсі по краях овалу викладена польською мовою назва зображеної ікони Богородиці, яку можливо частково прочитати як «Образ чудотворної ікони Божої матері з Луцька». На реверсі після зірочки є текст, що звучить в формі традиційного молитовного звернення «Свята Маріє, Мати Божа, молися за нас». Згідно викладеного в польських електронних джерелах аналогу, то цей предмет можна класифікувати як медальйон із зображенням ікони з короновою Богородицею, тобто «медалік – коронатку», що датується між 1920- 1925 роками (додаток 2а).

Щодо опису сакрального сюжету на медальйоні, то він є загальновідомим з досліджених фахівцям ікон. Зокрема, Богородиця зображена у поясному варіанті, підтримуючи обома руками Ісуса – дитя біля лівого плеча, правою рукою охоплює кисть лівої, склавши їх на лівому стегні Ісуса. У лівій руці її на медальйоні проглядається традиційна для цього типу ікони невелика хустка. Дитя, ледь піднявши голову до Матері, благословляє правицею, а лівою тримає закриту книгу. Лик Богородиці у високій короні з видимим німбом видовжений, лик дитини пропорційно округлий, від його корони та обличчя теж помітні промінчики від німбу



*Додаток 1. Медальйони православної та католицької церков XVIII – XX ст.
Приватна колекція. Фото Г. Гулька, 2020 р.*



*Додаток 2. Знайдений в Луцьку медальйон із зображенням ікони Матері Божої Луцької, 1925 (?) р. Приватна колекція.
Фото Г. Гулька, 2020 р.*



Додаток 2а. Аналог медальйону із зображенням ікони Матері Божої Луцької, 1920 - 1925 рр. Ел. ресурс.

[4,77]. У цілому фахівці вважають цей сюжет на іконі «пам'ятником кращих часів грецького мистецтва, скоріше всього XI чи кінця X століття, ... ще у глибокій давнині прославленої чудо творінням, а тому він став оригіналом для списків грецької Одигітрії» [5,171].

Ці висновки підтверджені її історією, як сакральної пам'ятки на Волині. З різних джерел відомо, що 255 років в костелі католицького ордену домініканців в м. Луцьку зберігалася рідкісна копія чудотворної ікони Матері Божої. Привіз її в наш край з Риму наприкінці XVI століття єпископ Луцький Бернард Мацейовський. Ця ікона - одна з перших копій славнозвісної ікони Матері Божої в базиліці Санта Марія Маджоре, так званої Матері Божої Сніжної або ж Римської [14]. Як відомо, до поширення культу цієї ікони в Україні особливо долучився ряд суто католицьких орденів, а після Люблінської унії й греко - католики [7,36]. У цьому контексті відомою є також схожа за сюжетом Львівська ікона Божої Матері Розради та деякі інші (додаток 3). За час перебування доставленої в домініканський монастир в Луцьку чудотворної ікони Матері Божої, за свідченнями монахів, було задокументовано 172 випадків чудес і зцілень за її посередництвом. Вони звернулися з відповідним проханням до Риму й в 1749 році за дозволом Папи Бенедикта XIV ікону урочисто коронували. У Луцьку була влаштована урочиста процесія, а в наступні роки традиційно в день її вшанування сюди прибували численні паломники [12,9]. Відомо також, що після закриття російською владою в 1845 році домініканського монастиря, все його начиння, а серед них і чудотворну ікону, перенесли в розміщений неподалік кафедральний костел Петра й Павла. Ікону розмістили у центральному вівтарі, до неї ще на початку XX століття продовжувала йти звідусіль значна кількість паломників. Проте в 1926 році через електричне замикання костел загорівся, дуже постраждав його інтер'єр, згоріла в вогні й ікона Матері Божої Луцької [12,9]. З того часу Луцьк дещо втратив значення великого паломницького центру вірних римсько - католицької церкви, а рівень вшанування цієї ікони став меншим. Зокрема, в архівних описах майна костелу св. Петра і Павла, датованих кінцем 1940-х років, навіть копії ікони Матері Божої Луцької не значиться [13]. Але в різні часи з ікони були написані численні копії, з різними варіантами корон та прикрас при ображенні Богородиці та

Ісуса - дитяти, зокрема, і на Волині. У свій час у костелах нашого краю були досить відомими такі ікони у старовинному Загаєцькому монастирі та костелі с. Сокіл Рожищенського району. Показово, що й у православних храмах с. Заліси Ратнівського та с. Усичі Луцького районів та ряді інших теж були списки цієї ікони [4,77]. Це може свідчити про певну популярність у давнину як серед католиків, так і православних Волині ікони Божої Матері Луцької. Уже в наші часи була продовжена традиція творення нових списків ікони Матері Божої Луцької, адже в 1999 році був написаний професійними фахівцями новий реконструйований образ цієї ікони, який з благоговінням шанують нинішні вірні кафедрального костелу св. Петра і Павла в Луцьку [12,9] (додаток 4).

Варто також наголосити, що згаданий вище медальйон з її зображенням був знайдений саме неподалік від стін колишнього домініканського монастиря з боку річки Стир. Відомо, що у міжвоєнний період тут була резиденція єпископа Луцького Римсько - католицької церкви Адольфа - Петра Шельонжека, в садку якого, ймовірно, й розміщувалися тимчасово прибулі до Луцька духовенство та віруючі. Вірогідно, що хтось з них загубив одержаний у свій час медальйон.

У висновку можна лише зазначити, що, як це траплялося вже неодноразово, випадкові знахідки раритетних речей спричиняють до нових пошуків маловідомих фактів в історії нашого волинського краю.

1. Высоцкая Н. Сакральная живопись Беларуси 15 - 18 веков. Минск. 2007. 218 с.

2. Гнутова С. Зотова Е. Кресты, иконы, складни. М. 2000. 132 с.

3. Гулько Г. Про знахідки фрагмента складня 18 - 19 століть в Луцьку. Волинська ікона: Дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції 11 листопада 2014 року. Луцьк. 2012. 237 с.

4. Карпюк Л. Традиція зображення образу Римської Богоматері на Волині в XVII - XVIII ст. Волинська ікона: Дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції 20 - 30 жовтня 2007 року. Луцьк/ 2007. С.77 с.

5. Кондаков Н. Иконография Богоматери. Т.П. М. 1996. С.171.

6. Кучінко М., Охріменко Г., Савицький В. Культура Волині та Волинського Полісся. Луцьк. 2008. 324 с.

7. Осадчий В. Католицька Церква в Україні. Іс-



Ілюстрація:
Ікона Луцької Богородиці з Луцького домініканського монастиря. Гравюра К. А. Нелбалоновича. Початок XVIII ст. З книги І. Ковнацького «Sparta Polska» (Замость, 1703).

Додаток 3. Ікона Матері Божої Луцької
XVIII ст. Ел. ресурс.



Додаток 4. Ікона Матері Божої Луцької
1999 р. Ел. ресурс.

торичний нарис. Луцьк. 2001. С.36.

8. Овсійчук В. Кравич В. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України. 2000. С.151.

9. Русское медное литье. Выпуск 2. Сборник статей. М. 1993. 199 с.

10. Рожко В. Хрести історичної Волині. (9 – 20 ст.). Луцьк. 2012. 178 с.

11. Языкова И.К. Богословие иконы. Тула. 1994. 207 с.

12. Оліх А. Матір Божя Луцька – одна з перших копій ікони Матері Божої Сніжної. «Monitor Wołyński» від 27 серпня 2020 року. С. 8-9.

13. Архів колишнього сектору в справах релігії Волинської облдержадміністрації.

14. Ікона Божої Матері Луцька (римсько – католицька). Режим доступу: <https://google.com/search?g/>

ІНТЭР'ЕРНЫЯ АРХІТЭКТУРНЫЯ АНСАМБЛІ БАЗЫЛЬЯНСКІХ ЦЭРКВАЎ ВЯЛІКАГА КНЯСТВА ЛІТОЎСКАГА Ў XVII – ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XIX ст.

Асобную цікавасць выклікае такі аспект у гісторыі грэка-каталіцкіх кляштараў, як спосабы абсталявання інтэр'ераў храмаў: спалучэнні ў іх іканастасаў з прысценнымі алтарамі. Да вывучэння ўнутранай прасторы прыхадскіх цэркваў усіх епархій, якія ахоплівалі землі Вялікага Княства Літоўскага, мы звярталіся раней. Таму неабходна ў гэтым кантэксце засяродзіцца і на кляштарных храмах.

Адміністрацыйная структура базыльянскага ордэна да 1-га падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г. была прадстаўлена Літоўскай і Рускай правінцыямі. Першая з названых на сярэдзіну XVIII ст. уключала 75 кляштараў (мужчынскіх, пра жаночыя будзе сказана асобна), з якіх 61 размяшчаўся ў Вялікім Княстве Літоўскім, а астатнія – у Курляндыі і на тэрыторыі Каралеўства Польскага. Кляштары другой правінцыі знаходзіліся ў Каралеўстве Польскім (напярэдадні падзелу Рэчы Паспалітай тут было 82 ордэнскія дамы і місіі) – той мясцовасці, што не ўваходзіць у геаграфічныя межы дадзенага даследавання. Пасля адыходу часткі беларускай тэрыторыі да Расіі Літоўская правінцыя падзялілася на дзве: Літоўскую (у складзе Рэчы Паспалітай) і Беларускаю (у складзе Расійскай імперыі). Неўзабаве і Літоўская правінцыя патрапіла ў склад Расійскай імперыі. А ў гэтай дзяржаве базыльяне паступова страцілі ордэнскую арганізацыю і пераўтварыліся ў групу асобных манастыроў, падначаленых мясцовым уніяцкім епіскапам (а не протаархімандрыту і правінцыялам) [9]. Жаночыя кляштары не мелі ўласнай ордэнскай структуры, падпарадкоўваліся епархіяльным архірэям (базыльянскімі называліся таму, што дзейнічалі паводле статута Св. Васіля). Найбуйнейшыя манастыры базыльянак у ВКЛ былі ў Вільні, Гродне, Мінску, Пінску, Вольна і Мазалаве [9, с. 32].

Найбольш ранняя выяўленая намі крыніца з апісаннямі царкоўнага інтэр'ера (самая ста-

ражытная з вядомых – візіта кляштара ў Вольна за 1675 г. не ўтрымлівае звестак пра ўнутраны выгляд храма [13]) – візіты 1704 г. Жыровіцкага (Слонімскага р-н Гродзенскай вобл.), Ружанскага (Пружанскага р-н Брэсцкай вобл.), Быценскага (Івацэвіцкага р-н Брэсцкай вобл.), Лыскаўскага (Пружанскага р-н Брэсцкай вобл.), Вальнянскага (Баранавіцкага р-н Брэсцкай вобл.) кляштараў [28]. На той час іканастасы знаходзіліся ў храмах чатырох з пяці названых кляштараў (акрамя Вальнянскага). Аднак цікава, што пры гэтым там жа адначасова існавалі і прысценныя алтары. Такім чынам, у базыльянскіх цэрквах у пачатку XVIII ст. сінтэз ужо назіраўся. Больш за тое, усе чатыры іканастасы названых храмаў мелі ў сваім складзе так званыя мясцовыя алтары – меншы пад абразамі абразы ніжняга (мясцовага) чыну.

Для прыкладу больш падрабязна засяродзімся на інтэр'еры царквы Жыровіцкага кляштара. З названай крыніцы вынікае, што тут у пачатку XVIII ст. быў іканастас і акрамя яго размяшчаліся алтар Св. Васіля ў правай капліцы, алтар Св. Мікалая – у левай, алтары ля сцен і слупоў у малітоўнай зале: Св. Францішка, Бласлаўленага Язафата Кунцэвіча, Беззаганнага Зачацця Божай Маці, Св. Апосталаў Пятра і Паўла, Св. Крыжа. Два алтары (мясцовыя) былі і ў складзе іканастасу. За іканастасам у віме ў той час галоўнага алтара ў выглядзе архітэктурнай канструкцыі не было (пазней ён там усё ж быў усталяваны, пра што сведчаць больш познія дакументы), а, яўна, быў прастол па цэнтры (а не ля сцяны) паводле ўсходнехрысціянскага звычаю. Аднак трэба падкрэсліць, што ў дакуменце словазлучэнне “галоўны алтар” усё ж выкарыстоўваецца, але пад ім маецца на ўвазе іканастас [28, арк. 12-13].

Іншыя выяўленыя намі дакументы дазваляюць выказаць пэўныя думкі адносна фарміравання традыцыі ўсталявання ў цэрквах (пры існаванні іканастасаў) прысценных бакавых алтараў. Так, са “Зборніка гістарычных звестак пра Жыровіцкі манастыр, складзенага Антоніем Завадскім у 1713 г.” вынікае, што бакавыя алтары з'явіліся ў апошняй трэці XVII ст. праз спрыянне данатараў: “Алтар Беззаганнага Зачацця Божай Маці ўсталяваў брат-францішканін трэцяга ордэну Францішак Бялецкі, калі і за якую суму – звестак няма, аднак каля 1666 г. алтар Бласлаўленага Язафата фундаваў пан Казімір Валовіч, стараста Хвейданскі, у 1688 г. алтар Св. Францішка – той жа вялебны брат

Францішак Бялецкі, што і алтар Беззаганнага Зачацця Божай Маці... Алтар Пакрова Божай Маці фундавала брацтва міласэрнасці... Алтар у капліцы святога айца нашага Васіля Вялікага фундаваў пан Васіль Паддубскі, пінскі харунжы. Алтар Св. Крыжа фундаваў пан Палубінскі. Алтар Св. Мікалая фундаваў, выканаў прастай сталярнай работай, пафарбаваў пан Лукаш Расадоўскі з той прычыны, што, калі ён быў у няволі, пабачыў у мроі Святога Мікалая. Алтар Святых Апосталаў Пятра і Паўла фундаваў віленскі мешчанін Парфенцій Бацэвіч...” [24]. У прыведзенай цытаце акрамя сямі прысценных алтароў, што фігуруюць і ў апісанні храма за 1704 г., згадваецца яшчэ і брацкі алтар “Пакрова Божай Маці”. Цікава, што ўсе бакавыя алтары ў храме з’явіліся дзякуючы фундатарам. А тытулы некалькіх з іх адпавядалі імёнам ахвярадаўцаў – былі прысвечаны іх нябесным апекунам. Гэта дазваляе выказаць думку, што ўвогуле ва ўніяцтве дадзеная традыцыя ўкаранілася праз данатараў, якія, відавочна, былі каталікамі. А ў касцёлах такая практыка на той час была вельмі пашыранай і натуральнай.

Што датычыцца іканастасаў, то на першы погляд можа падацца, што яны папросту працягвалі захоўвацца ў храме з ранейшых, яшчэ праваслаўных, часоў, і паступова сталі знікаць, цалкам “саступаючы месца” прысценным алтарам. Аднак гэта не так. З той жа справы за 1713 г. па гісторыі Жыровіцкага кляштара робіцца вядомым, што ў 1676 г. маршалак Вялікага Княства Літоўскага Аляксандр Гілярый Палубінскі загадаў майстру Яну Радванскаму іканастас, які захаваўся да нашага часу [малюнак 1].

Акрамя прыведзенай, нам вядомая яшчэ адна крыніца, якая сведчыць, што ў другой палове XVII ст. у некаторых уніяцкіх манастырскіх храмах іканастасы мэтанакіравана ўсталёўваліся. Гаворка ідзе пра “Памяннік”, у якім фігуруюць звесткі пра манаха-ікананіста Ерамія “Старушака” (верагодна, Старушак, гэта не прозвішча, а азначэнне – старац). Ерамій быў манахам базыльянскага кляштара ў Лыскаве, стварыў іканастас і выканаў аздабы для тамтэйшай царквы. Дагэтуль аналагічныя віды працаў выканаў для безразвецкага манастырскага храма, а таксама для шматлікіх цэркваў, назвы якіх у дакуменце не пералічваюцца. Памёр у Лыскаве ў 1688 г. [29, арк. 9]

Пазней, у XVIII ст., практыка ўсталявання

іканастасаў у кляштарных бажніцах працягнулася, а пры гэтым там жа ўладкоўваліся і прысценныя алтары. Да нашага часу захаваліся кантракты з майстрамі, якія аздаблялі базыльянскую царкву ў мястэчку Баруны (Ашмянскі р-н Гродзенскай вобл.) у другой чвэрці XVIII ст., а таксама пазней – пасля таго, як быў узведзены новы будынак. Першапачаткова храм быў узведзены ў 1692 г., а пасля неаднаразова перабудоўваўся або адбудовваўся нанова на старым месцы. Кожны раз для яго афармлення запрашаліся майстры. Паказальна, што пасля чарговай адбудовы, якая адбылася пасля пажару 1715 г., у першую чаргу быў зроблены алтар для цудадзейнага абраза Божай Маці Барунскай, бо ў 1727 г. – раней за кантракты на выраб галоўнага алтара, іканастаса і іншых бакавых алтароў, пра што размова пойдзе ніжэй, – для яго залачэння была заключана дамова з жывапісцам Міхальскім. Зразумела, што сама яго канструкцыя ўжо на той час была гатовай. Мастак павінен быў пазалаціць рамы і аблогі, разьбяныя кароны паміж капітэлімі і над абразом, цыборый [4]. Адзначым, што тыя дэталі, якія пералічваюцца ў кантракце, прысутнічаюць і на захаваным алтары: рама вакол абраза, аблогі (праўда тут яна пафарбавана ў блакітны), карона, капітэлі [малюнак 2]. Гэта дазваляе выказаць меркаванне, што алтар з цудадзейным абразом, які зараз стаіць у храме, і з’яўляецца менавіта тым, які фігуруе ў кантракце за 1727 г., што ў сваю чаргу дазваляе ўдакладніць час стварэння помніка.

Найбольш цікавай з’яўляецца дамова, заключаная 29 снежня 1739 г. з разьбярор Дзянізіям Ванькоўскім на выкананне іканастаса, галоўнага і бакавых алтароў. Звяртае на сябе ўвагу тая акалічнасць, што ўсе гэтыя сакральныя канструкцыі былі заказаны аднаму майстру і выконваліся для царквы адначасова (за выключэннем алтара для цудадзейнага абраза “Божай Маці Барунскай”) [6]. Павінны былі разам з’явіцца і атрыбут усходнехрысціянскай традыцыі (іканастас), і атрыбуты заходнехрысціянскай традыцыі (алтары). Імя разьбярора Дзянізія Ванькоўскага і іншых майстроў, якія працавалі над мастацкімі заказамі для царквы ў Барунах у першай палове XVIII ст., дагэтуль ў навуковай літаратуры сустракалася, праўда з блытанінай адносна таго, хто з якога горада прыехаў, у якім годзе і дзеля выканання якіх работ [12, с. 137]. Кантракт з названым майстрам у вядомай нам літаратуры дагэтуль не публіка-



1. Іканастанс, створаны ва ўніяцкі перыяд, царквы Успення Божай Маці манастыра ў пасёлку Жыровічы Слонімскага р-на Гродзенскай вобл., майстар Ян Радванскі, 1676 г. Фота М.П. Мельнікава і Ул.Р. Карэліна, 2001 г. Фотаархіў МСБК.



2. Бакавы алтар “Божай Маці Барунскай” у пабазыльянскай царкве (цяпер касцёл Св. Пятра і Паўла) в. Баруны Ашмянскага р-на. Фота аўтара, 2016 г.



3. Галоўны алтар з усталяваным на месцы акна абразом у пабазыльянскай царкве (цяпер касцёл Св. Пятра і Паўла) в. Баруны Ашмянскага р-на. Фота аўтара, 2016 г.



4. Гэжэгаж Свідзінскі, скульптуры і ляпніна ў галоўным алтары пабазыльянскай царквы (цяпер касцёл Св. Пятра і Паўла) в. Баруны Ашмянскага р-на. Фота аўтара, 2016 г.

ваўся, а таму лічым мэтазгодным прывесці адтуль некаторыя вытрымкі: “Я, Дыянізіі Ванькоўскі магістр разьбярскага рамяства, мінскі жыхар... і Самуэль Яноўскі, афіцыял барунскага кляштару з усімі айцамі-базыльянамі ў Барунах заключылі кантракт на выраб галоўнага алтара ў барунскай царкве, які павінен быць у найлепшых прапорцыях і належнай архітэктуры..., аздоблены разьбой, са скульптурамі..., са слупамі з капітэлямі... <...> Іканастанас у найлепшай аздобе паводле абрысу... у бакавых алтарах разьбяныя фігуры ў праменьнях, па адным баку Ісуса Хрыста, па другім Найсвяцейшай Дзевы... Царская Брама павінна быць з найдэкаратыўнейшай разьбой з шасцю асобамі ў належных прапорцыях, таксама разьбянымі” [6]. Цыборый для галоўнага алтара, а таксама карону ў наверхшы і выяву Св. Духа – усё гэта мусіў выканаць названы разьбяр. Цікава, што вырабу іканастанаса папярэднічала распрацоўка эскізу (праекта), пра што сведчыць згадка ў кантракце пра выраб “паводле абрысу”. З допісаў за 1740 г. пра атрыманне Дыянізіем Ванькоўскім грошаў за выкананне работ, можна заключыць, што заказ барунскіх базыльянаў ім быў выкананы. Відавочна, што ў той час быў задзейнічаны не толькі гэты майстар.

Даследчыца драўлянай архітэктуры А.К. Лявонава са спасылкай на Е. Лапацінскага адзначае, што галоўны алтар для царквы ў Барунах у 1736 г. выканаў мясцовы сталяр Павел Якавіцкі [11, с. 9]. На жаль, кніга польскага гісторыка і крыніцазнаўцы Е. Лапацінскага “Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim XV-XIX w.”, выдадзеная ў Варшаве ў 1946 г., з’яўляецца бібліяграфічнай рэдкасцю і з ёй папрацаваць нам не ўдалося. Таму застаецца не вядомым, на якія крыніцы спасылаецца яе аўтар, аднак нам у рукапісным аддзеле Бібліятэкі Віленскага ўніверсітэта ўдалося выявіць кантракт за гэты ж год, які сапраўды датычыцца работ па афармленні барунскай царквы. У бібліятэчным вопісе гэтая справа пазначана як “Kontrakt Jozefa Jakowieckiego snijcerza, o dorobienie szupow u sztuk do ołtarza Wielkiego uczyniony w roku 1736 dnia 28 Junia” [5]. Такім чынам, тут сустракаем прозвішча майстра са згаданым (але імя іншае), год і віды дзейнасці. Магчыма на гэта дакумент і спасылаўся Е. Лапацінскі, хаця імя майстра тут не Павел, а – Іосіф. Аднак трэба сказаць, што прыведзены бібліятэчны запіс, пад якім захоўваецца гэтая справа, – памылковы: з

самога дакумента вынікае, што разьбярэ звалі Іосіф Васількоўскі. Паходзіў ён з Валожына (а гэта, зноў жа, наводзіць на думку, што яго і меў на ўвазе польскі аўтар, бо А.К. Лявонава, са спасылкай на апошняга, адзначае, што майстар быў мясцовы). Такім чынам, нам з архіўных крыніц дакладна вядома, што ў 1736 г. жыхар Валожына, рамеснік-разьбяр Іосіф Васількоўскі заключыў кантракт на выкананне дэкаратыўных элементаў уверсе ля галоўнага алтара і рамонт паламаных капітэляў ў базыльянскай царкве ў Барунах. Ці яго меў на ўвазе Е. Лапацінскі, ці ўсё ж такі іншага майстра – сказаць складана. Аднак прыведзеныя звесткі гавораць пра тое, як мінімум двое разьбяроў працавалі ў 1736 г. над галоўным алтаром: Дыянізі Ванькоўскі і Іосіф Васількоўскі. У кожнага з іх быў свой аб’ём работ.

Верагодна, што алтары Д. Ванькоўскага і І.Васількоўскага не захаваліся. Справа ў тым, што той царкоўны будынак, які існуе цяпер, быў узведзены, як адзначаюць даследчыкі са спасылкай на архіўныя крыніцы, у 1753 г.: кантракты на праектаванне і будаўніцтва храма заключаліся ў 1747 і 1748 гг. з архітэктарам А. Асякевічам [3, с. 52]. Ён мусіў узвесці новую царкву на месцы старой [8, с. 196]. Таму вырабы названых разьбяроў прызначаліся не для таго будынку, які і цяпер захоўваецца, а яшчэ для папярэдняга. Гіпатэтычна, яны маглі быць перанесены ў новы храм, як алтар з цудаздзейным абразом, аднак даследчыкі называюць імёны іншых майстроў, якія пазней працавалі над афармленнем новаўзведзенай барунскай царквы – зрабілі 7 алтaroў: разьбяр Фрэдэрык Квячур, сталяр Павел Якавіцкі [8, с. 196]. Але нам не ўдалося ўстанавіць першакрыніцы з гэтымі імёнамі. Т.В. Габрусь спасылаецца на працу Ч. Янкоўскага “Ашмянскі павет” [8, с. 196], падрыхтаваную і выдадзеную чатырма тамамі ў Кракаве і Пецярбургу ў канцы XIX ст. Аднак там пры разглядзе Барунскага храма размова пра майстроў увогуле не ідзе [1, с. 59 – 63].

З дакументаў 1782 г. вядома імя яшчэ аднаго майстра, які меў дачыненне да афармлення ўжо новага збудавання і яго творы да нашага часу дайшлі. Гэта тынкоўшчык Гжэгаж Свідзінскі, з якім быў заключаны кантракт на выкананне чатырох вялікіх гіпсавых фігур у ніжнім ярусе галоўнага алтара, вышэй – чатырох фігур серафімаў і двух анёлаў, і двух глорый над цэнтральным акном і вакол маленькага верхняга

акна. У дамове з майстрам адзначана, што ў верхняй глорыі мусіць размяшчацца Св. Дух, а ў ніжняй – дзве фігуры Айца і Сына. За паўгады да гэтага заказу, што вынікае з кантракту, майстар атрымаў заказ на выкананне пяці гіпсавых скульптур і аздабаў у бакавы алтар Св. Васіля, накітаваў тых, што былі ў алтары Дзевы Марыі [20, с. 38 – 39]. Ляпніна пад столлю галоўнага алтара, а таксама фігуркі анёлаў і серафімаў захоўваюцца на сваіх месцах і цяпер [малюнак 3, 4].

З візітаў пачатку XIX ст. вынікае, што акрамя разьбяных прысценных алтароў у храме была мураваная канструкцыя, якая аддзяляла віму. Яна, мяркуючы з апісання, была падобнай да той структуры, якая і па сённяшні час захоўваецца ў царкве Св. Троіцы былога базыльянскага кляштара ў в. Вольна. Да характарыстыкі апошняй мы звернемся крыху ніжэй. А вось што датычыцца барунскага царкоўнага інтэр’ера, то ў 1823 г. ён апісваецца наступным чынам: “алтароў мураваных – дзевяць. То бок 5 пры сценах, а чатыры пры пілонах, усе, што датычыцца архітэктуры, дарычнага ордэра... Замест іканастаса перад галоўным алтаром толькі два двух’ярусныя калосы... мураваныя, якія ўзносяцца пад царкоўнае скляпенне, з двума бакавымі алтарамі... пры іх Царскай Брамы няма; тыя калосы маюць карніз і вызалачаныя капітэлі, наверх якіх стаяць два вялікія гіпсавыя вазоны з вызалачанымі кветкамі, паабалпаваны тых калосаў маюцца дзве гіпсавыя статуі святых Апосталаў Пятра і Паўла” [23]. А ў візітах за 1819 і 1821 гг. мімаходзь пры апісанні алтара з цудоўным абразом згадваецца мураваны іканастас [16, арк. 22 – 23; 17, арк. 59]. Напэўна, гэты алтар стаяў збоку ля іканастаса і быў вынесены крыху наперад у малітоўную залу. Пад іканастасам тут, верагодна, фігуруе тая канструкцыя, якая ў больш падрабязнай крыніцы за 1823 г. апісана як два калосы. У любым выпадку відавочна, што пры ўзвядзенні ў 1753 г. новага будынка адразу ж у ім і была запраектавана своеасаблівая мураваная канструкцыя, а таму яўна не было неабходнасці пераносіць сюды іканастас з ранейшай старой царквы, які змайстраваў паводле кантракту 1739 г. Дзянізі Ванькоўскі. Гэтая своеасаблівая “агароджа” да нашага часу не захавалася, у адрозненне ад барочных прысценных алтароў.

Калі з алтарамі сітуацыя з’яўляецца зразумелай, то канструкцыя, якая была на месцы іканастаса, вымагае тлумачэння. Уяўленне

пра яе можна атрымаць дзякуючы захаванаму інтэр’еру царквы Св. Троіцы былога базыльянскага кляштара ў аг. Вольна Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. Тут суцэльнай алтарнай агароджы, якая б аддзяляла віму ад малітоўнай залы, няма. Замест яе змайстравана архітэктурная канструкцыя, якая складаецца з дзвюх не злучаных паміж сабой частак, а праз прастору паміж імі ў глыбіні праглядаецца галоўны прысценны алтар. Усе гэтыя структуры ствараюць гарманічны ансамбль. Праўда цяпер можна ўбачыць толькі верхнюю яго частку, бо ніз схаваны за больш познім драўляным іканастасам. Вальнянская Троіцкая царква з захаваным і прадстаўленым на здымку інтэр’ерам была асвечана ў 1768 г. [10, с. 42], аднак вядома, што і папярэдні храм гэтага кляштара ўжо ў пачатку XVIII ст. меў лацінскі тып інтэр’ера. Пра гэта сведчаць візіты ад 1714 г. [13] Магчыма, штосьці падобнае было і ў храме Св. Ануфрыя сялецкага манастыра. Будынак знаходзіцца ў руінах, але яшчэ захаваліся рэшткі інтэр’ернага ансамбля. Тут таксама, як і ў вальнянскай пабазыльянскай царкве, ля сцяны знаходзіцца алтар, а ў бок малітоўнай залы вынесены слупы, на якіх, верагодна, знаходзіліся ўверсе скульптуры.

Пра мураваныя храмы базыльянскіх кляштароў другой паловы XVIII ст. у Полацку (Сафійскі сабор), Беразвеччы (царква Св. Апосталаў Пятра і Паўла, страчана) [8, с. 178, 181], Талачыне (царква Пакрова Божай Маці), Ракаве вядома, што тут іканастасы і алтары ўзводзіліся адначасова. Праўда ў першых двух выпадках алтарная агароджа, якая аддзяляла віму ад малітоўнай залы, уяўляла сабой не традыцыйны іканастас, праграма якога разгортваецца ў гарызантальных ярусах абразоў, а – складаную архітэктурную структуру, выяўленчы лад якой сфарміраваны рытмам калон, пілястраў, крывалінейным антаблементам і г.д.

У базыльянскай царкве мястэчка Ракаў (Валожынскі р-н Мінскай вобл.), якая была ўзведзена ў канцы XVIII ст., працы па афармленні інтэр’ера працягваліся і ў пачатку XIX ст. У візітах за 1819 і 1821 гг. гаворыцца пра пяць алтароў і іканастас з Царскай Брамай, якія яшчэ не завершаны: “Олтари, коих есть 5, совершенно ещё не кончены, равно же и Царские ворота с иконостасом” [16, арк. 105; 17, арк. 12, 14 адв.]. Відавочна, што яны ўсё ж былі скончаны і па цяперашні час два бакавыя алтары працягваюць знаходзіцца ў храме, а іканастас,

які зараз тут знаходзіцца, яўна ўсталяваны ў больш позні час. Напэўна, ім замянілі ўніяцкі іканастас. Адзначым, што і ў папярэдняй царкве ракаўскага кляштара, на месцы якой пазней была ўзведзена тая, якая і зараз захоўваецца, на 1762 г. быў двух’ярусны іканастас, галоўны і два бакавыя алтары [26].

Вядомы і іншыя прыклады, калі іканастасы і алтары майстраваліся адначасова. Так, паводле звестак, які падае А.А. Ярашэвіч, для царквы быцёнскага кляштара ў 1737 г. былі выкананы іканастас і 11 алтароў [30]. Праўда, на жаль, не вядома, на якія дакументы спасылаецца даследчык. У базільянскай царкве Св. Троіцы ў Вільні ў 1774 г. у храме быў чатырох’ярусны іканастас [27, арк. 1 адв. – 3 адв.], які пазней, відавочна, быў заменены на новы, бо ў візітах 1799 – 1837 гг. згадваецца невялікі іканастас [2; 7; 17; 25, арк. 2 – 2 адв.]. Гэты прыклад зноў жа сведчыць пра тое, што іканастасам надавалася важная роля, яны ў шэрагу цэркваў не проста працягвалі сваё знаходжанне, але і наўмысна майстраваліся для замены састарэлых канструкцый. Замена высокага на нізкі, верагодна, тлумачылася тым, што ён лепш дапасаваўся да прысценных алтароў і даваў магчымасць агляду галоўнага алтара вернікамі. У базільянскай царкве Св. Духа ў Мінску на момант пераводу яе ў праваслаўе ў 1795 г. знаходзіліся ўніяцкія артэфакты: два мураваныя алтары, два – драўляныя і аднаярусны мураваны іканастас [14, арк. 18 адв. – 20 адв.; 15, арк. 5].

Аднак дзеля справядлівасці неабходна падкрэсліць, што ў шэрагу базільянскіх храмаў нават у больш ранні перыяд іканастасы зніклі. Так, напрыклад, у царкве гродзенскага жаночага кляштара ў 1744 г. інтэр’ер быў уладкаваны на лацінскі лад [21]. Адзначым, што крыніцы сярэдзіны XVIII ст. з апісаннямі кляштараў у архівах Беларусі, Расіі, Польшчы, Літвы з’яўляюцца вельмі рэдкімі. Аднак цэлы комплекс такіх дакументаў захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы Аўстрыі ў Вене. Гэтыя матэрыялы могуць быць выкарыстаны для асобнага даследавання.

Нам удалося сабраць звесткі з апісаннямі больш як 60 базільянскіх храмаў Літоўскай правінцыі. Большая частка гэтых дакументаў належыць да пачатку XIX ст. (на той час частка кляштараў знаходзілася ў нядаўна ўтворанай Беларускай правінцыі), а самыя падрабязныя візіты былі складзены пад час праверкі 1823 – 1824 гг. У гэты перыяд амаль у палове храмаў

знаходзіліся іканастасы. Паколькі па большасці базільянскіх цэркваў няма больш ранніх звестак пра выгляд інтэр’ера (акрамя прыведзеных вышэй), то тут цяжка сказаць, ці былі гэтыя іканастасы тут на працягу ўсяго перыяду Уніі, ці ўжо былі ўладкаваны ў перыяд Расійскай імперыі. Як бы там ні было, але і прысценныя алтары тут таксама знаходзіліся.

Вельмі цікавыя ў гэты час назіраліся варыянты абсталявання вімы ў некалькіх кляштарных храмах. Напрыклад, у базільянскай царкве Св. Апосталаў Пятра і Паўла ў Бязводзічах гэтая прастора апісваецца так: “Паміж іканастасам і сценамі прэсбітэрыя (вімы) пасярод драўляная менса, на якой антымінс асвечаны полацкім арцыбіскупам Янам Красоўскім у 1814 г. <...> Пры сцяне алтар, які высока за гэтую менсу ўзносіцца, у ім другая менса – меншая, на ёй антымінс, асвечаны ў 1799 г. полацкім арцыбіскупам Іракліям Лісоўскім” [18, арк. 262 адв.]. Адсюль вынікае, што ў віме быў і алтар пры сцяне, які ўяўляў сабой архітэктурны твор (апісанне прыводзіцца). Натуральна, што ў ім была менса. Але быў таксама яшчэ і прастол уцэнтры, прызначаны, відавочна, для абходаў пад час літургіі. Мы наўмысна тут працытавалі і тыя фрагменты візіты, дзе згадваюцца антымінсы. Толькі іх наяўнасць дазваляла выкарыстоўваць алтар для літургіі. Антымінс на “цэнтральнай” менсе быў уладкаваны ў той час, калі ўжо назіраўся, што было абумоўлена шэрагам ідэалагічных і палітычных фактараў, паварот ва ўніяцкай царкве да ранейшых традыцый.

Працытаваная справа з’яўляецца назвычай падрабязнай, а таму падобныя звесткі можна сустрэць у апісаннях і некаторых іншых базільянскіх цэркваў. Напрыклад, у галоўнай кляштарнай Успенскай царкве ў Пустынках Мсціслаўскага павету таксама за іканастасам у віме быў і прысценны галоўны алтар з менсай, і менса (прастол) была ўцэнтры [18, арк. 111]. Тое ж было і ў Троіцкім храме ў Белай Царкве (Чарэя), дзе нават цэнтральная менса і фігуруе з эпітатам “obchodowa” [18, арк. 127 адв. – 128] – г. зн. для абходаў паводле ўсходнехрысціянскага абраду. Разам з тым, трэба сказаць, што, натуральна, лацінізацыя ўсё ж назіралася, што праяўлялася ў існаванні прысценных алтароў, якія былі ва ўсіх базільянскіх храмах. Іх колькасць была рознай. Напрыклад, у дарэўскім, драгічынскім, касуцкім, любавіцкім, ляданскім, малашкоўскім, марывільскім, мірскім,

аршанскім, сухавіцкім, суцькаўскім, сялецкім было па тры алтары: галоўны і два бакавыя. А вось у тадулінскай, барунскай і сіроцінскай кляштарных цэрквах іх было па 9, у махіраўскай – 10, у віленскай Троіцкай – 11, у полацкім Сафійскім саборы – 12 [17, 19, 22]. У шэрагу іншых базыльянскіх цэркваў было па 4 – 6 прысценных алтароў.

Такім чынам, кляштарныя храмы таксама былі ўладкаваны па-рознаму. У некаторых з іх іканастасаў не было ўжо ў пачатку XVIII ст., як, напрыклад, у Вольне на 1714 г., а дзесьці яны захоўваліся аж да моманту скасавання Уніі. У некаторых цэрквах на месцы іканастаса існавала архітэктурная несамкнутая дэкарацыя, якая была быццам бы намёкам, напамінам пра алтарную агароджу, аднак па-сутнасці яна ёй не з'яўлялася, бо не мела Царскай Брамы. Прыкладам сярод захаваных помнікаў можа з'яўляецца Троіцкая царква ў аг. Вольна Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. Такая ж канструкцыя, верагодна, існавала і ў барунскай царкве. У іншых выпадках меліся і іканастасы, воблік якіх быў зусім розным: дзесьці ён меў традыцыйны выгляд і разгортваўся па гарызанталі, як, напрыклад, ва Успенскім саборы г. Віцебска, а дзесьці ён кампазіцыйна нагадваў архітэктурны алтар, як у Полацку і Беразвеччы.

14. НГАБ. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 543.
15. НГАБ. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 556.
16. НГАБ. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 41257.
17. НГАБ. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 41260.
18. НГАБ. – Ф. 1781. – Воп. 41. – Спр. 2.
19. НГАБ. – Ф. 3421. – Воп. 1. – Спр. 69.
20. Радзевіч, И.Р. Развитие архитектуры алтарей католических храмов Беларуси в XVII — первой половине XIX веков : диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры : специальность 05.23.23 Архитектура зданий и сооружений, городских и сельских поселений, межселенных территорий / Радзевіч Ирена Романовна ; Белорусский национальный технический университет. – 2019 г.
21. РГИА. – Ф. 823. – Оп. 3. – Д. 542.
22. РГИА. – Ф. 823. – Оп. 3. – Д. 1338.
23. РГИА. – Ф. 824. – Оп. 2. – Д. 154.
24. СПБНИИ РАН, архив. – Ф. 52. – Оп. 1. – Д. 164.
25. СПБНИИ РАН, архив. – Ф. 52. – Оп. 1. – Д. 290.
26. СПБНИИ РАН, архив. – Ф. 52. – Оп. 1. – Д. 293.
27. СПБНИИ РАН, архив. – Ф. 52. – Оп. 1. – Д. 297.
28. СПБНИИ РАН, архив. – Ф. 52. – Оп. 1. – Д. 328.
29. СПБНИИ РАН, архив. – Ф. 52. – Оп. 1. – Д. 363.
30. Ярашэвіч, А.А. Быценскі манастыр базыльян / А.А. Ярашэвіч // Рэлігія і царква на Беларусі: Энцыкл. давед. / Рэдкал.: Г.П. Паішкоў і інш. Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2001. – С. 59.

1. Jankowski, Cz. Powiat oszmiański: materiały do dziejów ziemi i ludzi. Część pierwsza. – Petersburg – Krakow, 1896.

2. LMAB. – RS. – F. 41. – Sygn. 81, 83, 84, 220.

3. Morelowski, M. Znaczenie baroku Wileńskiego XVIII stulecia. – Wilna, 1940. – S. 52.

4. VUBR. – F. 4. – Sygn. (A. 658) 25667.

5. VUBR. – F. 4. – Sygn. (A. 658) 25674.

6. VUBR. – F. 4. – Sygn. (A. 658) 25689, 25740.

7. VUBR. – F. 4. – Sygn. 28491 (A. 750), 28493 (A. 752), 38045 (A. 4900), 38046 (A. 4901), (A. 2448).

8. Габрусь, Т.В. Мураваныя харалы: сакральная архітэктурна беларускага барока. – Мн.: Ураджай, 2001.

9. Дубянецкая, І.М. Кірзеў, В.Р. Базыльяне // Рэлігія і царква на Беларусі: Энцыкл. давед. / Рэдкал.: Г.П. Паішкоў і інш. – Мінск : БелЭн. – С. 31 – 32.

10. Кулагін, А.М. Праваслаўныя храмы на Беларусі: Энцыкл. давед.. – Мн.: БелЭн, 2001.

11. Леонова, А.К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. – Минск : «Наука и техника», 1977..

12. Марозава, С.В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596 – 1839). – Гродна: ГрДУ, 2001.

13. НГАБ. – Ф. 17. – Воп. 1. – Спр. 1.

БЕЛАРУСКА-РУСІНСКІЯ ПАРАЛЕЛІ Ў АФАРМЛЕННІ ІНТЭР'ЕРАЎ ГРЭКА- КАТАЛІЦКІХ ДРАЎЛЯНЫХ ЦЭРКВАЎ У XVIII – ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XIX ст.

Пераважная большасць цяперашніх праваслаўных драўляных цэркваў Беларусі будавалася ў XVIII – пачатку XIX ст. як грэка-каталіцкія (уніяцкія)¹. Але толькі ў адзінкавых з іх захаваліся ўніяцкія артэфекты. Пра ранейшы выгляд інтэр'ераў можна атрымаць інфармацыю з архіўных крыніц – пратаколаў праверак цэркваў. Аднак для яе правільнай інтэрпрэтацыі неабходным з'яўляецца пошук візуальных матэрыялаў. Вялізную каштоўнасць уяўляюць грэка-каталіцкія цэрквы Карпат, якія ў сваёй большасці захавалі аўтэнтычны выгляд. Яны даюць яскравае ўяўленне пра тыя кампаненты грэка-каталіцкага царкоўнага інтэр'еру, якія ў Беларусі былі страчаны. Тэрыторыя ў Карпатах, дзе пераважаюць грэка-каталіцкія храмы, з'яўляецца арэалам рассялення русінаў². З русінскіх храмаў для разгляду абраны тыя, якія зараз знаходзяцца на тэрыторыі Славакіі (уваходзяць у Прэшаўскую епархію). Выбар абумоўлены добрай ступенню захаванасці аўтэнтычных інтэр'ераў XVIII – пачатку XIX ст., а таксама іх апублікаванасцю.

Акрэслім асноўныя асаблівасці ў афармленні інтэр'ераў грэка-каталіцкіх цэркваў Беларусі, якія склаліся на працягу існавання Уніі, а пасля правядзём паралелі з драўлянымі храмамі гэтай жа канфесіі ў Карпатах. На жаль, ад амаль што цэлага першага стагоддзя функцыянавання Уніі ў ВКЛ не захаваліся не толькі артэфекты, але і гістарычныя крыніцы. Найбольш старажытныя масавыя апісанні інтэр'ераў грэка-каталіцкіх храмаў належаць да 1680-1682 гг. – пратаколы праверак 212 прыхадскіх храмаў (а таксама 104 капліц) Мінскага і Навагрудскага сабораў Кіеўскай архіепархіі³. Гэты матэрыял сведчыць пра тое, што на канец XVII ст. ужо выпрацаваліся ўсе варыянты афармлення інтэр'ераў уніяцкіх цэркваў, якія па ўсёй тэрыторыі Беларусі назіраліся да моманту скасавання канфесіі ў 1839 г. [13].

Гэта датычыцца наяўнасці/адсутнасці іканастасаў, прысценных і мясцовых алтароў⁴. Так, асноўныя варыянты абсталявання інтэр'ераў уніяцкіх храмаў на тэрыторыі Беларусі (калі разглядаць з пункту гледжання наяўнасці/адсутнасці іканастасаў і алтароў) наступныя: 1. “чысты” ўсходнехрысціянскі тып: маеца іканастас, адсутнічаюць прысценныя алтары; 2. “чысты” заходнехрысціянскі тып: ёсць толькі прысценныя алтары (галоўны альбо галоўны і бакавыя), іканастаса няма; 3. сінтэтычны: ёсць іканастас і прысценныя алтары і/або мясцовыя алтары⁵ [13 – 15]. Мясцовыя алтары былі ў большасці цэркваў з іканастасамі (у храмах з лацінскім тыпам гэта было не магчыма).

Але каб уявіць, як жа мог выглядаць інтэр'ер уніяцкага храма на Беларусі ў перыяд Уніі, а асабліва для таго, каб давесці гэтую інфармацыю да аўдыторыі, на жаль, адных апісанняў з гістарычных дакументаў можа быць недастаткова. І вось менавіта ў гэтым аспекце ключавую ролю адыгрываюць грэка-каталіцкія цэрквы Карпатаў, якія ў пераважнай большасці захавалі свой інтэр'ер, сфарміраваны ў XVIII – пачатку XIX ст. Пры пэўных асаблівасцях і адрозненнях іх унутранага выгляду ад афармлення інтэр'ераў драўляных беларускіх грэка-каталіцкіх цэркваў тут назіраліся і некаторыя тыя ж з'явы. У прыватнасці – мясцовыя алтары. Яны ўзніклі як альтарнатыва традыцыйным для каталіцтва бакавым прысценным алтарам. У богаслужбовай практыцы яны выкарыстоўваліся з той жа мэтай – на іх маглі служыцца заказныя мессы, аднак у вырабе гэта быў больш просты і бюджэтны спосаб: неабходна было толькі падставіць менсу да іканастаса пад мясцовы абраз. З часам выпрацаваўся больш мудрагелісты спосаб вырабу: іканастасы ўжо пры іх стварэнні ўключалі ў свой склад спецыяльныя эдыкулы – архітэктурна аформленыя нішы для мясцовых абразоў, якія візуальна нагадвалі рэтабля традыцыйных бакавых алтароў.

Першыя прыведзены спосаб – механічнае падстаўленне менсы пад мясцовыя абразы – працягваў быць актуальным аж да пачатку XIX ст. Такія прыклады, бадай, назіраліся ў тых цэрквах, дзе доўгі час захоўваліся старыя іканастасы, спраектаваныя яшчэ без спецыяльных эдыкул. Напрыклад, у храме мястэчка Гарадзец Мазырскага дэканата (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.) у 1800 г. у іканастасе былі “ля Царскай Браны менса з абразом Збавіцеля, з левага боку менса з абразом Найсвяцейшай



1. Іканастанс у царкве Анекі Багародзіцы ў в. Ядлінка (Jedlinka, Славакія). Фота з сайта <http://drevenechramy.sk>



2. Іканастанс у царкве Міхаіла Арханёла ў в. Прыкра (Prikra, Славакія). Фота з сайта <http://drevenechramy.sk>



3. Іканастанс у царкве Міхаіла Арханёла ў в. Ладамірава (Ladomirová, Славакія). Фота з сайта <http://drevenechramy.sk>



4. Бакавы алтар Хрыста Назарэя (калісьці галоўны(?)) і алтарная агароджа перад ім у царкве Пераўтварэння Божага в. Порплішча Дошыцкага р-на Віцебскай вобл. (Беларусь). Фота аўтара, 2018 г.



5. Бакавы ілюзорны алтар у царкве Пераўтварэння Божага в. Порплішча Дошыцкага р-на Віцебскай вобл. (Беларусь). Фота аўтара, 2018 г.



6. Інтэр'ер страчанай царква Св. Троіцы ў Віцебску на Пескаваціку (Беларусь). Рэканструкцыі І.А. Світы паводле фота Л.Д. Нікольскага, 1915 г. з фотаархіва Інстытута гісторыі матэрыяльнай культуры Расійскай акадэміі навук (ІГМК РАН).

Мары” [7, арк. 97 – 97 адв.]. Наибольшая колькасць іканастасаў з прыстаўленымі менсамі зафіксавана ў цэрквах Брэсцкага афіцыялата Уладзіміра-Брэсцкай епархіі ў 1759 г. [2]. Напярэдадні скасавання Уніі мясцовыя алтары ў храмах былі знішчаны, што не выклікала складанасцяў, бо дастаткова было прыбраць толькі менсу. Таму такія комплексы ў беларускіх цэрквах не захаваліся (як, дарэчы, амаль і не захаваліся ўніяцкія іканастасы).

Аднак прыклады гэтай з’явы ёсць ў грэка-каталіцкіх цэрквах на ўсходзе Славакіі ў арэале пражывання русінаў. Так, у храме Апекі Багародзіцы, які ад 1763 г. знаходзіцца на могілках у в. Ядлінка (Jedlinka) (паводле расповядаў перанесены сюды з Польшчы), да ніжняга яруса іканастаса⁶ прыстаўлены менсы. Самі абразы мясцовага чыну ніяк не акцэнтаваны (разьбяны дэкор вакол іх такі ж, як і ў верхніх радах). Таму дадзены прыклад дае ўяўленне пра апісаны вышэй спосаб стварэння мясцовых алтароў [1, с. 57]. У якасці яшчэ аднаго прыкладу акрэсленай вышэй з’явы прывядзем грэка-каталіцкую царкву Св. Мікалая ў паселішчы Бадружал (Bodružal) на ўсходзе Славакіі недалёка ад польскай мяжы ў паўночнай частцы Нізкіх Бяскідаў. Храм, які з’яўляецца адным з найстарэйшых і найлепей захаваных каталіцкіх святыняў усходняга абраду, быў узведзены ў 1658 г.⁷ Найбольшую цікавасць для нашага даследавання ўяўляе ніжні рад: тут выразна бачна, што пад чатырма ніжнімі абразамі знаходзяцца менсы [1, с. 96] (іл. 1). Нешта падобнае можна назіраць і ў райкальным іканастасе другой паловы XVIII ст. у царкве Св. Мікалая 1766 г. з паселішча Збой (Zboj), адкуль пасля II Сусветнай вайны яна была перанесена ў Бардзеюў-Вуздравіска (Bardiów-Uzdrowisko), а адтуль – у скансэн Museum Szaryckiego. Хоць у гэтым іканастасе іконы і з’яўляюцца даволі новымі, але канструкцыя тут гістарычная. Пад мясцовымі абразамі знаходзяцца драўляныя прастолы [1, с. 51]. Яны маюць больш простую форму, чым у згаданых вышэй цэрквах, аднак адрозніваюцца і ад пастаментаў у выглядзе прастакутных нешырокіх сталоў, што сустракалася даволі часта. Апошнія маглі быць проста “апорай” для ікон мясцовага яруса (прыклад, познебарочны іканастас у царкве Міхаіла Арханёла в. Фрычка (Friczka) [1, с. 60 – 62].

Вяртаючыся да мясцовых алтароў, адзначым, што ў некаторых архіўных крыніцах пры апісанні іканастасаў беларускіх грэка-ка-

таліцкіх цэркваў нават згадваецца наяўнасць спецыяльнай дэкаратыўнай разьбы вакол мясцовых абразоў, пад якія падстаўляліся менсы. Напрыклад, у Пакроўскай царкве м. Койданава (цяпер – г. Дзяржынск Мінскай вобл.) Мінскага дэканата ў 1779 г. разглядаемая канструкцыя апісваецца наступным чынам: “у іканастасе чатыры бакавыя алтары разьбярскай работы...” [3, арк. 19]. Адсюль вынікае, што сама іканастасная структура ўключала ў свой склад пэўныя разьбяныя элементы, які фарміравалі сабой рэтабла мясцовых алтароў. Такая ж практыка працягвалася і пазней і назіралася ў розных рэгіёнах. Напрыклад, у Язвінскай царкве Мазырскага дэканата (Лунінецкі р-н Брэсцкай вобласці) у 1800 г. знаходзіўся “Іканастас сталярскай работы з разьбянымі дэталямі для двух мясцовых алтароў” [7, арк. 87 адв.]. Пра «Ołtarzy w ikonostasie» (а не пра менсы пад абразамі) вядзецца гаворка ў пратаколе праверкі Абчужскай царквы Чарэйскага дэканата (Крупскі р-н Мінскай вобл.) [10, арк. –97 – 99] і Гарадоцкай царквы аднайменнага дэканата (Гарадоцкі р-н Віцебскай вобл.) за 1822 г. [9, арк. 183–184.]. На падставе гістарычных дакументаў устаноўлена, што стварэнне іканастасаў адразу ж з эдыкуламі для мясцовых алтароў практыкавалася ўжо апошняй чвэрці XVII ст. і працягвалася да першай чвэрці XIX ст. і назіралася ва ўсіх грэка-каталіцкіх епархіях, якія ахоплівалі тэрыторыю ВКЛ.

Прыкладамі гэтай з’явы могуць служыць шматлікія грэка-каталіцкія цэрквы Славакіі. Адрозна адзначым, што ў некаторых з іх пад мясцовымі абразамі знаходзяцца пастаменты больш падобныя да нешырокіх столікаў, чым да прастолаў (менсаў). У дадзеным выпадку цяжка сказаць, ці было гэта першапачаткова, ці такая трансфармацыя адбывалася з цягам часу. Разам з тым, з апісанняў нават беларускіх грэка-каталіцкіх цэркваў вядома, што функцыю менсы сапраўды часам выконваў просты столік. Магчыма, тут была такая ж практыка. Можна выказаць і іншае меркаванне: верагодна, традыцыя вылучэння мясцовых абразоў спецыяльнымі эдыкуламі ў іканастасах грэка-каталіцкіх русінскіх цэркваў так укаранілася, што іканастасы адразу з імі і майстраваліся, не гледзячы на тое, што ў некаторых храмах яны маглі быць менсаў пад імі. Разгледзім абодва прыклады: і з сапраўднымі менсамі, і з вузкімі столікамі.

Яскравымі ўзорамі паўнаваартасных



7. Іканастанс у царкве Евангеліста Лукі в. Трачаны (Troczany, Славакія). Фота з сайта <http://drevenechramy.sk>



8. Галоўны алтар у царкве аг. Войская Камянецкага р-ну Брэсцкай вобл. (Беларусь). Фота М.П. Мельнікава і Ул.Р. Карэліна.



9. Інтэр'ер царквы в. Збірагі Брэсцкага р-ну Брэсцкай вобл. (Беларусь). Фота М.П. Мельнікава і Ул.Р. Карэліна.



10. Галоўны алтар у царкве аг. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-ну Брэсцкай вобл. (Беларусь). Фота М.П. Мельнікава і Ул.Р. Карэліна.

мясцовых алтароў, калі маецца і прастол, і архітэктурныя канструкцыі вакол абразоў ніжняга чыну іканастаса, з’яўляюцца іканастасы ў славацкіх вёсках Міроля (Miroľa) і Прыкра (Prikra, іл. 2). У першай з названых драўляная царква лемкаўскага тыпу Апекі Багародзіцы была ўзведзена ў 1770 г., а чатырох’ярусны іканастас у ёй датуецца мяжой XVII – XVIII ст. У ніжнім чыне тут паабпал Царскай Браны справа – абраз Хрыста Пантакратара і напастольная ікона Апекі, злева – Багародзіцы і Св. Мікалая. Усе яны ўстаўлены ў раз’яўленыя барочныя эдыкулы з калонамі і накладнымі дэкаратыўнымі элементамі [1, с. 101 – 103]. Аналагічным чынам можна апісаць і мясцовыя алтары ў іканастасе другой паловы XVIII ст. царквы Св. Міхаіла Арханёла, збудаванай у 1776 г. у в. Прыкра, якая размешчаецца на славацка-польскім памежжы. Розніца назіраецца непасрэдна ў дэкаратыўным афармленні рэтабла [1, с. 105 – 105].

А храмы прыкарпацкіх вёсак Ладамірава (Ladomirová), Караёўцы (Korejovce), Дабраслава (Dobroslava) даюць уяўленне пра іканастасы з архітэктурна аформленымі мясцовымі абразамі, але пад імі няма менсаў [1, с. 77, 80, 89]. Іканастас у царкве в. Ладамірава датуецца сярэдзінай XVIII ст.⁸ Ён чатырох’ярусны і складаецца з тых жа чыноў, што і прыведзеныя вышэй іканастасы са славацкіх цэркваў. Адрозненне палягае ў тым, што тут адсутнічаюць менсы пад абразамі ніжняга чыну (хаця, цалкам верагодна, што першапачаткова яны былі аднак з-за таго, што практыка іх выкарыстання была скасавана, яны маглі быць прыбраны). Аднак тут маюцца чатыры дэкаратыўна аформленыя нішы-эдыкулы, якія нагадваюць сабой рэтабла архітэктурных прысценных алтароў. У іх змешчаны мясцовыя абразы (іл. 3).

Тое ж самае можна назіраць і ў двух’ярусным іканастасе першай паловы XVIII ст. царквы Апекі Божай Маці з в. Караёўцы. Тут, акрамя ўсяго іншага, надзвычайную цікавасць уяўляе праграма іканастаса: у мясцовым чыне злева ад Царскай Браны ў дэкаратыўна аформленай нішы знаходзіцца абраз Багародзіцы Замілаванне. Справа ад Царскай Браны традыцыйнай выявы Ісуса Хрыста няма. За дыяканскімі дзвярыма ў самых кутах знаходзяцца абразы злева Св. Міхаіла Арханёла, справа – Св. Ануфрыя Пустэльніка. У другім чыне – шэсць парных абразоў Апосталаў, паміж якімі ўцэнтры – Хрыстос Пантакратар. Праўдападо-

бна, што гэты абраз прызначаўся для мясцовага чыну. Іконы святочнага і прарочага ярусаў знаходзяцца на бакавых сценах. Асобную ўвагу тут звяртае на сябе афармленне багародзічнага мясцовага абразу, што таксама з’яўляецца прыкладам мясцовага алтара, хоць і адсутнічае менса пад ім.

Царква Св. Параскевы ў в. Дабраслава, узведзеная ў пачатку XVIII ст. на сутыку гуцульскага і лемкаўскага тыпу драўляных храмаў, захоўвае ў сабе чатырох’ярусны іканастас XVIII ст. [1, с. 89 – 90]. Абразы Багародзіцы і Хрыста Пантакратара, размешчаныя паабпал Царскай Браны ў мясцовым чыне, што цікава, аформлены ў выглядзе алтароў (хаця пад імі і няма менсаў), а ў наверхшы рэтаблаў маюцца невялікія авальныя картушы. Тут жа звяртае на сябе ўвагу і дэкор вакол абразу “Хрыстос на прастоле” (Дэісус), які з’яўляецца цэнтрам трэцяга яруса. Ён аформлены аналагічным чынам і таксама нагадвае алтарык. Цікава адзначыць, што часам пры апісанні грэка-каталіцкіх цэркваў ВКЛ у другой палове XVIII ст. у дакументах упаміналіся падобныя рэчы: гаварылася пра алтарыкі над(!) Царскай Брамай. Дадзены ж прыклад дае пра гэта ўяўленне. Хоць, натуральна, што месцы тут не праводзіліся, таму ён не быў функцыянальным, а толькі дэкор дазваляе яго ахарактарызаваць як алтарык.

Трэба падкрэсліць, што ў пераважнай большасці грэка-каталіцкіх цэркваў ВКЛ меліся прысценныя алтары, якія ў русінскіх грэка-каталіцкіх храмах, наадварот, сустракаліся рэдка. На Беларусі яны былі і ў бажніцах з іканастасамі, і ў храмах без іх, якія мелі чысты лацінскі тып інтэр’еру. Нешматлікія былыя прысценныя алтары ў некаторых (цяпер ужо праваслаўных) цэрквах захаваліся (у асноўным без менсаў).

Найбольш яскравым прыкладам афармлення ўніяцкага інтэра з найлепшай ступенню захаванасці артэфактаў гэтай канфесіі з’яўляецца драўляная царква Пераўтварэння Божлага в. Порплішча Докшыцкага р-на Віцебскай вобл., якая ў перыяд Уніі адносілася да Кіеўскай архіепархіі⁹. Два бакавыя алтары з гэтай царквы былі ўведзены ў навуковы ўжытак Н.Ф. Высоцкай яшчэ ў 1983 г. [8, іл. 80 – 82]¹⁰, якая іх датавала другой чвэрцю – сярэдзінай XVII ст. Такім чынам, з захаваных уніяцкіх алтароў гэта – самыя старажытныя¹¹. Як архітэктурны твор алтар Хрыста Назарэя ўяўляе цікавасць, бо ён, бадай, адзіны з захаваных уніяцкіх артэфактаў, дзе цэнтральная ніша са скульпту-

рай зачыняецца засовай (іл. 4). Такія алтары вядомы па гістарычных апісаннях, аднак уніяцкіх прыкладаў, акрамя порплішкага алтара, больш не захавалася. Усе тры разгледжаныя алтары стваралі агульны інтэр’ерны ансамбль. Перад гэтым алтаром стаіць цікавая барочная канструкцыя, якая, відавочна, калісьці была алтарнай агароджай – аддзяляла віму ад малітоўнай залы. У гэтай структуры ёсць тры дзвярныя праёмы для Царскай Браны і дыяканскіх дзвярэй, паміж якімі, хутчэй за ўсё, было два мясцовыя абразы – зараз іх няма (іл. 4)¹².

У названай царкве маюцца і больш познія прысценныя алтары, сярод якіх звяртае на сябе ўвагу ілюзорны алтар (іл. 5), які таксама, як і вышэй названыя, фігураваў у апісаннях царквы ў канцы XVIII – пачатку XIX ст. Тут аснову канструкцыі складае фігурна выразаны драўляны шчыт, на якім напісаны кулісы. Гэты помнік з’яўляецца не самым тыповым прыкладам названай жывапіснай тэхнікі, аднак відавочна, што для тагачасных візітатараў не выклікала сумневу, што такі алтар з’яўляецца “аптычным”, бо ў гістарычных крыніцах ён згадваецца як “сталярны, аптычна маляваны” [5, арк. 1 – 1 адв.]. Сутнасць гэтага жывапіснага прыёму заключалася ў тым, што на плоскі драўляны шчыт наносілася выява архітэктурных элементаў (калон, пілястраў і інш.) з улікам перспектывага скарачэння, ствараючы ілюзію прасторавасці і аб’ёму.

Красамоўным прыкладам уніяцкага інтэр’еру з адначасовым існаваннем іканастаса і прысценных алтароў з’яўляецца царква Св. Троіцы ў Віцебску (на Пескаваціку), якая ў часы Уніі ўваходзіла ў Полацкую архіепархію. На жаль, гэты помнік страчаны, аднак уяўленне пра яе ўнутраны выгляд даюць здымкі 1915 г. (іл. 6). На той час тут працягвалі захоўвацца ўніяцкія артэфакты: трох’ярусны іканастас і бакавыя прысценныя алтары, а таксама фератрон. Бакавыя алтары тут маюцца і разьбяныя, і ілюзорныя. У ілюзорнай тэхніцы выкананы і іканастас гэтага храма. На жаль, ніводнага такога іканастаса ў Беларусі не захавалася, аднак дадзены фотаздымак сведчыць пра ўнікальную з’яву, якая была ўласцівая ўніяцкім цэрквам Беларусі ў сярэдзіне XVIII – пачатку XIX ст.

Нешта падобнае назіраецца і ў адным з грэка-каталіцкіх храмаў Славакіі: у царкве Евангеліста Лукі в. Трочаны (Troszany), узведзенай у 1793 г. знаходзіцца вельмі незвычайны чатырох’ярусны іканастас з абразамі XVI –

XVIII ст. Тут у ніжнім ярусе выявы традыцыйны сюжэтаў, у другім – святочным, маюцца толькі тры іконы. А апостальскі і прарочы чын напісаны на суцэльным кавалку палатна. Выявы Апосталаў скампанаваны папарна і гэтыя пары адна ад другой аддзелены напісанымі калонамі. Сам жа іканастас гэтага храма ўяўляў сабой простую гладкую без разьбяных аздобаў сцяну, да якой прымацаваны пералічаныя іконы (іл. 7). Безумоўна, гэты помнік істотна вылучаецца з усёй спадчыны грэка-каталіцкіх цэркваў Карпатаў.

Да нашага часу ў некалькіх драўляных храмах Брэсцкай вобласці, якія раней былі грэка-каталіцкімі, захаваліся прысценныя алтары сярэдзіны XVIII – пачатку XIX ст. Да іх ліку належаць помнікі ў цэрквах аг. Войская Камянецкага р-ну (іл. 8), аг. Олтуш Маларыцкага р-ну, в. Збірагі Брэсцкага р-ну (іл. 9), аг. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-ну (іл. 10). Першыя тры з пералічаных адносяцца да Уладзіміра-Брэсцкай епархіі, апошнія – да Турава-Пінскай. У храмах паселішчаў Войская, Олтуш і Кажан-Гарадок захаваліся колішнія галоўныя алтары ў вімах, якія ўяўляюць сабой архітэктурныя творы. Акрамя таго ў двух апошніх, а таксама ў Збірагах маюцца бакавыя прысценныя алтары. Перш за ўсё адзначым, што ўсе яны (і галоўныя, і бакавыя) з’яўляюцца выдатнымі мастацкімі творамі, якія спалучаюць ў сабе архітэктурную, скульптурную, жывапісную і дэкаратыўна-прыкладную мастацтва. Яны ўсе, а таксама тыя ж, якія былі прааналізаваны вышэй пры разглядзе царквы ў в. Порплішча і страчанай царквы Св. Троіцы ў Віцебску, маюць значныя памеры. Усе гэтыя алтары за выключэннем кажан-гарадоцкіх складаюцца з двух ярусаў. Дарэчы, тое ж самае датычыцца і іншых вядомых нам прыкладаў: так, у некаторых цэрквах Беларусі захоўваюцца кіоты з абразамі, якія, па ўсёй верагоднасці, некалі былі прысценнымі алтарамі ў грэка-каталіцкіх цэрквах. Па велічыні яны не вельмі высокія, аднак кампазіцыйна яны таксама маюць дзве часткі: цэнтральную і наверх. Напрыклад, два такія помнікі ў царкве Пераўтварэння Божага ў в. Новая Мыш Баранавіцкага р-на [16], адзін – у царкве Св. Параскевы Пятніцы аг. Дзівін Кобрынскага р-ну (у Брэсцкай вобл.).

Пра алтары царквы Св. Мікалая ў аг. Кажан-Гарадок скажам асобна. Гэтыя помнікі з’яўляюцца ўзорам даволі багатага царкоўнага ўбрання і вылучаюцца складаным

аб'ёмна-прасторавым вырашэннем, служаць прыкладам цудоўнага сінтэзу архітэктуры, скульптуры і жывапісу, што даволі часта назіралася ў алтарах каталіцкіх касцёлаў, але ва ўніяцкіх прыхадскіх цэрквах, па ўсёй верагоднасці, мела не такое пашырэнне з-за сціплых фінансавых магчымасцяў апошніх. Выгляд алтароў дае магчымасць прасачыць у іх рысы класіцызму і аднесці да пачатку XIX ст., што не супярэчыць і высновам, атрыманым пры вывучэнні гістарычных крыніц. Архітэктура галоўнага алтара складаецца з дзвюх частак, якія раздзелены антаблементам. Аднак ніжняя, якая мае значную вышыню, у сваю саргу дзеліцца на два ярусы: у кожным з іх знаходзіцца абраз. Бакавыя алтары спраектаваны з улікам іх размяшчэння пад вокнамі, якія адначасова выступаюць быццам бы наверхшам. Такія прыёмы вядомы ў галоўных алтарах некаторых каталіцкіх касцёлаў і базільянскіх цэркваў (галоўны алтар у Барунах). З уніяцкай драўлянай спадчыны гэта – адзіныя захаваныя прыклады такога вырашэння.

А цяпер для параўнання звернемся да архітэктурных алтароў грэка-каталіцкіх цэркваў у славацкай частцы Карпат. Тут амаль няма прыкладаў наяўнасці ў храмах бакавых прысценных алтароў (калі меркаваць па апублікаваных матэрыялах), аднак у значнай частцы цэркваў абраз у віме быў аздоблены пышнай рамай з разьбой, якая нагадвала сабой рэтабла прысценнага алтара. У якасці аднаго з узораў прыгадаем ікону “Аплаванне Хрыста” XIX ст. на прастоле ў царкве Стрэчання ў в. Кажаны канца XVII ст. Абраз змешчаны ў разьбяную багата аздобленую структуру, якая з’яўляецца архітэктурным творам: мае калоны, базу і г.д. Тое ж самае датычыцца шэрагу цэркваў, дзе на прастолах ў віме абразы ўсталяваны ў падобных жа канструкцыях: напрыклад, у царкве Св. Міхаіла Арханёла в. Ладамірава (абраз “Апекі Багародзіцы”), у царкве Св. Васіля Вялікага в. Крайняя Чарна (Krajne Czerno, абраз “Зняцце з Крыжа”), у царкве Св. Міхаіла Арханёла в. Шамяткоўцы (Szemetkowce, абраз “Апекі Багародзіцы”), у царкве Св. Міхаіла Арханёла в. Прыкра (Prikra, абраз “Укрыжаванне”), у царкве Св. Мікалая в. Руска Быстра (Ruska Bystra, абраз “Укрыжаванне”) і інш. [1, с. 63, 79, 84, 87, 105, 124].

Усе гэтыя прыклады сведчаць пра адметны характэрны спосаб афармлення напастольнай іконы, які адрозніваецца ад беларускай прак-

тыкі. Так, тут на прастоле стаіць абраз у дэкаратыўнай канструкцыі, а ў колішніх грэка-каталіцкіх цэрквах ВКЛ у віме размяшчаўся даволі значных памераў прысценны алтар, які ўстанаўліваўся на падлозе, а да яго прыстаўлялася (прымацоўвалася) менса. Уся гэтая канструкцыя ад падлогі і да наверхшам была цэльным архітэктурным творам. Пра гэта яскрава сведчаць і ўсе прыведзеныя вышэй прыклады беларускіх помнікаў. Нават пры невялікай вышыні галоўнага алтара ў грэка-каталіцкіх цэрквах Беларусі ён усё роўна ўяўляў сабой цэльны комплекс, а не пастаўленую на прастол ікону ў разьбяной раме.

З пэўных адрозненняў варта прыгадаць і кампазіцыю гэтых рэтабла. У русінскіх храмаў Славакіі, якія нам вядомы па апублікаваных матэрыялах, гэтыя структуры аднарусныя: яны прызначаны для размяшчэння толькі аднаго абраза. У наверхшам часам бывае картуш, але ён не ўспрымаецца тут як другі ярус. Фактычна ва ўсіх вядомых нам выпадках абразы фланкіраваны калонамі. У славацкіх цэрквах яны разьбяныя, ажурныя і ў большай ступені ўяўляюць сабой твор дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, чым архітэктурны элемент. У грэка-каталіцкіх цэрквах Беларусі, наадварот. Так, пераважная большасць прысценных алтароў (і галоўных, і бакавых) мелі два ярусы. Верхні, што лагічна, меў меншыя памеры, часам ён таксама як і ў славацкіх цэрквах быў прадстаўлены картушом (напрыклад, алтары ў Олтушы), аднак ён прапарцыянальна да асноўнага яруса меў такія памеры, што ствараў уражанне верхняй часткі, а не дэкаратыўнага элемента. Калоны ў алтарах храмаў Беларусі звычайна не былі ажурнымі (калі меркаваць па захаваных помніках і па некаторых падрабязных апісаннях), яны ўяўлялі сабой архітэктурны элемент і належалі да ордэрнай сістэмы (найчасцей, карынфскія).

На завяршэнне варта колькі словаў сказаць і пра праграму іканастанасаў у беларускіх і русінскіх грэка-каталіцкіх храмах. Фактычна ў пераважнай большасці уніяцкіх цэркваў Карпатаў на тэрыторыі Славакіі ў XVIII – першай трэці XIX ст. іканастанасы былі чатырох’ярусныя, якія складаліся з мясцовага, святочнага, дзісуснага і прарочага чыноў. Толькі ў адзінкавых выпадках былі іканастанасы ніжэйшыя, што, дарэчы, тлумачыцца не поўнай захаванасцю ўсёй структуры. Святочны ярус размяшчаўся адразу над мясцовым, што ўласціва і беларускім іканастан-

сам¹³. Дзеісус у разгледжаных іканастасах Славакіі мае такую ж праграму, як і ў іканастасах храмаў Беларусі таго ж часу: складаўся толькі з абразоў Апосталаў і Евангелістаў, а выявы Арханёлаў і іншых Святых, як, напрыклад, у рускіх іканастасах, сюды не ўваходзілі. Прарочы чын быў прадстаўлены ў авальных картушах, чаму існуе шмат аналагаў сярод беларускіх грэка-каталіцкіх помнікаў, аднак маюцца і іншыя прыклады на Беларусі, калі прарочы чын фарміраваўся з роставых або паясных выяў Прароках вялікага памеру.

Аднак самае ключавое назіранне, заключаецца ў тым, што на Беларусі ў грэка-каталіцкіх цэрквах іканастасы шмат дзе зніклі за першае стагоддзе Уніі пад уплывам заходнехрысціянскай традыцыі, і інтэр'еры набылі той выгляд, які маюць каталіцкія касцёлы. Гэта, перш за ўсё, датычыцца Мінскай, Навагрудскай, Гродзенскай сурагацый Кіеўскай архіепархіі, дзе нават на канец XVII ст. было не шмат цэркваў з іканастасамі. Меншая ступень лацінізацыі назіралася ў Палескай сурагацый гэтай жа архіепархіі, у Полацкай архіепархіі і Брэсцкім афіцыялаце Уладзіміра-Брэсцкай епархіі. Пераважна паўсюль іканастасы нават на канец XVIII ст. працягвалі захоўвацца ў Тураўскім афіцыялаце Турава-Пінскай епархіі. Але на пачатак XIX ст. іканастасы былі, па папярэдніх падліках, толькі ў дзясятай частцы беларускіх храмаў. У русінскіх жа грэка-каталіцкіх цэрквах іканастасы паўсюдна працягваюць захоўвацца і цяпер.

Агульным для беларускіх (у якіх захоўваліся іканастасы) і русінскіх храмаў з'яўляецца наяўнасць мясцовых алтароў – унікальнай з'явы, уласцівай выключна грэка-каталіцкай канфесіі. Пры гэтым амаль ва ўсіх уніяцкіх храмах Беларусі ў разглядаемы перыяд былі прысценныя алтары: галоўны і бакавыя. У русінскіх жа цэрквах бакавыя амаль не сустракаюцца, а галоўны алтар у віме прадстаўлены хоць і абразом на прастоле, які аформлены ў большасці выпадкаў у спецыяльную дэкаратыўна аформленую канструкцыю, аднак гэта можа быць трактавана паводле сваёй кампазіцыі і мастацка-пластычнага ладу як складаная разьбяная рама, а не рэтабла алтара.

1. Пасля заключэння Брэсцкай царкоўнай Уніі 1596 г. адбываўся перавод праваслаўных цэркваў Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) ў падпарадкаванне Папе Рымскаму на ўмовах захавання ўсходняй абраднасці. Перавод у грэка-каталіцтва ў розных

епархіях праходзіў па-рознаму, а гэта ў сваю чаргу адбілася на спосабах абсталявання царкоўных інтэр'ераў [12]. У некаторых рэгіёнах гэты працэс зацягнуўся на доўгі час, і храмы ў грэка-каталіцтва перайшлі толькі ў сярэдзіне XVIII ст. (напрыклад, у Тураўскім афіцыялаце Турава-Пінскай епархіі). Разам з тым, да 1772 г. – першага падзелу Рэчы Паспалітай – прыблізна 80% насельніцтва беларускіх земляў былі грэка-каталікамі. У складзе Расійскай імперыі ад канца XVIII ст. адбываўся паступовы перавод грэка-каталіцкіх храмаў у праваслаўе, а ў 1839 г. на Полацкім саборы гэтая канфесія была скасавана, будынкі храмаў пераасвечаны ў праваслаўе, што суправаджалася істотнай перабудовай царкоўных інтэр'ераў: усюды былі прыбраны прысценныя алтары; усталяваны, дзе іх не было, іканастасы [12].

2. Гэтыя землі цяпер знаходзяцца ў межах трох дзяржаў: Украіны, Польшчы, Славакіі. Тут у 1646 г. была падпісана Ужска-Гарадская Унія на ўмовах Брэсцкай царкоўнай Уніі. А ў 1664 г. і 1713 г. аднаведна былі заключаны Мукачаўская і Марамо-рошская Уніі, у выніку чаго на сярэдзіну XVIII ст. фактычна ўсё этнічнае русінскае насельніцтва стала грэка-каталікамі. Менавіта гэты фактар з'яўляецца агульным у гісторыі беларускага народа і русінскага этнаса і робіць абсалютна абгрунтаваным параўнальны разгляд іх сакральнай мастацкай спадчыны, створанай у рэчышчы названай канфесіі.

3. Адзінкавыя дакументы маюцца за самы пачатак XVII ст., але, зразумела, што на той час яшчэ ніякіх спецыфічных уніяцкіх рысаў у афармленні інтэр'ераў не назіралася.

4. Пад мясцовымі алтарамі маюцца на ўвазе канструкцыі, якія складаліся з абразоў мясцовага чыну іканастаса з падстаўленымі да іх прастоламі (менсамі). Менавіта тэрмін “мясцовыя алтары” для абазначэння гэтай выключна ўніяцкай з'явы і выкарыстоўваўся ва ўніяцкім справаходстве. Адначасова з гэтым для абазначэння іншых алтароў ужываліся эпітэты “галоўны” (для алтара ў віме храма) і “бакавыя” [16].

5. У сваю чаргу назіраліся розныя варыянты спалучэння іканастаса з алтарамі. Некаторыя з іх сустракаліся не паўсюдна, а мелі лакальны характар або абмежаваны часавы прамежак існавання. Да ліку спосабаў спалучэння іканастаса з прысценнымі алтарамі можна аднесці наступныя: 1). іканастас, ля якога – бакавыя прысценныя алтары, а за ім у віме – прастол для абходаў (не ля сцяны); 2). іканастас, а за ім галоўны алтар пры сцяне; 3). іканастас, галоўны прысценны алтар і прысценныя бакавыя алтары (бакавыя алтары найчасцей знаходзіліся ў малітоўнай зале паабпал іканастаса, але маглі быць размешчаны на перыметры сцен, а часам былі выпадкі, калі яны былі ў віме паабпал галоўнага алтара). А акрамя таго былі варыянты,

калі замест бакавых прысценных алтароў альбо ў дадатак да іх выкарыстоўваліся мясцовыя алтары. Такім чынам, камбінацый магло быць даволі шмат. Але асноўная іх сутнасць зводзіцца да адначасовага існавання іканастаса і алтароў.

6. Гэты чатырох'ярусны іканастас, як адзначаюць спецыялісты, з'яўляецца адным з найбольш каштоўных іканастасаў Славакіі другой паловы XVIII ст.

7. Чатырох'ярусны іканастас, які ў ім знаходзіцца, быў змайстраваны ў 1794 г., але іконы ў ім змешчаны ранейшыя – XVII стагоддзя, відавочна, ад больш ранняга іканастаса.

8. Як адзначаюць спецыялісты, грэка-каталіцкая царква ў в. Ладамірава, асвечаная ў 1742 г. у гонар Св. Міхаіла Арханёла належыць паводле сваёй архітэктуры да найбольш пашыранага тыпу храмаў усходняга абраду ў Славакіі.

9. У навуковай літаратуры гэты храм фігуруе пад датай 1627 г. Вядома, што ў гэты час храм быў узведзены, але пазней ён перабудоўваўся альбо нават на месцы папярэдняга быў пастаўлены новы. Гэта адбылося ў 1794 г., пра што сведчаць архіўныя крыніцы.

10. На здымках у гэтым прадстаўлены толькі ніжнія ярусы, над якімі змешчаны яшчэ адзін, сфарміраваны драўляным ічытом трохвугольнай формы з невялікімі абразамі пасярэдзіне.

11. З дакументаў канца XVIII – пачатку XIX ст. (1784 – 1789 гг., 1808, 1818, 1821 і 1823 гг.) [4] вынікае, што разглядаемыя два алтары, а таксама алтар “Ісус Хрыстос Назарэй”, які і зараз працягвае захоўвацца ў храме і размешчаны каля правай, адносна ўваходу, сцяны былі перанесены ў порцішскую царкву ў 1787 г. з іншага, на жаль, не ўказана якога, храма (верагодна, з царквы, якая стаяла дагэтуль на гэтым месцы). Алтар “Хрыста Назарэя”, верагодна, у той царкве, адкуль быў перанесены, быў галоўным: ён мае больш складаную структуру за два разгледжаныя.

12. Акрамя гэтай незвычайнай канструкцыі ў храме маецца іканастас на належным месцы: паміж вімай і малітоўнай залай, зроблены, хутчэй за ўсё, у 1830-ыя гг. Ён быў змайстраваны з выкарыстаннем фрагментаў драўлянага алтара XVIII ст.: скульптураў анёлаў, дэкаратыўных ваз [6, с. 168] (іл. 15).

13. Для параўнання адзначым, што ў класічных рускіх іканастасах мясцовы чын быў над дэісусным, хаця там таксама паступова адбыліся змены, якія прывялі да яго апускання над дэісус.

14. Dudáš, M. Gojdič, I. Šukajlová, M. *Piękno Słowackiej Kultury. DREWNIANE CERKWiE I KOŚCIOŁY*. – Bratislava, 2007. – S. 57.

15. Lietuvos valstybės istorijos archyvas (LVIA). – F. 634. – Ap. 1. – B. 48.

16. LVIA. – F. 634. – Ap. 3. – B. 400.

17. Vilniaus Universiteto Biblioteka (VUB). – F. 4. –

Sygn. 37740, 37741, 37742.

18. VUB. – F. 5. – F. 126. – Sygn. 31874.

19. Кулагін, А.М. Праваслаўны храмы на Беларусі: Энцыклапедычны даведнік / А.М. Кулагін. – Мн.: БелЭн, 2001. – С. 168.

20. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 41244.

21. Пластика Беларусі XII–XVIII стст. / Аўтар і складальнік Н.Ф. Высоцкая. – Мінск, 1983.

22. Российский государственный исторический архив (РГИА). – Ф. 824. – Оп. 2. – Д. 183.

23. РГИА. – Ф. 824. – Оп. 2. – Д. 186.

24. Флікоп, Г.А. Існаванне іканастасаў у грэка-каталіцкай царкве ў XVII – перш. пал. XIX ст. // Весці Нац. акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2013 г. - № 4. – Мн., 2013 г. – С. 81 – 87.

25. Флікоп, Г.А. К вопросу об установлении иконостасов в униатских церквях Литовской епархии в 1830-е годы // Молодёжь – Науке. Т.11. Выпуск 2: Материалы международной научной конференции студентов и аспирантов “Актуальные проблемы отечественной и всеобщей истории”. – Псков: ПГПУ, 2011. – С. 6-10.

26. Флікоп-Світа, Г.А. Асаблівасці ансамбля іканастасаў і бакавых алтароў у беларускіх уніяцкіх храмах Кіеўскай архіепархіі ў XVII - першай трэці XIX ст. // Історія релігій в Україні: наук. щоріч. / за заг. ред. І. Орлевич, О. Киричук, М. Омельчук. – Львів, 2018. – Вип. 28. Ч. 2. – С. 34-53.

27. Флікоп-Світа, Г.А. Асаблівасці размяшчэння алтароў у інтэр'ерах грэка-каталіцкіх храмаў Полацкай епархіі ў XVII – пачатку XIX стст. // Актуальныя праблемы архітэктуры Беларуска-го Подвiння и сопредельных регионов : сб. т. респ. науч.-практ. семинара, Новополоцк, 8-9 окт. 2015 / Полоцкий гос. ун-т ; под общ. ред. В.Е. Овсейчика (отв. ред.). – Новополоцк, 2015. – С. 100 – 107.

28. Флікоп-Світа, Г.А. Іканастасы і прысценныя алтары ў грэка-каталіцкіх цэрквах Брэсцкага афіцыйлату ў XVIII ст.: асаблівасці суіснавання // Наукowy щорічник «Історія релігій в Україні» / за заг. ред. О. Киричук, І. Орлевич, М. Омельчук. – Львів: 2019. Вип. 29. – С. 285 – 299.

29. Флікоп-Світа, Г.А. Прысценныя алтары ўніяцкіх храмаў Беларусі ў канцы XVII – пачатку XIX ст. // Беларускі гістарычны часопіс. – 2016 г. – № 3. – Мн., 2016. – С. 26 – 37.

PARAFIA UNICKA W HALINOWOLI NA WOŁYNIU I JEJ CERKIEW – W 2 POŁOWIE XVIII WIEKU

Wieś Halinowola (Галина Воля) położona jest na Ukrainie, w wołyńskiej obłasti (województwie), ok. 100 km na pn.-zach. od Łucka, ok. 35 km na pn.-zach. od Kowła, ok. 30 km na pn.-wsch. od Lubomla i około 65 km na pn.-wsch. od Chełma (il. 2, il. 3). W czasach przedrozbiorowej Rzeczypospolitej (przed 1795 r.) wieś ta znajdowała się na terenie ziemi chełmskiej województwa ruskiego. Tutejsza cerkiew parafialna wchodziła w skład dekanatu lubomelskiego unickiej diecezji chełmskiej (il. 1), w metropolii kijowskiej¹. Halinowola należała wówczas do dóbr prywatnych zwanych „Maciejowszczyzną”, skupionych wokół miasteczka Maciejowa. W 1680 r. dobra te nabył Atanazy Miączyński. Na początku lat 20. XVIII w. dobra przeszły do jego syna – Piotra Michała. Piotr Michał stał się założycielem wołyńskiej gałęzi rodu Miączyńskich. Kontynuował odbudowę dóbr po zniszczeniach dokonanych przez wojska szwedzkie – w Maciejowie wyremontował pałac, dokończył budowę kościoła, ufundował bożnicę i murowaną cerkiew. Jako kolator dbał również o parafie unickie na terenie jego dóbr – w Maciejowie, Horodnie, Podhorodnie, Okuninie, Nowosiółkach. Założył też kolejne parafie – w Halinowoli i Zaczerneczu. Po jego śmierci (1776 r.) dobra „Maciejowszczyzna” zostały podzielone pomiędzy dwóch jego synów. Starszy syn Adam Kajetan – generał wojsk saskich, starosta krzepicki – otrzymał Maciejów, Zaczernecze i Okunin; młodszy syn Józef – starosta śmidyński, właściciel dóbr Zawieprzycy w Lubelskiem – otrzymał Horodno, Podhorodno, Nowosiółki i Halinowolę. Po nim dobra jego przeszły na jego żonę – Katarzynę z Potockich, a następnie na ich syna Michała². W rękach Miączyńskich dobra pozostały zapewne do czasów I wojny światowej. Wiadomo, że w 1793 r. we wsi było 70 domów, w których mieszkało 300 osób „do spowiedzi sposobnych” (dorosłych) i 100 „niesposobnych” (dzieci)³, a w 1900 roku w 120 domach mieszkało 631 osób⁴. We współczesnym polskim przewodniku po Wołyniu brak informacji o Halinowoli i istniejącej tu cerkwi⁵.

Parafia unicka w Halinowoli powstała z fundacji Piotra Michała Miączyńskiego, zapewne w latach 30-40 wieku XVIII. Jeszcze w 1721 r. we wsi Halin Wola nie było parafii, a jej mieszkańcy należeli do parafii w miasteczku Maciejów⁶ (ob. Лыків). Obecność parafii w Halinowoli potwierdzona jest dopiero w 1749 r. W tym roku na kongregacji generalnej unickiej diecezji chełmskiej w Białopolu, wśród obecnych tam duchownych, wymieniany jest też proboszcz parafii halinowolskiej⁷. Nieco informacji o parafii w Halinowoli i jej cerkwi w 2 połowie XVIII w. dostarczają wizytacje przechowywane w Archiwum Państwowym w Lublinie. Zachowało się kilka takich wizytacji. Najstarsza to wizytacja z 1759 r. – biskupa chełmskiego Maksymiliana Ryłłę – przeprowadzona przez niego w czasie wizytacji całej diecezji (1759-1762). Dwie kolejne wizytacje – w 1773 r. i 1779 r. – prowadził ks. Faustym Kaube, bazylianin, rektor unickiego seminarium duchownego w Chełmie – delegowany przez biskupa M. Ryłłę (pisarzem wizytacji był ks. Sebastian Zołotko – instygator diecezjalny). Wizytatorem w 1787 r. był ks. Julian Szporyng, bazylianin, wicerektor seminarium duchownego w Chełmie – delegowany przez biskupa Teodozego Rostockiego. Ostatnią wizytację dekanatu lubomelskiego za czasów Rzeczypospolitej przeprowadził w 1793 r. ks. Bartłomiej Nazarewicz – paroch Sosnowicy, oficjał Konsystorza Chełmskiego – delegowany przez biskupa Porfiriusza Skarbek Ważyńskiego⁸.

Opisy wizytacyjne są bardzo skromne. O istniejącej wówczas cerkwi niewiele można się dowiedzieć – wiadomo, że była drewniana, być może trójdzielna, na co wskazuje dwoje drzwi do cerkwi oraz odrębne prezbiterium. Obecność dwojga drzwi („na zawiasach żelaznych”) wskazuje na obecność poprzedzającego nawę przedsionka, do którego prowadziły z zewnątrz jedne drzwi, a przez drugie drzwi wchodziło się z przedsionka do nawy. Odnotowano aż dziesięć okien, co może wskazywać na obecność kopuły nad nawą – z oknami w jej bębnie. Dzwonnica (z trzema dzwonami) ustawiona była na terenie cmentarza przycerkiewnego. W 1779 r. cerkiew określona została jako stara, wymagająca reperacji. Sugerować to może, że od jej powstania minęło co najmniej około 40 lat, co wskazywało by na czas jej powstania wspomniane wyżej lata 30-40 XVIII w. Wizytator w 1779 roku zalecił parafianom cerkiew „opatrzyć”, oraz naprawić ogrodzenie cmentarza przycerkiewnego. Z

powodu śmierci proboszcza prace remontowe zostały przeprowadzone dopiero kilka lat później. Dach na prezbiterium został wówczas nakryty doraźnie słomianą strzechą, zgodnie ze stosowaną często wówczas praktyką budowlaną. W 1787 r. wizytacja przeprowadzona była w lutym – wizytator nakazał w czasie nadchodzącej wiosny wymienić pokrycie słomiane na gontowe. Zapewne zostało to wkrótce wykonane, gdyż w 1793 r. cerkiew w ścianach i dachach była określona jako „dobra”, a naprawy wymagały okna i ogrodzenie cmentarza. To ostatnie informacje o tej świątyni we wspomnianych wizytacjach z archiwum lubelskiego.

Jeśli chodzi o wyposażenie wnętrza cerkwi halinowskiej w 2 połowie XVIII w. to też niewiele można dowiedzieć się ze wspomnianych wizytacji. W czasie kiedy wzniesiono świątynię (lata 30-40 XVIII w.) ikonostas był jeszcze wówczas powszechnie stawiany w cerkwiach. W tutejszej cerkwi „Deisus z Carskimi wratami” (ikonostas) odnotowany jest dopiero w 1793 r., ale jego wcześniejsza obecność w tej świątyni była tak oczywista że, tak jak i w wizytacjach innych cerkwi w XVIII w., nie była odnotowywana, aż do 4 ćwierci tego stulecia. W drugiej połowie XVIII w. obecność ikonostasu nie była już tak oczywista. Ks. Faustyn Kaube wizytujący dekanat lubomelski w latach 70. XVIII w. zalecał wznoszenie zastępującego ikonostas układu ołtarza głównego, połączonego przejściami z dwoma ołtarzami bocznymi. „Modelasz” takiego rozwiązania, wieszony z sobą, pokazywał w czasie wizytacji (zob. niżej). W ikonostasie w Halinowoli początkowo były zapewne „ołtarze namiestne”, na co wskazuje obecność w 1759 r. dwóch „Harusowych” antepediów (dekoracyjnej osłony mensy ołtarzowej). Dostawianie do ikon namiestnych mens to pierwotna forma ołtarzy bocznych, stosowanych w cerkwiach unickich już w końcu XVII w. Jedną z tych ikon namiestnych – Matki Boskiej z Dzieciątkiem – cieszyła się lokalnym kultem, o czym świadczyły dekorująca ją srebrna sukienka i dwie srebrne korony „na kształt promieni” – połączone „marcypanowo”, a także wota. Ołtarz wielki był ustawiony tradycyjnie na środku prezbiterium, tak że można było dokonywać jego obejścia w czasie liturgii. Świadczy o tym sugestia wizytatora żeby „za ołtarzem” usytuować lawaterz. Wskazuje to też na brak zakrystii, gdzie taki lawaterz mógłby być umieszczony, gdyby takie pomieszczenie było. Inne ikony nie są wymieniane, wiadomo tylko, że

trzy z nich ozdobione były srebrnymi koronami.

Zastępowanie ikonostasu układem ołtarzy związane było z przejściem do tradycji unickiej łacińskiej adoracji Najświętszego Sakramentu, eksponowanego przy okazji różnych świąt na ołtarzu głównym. Początkowo ekspozycja odbywała się w „Puszcze pro venerabili”, a później także w monstrancji – najpierw nadstawianej na tej „Puszcze”, a następnie samodzielnej, o takiej formie jak łacińska monstrancja, tylko ze zbliżonym do prostokąta melchizedechem. Dla adoracji przez wiernych „Puszka” albo monstrancja musiały być wyeksponowane na ołtarzu głównym, tak żeby były przez nich widoczne. W tym przeszkadzał ikonostas, zasłaniający ołtarz. Początkowo zostawiano otwarte carskie wrota, z czasem je całkowicie zdejmowano, a później także niejednokrotnie rozbierano środkową część ikonostasu. W nowo wznoszonych cerkwiach stosowano często już taki układ ołtarzy, jak w kościołach – ołtarz główny (czasem już przysunięty do wschodniej ściany prezbiterium) i dwa symetrycznie rozmieszczone ołtarze boczne przy przejściu między nawą a prezbiterium (il. 4). Co prawda w 1773 r. ks. Kaube zanotował obecność tu trzech ołtarzy, ale ponieważ we wskazaniach powizytacyjnych nakazał wykonanie nowych ołtarzy bocznych, to można przypuszczać, że do tej pory były tu właśnie ołtarze boczne „namiestne”, utworzone w ikonostasie. Jeden z trzech wspomnianych wówczas ołtarzy to ołtarz główny, który mógł mieć już formy barokowe. Wspomniany wizytator napomniął „pobożnych Parochian Halinowskich ażeby iak naywiększego starania przykładali w przystojniejszym przyozdobieniu Cerkwi S-tey, to iest aby Ołtarzyki poboczne przystojniejszemi męsami y gradusami pod iedno miarę przyozdobili”. Chodziło o to, żeby dotychczasowe ołtarzyki w ikonostasie zastąpili parą ołtarzy bocznych – stojących oddzielnie, „przystojnych” (o formach barokowych) – ustawionych zapewne symetrycznie w nawie. Dla wykonaniu „przyozdobienia” cerkwi powinni udać się z prośbą o pomoc do „Pana Woiewody” (kolatora – Piotra Miączyńskiego). W 1793 r. w Halinowoli wizytator zanotował, że jest obecny ikonostas, mimo to adoracja Najświętszego Sakramentu odbywa się – wystawionego w monstrancji srebrnej („na sedesie miedzianym, cała połączana”) – przy czterech zapalonych świecach. Można stąd wnioskować ołtarz główny musiał być przystosowany do „adoracji” – czyli



Любомльський деканат Холмско-Белзької єпархії – 3 четв. XVIII ст.
(опрац. П. Сиговский, А. Козловский)

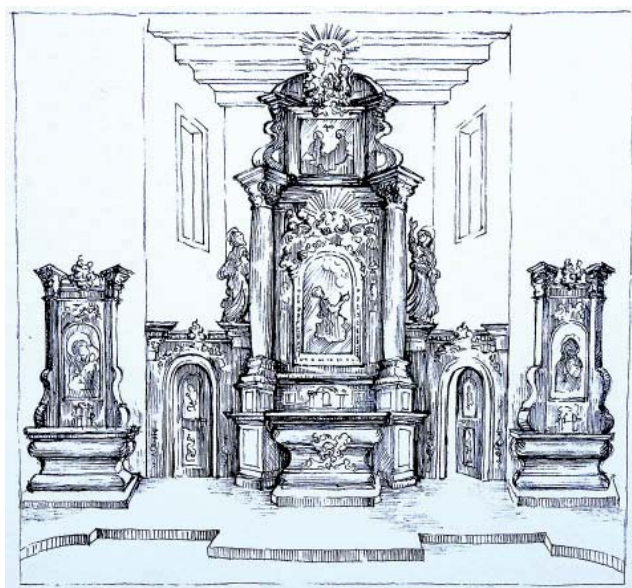
1. Dekanat lubomelski unickiej diecezji
chełmskiej ok. 1772 r. Oprac. P. Sygowski, A.
Kozłowski.



2. Halinowola (Галина Воля) – fragment mapy:
Волинська область. Топографічна карта, Київ
2009.



3. Halinowola i okolice – fragment mapy WIG
(Wojskowego Instytutu Geograficznego) z 1938 r.



4. „Ikonostas” unicki – rekonstrukcja. Oprac. P.
Sygowski, F. Rudziński

być widoczny i bardziej ozdobny – barokowy. Wskazuje to też na to, że wspomniany ikonostas raczej nie miał tradycyjnej formy – pełnej ściany.

Jeśli chodzi o inne wyposażenie warto wspomnieć, że „Puszka pro V-rbili” (na prosforę), kielich, patyna i łyżeczka w 1759 r. były cynowe – bp Ryłło zapisał, że paroch „powinien” zastąpić je srebrnymi, i takie właśnie są odnotowane w czasie wizytacji w 1773 r. (wewnątrz wyłącane). Ponadto biskup Ryłło zasugerował, aby wykonać szafkę „na Olea Sacra” i chrzcielnicę, a także nabyć „Kazusy” (uchwały „Synodu Zamojskiego” z 1720 r.). Chrzcielnica drewniana „na wodę święconą” odnotowana jest w 1793 r. W 1773 r. ks. Kube, oprócz wspomnianego wzniesienia ołtarzy bocznych, nakazał wykonanie krzyży z „Passiami rzniętymi” na każdy ołtarz, wykonanie konfesjonu, a za ołtarzem (głównym) wałeczka i lawaterza „do umywania y ucierania rąk przed Mszą Świętą”. Wizytator zalecił wówczas także nabycie Mszału (Służebnika), bo ten który był, należał do proboszcza – w roku 1787 był tu już Mszał wileński, a w 1793 także drugi Mszał – poczajowski, oraz zalecone przez biskupa Ryłłę „Kazusy”. Funkcję puszczeni „do chorych” pełniło „Vasculum na patynie”. „Apparatów” było niewiele – w 1793 r. tylko dwa – stary i nowy. Trzy chorągwie miały „obrazy” – czyli malowane przedstawienia. W wizytacjach w pomiędzy rokiem 1759 a 1793 wymieniano obecność dwóch „Antemisów” (antemension).

Dbanie o cerkiew należało do parocha i parafian, i jak wspomniane było wyżej mogli oni zwrócić się do kolatora o wsparcie w tych działaniach. Parochem w czasie wizytacji w latach 1759 i 1773 był ksiądz Jakub Kibiński, ale wkrótce zmarł, i jak zanotowano w 1778 r., parafią opiekował się proboszcz sąsiedniej parafii we wsi Stara Huta⁹ – ks. Antoni Teodorowicz (lat 32), u którego też znajdowały się dokumenty parafii halinowskiej. Był on administratorem jeszcze w lutym 1787 roku, ale w tym też roku, w czerwcu zastąpił go w administrowaniu ks. Teodor Błaszkiwicz, a w 1791 r. nowo wyświęcony ks. Tomasz Nazarewicz.

W wyniku III rozbioru Rzeczypospolitej w 1795 r., Wołyń znalazł się w zaborze rosyjskim – w Cesarstwie Rosyjskim. Rosjanie w graniczącym z terenem zaboru austriackiego nowo utworzonym powiecie włodzimierskim znieśli całkowicie unię i zastąpili ją rosyjskim prawosławiem. Parafia w Halinowoli stała się parafią prawosławną i jako taka została odnotowana w wykazie z 1796 r. powiatu włodzimierskiego prawosławnej diecezji

wołyńskiej¹⁰. Dzieje cerkwi od tego czasu, jej przekształceń w duchu rosyjskiego prawosławia, wymagają dalszych badań w archiwach ukraińskich i rosyjskich.

Parafię tworzyła tylko Halinowola. Liczba parafian „zdolnych do spowiedzi”, podana w omawianych wizytacjach, wynosiła: w roku 1759 – 120 osób, w 1773 r. – 250, a w 1793 – 300 osób „zdolnych” (dorosłych), oraz 100 „niezdolnych” (dzieci) – zamieszkałych w 70 „osiadłościach Domów” chałupach.

Za czasów Cesarstwa Rosyjskiego cerkiew w Halinowoli stała się w 1834 r. świątynią filialną parafii we wsi Huta (Гута, ob. Стара Гута)¹¹, w 1888 r. przebudowano ją w rosyjskim stylu „synodalnym” (z cebulastą kopułą nad nawą i wysoką dzwonnica nad przedsionkiem, zwieńczona ostrosłupowym hełmem)¹². Według tradycji znajdujący się w niej ikonostas z 1683 r. przeniesiono wówczas do cerkwi p.w. św. Mikołaja we wsi Tur.¹³ Po I wojnie światowej, za czasów Drugiej Rzeczypospolitej, w 1922 r. świątynię remontowano. Cerkiew była czynna jeszcze po włączeniu Wołynia (wrzesień 1939 r.) do Związku Radzieckiego – ale w 1945 r. zamknięto ją, projektując przebudowanie jej na szkołę. Ostatecznie w 1961 r. budynek cerkwi rozwalono przy pomocy traktora, a drewno przeznaczono na cele opałowe. Wyposażenie zostało przeniesione do cerkwi w Starej Wyżwie (Стара Ви́зівка)¹⁴.

Zaskakującą jest informacja o datowanym na 1683 r. ikonostasie w Halinowoli. Jak wspomniane było wyżej parafia unicka i jej świątynia w Halinowoli powstały dopiero w latach 30-40 XVIII w. To czas kiedy ikonostas był jeszcze obecny w wyposażeniu świątyni – dopiero w 2 połowie tego stulecia wznoszono cerkwie z układem ołtarzy zamiast ikonostasu. Można więc przypuszczać że elementem wyposażenia w nowo powstałej halinowskiej świątyni był ikonostas. Skąd więc miałby znaleźć się ikonostas z 1683 r. w cerkwi powstałej w 2 ćwierci XVIII w.? Ludmiła Karpiuk, przy analizie ikony św. Eliasza Proroka ze zbiorów Muzeum Wołyńskiej Ikony w Łucku, a także wybitny znawca historii architektury cerkiewnej – Wasyl Słobodian – powołują się na artykuł Tarasa Didyka z 2011 r., zamieszczony w kolejnym tomie (40) wydawnictwa „Минуле і сучасне Волині та Полісся”, wydanego w Łucku. Ikona św. Eliasza trafiła do „Muzeum wołyńskiej ikony” właśnie z cerkwi p.w. św. Mikołaja we wsi Tur. Powstaje więc pytanie – skąd ikona, wyglądająca na chramową, znalazła się w cerkwi w Turze.

Jedną z hipotez to, według Ludmiły Karpiuk, pochodzenie tej ikony z ikonostasu z Halinowoli. Jeśli faktycznie taki ikonostas (a może jakaś jedna datowana ikona?) trafił z Halinowoli do Tura, to skąd wcześniej trafił do świątyni halinowolskiej? Ikonostas mógł tu trafić z którejś z cerkwi ze starych okolicznych parafii, istniejących jeszcze w czasach przedunijnych – w Hołownie, Horodnie, Podhorodnie, Kusniszczu czy nawet w Lubochyniach¹⁵. Być może odpowiedź na to dało by zbadanie historii tych wyżej wymienionych parafii. Jest też hipoteza, że ikonostas z 1683 r., którego fragmenty znaleziono na strychu cerkwi we wsi Tur, pochodzi właśnie z tej cerkwi¹⁶. Początki parafii w Turze sięgają XV w. Stara cerkiew (z kaplicą nad babińcem) spłonęła w 1769 lub 1770 r. Część jej wyposażenia uratowano. Nową cerkiew wzniesiono w latach 1773-1774. Czy wśród uratowanego wyposażenia, przeniesionego do nowej cerkwi, były jakieś ikony, czy też przeniesiono tu jakieś wyposażenie z innej cerkwi, np. cerkwi przedmiejskiej p.w. św. Eliasza Proroka z miasteczka Ratno¹⁷. Niewątpliwą sytuacją, potwierdzoną przez różne inne przykłady, jest „wędrownica” wyposażenia pomiędzy cerkwiami, w sytuacji gdy do nowo wznoszonych świątyń przekazywano (sprzedawano) stare wyposażenie innych remontowanych cerkwi. Zjawisko to wymaga szerszych badań.

1. W. Kolbuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku*, Lublin 1998, s. 301.

2. P. Sygowski, *Miasteczko Maciejów (obecnie Луцьк) na Wołyniu i jego cerkiew w XVIII wieku [w:] Архитектурна спадщина Волині*, Выпуск 4, Рівне 2014, s. 92-100; P. Sygowski, *Cerkiew p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Nowosiółkach (Новосілках) koło miasteczka Maciejów (obecnie Луцьк) – przyczynek do rozważań nad datowaniem cerkwi na Wołyniu [w:] Минувле і сучасне Волині та Полісся. Любомль та Любомльщина в українській та європейській історії*. Науковий збірник. Выпуск 63, Луцьк 2017, s. 255-264; P. Sygowski, *Cerkiew p.w. Św. Michała Archaniola w Zaczernczu w XVIII w. i jej unicki ikonostas [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Выпуск 24, Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року, Луцьк 2017, s. 232-239.

3. Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), *Chelmski Konsystorz Greckokatolicki* (dalej: ChKGK), sygn. 136, k. 122v-124.

4. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, t. 15, cz. 1, Warszawa 1900, s. 551.

5. G. Rąkowski, *Przewodnik po Ukrainie Zachodniej*, cz. 1, Wołyń, Pruszków 2005.

6. APL, ChKGK, sygn. 101, k. 82-83.

7. A. Gil, *Chelmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja*, Lublin 2005, s. 314.

8. Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), *Chelmski Konsystorz Greckokatolicki* (dalej: ChKGK), sygn. 101 (1721 r.), k. 82-83; sygn. 110 (1759 r.), s. 132-133; sygn. 118 (1773 r.), k. 17-18; sygn. 126 (1779 r.), k. 13v; sygn. 114 (1787 r.), k. 145-145v; sygn. 134 (krótka wizytacja zapisana po łacinie, bez daty, z ok. 1787 r.), k. 19-19v; sygn. 136 (1793 r.), s. 66-69. Dla przejrzystości tekstu poszczególne odwołania do danego zapisu wizytacyjnego nie będą opatrywane przypisami, tylko w tekście będzie podany rok wizytacji.

9. *Parafia we wsi Huta (Stara Huta) została erygowana w 1759 r. „za Instrumentem tak JW. Jeym~Pani Antoniny z Potockich Rzewuskiej Wojewodziny Wołyńskiej Starościны Lubomlskiej, iako też JW. Jm~Xiędza Maximiliana Ryłły, Biskupa Chelmskiego y Belskiego”* [APL, ChKGK, sygn. 110, s. 15-17].

10. Державний архів Волинської області (Луцьк) [ДАВО], Ф.35, Оп. 5, Сп. 1, Клірова відомість за 1796 р.

11. Informacja od Wasyla Słobodiana, za którą mu dziękuję.

12. Десятисотълетіе православія на Волини 992-1892 г., ч. 2, Статическія свѣденія о приходѣхъ Волинской епархіи, Житомир 1892, s. 66-67; według W. Słobodiana w roku 1888 wzniesiono całkowicie nową cerkiew.

13. Л Карпюк Ікона «Св Пророк Ілля» з колекції Музею волинської ікони у контексті українського мистецтва [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Выпуск 24, Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року, Луцьк 2017, s. 81-87; także informacja od W. Słobodiana.

14. Informacja od W. Słobodiana.

15. A. Gil, *Prawosławna eparchia chelmska do 1596 roku*, Lublin-Chelms 1999, s. 161-162.

16. P. Sygowski, *Dwie kolejne unickie cerkwie we wsi Tur w XVIII w. – stara z kaplicą nad babińcem i nowa, zachowana do dziś – oraz kaplica filialna w Hucie (Ratneńskiej) [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Выпуск 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. Єлісєєва, М. Мігас, Музей волинської ікони, т. 26, Луцьк 2019, s. 192-201.

17.

РОЗПАД СТРУКТУР ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ НА ТЕРИТОРІЇ ЛЮБЛІНСЬКОГО ВОЄВОДСТВА ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Перед Другою світовою війною православне населення Люблінського воєводства найбільш чисельно проживало на території шести повітів, розташованих уздовж південного та східного кордону цієї адміністративно-територіальної одиниці. У 1931 році під час другого перепису населення на цих теренах було зафіксовано 192 204 особи православного віровизнання, що становило 91,36 % православних віруючих усього воєводства. Число православних у Білгорайському повіті становило 20 913 осіб, Томашівському – 33 059, Грубешівському – 49 128, Холмському – 37 530, Влодавському – 33 382 та Більському – 18 192. У п'яти сусідніх повітах існували анклавні, заселені православним населенням. У Замойському повіті проживало 6 778 осіб цього віровизнання, Красниставському – 4 853, Радзинському – 1 840, Любартівському – 1 544 та Янівському – 1 159, що складало в цілому 16 174 вірних, тобто 7,69 % усіх православних воєводства. На території решти восьми повітів проживало 1 995 осіб, які сповідували православ'я. Це становило лише 0,95 % загальної кількості православних у Люблінському воєводстві [6, с. 30-32].

У міжвоєнний період православні церкви, розташовані в межах Люблінського воєводства, входили до складу Варшавської єпархії [10, с. 60, 65]. Структура Польської автокефальної православної церкви була ліквідована внаслідок окупації польських земель Німеччиною та СРСР. У вересні 1940 року за згодою німецької окупаційної влади була створена Автокефальна православна церква в Генеральній Губернії, до складу якої увійшли три новостворені єпархії: Варшавсько-Радомська, Холмсько-Підляська та Краківсько-Лемківська. Холмсько-Підляська єпархія охоплювала Люблінський дистрикт [2, с. 206]. Її настоятелем був архієпископ Іван (Огієнко), який здійснив урочистий інгрес до Холмського кафедрального собору 3 листопада 1940 року. Він керував єпархією близько чотирьох років. У зв'язку з наближенням фрон-

ту 18 липня 1944 року він залишив Холм [13, с. 47].

В новій політичній дійсності управління Холмсько-Підляською єпархією, за згодою польської влади, 10 серпня 1944 року перейняв вікарний єпископ Тимотей (Шреттер) [9, с. 236]. Хоч адміністративно-територіальний поділ держави, запроваджений окупантами, було скасовано того ж місяця [2, с. 206-207], православна територіальна структура, що сформувалася в роки війни, протривала довше. Згідно з новим адміністративно-територіальним поділом Польської автокефальної православної церкви, здійсненим 15 липня 1946 року, Холмсько-Підляська єпархія була ліквідована, а церкви, розташовані на її території, знову були включені до складу митрополичої єпархії [15, с. 68-69].

Православна парафіяльна структура на території Люблінського воєводства сформувалася в роки німецької окупації. У 1939 році тут існувало 54 душпастирських осередки [7, с. 65-66]. Наприкінці 1943 року в Люблінському дистрикті церкви діяли в 175 населених пунктах [14, с. 150]. Слід зазначити, що три чверті православних парафій у Генеральній губернії знаходились у Холмсько-Підляській єпархії [15, с. 68].

Процес розпаду православної парафіяльної мережі в Люблінському воєводстві було розпочато угодами про обмін населення, укладеними 9 вересня 1944 року між Польським комітетом національного визволення та урядами УРСР і БРСР [2, с. 217]. Згідно з повідомленням командувача Люблінського військового округу генерала Войцеха Бевзюка, радянського офіцера, делегованого на службу в польську армію, під час акції виселення, яка тривала в Люблінському воєводстві з жовтня 1944 року по липень 1946 року з Томашівського, Грубешівського, Влодавського, Холмського, Замойського, Красниставського та Білгорайського повітів до СРСР було депортовано 192 294 особи української національності [12, с. 274-275]. З Більського повіту до Білорусії було виселено 5 984 особи [11, с. 508]. Влітку 1947 року в рамках операції «Вісла» більшість українського населення, що залишилося в Люблінському воєводстві, було насильно переселено на колишні німецькі території. 34 722 осіб було депортовано з Більського, Білгорайського, Холмського, Грубешівського, Томашівського та Влодавського повітів [1, с. 1014-1030, 1051]. Під час обох переселенських акцій кількість депортованих

Православна парафіяльна мережа на території Холмсько-Підляської єпархії у 1944 році

№	Місцевості, на території яких діяли церкви	Назва місцевості польською мовою
Більський деканат		
1.	Біла	Biała Podlaska
2.	Бубель Старий	Bubel Stary
3.	Докудів	Dokudów
4.	Гнійно	Gnojno
5.	Янів (Порхів)	Janów
6.	Київець	Kijowiec
7.	Кобиляни (Кобиляни Надбужні)	Kobylany
8.	Кричів	Krzyczów
9.	Лісна	Leśna Podlaska
10.	Носів	Nosów
11.	Ортель Королівський	Ortel Królewski
12.	Рокитно	Rokitno
13.	Тересполь	Terespol
14.	Воскреничі	Woskrzenice Duże
Білгорайський деканат		
1.	Александрув	Aleksandrów
2.	Бабичі	Babice
3.	Білгорай	Biłgoraj
4.	Біща	Biszcza
5.	Хмільок	Chmielek
6.	Юзефів	Józefów
7.	Княжпіль	Księżopol
8.	Кульно	Kulno
9.	Липини (Липини Горішні)	Lipiny Górne
10.	Люхів	Luchów Górny
11.	Лукова	Łukowa
12.	Майдан Княжпільський	Stary Majdan
13.	Обша	Obsza
14.	Потік Горішній	Potok Górny
15.	Тарногруд	Tarnogród
16.	Замх	Zamch
Холмський деканат		
1.	Бердище	Berdyszcze
2.	Бозок	Bezek
3.	Холм	Chełm
4.	Циців	Cyców
5.	Чульчичі	Czulczyce
6.	Гусине	Husynne
7.	Кані	Kanie
8.	Пнівно	Pniówno
9.	Савин	Sawin

10.	Селище	Siedliszcze
11.	Спас	Podgórze
12.	Сичин	Syczyn
13.	Свірже	Świerże
Дубенський деканат		
1.	Білополе	Białopole
2.	Бусьно	Buśno
3.	Хижевичі	Chyżowice
4.	Дубенка	Dubienka
5.	Кулаковичі	Kuławowice
6.	Матче	Matcze
7.	Стрільці	Strzelce
8.	Тератин	Teratyn
9.	Ухані	Uchanie
Грабовецький деканат		
1.	Бересть	Bereść
2.	Гдешин	Gdeszyn
3.	Грабовець	Grabowiec
4.	Гостинне	Hostynne
5.	Молодятичі	Mołodiatyczne
6.	Свидники	Świdniki
7.	Тучапи	Tuczapy
8.	Вербковичі	Werbkowice
Грубешівський деканат		
1.	Черничин	Czerniczyn
2.	Городло	Horodło
3.	Грубешів (Рубешів)	Hrubieszów
4.	Модринь	Modryń
5.	Монятичі	Moniatyczne
6.	Неледів	Nieledew
7.	Підгірці	Podhorce
8.	Стрижів	Strzyżów
9.	Шпиколоси	Szpikołosy
10.	Сліпче	Ślipcze
11.	Теребінь	Terebiń
12.	Турковичі	Turkowice
Коденський деканат		
1.	Яблочин	Jabłeczna
2.	Кодень	Kodeń
3.	Костомлоти	Kostomłoty
4.	Межилісся	Międzyże
5.	Полоски	Połoski
6.	Славатичі	Sławatyczne
7.	Вишничі	Wisznice
8.	Заболоття	Zabłocie
9.	Загорів	Zahorów
10.	Жещинка	Żeszczynka
Красниставський деканат		
1.	Бонча	Bończa

2.	Краснистав	Krasnystaw
3.	Краснічин	Kraśniczyn
4.	Крупє	Krupe
5.	Рейовець	Rejowiec
6.	Стужиця	Stężycza
7.	Жданне	Żdżanne
8.	Жулин	Żulin
Крилівський деканат		
1.	Довгобичів	Dołhobyczów
2.	Голуб'є	Gołębie
3.	Крилів	Kryłów
4.	Малків	Małków
5.	Мірче	Mircze
6.	Новосілки	Nowosiółki
7.	Ощів	Oszczów
8.	Павлів	Pawłów
9.	Потуржин	Poturzyn
10.	Шиховичі	Szychowice
11.	Верещин	Wereszyn
12.	Вишнів	Wiszniów
13.	Витків	Witków
Любінський деканат		
1.	Довгоброди	Dołhobrody
2.	Голя	Hola
3.	Голешів	Holeszów
4.	Головно	Hołowno
5.	Горостита	Horostyta
6.	Коденець	Kodeniec
7.	Любінь	Lubień
8.	Ополе	Opole
9.	Пашенки	Paszenki
10.	Сосновиця	Sosnowica
11.	Угнин	Uhnin
12.	Воля Верещинська	Wola Wereszczyńska
13.	Витично	Wytyczno
Люблінський деканат		
1.	Дратів	Dratów
2.	Колеховичі	Kolechowice
3.	Люблін	Lublin
4.	Отроч	Otrocz
5.	Рогізно	Rogoźno
6.	Устимів	Uścimów
Радзинський деканат		
1.	Довга	Dołha
2.	Дрелів	Drelów
3.	Межиріччя	Międzyrzec Podlaski
4.	Радзинь	Radzyń
5.	Шістка	Szóstka
6.	Віторож	Witoroż

7.	Воїнь	Wohyń
Томашівський деканат		
1.	Ходиванці	Chodywańce
2.	Лосинець	Łosiniec
3.	Сопот (Майдан Сопотський)	Majdan Sopocki
4.	Шлятин	Szlatyn
5.	Томашів	Tomaszów
6.	Верехані	Werechanie
7.	Жерники	Żerniki
Тишовецький деканат		
1.	Чортовичі	Czartowiec
2.	Лашів	Łaszców
3.	М'яке	Miętkie
4.	Набріж	Nabroż
5.	Переспа	Perespa
6.	Посадів	Posadów
7.	Ріплин	Rzeplin
8.	Сагринь	Sahryń
9.	Телятин	Telatyn
10.	Тишівці	Tyszowce
11.	Вакиїв	Wakijów
12.	Жуличі	Żulice
Войславицький деканат		
1.	Депультичі	Depułytycze
2.	Камінь	Kamień
3.	Клештів	Klesztów
4.	Ліщани	Leszczany
5.	Плаваничі	Pławanice
6.	Сілець	Sielec
7.	Туровець	Turowiec
8.	Войславичі	Wojślawice
9.	Жмудь	Żmudź
Влодавський деканат		
1.	Ганськ	Hańsk
2.	Косиць	Kosyń
3.	Сухава	Suchawa
4.	Угрусек	Uhrusk
5.	Верещин	Wereszyn
6.	Влодава	Włodawa
7.	Збережжя	Zbereże
Замойський деканат		
1.	Бортятини	Bortatycze
2.	Кособуди	Kosobudy
3.	Монастирок	Kalinówka
4.	Суховаля	Suchowola
5.	Щебрешин	Szczebrzeszyn
6.	Шевня	Szewnia
7.	Снятини	Śniatycze

8.	Терешпіль	Tereszpol
9.	Топольча	Topóleczka
10.	Замостя	Zamość

Література: 14, с. 150; 17, с. 89-476.

православних була нижчою за загальну кількість переселених, оскільки в Грубешівському та Томашівському повітах значний відсоток українського населення становили греко-католики.

Менш ніж за три роки в результаті депортацій вірних православна парафіяльна мережа повністю розпалася. У лютому 1946 року на території Люблінського воєводства ще діяло 33 парафії [2, с. 217]. Після закінчення операції «Вісла» в межах даного воєводства їх залишилося лише одинадцять: Люблін, Холм, Влодава, Тарногруд (Люблінський деканат), Кодень, Яблочин (Коденський деканат), Біла-Підляська, Носи, Кобиляни, Тересполь (Більський деканат) та Седльце (Варшавський деканат) [2, с. 217]. Через два роки парафія у Влодаві була закрита [16, с. 81], а церква передана під зерносховище [16, с. 130]. Натомість парафія Седльце, в результаті зміни приналежності Седлецького повіту, опинилася за межами Люблінського воєводства [2, с. 211]. У 1951 році у воєводстві було десять православних душпастирських осередків, у тому числі чоловічий монастир у Яблочині [2, с. 217]. У цьому звіті згадується парафія в Грубешові, про яку не повідомлялося за чотири роки до цього. Число православних віруючих на території воєводства становило 3 490 осіб [14, с. 118]. Однак, схоже, їхня кількість тоді була більшою.

Зміна політики щодо українського населення, яка була наслідком прийняття 4 квітня 1952 року Політбюро ЦК ПОРП резолюції «Про заходи, спрямовані на поліпшення економічного становища українського населення та посилення політичної роботи серед них», сприяла також поліпшенню становища Православної Церкви [5, с. 78]. У вересні 1956 року в Люблінському воєводстві існувало 16 душпастирських осередків. Через п'ять років їхня кількість зросла на шість одиниць. В Більському повіті була відкрита парафія в Заблоччі, а в Красниставському – у Бончі. Однак найбільші зміни відбулись у Влодавському повіті. Там знову було відкрито парафії у Влодаві, Славатичах та Горостиці, а філія останньої відкрилася у Голі. Втім, у той час на парафіях в Бончі та

Грубешові не було священика.

Православні храми та бенефіційні мастки влада розглядала як залишену власність і передавала їх державі [3; 4]. Положення про націоналізацію майна, що залишилося від осіб виселених до СРСР, також незаконно застосовувалося і до церковного майна, яке було полишене в результаті операції «Вісла». Націоналізація майна також стосувалася діючих культових споруд. У 1950 році в Яблочинського монастиря було захоплено землю та господарські будівлі разом з інвентарем [8, с. 251]. Безперечно, ці кроки мали позбавити обитель матеріального забезпечення. Однак через три роки політика держави щодо цієї релігійної громади змінилася, про що свідчить виділення державою коштів на відновлення монастиря. З державного бюджету також було виділено кошти на ремонт православної церкви в Любліні [16, с. 121]. Однак стан більшості церковних споруд погіршувався через відсутність догляду чи неналежне їх використання державними установами [16, с. 131-133]. У 1956 році Відділ у справах релігій у Любліні закликав розібрати або перебудувати церкви так, щоб вони втратили свій сакральний характер [2, с. 219]. Слід додати, що православні храми розбиралися й раніше [16, с. 131]. Деякі православні сакральні споруди були передані Римо-Католицькій Церкві, що призводило до зміни інтер'єру храмів. У 1944-1956 роках внаслідок державної політики релігійний ситуація в Люблінському воєводстві змінилася. З місцевого ландшафту зникло багато сакральних споруд, котрі досі були свідченням полікультурного минулого східних частин воєводства.

1. Akcja «Wisła» 1947. Dokumenty i materiały / oprac. E. Misilo. – Warszawa, 2013.

2. Bobryk W. Kościół prawosławny // Dzieje Lubelszczyzny 1944-1956. Aspekty społeczne, gospodarcze, oświatowe i kulturalne / red. T. Osiński, M. Mazur. – Lublin, 2017.

3. Dekret z dnia 28 września 1949 r. o zmianie dekretu z dnia 5 września 1947 r. o przejściu na własność Państwa mienia pozostającego po osobach przesiedlonych do ZSRR // Dziennik Ustaw. – 1949. –

№ 53. – Pozycja 404.

4. Dekret z dnia 5 września 1947 r. o przejściu na własność Państwa mienia pozostalego po osobach przesiedlonych do ZSRR // *Dziennik Ustaw.* – 1947. – № 59. – Pozycja 318.

5. Drozd R. *Polityka narodowościowa władz komunistycznych wobec ludności ukraińskiej w Polsce (1944-1989)* // *Litopys. Studia i Materiały Ukraińskiego Towarzystwa Historycznego w Polsce.* – T. 1. – 2011.

6. *Drugi powszechny spis ludności z dn. 9.XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Województwo lubelskie.* – Warszawa, 1938.

7. Grzesiak K. *Diecezja lubelska wobec prawosławia w latach 1918-1939.* – Lublin, 2010.

8. Kuryłowicz A. *Prawosławne ośrodki zakonne na ziemiach polskich w okresie powojennym* // *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej* / red. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, P. Chomik. – Białystok, 2001.

9. Mironowicz A. *Kościół prawosławny na terenach Generalnego Gubernatorstwa, Białorusi i Ukrainy w latach 1939-1944* // „Pokazanie Cerkwi prawdziwej...”. *Studia nad dziejami i kulturą Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej* / red. P. Chomik. – Białystok, 2004.

10. Papierzyńska-Turek M. *Organizacja Kościoła prawosławnego w latach 1918-1939* // *Kościół prawosławny w Polsce dawniej i dziś* / red. L. Adamczuk, A. Mironowicz. – Warszawa, 1993.

11. Pisuliński J. *Przesiedlenie ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944-1947.* – Rzeszów, 2009.

12. *Repatriacja czy deportacja. Przesiedlenie Ukraińców z Polski do USRR 1944-1946* / red. E. Misilo. – T. 2. – Warszawa, 1999.

13. Sosna G., Troc-Sosna A. *Hierarchia i kler Kościoła prawosławnego w granicach II Rzeczypospolitej i Polski powojennej w XIX-XXI wieku.* – Ryboły, 2012.

14. Urban K. *Kościół prawosławny w Polsce 1945-1970 (rys historyczny).* – Kraków, 1996.

15. Urban K. *Struktura administracyjno-kościelna w latach 1939-1992* // *Kościół prawosławny w Polsce dawniej i dziś* / red. L. Adamczuk, A. Mironowicz. – Warszawa, 1993.

16. Wysocki J. *Ukraińcy na Lubelszczyźnie w latach 1944-1989.* – Lublin, 2011.

17. Слободян В. *Церкви Холмської єпархії.* – Львів, 2005.

ДО ПИТАННЯ ЗАКОНОДАВЧОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ РУХОМИХ ПАМ'ЯТОК УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ

Тема нашого дослідження стосується рухомих пам'яток недержавної частини Музейного фонду України, зокрема, об'єктів української сакральної спадщини. Йдеться про пам'ятки, які знаходяться в культових спорудах у користуванні релігійних громад. Актуальною на сьогодні є проблема їх охорони та збереження, що не забезпечується ні їх власниками, ні державою. Це призводить до пошкодження і втрат культурних цінностей.

Проблема статусу, охорони та збереження пам'яток, які знаходяться у власності релігійних організацій піднімалась на наукових конференціях, зокрема: III Міжнародній церковно-світській конференції «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність, наука, освіта, культура» в листопаді 1998 року в Почаєві [1], науковій конференції «Роль музеїв у збереженні пам'яток сакрального мистецтва» у серпні 1999 року в Луганську [2], Міжнародній науковій конференції «Українська культова архітектура у світовому контексті» у грудні 2000 року в м. Києві [3], науковій конференції «Міжнародний досвід охорони культурної спадщини та пам'яткоохоронне законодавство України» 18–19 квітня 2002 року, проведений Міністерством культури і мистецтв України та Науково-дослідним інститутом пам'яткоохоронних досліджень до Дня пам'яток історії та культури України та Міжнародного дня пам'яток і визначних місць [4], щорічних наукових конференціях із питань волинського іконопису, які з 1993 року проводяться Волинським краєзнавчим музеєм на базі свого відділу Музею волинської ікони в Луцьку [5]. Однак, за два останні десятиліття ця тема майже зникла з наукових публікацій. Не торкаються її й державні органи, які б мали контролювати наявність, умови зберігання, охорону пам'яток. Спробуємо змалювати ситуацію і означити проблеми. Для правового забезпечення збереження куль-

турних цінностей необхідно визначити статус рухомих пам'яток як у теоретичній (науковій), так і законодавчій, правовій базі України, з прив'язкою до міжнародних законодавчих актів. Важливо сформулювати ряд дефініцій, уніфікувавши їх. Ряд понять по різному трактуються у законодавчих документах, зокрема, це: «рухомі пам'ятки», «культурна спадщина», «культурні цінності».

Визначення поняття «рухомі пам'ятки» у культурній спадщині, знаходимо в публікаціях українських вчених у різні періоди XX і XXI століть. Одним із перших класифікацію пам'яток запропонував історик і музейник В. В. Дубровський, який, виокремивши «музейні» та «позамузейні» пам'ятки [6], фактично розподілив матеріальну історико-культурну спадщину на рухому та нерухому.

До питання класифікації пам'яток та їх поділу на рухомі та нерухомі звертались П. В. Боярський [7] і С. З. Заремба [8; 9]. Часто рухомі пам'ятки дослідники фактично ототожнювали із музейними пам'ятками, хоча поняття рухомої культурної спадщини є ширшим як за змістом, так і за складом. С. З. Заремба вважав «виправданим поділ пам'яток на нерухомі та рухомі». До нерухомих пам'яток він відносив «пам'ятки архітектури та містобудування, монументального мистецтва, історії, археології, некрополі, які знаходяться просто неба». Рухомі пам'ятки визначав як «музейні експонати, зокрема, твори мистецтва, документальні пам'ятки, книжкові видання» [8, 9].

З публікацій останніх років варто відзначити класифікацію історико-культурних пам'яток запропоновану С. Б. Руденком [10] і понятійно-термінологічний апарат правової охорони культурної спадщини Т. В. Мазура [11].

Детальне порівняльне дослідження нормативно-правових актів вітчизняного законодавства за 1991–2014 роки та міжнародних документів з охорони культурних цінностей знаходимо у В. Ф. Зверховської [12].

Проаналізуємо чинну нині законодавчу і правову базу, яка включає поняття «рухомі пам'ятки». Питання охорони та збереження культурної спадщини відображено в ряді законів України, зокрема, «Про охорону культурної спадщини» [13], «Про музеї та музейну справу» [14], у міжнародно-правових актах з охорони культурної спадщини ратифікованих і нератифікованих Україною (Конвенції «Про захист культурних цінностей у випадку збройного

конфлікту» від 14.05.1954 р. [16], Конвенції «Про заходи, спрямовані на заборону та попередження незаконного ввезення, вивезення та передачі права власності на культурні цінності» від 14.11.1970 р. [17], Конвенції «Про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини» від 16.11.1972 р. [18], Конвенції Ради Європи (Нікосійська) «Про правопорушення, пов'язані з культурними цінностями» від 19.05.2017 р. [19]). Ці документи неповно і по різному визначають поняття і статус рухомих пам'яток у культурній спадщині або в переліку культурних цінностей, що ускладнює роботу з пам'ятками. Є потреба уточнити та уніфікувати ці поняття.

У Законі України «Про охорону культурної спадщини» 2000 року визначено базові поняття «культурна спадщина» і «пам'ятка культурної спадщини». Однак, у цьому Законі закріплено охорону тільки нерухомих культурних цінностей та пов'язаних з ними рухомих предметів. Не враховано, що до об'єктів культурної спадщини відносяться також рухомі предмети, які становлять історичну, наукову, культурну цінність. Поняття культурної спадщини є набагато ширше й охоплює як нерухомі, так і рухомі культурні цінності.

В українській законодавчій базі статус рухомих пам'яток визначено Законом України «Про музеї та музейну справу» 1995 року з доповненнями... та Законом України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» і Положенням про Музейний фонд України 2000 року з доповненнями [20].

Визначення поняття «культурні цінності» вміщено у Статті 1. Закону України «Про музеї та музейну справу» від 29.06.1995 р.: «... культурні цінності – об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню, охороні, перелік яких визначено Законом України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» [15].

У Законі України «Про музеї та музейну справу» до числа культурних цінностей віднесено лише рухомі речі, які можуть мати як матеріальну, так і нематеріальну форму втілення. Аналогічне визначення культурних цінностей, закріплено у Митному кодексі України (ст. 4) від 13.03.2012 р. [7].

Згідно зі статтею 15.1. Закону України «Про музеї та музейну справу» «До недержавної частини Музейного фонду України належать

музейні предмети, музейні колекції, музейні зібрання, що зберігаються в музеях приватної форми власності, музеях підприємств, установ, організацій приватної форми власності та не віднесені або не підлягають віднесенню до державної частини Музейного фонду України, зокрема предмети музейного значення, що підлягають внесенню до недержавної частини Музейного фонду України та є власністю релігійних організацій, громадян та об'єднань громадян» [14].

Рухомі пам'ятки – об'єкти культурної спадщини, які є власністю релігійних громад, належать до недержавної частини Музейного фонду України. Стаття 19. «Облік музейних предметів та предметів музейного значення» Закону України «Про музей та музейну справу» передбачає облік пам'яток у порядку встановленому Кабінетом Міністрів України. Це стосується і предметів музейного значення, які знаходяться в культових спорудах. Згідно зі статтею 16 Закону унікальні предмети, які мають виняткове художнє, історичне, етнографічне та наукове значення незалежно від форми власності та місця зберігання вносяться центральним органом виконавчої влади, що реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв до Державного реєстру національного культурного надбання.

Згідно з пунктом 6 Положення про Музейний фонд України «Музейний фонд України складається з державної і недержавної частини» [20].

У пункті 22 Положення уточнено: «До недержавної частини Музейного фонду належать «...пам'ятки, що є власністю громадських та релігійних організацій...» [20].

У пункті 23 доповнено: «Пам'ятки недержавної частини Музейного фонду підлягають обліку відповідно до інструкції, затвердженій Мінкультури» [20].

Зупинимось на історії та практичній стороні цього питання. Облік предметів сакральної спадщини у храмах, які входять до недержавної частини Музейного фонду України було здійснено в Україні у 1970–1980-х роках, а саме: складено реєстр пам'яток історії та культури (рухомих), які знаходились на той час у храмах. Цю роботу було покладено на базові або обласні краєзнавчі чи історичні музеї. У Волинській області на 1989 рік було обліковано 644 пам'ятки та укладено 132 договори [5].

4 березня 1992 р. вийшов Указ Президента

України «Про заходи щодо повернення релігійним організаціям культового майна». На виконання Указу, згідно розпорядження Міністерства культури України № 9–253 / 13 від 23 березня 1992 р. [22, арк. 1–2 зв.], в Україні було проведено інвентаризацію культового майна, що зберігалось у фондах державних музеїв. Вона була здійснена для вирішення питання «про можливість його використання за призначенням», тобто в культовій практиці [22, арк. 1–2 зв.]. Згідно складених інвентаризаційних списків культового майна, на 1 січня 1993 р. у фондах ВКМ зберігалось 1780 культових предметів (од. зб.), частина яких була передана релігійним громадам. За чотири роки з 1989 р. по 1992 р. Волинський краєзнавчий музей передав православним релігійним громадам області 462 культових предмети. Серед них: 74 ікони, 141 предмет церковного начиння, 14 скульптур, 8 царських врат, 122 богослужбові книги і т. ін. [23]

Фактично з 1989 року відбувається реєстрація нових релігійних громад і відкриття недіючих культових споруд. На 1 січня 1996 р. кількість храмів збільшилась майже втричі порівняно з 1992 р. і становила більше 500. Відбувається відкриття нових церков. На 2000 р. кількість діючих храмів у Волинській області у порівнянні з 1985 р. зросла більше, як у чотири рази і становила понад 700 [23]. Цей процес продовжується. На 31 грудня 2018 року маємо 1126 православних релігійних громад.

Стан охорони і збереження пам'яток у храмах у багатьох випадках є незадовільним і потребує негайного вирішення. По-перше, відсутні або є неправомочними охоронні документи на зберігання історичних і мистецьких пам'яток, укладені в попередні роки (змінилися суб'єкти договору, власники культових споруд і майна, відбувся рух пам'яток, який незафіксований в охоронних документах). Стан збереження пам'яток ускладнюється непростою ситуацією на місцях при зміні власника об'єкту чи поділу культового майна між двома чи більше релігійними громадами, при переході релігійних громад з однієї церкви (релігійної організації) в іншу, об'єднанні церков. У Волинській області православні культові споруди та їх майно знаходяться у власності УПЦ Московського патріархату та ПЦУ.

В окремих випадках релігійні організації чи органи місцевої влади залучають музейних працівників для перевірки наявності пам'яток.

Так, зокрема, у 2019–2020 роках Музей волинської ікони мав 6 виїздів з перевірки наявності облікованих пам'яток у храмах. У складі виїзних груп були працівники управління культури, з питань релігій та національностей Волинської обласної державної адміністрації та музейні працівники. Причини виїздів різні, зокрема ініційовані управлінням культури, на прохання релігійних громад, підозри у крадіжках, поділ майна та інше.

Були обстежені окремі храми у Горохівському та Луцькому районах. У ході обстеження були виявлені втрати пам'яток.

По-друге, умови зберігання пам'яток є незадовільними, температурно-вологісний режим не відповідає вимогам, відсутній постійний нагляд фахівців, реставраторів за станом збереження пам'яток.

По-третє, невирішеним залишається питання з охороною пам'яток. У храмах, де є пам'ятки, відсутні засоби технічної охорони, охоронно-пожежна сигналізація, що приводить до втрат пам'яток через крадіжки і пожежі.

На основі проведеного дослідження можна зробити наступні висновки.

На сьогодні як законодавчо, так і практично охорона і збереження рухомих пам'яток недержавної частини Музейного фонду України не забезпечена. Нині назріла потреба у виробленні єдиної державної програми охорони і збереження рухомих пам'яток у культових спорудах, які знаходяться в користуванні релігійних громад. Для цього необхідно:

по-перше, на державному рівні вирішити питання юридичного (законодавчого) захисту рухомих пам'яток, розробити форми охоронних договорів між органами виконавчої влади на місцях (Об'єднаними територіальними громадами) та релігійними громадами, у власності яких перебуває культове майно;

по-друге, створити комісії при обласній і районних адміністраціях із питань збереження рухомих пам'яток, визначитись з органом державної влади, який займається охороною рухомих пам'яток недержавної частини Музейного фонду України;

по-третє, необхідно провести інвентаризацію культового майна, що знаходиться у власності чи користуванні релігійних громад з метою звірки наявності, з'ясування місця знаходження переміщених облікованих і нововиявлених пам'яток. Скласти списки пам'яток із повною атрибуцією, станом збереження і

грошовою оцінкою. Виявити пам'ятки, які потребують термінової реставрації та не можуть використовуватись у культовій практиці;

по-четверте, провести паспортизацію пам'яток (уточнення даних у наявних паспортах і складання паспортів на нововиявлені пам'ятки).

У збереженні пам'яток сакральної спадщини зацікавлена як держава, так і церква. Для охорони і збереження пам'яток необхідна міцна законодавча база, контроль та відповідальність за збереженням рухомих пам'яток, які належать релігійним громадам.

1. Україна на порозі третього тисячоліття: духовність, наука, освіта, культура: Тези доповідей та повідомлень III Міжнародної церковно-світської конференції. Почаїв, 1998. с.

2. Роль музеїв у збереженні пам'яток сакрального мистецтва. Матеріали науково-практичної конференції 5–9 серпня 1999 року. Луганськ, 1999. 92 с.

3. Українська культова архітектура у світовому контексті. Матеріали Міжнародної наукової конференції. К., 2001. 215 с.

4. Міжнародний досвід охорони культурної спадщини та пам'яткоохоронне законодавство України. Матеріали конференції (18–19 квітня 2002 р.). К.: Стило, 2002. 195 с.]

5. Ковальчук Є. І. До питання обліку і збереження пам'яток іконопису в церквах Волині. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист.–1 груд. 1995 р. Луцьк: Ініціал, 1995. С. 21; Ковальчук Є. І. До проекту програми охорони і збереження пам'яток історії і культури в діючих культових спорудах. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12–13 груд. 1996 р. Луцьк, 1996. С. 56–59; Ковальчук Є. І. До питання музейного і церковного співробітництва у збереженні і дослідженні пам'яток давнього мистецтва Волині. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наук. конф., м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. Луцьк, 1997. С. 68–69.

6. Дубровський В. В. Музеї і пам'ятки природи й культури на Україні. Енциклопедія Українознавства. Загальна частина. перевидання в Україні / інститут Української археографії. К., 1995. С. 1018–1027.

7. Боярський П. В. І. Введение в памятниковедение. М., 1990. 218 с.

8. Заремба С. З. Нариси з історії українського пам'яткознавства. К., 2002. 204 с.

9. Заремба С. З. Українське пам'яткознавство: історія, теорія, сучасність. К., 1995. 289 с.

10. Руденко С. Б. Музейна пам'ятка в контексті музейництва та матеріальної історико-культурної спадщини. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2009. Вип. 15. (2). С. 63–73; Руденко С. Б. Про класифікацію матеріальних історико-культурних пам'яток. Праці центру пам'яткознавства. Вип. К., 2009; Руденко С. Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей. К.: НАКК-КиМ, 2012. 120 с.

11. Мазур Т. В. Розвиток понятійно-термінологічного апарату правової охорони культурної спадщини в Україні. Науковий вісник Національної академії внутрішніх справ. 2019, № 3. С. 36–44.

12. Зверховська В. Ф. Особливості правового регулювання культурних цінностей за цивільним законодавством України та Міжнародним правом. Часопис цивілістики. 2014. Вип. 17. С. 193–197; Культурні цінності як об'єкти цивільних прав. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата юридичних наук. Одеса, 2015. 20 с.

13. Про охорону культурної спадщини. Закон України від 8 червня 2000 р. з доповненнями. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>

14. Про музеї та музейну справу. Закон України від 29 черв. 1995 р. № 249 / 95-ВР. Із змінами і доповненнями... [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text>

15. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей. Закон України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245000184&cat_id=244950582

16. Конвенції «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» від 14.05.1954 р. . ЮНЕСКО: Акты Генеральной конференции. 13 сессия. В 3-х т. Т.1. Резолюции. Париж, 1965.

17. Конвенції «Про заходи, спрямовані на заборону та попередження незаконного ввезення, вивезення та передачі права власності на культурні цінності» від 14.11.1970 р. Конвенція ЮНЕСКО від 14.11.1970 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=995_186

18. Про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини» від 16.11.1972 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.google.com.ua/search?ei=OihzX_33N6GQrgTtpJTIDA&q=18.%09

19. Конвенції Ради Європи (Нікосійська) «Про правопорушення, пов'язані з культурними цінностями» від 19.05.2017 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/147/2017-%D1%80%D0%BF#Text>

20. Положення про Музейний фонд України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000->

%D0%BF#Text

21. Щоденник польових досліджень пам'яток сакрального мистецтва у церквах Волинської області за 2019–2020 рр., проведених Музеєм волинської ікони (відділ Волинського краєзнавчого музею).

22. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею.

23. Ковальчук Є. І. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 роки). Монографія. Луцьк : Волинські старожитності, 2013. 296 с.

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир – доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

Білецька-Зварич Мирослава – художник-реставратор вищої кваліфікаційної категорії, завідувач науково-дослідним реставраційним відділом Львівської філії ННДРЦ України, м. Львів.

Бобрик Вітольд – кандидат історичних наук, Інститут досліджень культурної спадщини Європи, м. Седльце, Республіка Польща.

Боднар Анастасія – художник-реставратор вищої кваліфікаційної категорії Львівської філії ННДРЦ України, м. Львів.

Василевська Світлана – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Вигодник Ангеліна – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Войтович Оксана – художник-реставратор вищої кваліфікаційної категорії Львівської філії ННДРЦ України, м. Львів.

Глинка Олександра – художник-реставратор вищої кваліфікаційної категорії Львівської філії ННДРЦ України, м. Львів.

Глібовецький Олег – художник-реставратор першої кваліфікаційної категорії Львівської філії ННДРЦ України, м. Львів.

Гулько Геннадій – історик-релігієзнавець, м. Луцьк.

Єліссєва Тетяна – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Жолоб Ганна – старший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника «Давній Галич», с. Крилос.

Карелін Володимир – кандидат фізико-математичних наук, науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Коваль Ігор – кандидат історичних наук, доцент кафедри релігієзнавства, теології і культурології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ.

Ковальчук Євгенія – кандидат історичних наук, доцент кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності Волинського національного університету ім. Лесі Українки, заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Левицька Олександра – молодший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника «Давній Галич», с. Крилос.

Мельников Микола – науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Москалюк Ірина – науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Обухович Лариса – художник-реставратор першої кваліфікаційної категорії Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Пась Наталія – директор Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею, м. Камінь-Каширський.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Флікоп-Світа Галина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу стародавньобілоруської культури Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I ХОЛМСЬКА ЧУДОТВОРНА ІКОНА БОГОРОДИЦІ

ВАСИЛЕВСЬКА Світлана, ВИГОДНИК Ангеліна, м. Луцьк Холмська Чудотворна ікона Богородиці: 20 років у Музеї волинської ікони.....	3
АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів Монографічне дослідження Холмської ікони Богородиці з Емануїлом через два десятиліття після її відкриття: замість підсумування.....	12
ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк Історія Холмської Чудотворної ікони Богородиці 1914–1918 рр.....	15
КОВАЛЬ Ігор, м. Івано-Франківськ; ЛЕВИЦЬКА Олександра, с. Кринос Духовне та релігійне значення Чудотворних ікон Пресвятої Богородиці, як скарб сакральної культури Галицько-Волинської держави (XII–XIII ст.)	20
ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк Дослідження Холмської ікони Богородиці у матеріалах міжнародних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація». Бібліографічний покажчик	29

РОЗДІЛ II ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

КАРПЮК Людмила, м. Луцьк Іконописний спадок малярів народної традиції XVI–XVIII ст. у збірці Музею волинської ікони	33
ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк Завершення реставрації ікон празничного ряду іконостасу села Пірванче Горохівського району Волинської області	42
МОСКАЛЮК Ірина, м. Луцьк З історії пошанування Братської Володимирської ікони Богородиці в унійний період XVI–XVII ст.	47
ВОЙТОВИЧ Оксана, м. Львів Реставрація полотна «Богородиця Одигітрія» із збірки Волинського краєзнавчого музею	51
ГЛІБОВЕЦЬКИЙ Олег, м. Львів Реставрація ікони «Апостоли Фома і Варфоломей» XVIII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею	55
БІЛЕЦЬКА-ЗВАРИЧ Мирослава, м. Львів Ікона «Богородиця з дитям» з Державного історико-архітектурного заповідника м. Жовква. Два автори однієї ікони	58

БОДНАР Анастасія, м. Львів Дослідження та реставрація ікони «Христос Вседержитель» із збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею	62
ГЛИВКА Олександра, м. Львів До проблематики поширеного усунення перемалювань на іконі «Богородиця з Дитям» XVIII ст. з Рівненського обласного краєзнавчого музею	67
АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів Недооцінена волинська ікона середини XVI століття «Спас у славі» з церкви Покрову Богородиці в селі Матче	71
ПАСЬ Наталія, м. Камінь-Каширський До проблем дослідження нововиявленої ікони «Богородиця Одигітрія» з церкви Різдва Богородиці с. Сошичне Камінь-Каширського району	83
ЖОЛОБ Ганна, с. Кринос Богословсько-мистецькі ідеї галицьких ікон	85
КАРЭЛІН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, г. Мінск, Беларусь Абразы св. Ануфрыя Вялікага на Брэстчыне	90
АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів Волинський епізод видання «ICONES FAMILIAE DUCALIS RADZIWIILLIANAE»	95
ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк Знахідка медальйона із зображенням Луцької ікони Богородиці	105
ФЛІКОП-СВІТА Галина, г. Мінск, Беларусь Інтэр'ерныя архітэктурныя ансамблі базыльянскіх цэркваў Вялікага Княства Літоўскага ў XVII – першай трэці XIX ст.	109
ФЛІКОП-СВІТА Галина, г. Мінск, Беларусь Беларуска-рускія паралелі ў афармленні інтэр'ераў грэка-каталіцкіх драўляных цэркваў у XVIII – першай трэці XIX ст.	116
SYGOWSKI Paweł, Lublin, Polska Parafia unicka w Halinowoli na Wołyniu i jej cerkiew – w 2 połowie XVIII wieku	125
БОБРИК Вітольд, м. Седльце, Польща Розпад структур Православної Церкви на території Люблінського воєводства після Другої світової війни	130
КОВАЛЬЧУК Євгенія, м. Луцьк До питання законодавчого забезпечення збереження рухомих пам'яток української сакральної спадщини	137
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 27

**Матеріали XXVII міжнародної наукової конференції,
присвяченої 20-ій річниці від часу передачі
Холмської ікони Богородиці
Волинському краєзнавчому музею
м. Луцьк, 20 жовтня 2020 року**

Видано в авторській редакції.

**Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен,
географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій**

Виготовлення оригінал-макету:

Олександр Трофімук

Здано на виробництво 25.09.2020 р. Підписано до друку 09.10.2020 р.
Формат 60х68 1/8. Гарнітура Times.
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 27,4. Обл.-вид. арк. 39,7.
Накладом 300 прим. Вид. №. 834.
Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).
Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

В 67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 27. Матеріали XXVII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 20 жовтня 2020 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2020. – 146 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXVII міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація», яка відбулася 20 жовтня 2020 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині. Окремий розділ збірника присвячений Холмській іконі Богородиці.

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

УДК 7.04(477)+27-526.62](06)

В 67