

**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 26**

**Матеріали XXVI міжнародної наукової конференції,  
присвяченої 115-ій річниці від дня народження українського  
мистецтвознавця Павла Жолтовського  
м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2019 року**

**Луцьк - 2019**

УДК 7.04(477)+27-526.62](06)  
В 67

**Волинська ікона: дослідження та реставрація.** Науковий збірник. Випуск 26. Матеріали XXVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2019 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2019. – 237 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXVI міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 24–25 жовтня 2019 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 українському мистецтвознавцю Павлу Жолтовському.

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

**Редакційна група:**

*Євгенія Ковальчук  
Тетяна Єлісеєва  
Микола Мігас*

**Відповідальна за випуск:  
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, 2019  
© Музей волинської ікони, 2019  
© Автори статей, 2019

## Розділ I

# ДО 115-ОЇ РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

*Євгенія КОВАЛЬЧУК*  
(Луцьк)

### ПАВЛО ЖОЛТОВСЬКИЙ. НАУКОВІ КОНФЕРЕНЦІЇ «ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ» (2009–2019 РР.)

Павло Миколайович Жолтовський (1904–1986) – знаний і шанований в Україні та за її межами вчений, який присвятив своє життя дослідженню українських старожитностей. Більше, як 60 років практичної музейно-експедиційної праці дали досвід і унікальне знання мистецтва України. Нелегкою була доля вченого. У своїх спогадах П. Жолтовський писав:

«Хоча я і доктор наук, і лауреат державної премії, але не забуваю ті гіркі часи безоглядного нищення національних святинь і того, що і собі прийшлося перетерпіти в своєму житті в тих часах...

Взагалі все гірке і важке, як і щасливе і гарне в моєму особистому житті тісно зв'язане з відношенням до пам'яток старовини: коли їх нищили – мені прийшлося разом з іншими діячами нашої культури нидіти концтаборах; коли припинилась епоха, відома під загальною назвою «культу особи», мені пощастило знову повернутися до своєї справи, вже як шанованого спеціаліста. І репресії, і нагороди мені припали за одну і ту ж справу, в залежності від того, як до цієї справи ставились»[1].

Детальне дослідження волинських старожитностей припало на останні п'ять років життя вченого. Відкриття волинського іконопису, визнання високого рівня мистецької культури Волині, оприлюднення результатів наукових досліджень відбулося по смерті П. М. Жолтовського.

Як вчений-практик він стояв біля джерел комплектування збірок сакрального мистецтва ряду музеїв України, в тому числі й Волинського краєзнавчого музею. У 1993 році на базі колекції сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею, зібраної під час експедицій під керівництвом П. Жолтовського, було створено Музей волинської ікони в Луцьку. На Волині бережуть пам'ять про Павла Миколайовича Жолтовського.

Вона живе у спогадах наукових співробітників музею, які працювали поруч з дослідником у волинських експедиціях; у віднайдених й атрибутованих ним мистецьких творах. До 90-річчя від дня народження вченого (1994 р.) Волинським краєзнавчим музеєм на базі Музею волинської ікони в Луцьку було започатковано щорічні наукові конференції «Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації» [2]

Саме в матеріалах волинських конференцій були вперше надруковані спогади П. Жолтовського та статті про нього, а наукові збірники матеріалів XI (2004 р.) [3] і XVI (2009 р.) [4] міжнародних наукових конференцій з волинського іконопису мають окремі розділи присвячені П. Жолтовському відповідно до 100 річчя і 105-річчя від дня народження. У ці тематичні розділи увійшло біля півтора десятка публікацій науковців, у тому числі спогади про Павла Миколайовича його другої дружини й колеги Жанни Сімферовської та вперше було опубліковано тексти спогадів самого П. Жолтовського «Сторінки спогадів» та «Дещо з минулого», надані для публікації Василем Пуцком (авт.).

У продовження теми, започаткованої у нашій статті «Волинь у пошануванні Павла Жолтовського. До 105-річчя від дня народження», в якій подано бібліографію та проаналізовано публікації про вченого в наукових збірниках 1–16 конференцій з волинського іконопису (1994–2009 рр.) [4, 6–10], спробуємо проаналізувати публікації про П. Жолтовського за останнє десятиріччя в збірниках матеріалів XVII–XXV наукових конференцій з волинського іконопису (2010–2018 рр.),

У матеріалах XX наукової конференції (2013 р.) присвяченої 20-річчю Музею волинської ікони були подані матеріали з історії створення закладу, формування колекції сакральних пам'яток, відкриття волинського іконопису, в яких згадується Павло Жолтовський, зокрема в публікаціях В. Александровича, Є. Ковальчук, Т. Єлісеєвої [5].

Вагомим внеском у пошанування вченого стала реалізація першого великого наукового видавничого проекту присвяченого П. М. Жолтовському, презентація якого відбулася у 2014 році під час XXI наукової конференції. Йдеться про видання: «Жолтовський Павло. UMBRA VITAE. Спогади,

листування, додатки» під редакцією Олександра Савчука [6].

17 жовтня 2014 року учасники конференції відвідали батьківщину П. Жолтовського, село Мислятин Ізяславського району Хмельницької області, відкрили меморіальну дошку присвячену П. М. Жолтовському на приміщенні місцевої загальноосвітньої школи. Відкриття відбулося за участю сина вченого – Миколи Жолтовського.

У збірнику XXI наукової конференції «Волинська ікона: дослідження і реставрація» 2014 року подано статтю Євгенія Ковальчук «Слово про вченого. До 110-річчя від дня народження П. М. Жолтовського» [7]. У матеріалах XXII наукової конференції 2015 року розміщено цікаву публікацію Степана Костюка «Фонд Павла Жолтовського у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї». Це перша публікація про зв'язки П. Жолтовського з Тернопільщиною. Окрім того, наведені спогади спогади співробітниця Тернопільського музею Марії Бучик «Яким я запам'ятала Павла Миколайовича Жолтовського» [8, 180].

У продовження експедиційної теми за участю П. М. Жолтовського у науковому збірнику XXV наукової конференції учасниця волинських експедицій реставратор Лариса Обухович опублікувала статтю про експедицію Волинського краєзнавчого музею з П. Жолтовським по обстеженню церков у кількох районах Волинської області у липні 1984 року. Стаття базується на документальних матеріалах, зокрема польових записах Л. Обухович у «Щоденнику наукової експедиції Волинського краєзнавчого музею 1984 року», який зберігаються в домашньому архіві авторки. Проліковується стан збереження пам'яток у храмах та атрибууються пам'ятки, які були привезені до музею, і розглядається їх подальша доля [9, 3–10].

У цьому ж збірнику подано статтю кандидата мистецтвознавства Т. Тимченко «Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П. М. Жолтовським документів», в якій йдеться про технологічні особливості праці київських іконописців [9, 273–278].

У матеріалах конференцій широко використано фонд світлин з фототеки музею та особистих архівів музейних працівників С. Василевської, Т. Єлісеєвої, Л. Обухович, Г. Гулька, Є. Ковальчук. Цей важливий фонд часто залишається поза увагою дослідників і майже не впроваджений у науковий обіг. Чималу кількість складають світлини, що характеризують експедиційну роботу ВКМ, зокрема, експедиції П. Жолтовського 1981–1984 років [10]. Їх можна розділити на дві групи: пер-

ша – фото, на яких зафіксовані самі пам'ятки (ілюструють вигляд творів сакрального мистецтва на час їхнього надходження до музею); друга – фото самого процесу збиральницької роботи за участю П. Жолтовського та інших учасників експедиції. Найповніше по експедиціях за участю П. Жолтовського представлені фотоматеріали з обстеження церков у Ковельському, Любомльському, Турійському, Старовижівському районах. (Фотоматеріали з експедицій 1981–1984 років по Любешівському і Маневіцькому районах повністю втрачені).

У нашому дослідженні вперше публікуємо віднайдене фото з експедиції Волинського краєзнавчого музею 1981 року по церквах Камінь-Каширського району. На світлині зображений Павло Жолтовський з музейними працівниками, учасниками експедиції Євгенією Ковальчук і Валентиною Будніковою. Фото зроблене учасником експедиції Валерієм Антонюком. Це єдиний кольоровий знімок з експедицій по Волині, який зберігся\*.

Волинський краєзнавчий музей став консолідуючим центром у дослідженні сакрального мистецтва Волині. До його вивчення долучилися вітчизняні і зарубіжні дослідники, науковці, музейні працівники, реставратори. Видано наукові збірники матеріалів усіх двадцяти п'яти попередніх конференцій. Видання присвячені пам'яті Павла Миколайовича Жолтовського і майже в кожному з них є матеріали, які стосуються життя і наукової діяльності вченого.

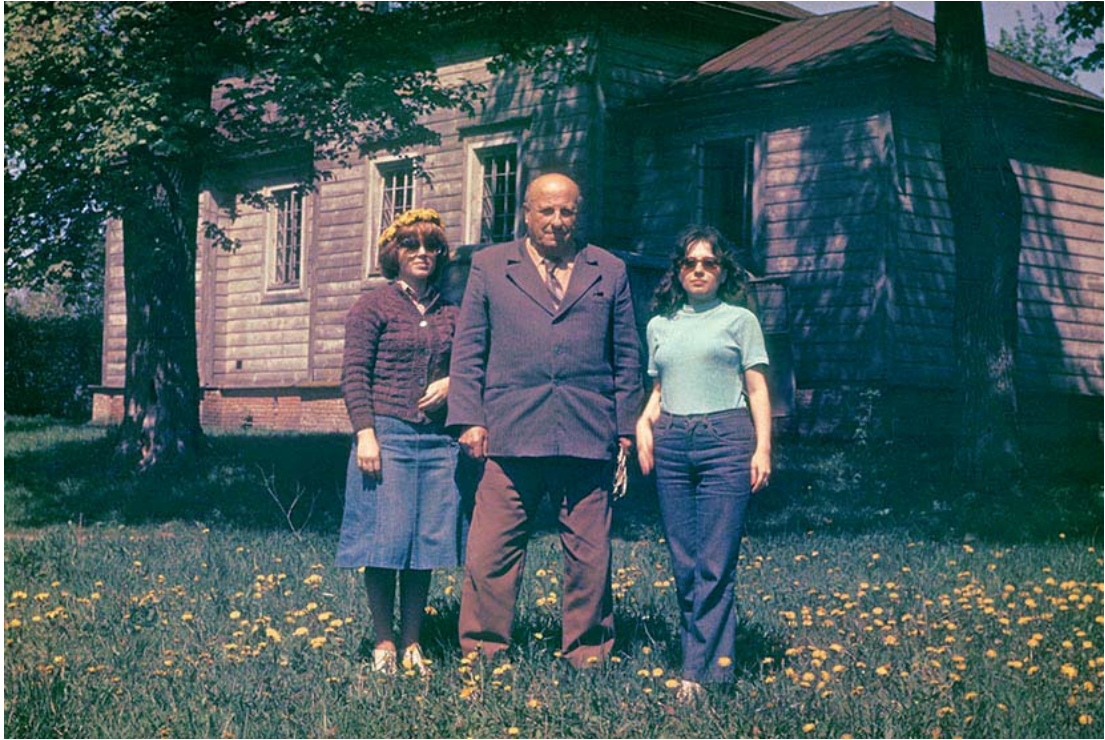
*\*Дякуємо фотохудожнику Віктору Чухраю за оцифрування фотознімку і підготовки його до друку. Знімок зберігався у вигляді неякісного кольорового слайду.*

1. Жолтовський П. Музейна робота (децо з мунулого) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису, м.Луцьк, 1 – 3 грудня 1999 року. — Луцьк, 1999. — С. 5-8.

2. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. 23 – 24 листопада 1994 року. – Луцьк, 1994.

3. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Випуск II. м.Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. — Луцьк, 2004. — С.27–30.

4. Волинська ікона: дослідження та реставра-



*П. Жолтовський з музейними працівниками, учасниками експедиції Є. Ковальчук (зліва) і В. Будніковою (справа) під час експедиції Волинського краєзнавчого музею по церквах Камінь-Каширського району. 1981 р.  
Фото В. Антонюка. Публікується вперше.*



*Учасники XXI наукової конференції під час відкриття меморіальної дошки присвяченої П. М. Жолтовському. с. Мислятин.  
17 жовтня 2014 р.*



*Презентація книги «Жолтовський Павло. UMBRA VITAE. Спогади, листування, додатки» під ред. О. Савчука на XX науковій конференції «Волинська ікона: дослідження і реставрація». В. Александрович (зліва) і О. Савчук (справа). Луцьк, 2014 р.*



*Микола Жолтовський відкриває меморіальну дошку присвячену батькові П. М. Жолтовському. 17 жовтня 2014 р.*

*ція. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Випуск 11. м.Луцьк, 4–5 листопада 2009 року. – Луцьк, 2009. – С. 6–15.*

*5. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Випуск 20. м.Луцьк, 27–28 серпня 2013 року. – Луцьк, 2013.*

*6. Жолтовський Павло. UMBRA VITAE. Спогади, листування, додатки / ред. тому О. О. Савчук; передм. М. І. Моздира; наук. коментар В. С. Романовського; підготовка тексту Ж. Д. Сімферовської, О. О. Савчука, В. С. Романовського; підготовка та коментарі до листування І. Ю. Тарасенко, С. І. Білоконя; примітки Є. О. Котляра, О. О. Савчука. — 2013. — 608 с.; 353 іл. — Серія «Слобожанський світ». Випуск 6.*

*7. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Випуск 21. м.Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – Луцьк, 2014.*

*8. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXII Міжнародної наукової конфе-*

*ренції. Науковий збірник. Випуск 22. м.Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. – Луцьк, 2015.*

*9. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони. Науковий збірник. Випуск 25. м.Луцьк, 25–26 жовтня 2018 року. – Луцьк, 2018.*

*10. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Фотодокументи експедиції П. Жолтовського (23 од. зб.). 1981–1984 рр., б. н.*

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ МЕТОД ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО: РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО ПОМІЖ ПАСТКАМИ РАДЯНСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ

В 2019 р. минає 115 років від дня народження Павла Жолтовського (1904–1986), українського історика мистецтва, науковця і музейника, що рятував і досліджував твори українського мистецтва. В біографії вченого львівський період його діяльності зайняв майже 40 років, які були пов'язані спершу із роботою в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові (далі – МЕХП; з 1952 р.), згодом – у Львівському відділенні Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії НАН України ім. М. Рильського (далі – ІМФЕ). Діапазон наукових інтересів вченого був достатньо широким, як в часовому (мистецтво XI–XVIII ст.) так і в тематичному чи видовому вимірі (ікони, монументальне і станкове малярство, декоративне мистецтво, книжкова мініатюра) [1; 2]. Саме П. Жолтовський став першим завідувачем відділу мистецтвознавства Львівського відділення ІМФЕ, відділу створеного в 1972 р., відроджуючи традиції історії мистецтва як наукової дисципліни у радянському Львові. Найважливіші праці дослідника, такі як «Український живопис XVII–XVIII ст.» (1978), «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» (1982), «Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст.» (1983) та «Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.» (1988), були видані наприкінці т.зв. «застійного» періоду в історії УРСР. Зазначені дослідження, присвячені переважно вивченню релігійного мистецтва, опубліковані в період домінування радянських ідеологічних вимог і настанов, можуть бути прикладом складного становища історика мистецтва того часу. У презентованій статті пропонується проаналізувати наукову методологію П. Жолтовського, щоб показати її джерела та визначити, до якої міри вченому вдавалося «обходити» радянські ідеологічні пастки.

Насамперед, варто коротко окреслити становлення історії мистецтва в умовах радянської України, в загальному контексті розвитку дисципліни від кінця XIX до пер. пол. XX ст.

Українську історію мистецтва як національну академічну дисципліну можна виводити від заснування Української академії мистецтв за ініціативою Центральної Ради в 1917 р. (під проводом Д. Антоновича, П. Зайцева, Д. Щербаківського). Більшість її діячів сформувалися під впливом університетів Петербурга, Києва і Харкова, де вони не були поза тогочасним контекстом і, як виявиться згодом, це допомогло їм здобути відповідні наукові позиції у кращих центральноєвропейських осередках, після вимушеної еміграції з-під влади більшовиків [3].

У Львові кафедра історії мистецтва в університеті була відкрита в 1893 р., а в 1919 р. (слідом за відновленням незалежності Польщі) її доповнила ще кафедра мистецтва Польщі та країн Східної Європи («Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej»), яку очолив Вл. Подляха (1875–1951) [4]. Між іншим, до повоєнного покоління випускників цієї кафедри належали видатні історики мистецтва: українські Віра Свенціцька і Володимир Овсійчук та польські – Марія Ржепінська (Краків) і Ксаверій Півозький (Варшава). Представники львівського середовища міжвоєнного періоду були знайомі із передовими мистецтвознавчими методами, представленими переважно кількома поколіннями Віденської школи історії мистецтв (А. Рігль, М. Дворжак та ін.). Зокрема, з тогочасним Львовом була спорадично пов'язана діяльність М. Дворжака, на посаді генерального куратора *Zentralkommission für die Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* [5]. Серед Дворжакових учнів і послідовників був Володимир Сас-Залозецький («Ранньохристиянське мистецтво» 1934), більше відомий і шанований в Європі, і замовчуваний в УРСР [6].

Стосовно перших років більшовицького режиму варто наголосити, що українська гуманітаристика була знищена як жодна інша в країнах Європи, які також зазнали комуністичного диктату. В УРСР історія мистецтва ще з 1920-х рр. стала заручницею тоталітарної ідеології, а провідні українські мистецтвознавці у Києві зазнали фізичної ліквідації:

Данило Щербаківський, який намагався рятувати реквізовані в 1920-х р. українські мистецькі пам'ятки і повертати із Москви вивезені раритети, в 1927 був убитий;

Федір Ернст був ув'язнений та розстріляний у 1942 р.;

Никанор Онацький був розстріляний у 1937 р. Характерним прикладом тоталітарного дик-

тату і справжньої колонізаторської політики може бути справа підготовки підручника з Історії українського мистецтва в 1930-х рр., коли його автори Д. Щербаківський, Ф. Ернст та ін. були звинувачені у «теорії українського фашизму про шляхи розвитку культури і мистецтва» [7, 269]. Автори програми утвердження «марксистського мистецтвознавства» звинувачували українських дослідників у намаганні показати європейський вектор розвитку українського мистецтва і його самобутній національний характер. Паралельно відбувалося нищення багатьох українських пам'яток, про що у своїх нотатках кінця 1920-х рр. згадував П. Жолтовський [8, 87]. Так розпочався процес морального і фізичного терору супроти українських вчених... Ті, хто змогли втекти, працювали в еміграції: Дмитро Антонович (пом. 1945 р. Прага); Володимир Січинський (УВУ Прага, з 1949 р. Нью-Йорк), Вадим Щербаківський (дійсний член чеської АН, Мюнхен, Лондон); Святослав Гординський (1944 р. Мюнхен/США), В. Сас-Залозецький (Грац).

Павло Жолтовський, як молодий музейник у Харкові, також опинився у епіцентрі переслідувань, адже починав свою кар'єру разом із видатним дослідником української архітектури С. Таранушенком (учнем Ф. Шмідта), заарештованим в 1933 р. (зміг повернутися в Україну в 1954 р.). Тоді ж, у 1933 р. був арештований і ув'язнений на три роки і Павло Жолтовський [8].

Аналізуючи історичний контекст розвитку науки в обставинах червоного терору 1920-х-1930-х рр. та ідеологічного тиску 1950–1970-х рр. очевидно, що тяглість розвитку українського мистецтвознавства була порушена. Хоча репресовані історики мистецтва мали своїх учнів, послідовників, але не існувало чіткої “школи” в межах офіційних університетських структур чи наукових центрів, швидше вона існувала в рамках неофіційної (ще й не цілком легальної) традиції. Щодо ознайомлення із новими зарубіжними підходами в історії мистецтва, воно було дуже обмеженим і вибірконим через ідеологічно-наукову цензуру. Окремі зарубіжні дослідження доходили до радянських науковців, але нерідко у перекрученому, ідеологічно “скоригованому” варіанті. Окрім того, українські дослідники, цілком в дусі колонізаторської політики радянської імперії, не могли вивчати світове мистецтво, їм відводилася роль дослідників переважно на-

родного мистецтва/ матеріальної культури. В таких умовах українське мистецтвознавство існувало практично з 1950-х по 1970-ті рр., додамо сюди ще й свідоме нищення творів, створення «спецфондів» чи «спецхранів» у музеях, без права досліджувати певні категорії пам'яток.

Для історика мистецтва «пасткою» радянської методології став класовий підхід, як і усунення багатьох (формалістичних, іконографічних, структуралістських) інших компонентів із дослідницького порядку денного. Проте, навіть у той час досягнення наших учених були досить вагомими. Публікаціями і захистами дисертацій про себе заявили такі історики мистецтва як В. Свенціцька, П. Жолтовський, Л. Міляєва, Г. Логвин, М. Гембарович, В. Овсійчук, Д. Степовик та ін. Серед згаданих імен, значна частина вчених представляли Львів. Львів, який будь-яким чином намагався не втратити зв'язок із хоч-би центральноєвропейським контекстом, наприклад із польськими колегами. Зв'язок цей був дуже слабкий, часто опосередкований, але він існував (наукові дискусії із польськими колегами Т. Маньковським, М. Гембаровичем та ін.).

В цих дослідженнях значну частину займало вивчення ікономалярства та релігійного мистецтва середньовіччя та ранньомодерної доби, що становило значну методологічну проблему. Адже релігійне мистецтво не можна вивчати поза межами цілісної релігійно-культурної системи. Якщо уважно проаналізувати наукові монографії П. Жолтовського, присвячені українському живопису XVII–XVIII ст., можна побачити, що дослідник послідовно намагався вийти поза межі позитивістського поля. В час коли українське мистецтвознавство було зосереджене на знавецькій методології, питаннях атрибуції творів і поверхового стилістичного аналізу, П. Жолтовський намітив стосунок до глибшого дискурсу вивчення історії українського мистецтва.

З поміж радянських українських дослідників у П. Жолтовського йшлося, насамперед, про духовний компонент у мистецтві [9;10] і тут його дослідницькі інтенції перегукуються із висловленим ще на початку ХХ ст. *Geistesgeschichte* – методом М. Дворжака [11]. На підтвердження цієї тези можна навести цитату із декрету львівського уряду 1597 р., навмисно виділену П. Жолтовським, про те, що мистецтво, «...є скоріше ділом духа, аніж рук людських» [9, 47].



Хоча офіційна методологія вимагала акцентувати лише міметичні риси в іконопису, показувати його еволюцію – як через конкретне він наближається до реалістичного трактування світу, проте П. Жолтовський заглибився у вивчення ірраціоналізму, символіки і алегоричної образності українського бароко. Дослідника цікавив процес випрацювання синтезу ідеї та форми, звідси, наприклад, розділ «*Естетичні проблеми образотворчого мистецтва в українській літературі XVI-XVIII ст. і символічно-алегорична образність*» у монографії про художнє життя в Україні [8].

Дослідник, який досконало знав біблійні і євангельські тексти, українську релігійну літературу епохи (як-от К. Транквіліон Ставровецький, І. Галятовський, А. Радивилівський) наголошував, що комплекс культурних явищ визначала, насамперед, релігійна система. П. Жолтовський послідовно підкреслював зв'язки між релігійним малярством та релігійними текстами. Тут український вчений близький до іконологічного методу Е. Панофського [13, 55], який був націлений на пошуки відповідності зображення і писемного джерела, відшукування зв'язків між словом та образом. Приміром, П. Жолтовський писав про іконографію нових для православної традиції композицій («Непорочне Зачаття»), нову іконографію українських святих чи євангельських сцен [10, 95–103]. Окремої уваги заслуговує частина розділу, присвячена питанням символіки і впливу кольору – як в релігійних текстах, так і в малярстві.

Глибокий знавець візуального матеріалу, П. Жолтовський уважно вивчав джерела впливів на українську ікону (наприклад, ренесансні графічні зразки, привезені верхівкою духовенства), загалом, взаємовпливи малярства і книжкової гравюри (приміром – серії ілюстрацій до «Бесід Йоана Золотоуста» 1623 р., які були парафразами на серію гравюр А. Дюрера) [10, 106]. Вчений аналізував результати «зіткнення» західного впливу і попередньої грецької традиції (про її відголоски в українській іконі XVII ст. П. Жолтовський наводив свідчення Павла з Алеппо 1654 р.).

Поряд з іконологічним підходом, у працях П. Жолтовського присутня методологія соціальної історії мистецтва [13, 62–63]. У дослідженні про Києво-Лаврську іконописну майстерню та в монографії присвяченій різним аспектам мистецького життя на Україні XVI–

XVIII ст. проаналізовано корпоративне та професійне життя художників, становище художника у суспільстві. Треба визнати, що наявний у монографіях дослідника теоретичний дуалізм був нав'язаний обставинами: історія мистецтва як соціальна історія мала право на життя лише у «обгортці» класової боротьби і прогресивної ролі нижчих суспільних верств [8]. Однак П. Жолтовський намагався уникати такого спрощеного марксистського підходу, і також прагнув слідувати переконанню, що «*погляд з позиції часу дослідника не має права на існування*» (думка висловлена ще М. Дворжаком) [11]. Однак, П. Жолтовському лише частково вдавалося реалізувати такий підхід, через об'єктивні вимоги «ідеологічної доцільності» 1970-х рр.

До безперечних заслуг П. Жолтовського, як історика мистецтва, належить, насамперед, редукція позитивістської методології. Звичайно, стилістично-історичний підхід залишався визначальним, але паралельно дослідник застосовував методи іконології та соціальної історії мистецтва. Головною «пасткою» радянської ідеології для історика мистецтва була вимога показати в мистецтві художню еволюцію як розвиток від символічних знакових форм до об'єктивно-реалістичного відображення світу. Відповідно, релігійне мистецтво не могло бути об'єктивно оцінене й інтерпретоване в таких рамках. Однак, такі жанри як портрет, побутова чи історична картина було легше оцінити за мірою соціального змісту в творі.

В радянській науковій реальності також незастосовним залишався постулат М. Дворжака щодо історії як «серії відповістей між сьогоднім і минулим», переважно через навмисний і рішучий ідеологічний розрив і критику реакційності попереднього етапу. Це відображало складне ставлення до історії мистецтва, в якому історичні кореспонденції слугували для легітимізації сучасного мистецтва, а також були основою критики сучасності. Варто зазначити, що публікації П. Жолтовського мали широкий відгук і були високо оцінені науковим середовищем української діаспори в 1980-их рр. П. Жолтовському не лише вдалося показати глибокий пласт української культури XVII–XVIII ст. (в т.ч. аристократичної), але розкрити джерела її появи, дати оцінку багатьох суспільних явищ (як-от позиція художника), проаналізувати твори мистецтва з позицій глибокого знаково-сим-

волічного змісту. В цій ділянці мистецтвознавчих студій публікації вченого не втратили актуальності досі.

1. Овсійчук В.А. Павло Жолтовський – дослідник українського малярства XVII-XVIII ст. // Альма'94. Наук.-попул. щорічн. – Львів, 1995.

2. Жолтовський П.М. Бібліографічний покажчик. – Львів, 1984.

3. Левицька М. Чеський слід у формуванні українських мистецтвознавчих студій (пер. пол. XX ст.) // Мистецтвознавство-2011. – Львів: СКІМ, 2011. – С.115-128.

4. Левицька М. Мечислав Гембарович (1893-1984) і львівська мистецтвознавча школа. Режим доступу: <http://artes-almanac.in.ua/antology/articles/gembarowicz.html>

5. Левицька М. Реставраційна практика Макса Дворжака: львівські епізоди // Студії мистецтвознавчі. Архітектура та вжиткове мистецтво. Число 4 (36). – К., 2011. – С.106-114.

6. Sas-Zaloziecky Wladimir. Режим доступу: <http://arthistorians.info/saszaloziecky>

7. Ходак І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського // Мистецтвознавство України. 2009, №10, с.265-275.

8. Жолтовський П. *Umbra Vitae*. Спогади. Листування. Додатки. (Упор. О.Савчук). – К., 2013.

9. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – К., 1983.

10. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. – К., 1978.

11. Dvořak Max. Режим доступу: <http://arthistorians.info/dvorakm>

12. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. К., 1982.

13. Anne D'Allea. *Metody I teorie historii sztuki*. (Tłum. E.Jedlińska, J.Jedliński). Kraków, 2013.

*Геннадій ГУЛЬКО*  
(Луцьк)

**ПАВЛО ЖОЛТОВСЬКИЙ У  
СПОГАДАХ ПРАЦІВНИКА  
АПАРАТУ УПОВНОВАЖЕНОГО  
В СПРАВАХ РЕЛІГІЙ,  
УЧАСНИКА ЕКСПЕДИЦІЙ  
ВОЛИНСЬКОГО  
КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ  
ПО КУЛЬТОВИХ СПОРУДАХ  
ВОЛИНИ 1980-Х РОКІВ**

Під час моєї 25-літньої роботи в системі державних органів у справах релігій, поряд з зустрічами з вищими ієрархами християнських Церков та керівниками ряду інших релігій, мали місце спілкування з багатьма визначними особистостями, зокрема, в культурній сфері. Одним з них був і Павло Миколайович Жолтовський, який дійсно залишив у моїй пам'яті спогади, значення яких не були нівельовані бігом часу та іншими складнощами людського життя. Перш за все варто згадати причини його кількох щорічних поїздок на Волинь на початку 1980-их років, в основі яких були, перш за все, проблеми тодішніх державно – церковних відносин. Всі висловлені у цьому матеріалі документальні положення та спогади базуються на маловідомих архівних документах, попередніх моїх публікаціях та зокрема, особистих щоденниках за 1981–1982 роки, куди, зважаючи на специфіку моєї тодішньої служби, записувалося все, що вартувало уваги за кожен робочий день.

Як відомо, найбільш важким за наслідками для діючих на Волині релігійних організацій був період між 1940–1960 роками минулого століття. У всьому, що чинилося тоді проти Церкви винною була, перш за все, колишня державна ідеологічна система, яка боротьбу з релігією вела практично необмеженими методами, коли дійсно мета виправдовувала засіб [3, 250]. Особливо жорстка антирелігійна діяльність з боку держави мала місце в Західних регіонах України, де на початок 1960-х років ще діяло 64 відсотки всієї релігійної мережі в СРСР. Із досліджених архівних матеріалів відомо, що з кінця 1940-их до середини 1980-их років у Волинській області були зняті з реєстрації біля 300

релігійних об'єднань та закриті приналежні їм культові споруди. Це склало майже 50% всієї зареєстрованої на Волині релігійної мережі, тобто, релігійних організацій різних конфесій. Зокрема, була припинена діяльність біля 250 православних храмів, зокрема, 37 з них вже на той час були пам'ятками архітектури, 69 закритих церков, як аварійні, були з часом розібрані, а 9 - згоріло [11, 204].

Така парадоксальна, навіть для тогочасного державного законодавства, ситуація зберігалася в області до початку 1980-их років, коли тогочасна державна ідеологічна система організувала останню низку суперечливих заходів по обмеженню все наростаючої релігійної активності населення. З архівних матеріалів, зокрема, відомо про вимоги центральної влади до 1 грудня 1981 року освоїти в області культові споруди, знятих з реєстрації релігійних об'єднань. Під поняттям «освоєння» в ті часи розумілося переобладнання колишніх церков в об'єкти господарського або ж культурного призначення, чи знесення такої будівлі як аварійної. Зокрема, станом на грудень 1981 року в Горохівському районі вважалося, що 16 закритих церков використовуються як склади, 2 – як ритуальні будинки, а ще 3 - вважались аварійними. Водночас у переважній більшості з них ще було церковне майно і вони взагалі стояли без використання. У цілому, з причини постійної протидії православних віруючих та спричиненої цим пасивності місцевих органів влади, освоєння колишніх церков так і не було завершено і призводило до ситуації, що така вимога тодішніх директивних органів повторювалася з року в рік. Навіть на початок 1986 року в області залишались неосвоєними ще 21 закриті церкви, в 19 із них знаходилося культове майно, а ключі від них були у віруючих. Вважалося, що з 168 колишніх культових споруд 104 використовувались в господарських, а 49 – у соціально-культурних цілях [12].

Такий стан справ в цілому призвів до ситуації, що частина культового майна знятих з реєстрації православних громад залишалася без належного нагляду у закритих храмах і розкрадалась, а інша, знаходячись у підсобних приміщеннях діючих церков, руйнувалась від неналежних умов зберігання. Все це спричинило обставини, що багато цінних культових речей - ікон, богослужбових книг тощо в 1960-х – 70-х роках майже безконтрольно були вивезені в музеї Києва та Львівщини, немало

цінних раритетів було знищено під час вивозу майна з закритих церков, знесення аварійних храмів. Водночас з причини росту попиту на церковну атрибутику серед колекціонерів як всередині Радянського Союзу, так і за кордоном, почастишали випадки крадіжок цінних предметів культового майна з діючих і закритих храмів, мали місце численні спроби вивозу викраденого за кордон. Лише в 1980 – 1981 роках за офіційними даними в різних регіонах СРСР було здійснено більше 300 крадіжок культового майна з діючих та закритих храмів, і майже половина таких фактів приналежна до України. Не минула ця кричуща проблема й Волинську область, де протягом 1970 – 1980-х років мали місце більше десятка лише задокументованих випадків крадіжок культового майна. Враховуючи, що проблеми, пов'язані з такими крадіжками набрали загальносоюзного масштабу, 12 листопада 1979 року Кабінет Міністрів СРСР прийняв постанову «О мерах по предотвращению незаконного вывоза культовых ценностей за пределы СССР». Через рік, 21 грудня 1981 року Радою в справах релігій при Раді Міністрів СРСР було прийнято ще один документ «О ходе работы по выполнению постановления Совета Министров СССР от 12 ноября 1979 г.». На республіканському та обласних рівнях ці документи стали підставою для проведення масштабної роботи по інвентаризації культового майна як в діючих так і в закритих храмах, здійсненої повноважними комісіями [12].

У Волинській області така комісія була створена в квітні 1981 року в складі наукових працівників обласного краєзнавчого музею, апарату Уповноваженого Ради в справах релігій при Раді Міністрів УРСР по області та відповідних виконкомів районних рад. В якості експерта в склад комісії за погодженням з відділом пропаганди ОККПУ був включений і Павло Миколайович Жолтовський, на той час вже відомий професор - мистецтвознавець з м. Львова. Як стверджують тодішні Уповноважений в справах релігій по області В. З. Маслош та лектор відділу пропаганди ОК КПУ С. С. Пхиденко на такій кандидатурі експерта настав сам завідуючий цього відділу М. М. Андрущенко, який мав інформацію про попередню участь П. А. Жолтовського в аналогічній якості в Рівненській та Тернопільській областях. Причиною такої прискіпливої уваги високої партійної інстанції до особи експерта став випадок з невдалими експертними висновками під час роботи анало-

гічних комісій у попередні роки в кількох областях України та Росії, зокрема, Вінницькій та Архангельській областях. Як пізніше пояснив в одній з розмов Павло Миколайович, такі наміри волинського партійного начальства співпали з його особистим бажанням відвідати церкви Волині, в окремих з яких він вже бував ще 1950–1960-х роках. Діяльність комісії мала формат експедицій, носила комплексний характер і паралельно велася у двох напрямках: виявлення й облік цінних історичних пам'яток у знятих з реєстрації і діючих спорудах Волині та збір експонатів для фондів обласного краєзнавчого музею та його відділу – музею історії релігії та атеїзму, що пізніше став базою для створення зараз відомого Музею волинської ікони. Частина експонатів, зокрема, дзвони передавались також Державному історико-культурному заповіднику в м. Луцьку. Всього в результаті експедицій 1981–1984 років було взято на облік 685 мистецьких пам'яток: ікон, книг тощо, зібрано і прийнято на зберігання фондів обласного краєзнавчого музею 1109 експонатів [6, 28].

Від апарату Уповноваженого в справах релігій по області в ряді таких експедицій у 1981–1982 роках брав участь і я – тодішній 29-літній заступник Уповноваженого, наймолодший серед своїх колег з усього СРСР. У наступних експедиціях вже брали участь інші наші працівники: Ф. І. Ленський, Г. Й. Мажуга та М. С. Капасюк. Для всіх нас, старших та й молодших за віком працівників, ці поїздки, як згадується, були своєрідною школою пізнання азів питань культової атрибутики. Ми всі на той час мали досить добру підготовку щодо атеїстичних та законодавчих аспектів нашої службової діяльності, але практично не орієнтувалися в особливостях церковних речей, що мали значну культурну цінність. До речі, нам, працівникам апарату Уповноваженого, вже в ті часи була добре відома історія з нашим колишнім колегою М. С. Діденком, якого, як ми тоді вважали, «провели церковники» під час перебування Холмської чудотворної ікони в другій половині 1940-х років у Свято-Феодосіївській церкві м. Луцька. Водночас, унікальною практичною школою ці довготривалі експедиції стали і для групи тодішніх молодих та здібних музейних працівників: Є. І. Ковальчук, Т. М. Шапарової та інших, які вже в наші часи очолюють важливі напрямки в найпрестижніших музейних установах Волині. Про інтенсивність особистої участі в таких поїздках, зокрема, свідчать мої

вже згадувані робочі щоденники за 1981 та 1982 роки. Так, лише протягом травня – червня 1981 року я перебував у відрядженні 19 днів у 4-х районах і разом з членами експедицій відвідав майже 80 населених пунктів Волині. Показово, що така ж ситуація склалася й в наступному 1982 році, коли з 25 по 28 травня в Локачинському районі за моєю участю було оглянуто 15 закритих церков і костелів та всі сім діючих на той час в районі православних церков [13].

І всі ці дні під час поїздок, переважно шосейними та польовими дорогами, в літню спеку з нами перебував Павло Миколайович Жолтовський, на той час вже маючи 77 років. При цьому він завжди проявляв невибагливість до побуту та їжі, постійно проявляв оптимізм та неперевершене відчуття гумору. Пам'ятаються його часті гумористичні пасажі щодо знаменитого музейного автобуса, яким ми пересувалися. Він мав дійсно «допотопний» вигляд, погано заводився вранці, і якого ми, після однієї з реприз Павла Миколайовича почали дружнo називати «фердинандом», ймовірно, під враженням тодішнього популярного телевізійного фільму про Жиглова та Шарапова. Так як я був відносно старшою людиною, порівняно з іншими, переважно «дівочими» членами експедиції, на ночівлю в готелях нам з Павлом Миколайовичем виділяли один з окремих номерів, де, переважно перед сном, з ним можна було цікаво поспілкуватися. При цьому, як попередили нас «колеги» зі Львова, ми, працівники від «апарату Уповноваженого», мали проявляти обережність у спілкуванні з ним, так як той міг, нібито, допускати «націоналістичні прояви», та ще й проявляв лібералізм зі священнослужителями. Таким проявом, зокрема, було те, що настоятелів храмів він називав «батюшками», а їх дружин «матушками», що в нашому тодішньому лексиконі було не прийнято. Адже священників та інших церковних активістів, та й навіть архієреїв, ми, «апаратчики», величали по світському – по імені та по батькові. Звичайно, що я під час однієї з вечірніх бесід запитав його про те, чому ж він «попа» саме так називає, і почув, що слово «піп» по-грецьки означає «отець», а отже на волинській народній говірці це – «батюшка». Звичайно, що це було дуже переконливо, але все ж по-церковному наша служба почала називати священнослужителів всіх рангів лише наприкінці 1980-х років. Цікавими для мене, тоді ще початківця на ниві релігієзнавства, були його розповіді про окремі моменти історії право-

славної та католицької Церков, зокрема, їх розколи в XVI–XVII століттях, особливості в обрядах, атрибутиці, зокрема, іконах. Показовим у цьому відношенні був випадок під час першої експедиції в Іваничівський район у травні 1981 року, де я не зовсім тактовно повівся у вівтарі одного з храмів, безцеремонно торкнувшись речей на престолі. Присутній при цьому священник змовчав, але ввечері, перед сном Павло Миколайович розповів усім членам експедиції про значення для віруючої людини таких церковних атрибутів як іконостас, вівтар, престол тощо. Пам'ятаю, що після цього, дівчата – члени експедиції, уникали заходити у вівтар навіть у закритих церквах, посилаючи туди нас, чоловіків. Тут варто наголосити, що я вже більше ніколи за чверть віку своєї державної роботи в сфері релігії не торкався поверхні престолу навіть в недіючих храмах.

Одночасно мене дивувала його величезна обізнаність у цій, на той час, маловідомій для мене сфері й лише пізніше мені стало відомо, що він походженням з родини священника з історичної Волині, та й взагалі мав енциклопедичні знання як в мистецтві, так і в питаннях історії релігій. Щодо «націоналістичних проявів», то ймовірно, Павло Миколайович взагалі уникав вести якісь розмови про це, але про порядки в бурсах на території середньовічної України, взагалі про українську, зокрема, волинську школу церковного живопису ми, учасники експедиції, прослухали численні системні розповіді. Разом з тим, мені, нещодавно призначеному заступником Уповноваженого, мої керівники не рекомендували фотографуватися поряд не лише з П. М. Жолтовським, але й навіть з іншими членами експедиції. З цієї причини, у моєму архіві та й в архіві обласного краєзнавчого музею, наскільки мені відомо, збереглася лише одна фотографія, та й то з групою православних віруючих в с. Окорськ Локачинського району. Показово в цьому епізоді було те, що поки я розповідав віруючим про майбутній ремонт храму з метою облаштування там музею або ж будинку трауру, інші учасники експедиції разом з Павлом Миколайовичем оглядали атрибутику храму і, як у мене зазначено в щоденнику, виявили не лише цінні необліковані ікони, але й на хорах пошкоджену часом дерев'яну статую Богородиці XVIII століття, яку місцеві жителі називали св. Теклею. Нам її цього разу не віддали, але тут варто наголосити, що зараз ця статуя, вже відреставрована, знаходиться в



*1. Г. Гулько серед прихожан церкви с. Окорськ Локачинського району, 1981 р.*



*2. Учасники експедиції ВКМ, наукові співробітники Є. Ковальчук, В. Буднікова с. Кримно Старовижівського району, 1982 р.*



*3. П. Жолтовський та наукові співробітники ВКМ С. Крейнін, Т. Левицька. Експедиція ВКМ, Локачинський район, 1982 р.*



*5. П. Жолтовський та В. Антонюк, науковий співробітник ВКМ. Експедиція ВКМ, с. Нова Вишва Старовижівського району, 1982 р.*



*4. С. Крейнін, науковий співробітник ВКМ. Експедиція ВКМ, с. Застав'я Любомльського району, 1982 р.*

експозиції Музею волинської ікони. До речі, за державні кошти з метою використання в культурологічних цілях, був проведений і ремонт храму XVIII в с. Окорськ, що й порятувало його від остаточної руйнації та дало можливість вже в 1989 році громаді відновити його релігійну діяльність [1, 85]. З таким же наміром, використання колишніх культових будівель з соціально-культурною метою, в області протягом 1982–1985 років були відремонтовані більше 50-ти переважно старовинних храмів та костелів, що й дало можливість віруючим тих населених пунктів відразу відновити свою церковну діяльність наприкінці 1980-х років [12]. Так що, не все в ті часи було лише деструктивним.

Хотілося б також зазначити, що, незважаючи на майже 50-річну різницю віком та на той час протилежні погляди, особливо щодо ставлення до релігії, мені вдалося порозумітися з Павлом Миколайовичем. Зрозумівши, що він уникає спілкування з будь-яким районним чи сільським керівництвом, я прагнув всі необхідні переговори з ними брати на себе. Сподобався йому, вірогідно, й мій «крутий» норов в спілкуванні з окремими священиками та церковними старостами, коли була потреба оглянути та зафотографувати деякі ікони, або ж навіть вилучити їх, якщо вони були в стані руйнації й не використовувалися в богослужіннях. З численних таких фактів у моєму щоденнику зафіксований випадок в с. Хорів Локачинського району, коли священик ніяк не хотів допустити Павла Миколайовича для огляду у вівтар. Звичайно, після недовгої моєї бесіди з настоятелем храму та бажанням оглянути ще й окремі церковні книги, нас у вівтар все ж впустили, і тоді вперше офіційно в області був взятий на облік церковний живопис Іова Кондзелевича. При цьому, як мені стало відомо пізніше, П. М. Жолтовський, швидше всього, був причетний до вилучення в 1960-і роки з цієї ж церкви частини кіюту письма І. Кондзелевича, і саме цим можна пояснити неприязнь місцевого церковного активу до роботи нашої експедиції. У будь-якому випадку Павло Миколайович залишився дуже задоволений фотофіксацією та здійсненим описом згаданого цінного живопису, дякував мені особисто і всю двохгодинну дорогу від Хорова до Луцька читав нам під гуркіт мотора «фердинанда» лекцію про тоді зовсім нам невідомого, а нині всім знаного «ченця Іова», який жив і творив на рубежі XVII–XVIII століть.

Варто також звернути увагу на ще один

штрих, що залишився в моїх спогадах, про нашого, на жаль вже 23 роки як спочилого, ювіляра. Під час згаданих об'їздів по волинських селах та огляді діючих та закритих церков впадала в очі неприхована скорбота Павла Миколайовича, коли приїжджаючи в село, де в церкві, за його відомостями має бути цінна ікона або ж старовинний стародрук, а виявлялося, що храму вже немає: його розібрали чи спалили. Або ж якийсь «нерадивий» священик чи церковний староста такі цінні речі з причини їх непридатності запроторив у дров'яну або на відкриту всім вітрам та дощам дзвіницю. При цьому, вони навіть у такому випадку вперто відмовлялися їх віддавати, коли ми такі речі разом з якимось лахміттям знаходили. Таке мало місце в с. Лудин Володимир-Волинського та Топилище Іваничівського районів. І якою була щира радість Павла Миколайовича, коли таку знану ним ікону чи стародрук знаходили, хоча вже зовсім непридатну для використання, і після тривалих або ж дуже коротких розмов вилучали у фонди обласного краєзнавчого музею та залишали відповідного акта. Як це мало місце, як свідчать мої записи і в церкві с. Піски Горохівського району. Лише нині я остаточно зрозумів його слова, що неналежно підготовлені «начальник та священик в селі гірші пожежі». Тоді ж, у контексті щодо «начальника», я сприймав цей вислів як «підозрілий». У цілому, оцінюючи «лихі» для Церкви 1950-ті та 1960-ті роки П. М. Жолтовський стверджував, що «за ці роки безслідно зникли десятки старовинних храмів та сотні унікальних церковних раритетів – цінних ікон, книг, дзвонів і, за руйнівними наслідками для сакральної спадщини Волині, цей період був рівнозначним останній війні (тобто Другій світовій. Авт.)» [4,112].

Насамкінець варто також згадати ще один реальний факт з часу тих поїздок, що залишив запис у моєму щоденнику і який мав безпосереднє відношення до Павла Миколайовича. Всі ми, хто з ним спілкувався під час експедицій, з часом вже не дивувалися його енциклопедичним знанням в різних галузях, особливо, мистецьких. Але ж він як виходець з «старої інтелігенції» був знавцем ще й поезії минулих епох й інколи, під настрій, впівголоса цитував якийсь з віршів, відомих нам, як то Григорія Сковороди, а той і зовсім нами нечуваних. Саме такий випадок мав місце під час зупинки та огляду руїн монастиря в с. Старий Загорів на Локачинщині, де в підвальній «зимовій церкві» тоді



*б. П. Жолтовський та М. Черенюк, завідувач  
художнім відділом ВКМ. Експедиція ВКМ,  
с. Чорніїв Турійський район, 1982 р.*

ще були й фрагменти середньовічного розпису. Павло Миколайович довго роздивлявся на мальовничі руїни будівлі та, слухаючи дещо інтерпретовану розповідь представника місцевої влади про нині відомий бій під стінами монастиря у 1943 році, раптом вимовив фразу, в якій були слова «...блажен, хто посетил сей мир, в его минуты роковые...». Ця його фраза мені запам'яталася, я її записав у свій щоденник і на багато років, особливо в «буремні 90-і», виносив її в заставки своїх згадуваних щоденників. Звичайно, що значення цього вислову у своєму житті Павло Миколайович нам тоді ніяк не пояснив, сказавши лише, що це з вірша поета Ф.Тютчева. Лише пізніше, довідавшись про нелегке життя професора, зокрема, засудження його в 1933 році сумнозвісною «трійкою» до кількох років виправно-трудових таборів та ще десятиліття заборони проживати в певних містах, я зрозумів всю глибину змісту його мимовільної фрази. Разом з тим, незважаючи на всі численні обмеження, перебування до реабілітації в 1958 році та й пізніше в статусі

«підозрілого», все це не озлобило Павла Миколайовича на владу та осіб, що її репрезентували. Хоча спогади про репресії щодо нього за нібито «проявлення контрреволюційної діяльності» та нелегке життя в інші «минуты роковые», ймовірно, ніколи його не полишали. Про це ж він, щоправда, в дуже дипломатичній формі, згадує в контексті «противоречивих» дій органів радянської влади щодо збирачів та зберігачів пам'яток культури у своїх опублікованих фрагментах мемуарів [7, 5].

У цілому, в моїй пам'яті він залишився як острівець колишнього, вже не знаного нами світу, із залишками якого я мав ще щастя зустрітись, спілкуючись в процесі роботи з окремими представниками старого родовитого духовенства. Як людині, вихованій в іншу епоху та ще й зважаючи на тодішнє критичне ставлення нас, молодих, до старшого покоління інтелігенції та духовенства, мені інколи було важко зрозуміти та сприйняти їх ідеї. Але, що головне, як мені здається, то вони мимоволі вчили нас, що основними пріоритетами життя



все ж мають бути не політичні або ж релігійні протиріччя, а прагнення до пізнання, дії та творіння добра. Водночас, неоціненний досвід дуже складного життя, яке прожив Павло Миколайович та багато інших його сучасників, має засвідчувати нинішньому поколінню як важливо у свої «минуты роковые» не відступати перед важкими проявами буття та зберігати при цьому історично притаманну українцям людську гідність та честь.

---

1. Бабич Л., Свистун В. *Храми Волині*. – Луцьк, 2004. – С.85.

2. Бортніков В. *Волинь на зламі століть*. – Луцьк, 2001.

3. Войналович В. *Партійно-державна політика щодо релігії та релігійних інституцій в Україні в 1940 - 1960 років*. – К., 2005

4. Гулько Г. *До питання про закриття православних храмів на Волині. Минуле і сучасне Волині та Полісся: Луцький район: історія, сучасність, перспективи*. Науковий збірник. – Луцьк, 2007. С.111.

5. *Законодавство про релігійні культу*. – К., 1973.

6. Ковальчук Є. *Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 роки)*. – Луцьк, 2013. – С.27.

7. Ковальчук Є. *Павло Жолтовський і Волинь. - Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції*. – Луцьк, 2004.– С. 5.

8. Милусь В. *Державна влада і православна церква на Волині у другій половині 40-х – 50-х роках 20 століття*. – Луцьк, 2008.

9. *Інструкція по применению законодательства о культурах*. – М., 1961.

10. *Об усилении контроля за выполнением законодательства о культурах*. – М., 1961.

11. Рожко В. *Православні монастирі Волині*. – Луцьк, 1996. – С.204.

12. *Поточний архів сектору у справах релігій Волинської облдержадміністрації*.

13. *Особистий архів Гулька Г. Я.*

## *Розділ II*

# ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ

## II. 1. ІКОНОПИС

*Ірина ШУЛЬЦ*  
(Київ)

### **«ХОЛМСЬКА КОЛЕКЦІЯ» У ЗБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА. ЩЕ ОДИН АРХІВНИЙ ДОКУМЕНТ ДО ІСТОРІЇ НАДХОДЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК**

Дослідження мистецьких творів з музейних зібрань базується на багатьох складових, в тому числі й на комплексі інформаційних джерел, що висвітлюють різні етапи з історії пам'яток: від часу створення, побутування, визначення пов'язаних з ними осіб та місць до шляхів надходження до музею та подальшого їх перебування у збірці. Зокрема, з'ясування джерел та способу надходження до музею є важливою ланкою в історії формування музейного зібрання й до того ж дозволяє уточнити атрибуцію пам'яток, окреслити їх попередню локалізацію.

Інколи в фондовій документації помилково вказані або незафіксовані відомості про надходження музейних предметів, як сталося у Національному Києво-Печерському заповіднику із значною кількістю пам'яток, в тому числі й з Холмщини, що потрапили до колекції після Другої світової війни. Така ситуація була зумовлена об'єктивними причинами повоєнного часу, коли в заповідник масово поверталися з евакуації та надходили пам'ятки, які в скорочені терміни необхідно було взяти на облік.

Збірка пам'яток з Холмщини в колекції заповідника складається з творів іконопису, різьблення та скульптури. В повоєнних інвентарних книгах вони обліковані з різними записами про час та джерело надходження, в окремих випадках помилково вказані звідки й коли надійшли пам'ятки. В них частина пам'яток записана як передані з музею українського мистецтва у 1947–1948 рр. або повернуті з евакуації

у 1945 р., а також передані з музею західного мистецтва у 1947 р.; деякі інвентарні записи без вказівки звідки надійшов предмет; окремі ікони були взяті на облік тільки у 1976 р. Втім, переважна більшість ікон та скульптури записані як такі, що надійшли з Холму, з Холмського музею з 1946 по 1948 рр. Не зважаючи на те, що тільки повоєнні інвентарні книги слугували першоджерелом інформації про надходження музейних предметів, не обійшлося без помилок та розбіжностей й в діючих інвентарях музею.

Варто зазначити, що нині вже з'ясовано і документально підтверджено факт одночасного надходження до заповідника пам'яток з Холмщини у жовтні 1945 р. [1, 95-96].

В холмській колекції заповідника представлені досить рідкісні зразки мистецтва західних теренів Волині від XVI до XIX ст. Найцінніші пам'ятки широко відомі, давно введені до наукового обігу. Завдячуючи численним публікаціям, польські дослідники Кристина Март та Павел Сиговський ідентифікували їх як пам'ятки, що входили до складу колекції колишнього Холмського церковно-археологічного музею. [2, 84-97; 3, 21-28]

Холмський церковно-археологічний музей було засновано в 1882 р. при православному Свято-Богородичному братстві за ініціати-ви тодішнього вікарія Холмсько-Варшавської єпархії, а згодом єпископа Волинського Модеста (Стрельбицького). Музей працював понад 30 років – до Першої світової війни. В ньому зберігалися цінні документи і церковні старожитності з Холмщини та Підляшшя. Опікувався музеєм викладач духовної семінарії Федір Кораллов, який підготував та видав путівник-каталог по музею. [6].

Пізніше, експонати цього музею заклали основу нового Музею землі Холмської, створеного у місті, що відійшло до Польщі. Там вони знаходилися до кінця Другої світової війни, а потім зникли. Польський історик П. Сиговський з Любліна вважав, що ікони з Холма були вивезені в Україну або радянськими військовими у 1944 р., після визволення міста від німців, або під час операції “Вісла” навесні 1947 р. [7, 74].

Проведені нами дослідження дозволили з'ясувати та підтвердити документальними джерелами досить заплутані шляхи надходження пам'яток з Холмщини до Києва й Києво-Печерської лаври.

Декілька років назад нами було знайдено та опубліковано два документи, що зберігаються в Державному архіві м. Києва. Один з них – акт прийому від 27 жовтня 1945 р. до фондів Києво-Печерського заповідника 102 експонатів церковних речей згідно з описом від співробітників Холмської духовної консисторії протоієрея Гаврила Коробчука та Петра Доманчука. [8, 60]. Варто зазначити, що вказаний опис чи то список предметів до акту прийому не додається й у справі відсутній.

Другий документ – акт стану збереження від 1 листопада 1945 р., в якому зафіксовано, що музей «Києво-Печерська лавра» отримав церковні картини та статуї доставлені з Холмської духовної консисторії. В акті відмічено, що всі експонати мають музейну цінність, окремі датуються XVI–XVII та XVIII ст., збереженість середня, більшість має дефекти, подряпини, деякі статуї не мають рук і ніг, дерев'яні двері уражені шашелем, окремі предмети були реставровані [8, 60].

Продовжуючи вивчати історію надходження холмських пам'яток до Києва, нещодавно в тому ж Державному архіві м. Києва, тільки в іншій справі нам вдалося розшукати ще один документ, безпосередньо пов'язаний з цим питанням. Це опис предметів, що додавався до акту прийому від 25 жовтня 1945 р. й згідно з яким приймали до фондів церковні речі. [9, 21-23].

Архівний документ представляє собою рукопис на трьох аркушах, з текстом українською мовою на п'яти сторінках. Повна назва документу: «Опис музеальних речей Холмського Єпархіального Музею, перебираємих представниками Української Переселенчої Комісії у Холмі 3 жовтня 1945 року». [9, 21]. (Лл. 1-2)

В описі наявна інформація подається у вигляді таблиці за наступними позиціями: № по порядку (в оригіналі – число порядкове), назва речі, час походження, розмір у см, примітки ( в оригіналі – уваги).

Варто зазначити, що опис складений досить професійно, усі записи класифіковані за видами образотворчих пам'яток. Загальний перелік із 103 порядкових номерів починається з ікон (з №1 до №55); наступними записані пам'ят-

ки скульптури та різьблення (з №56 до №100); останні три предмети – це хоругви (з №101 до №103). Серед творів іконопису в окрему групу систематизовані Царські врата (№48-52), а також процесійні ікони (№54-55).

Записи в документі зроблені узагальнено, в багатьох випадках наводяться тільки назви ікон, які, інколи, доповнені короткими, втім, дуже влучними уточнюючими деталями. Наприклад – ікона записана в описі під № 35 так : «Бегство св. Родина до Єгипту – на долі – ізбиєніє младенців»; ікона за описом №36 - «Господь Вседержитель на троні – по боках 2 янголи, на чеканному посеребреному тлі»; ікона під №39: «Апостол Петро (з боку – півень)» .[9, 21, 21зв.].

Пам'ятки різьблення та скульптури описані більш розлого, часто поруч з описом наводяться дані про дефекти та пошкодження. Наведемо декілька прикладів: під порядковим № 59 йде такий запис: «Статуя Д. Марії з Младенцем на лівій руці, в ногах Спасителя – голова херувима»; під №81 - «Постать дитини без правих ноги й руки; ліва рука приведена наперед, зігнута в ліктеві в напрямку до правого уха»; під №91: «Молода істота (янгол) з відбитими руками й ногами». .[9, 21зв.,22, 22зв.].

Записи про розміри музейних предметів часто допомагають відшукати конкретну пам'ятку серед масиву подібних за назвою та сюжетом. В описі на переважну більшість речей вказано розмір: на ікони - ширина й висота, а на скульптуру - висота. Записи про розмір відсутні тільки на 12 предметів. Саме розміри послужили чи не найвагомішими аргументами у визначенні приналежності низки пам'яток до Холмської збірки.

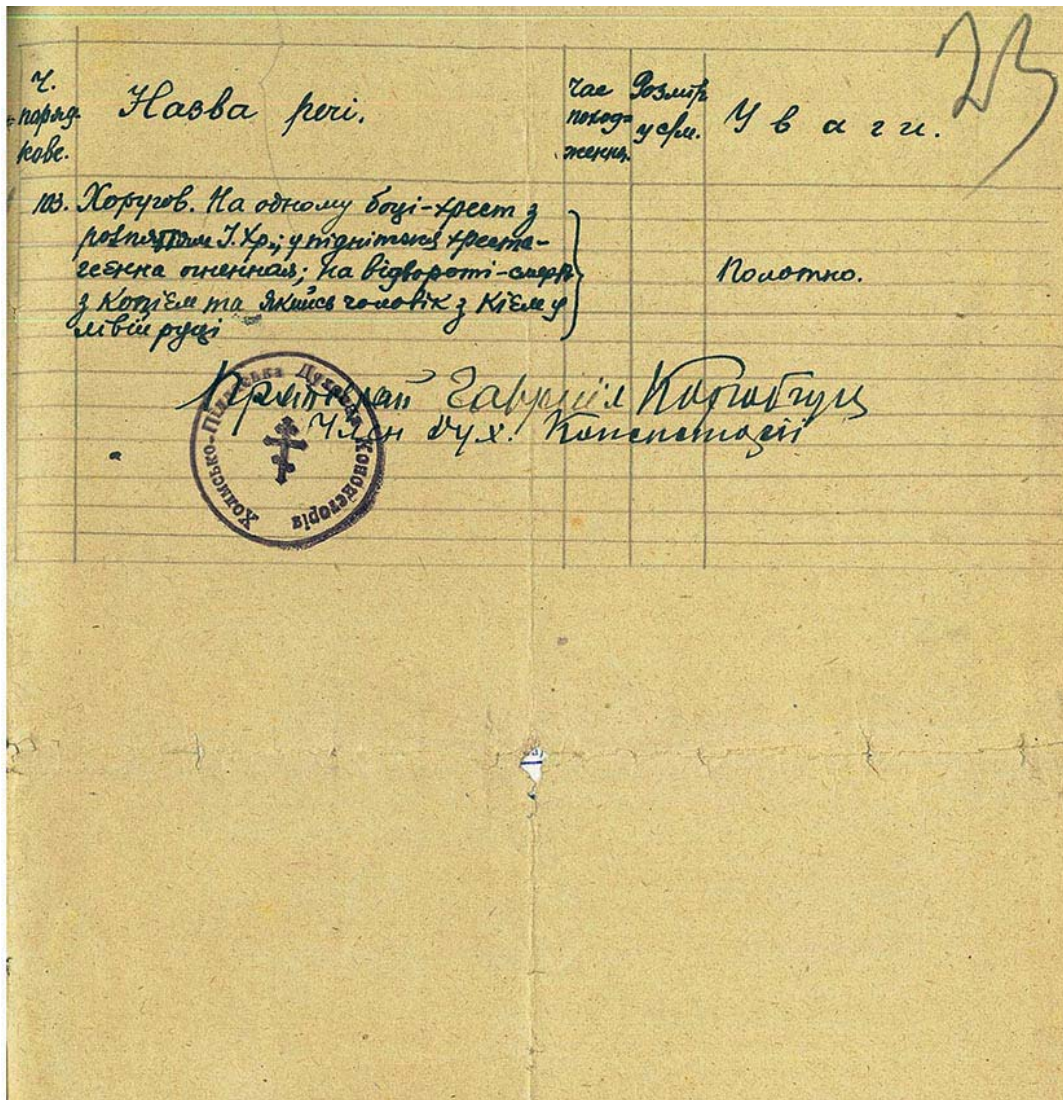
Інформацію про мистецькі твори доповнюють відомості про матеріал і техніку виготовлення, які зафіксовані в примітках, інколи, вказано про наявність рами як на іконах або підставки для скульптури, а також – золочене або мальоване дерево.

В окремих випадках в описі наводяться розташовані на пам'ятках різноманітні написи, номери, звертається увага на оригінальність форми або деталі. Такі особливі ознаки мають важливе значення для ідентифікації музейних предметів. Завдяки ним, вдалося розшукати ряд ікон в фондах заповідника.

Серед ідентифікованих творів ікона «Св. Онуфрій»1727 року, за описом №11 (*КПЛ-Ж-1712*); ікона «Вогненне сходження

№	Назва речі	Час напису матеріал	У в а з и.
83.	Дитяча постать (якщо?) без рук і правої ступні	90.	Маляване дерево.
84.	Солова шпала, намальована фарбою; крила флюїсовані по-нашани	36.	Дерево.
85.	Солова шпала з капівобличчями крапками	34.	Маляв. дерево; фарба біла
86.	Фігура молод. істоти (якщо?); ліва рука кистею ліфт; відгалуження; права, фігура в мітці; камінь піднесена до гори; обидві ступні змищені.	98	} Маляване дерево
87.	Дитяча постать.	29.	
88.	Сиділа молода гетота; руки чорні, не відбиті.	41.	Маляване дерево.
89.	Фігура молод. істоти (якщо?); ліва рука повисла кистка і обидві руки відгалужені	89.	Маляване дерево
90.	Контрапункт жовта фігура (стоїть) на шпалі; руки ліва рама; кілька до правої біла шпала; волосся; на животі шпала	63.	Маляване дерево.
91.	Молода гетота (якщо?) з відбитими руками і ногами.	64.	Маляване дерево.
92.	Патріарх Еквів лежить на каміні	118.	Маляване дерево
93.	Фігура рвенітт; обидві руки відбиті	50.	Дерево; фарба обидві.
94.	Фігура західк. св. ітти; ліва рука прикрашає кистею; обидві змищені.	110.	Дерево.
95.	Дерев'яний хрест, ртінаний з дерева; на передній стороні отвори. отвір з вставкою ртінати ітти; зм. Б. М.	71x42	Дерево.
96.	Дерев'яний хрест, готичний кривий, прибитий до крестообразної дошки з написом: "S. B. 433. II"	63x49.	Заміта (бондарка).
97.	Взв'язана з дерева (зрона винограду); з обидвома знаменами: "Хрест наса на горі" і "Молитва в огороді"	55x33	Зоологія дерево; маляв. ма-фарба.
98.	Відома постать без ступні, обидві руки відбиті; обидві ступні на зм. шпалах	937	Білий. Зм. шпала.
99.	Хрест з рвеніттими І. Хр.	180x50.	Маляване дерево.
100.	Хрест ртінаний з дерева; до нього прикріплена фігура, до якої спускається ртінана з дерева. На відбиті напис: "S. B. 433. II"	37x19.	Дерево.
101.	Хорув на полці; на відбиті - шпала поставлена у повн. зріст з 12-ма білками кистями і голвами; на верх. ступні - 2 фігури дерев'яні; на ступні і фігура написана кистею; на ступні малярський; з однією рукою - Св. Олександр, малярський; з другою рукою - втретє архієпис.		Напис на дерев'яному вогнищі.
102.	Хорув на полці; обидві ступні малярський; з однією рукою - Св. Олександр, малярський; з другою рукою - втретє архієпис.		Напис на тинній малярській.

1. Перша сторінка опису музейних предметів Холмського музею переданих до Києво-Печерського заповідника



2. Остання сторінка опису музейних предметів Холмського музею переданих до Києво-Печерського заповідника з підписом члена духовної консисторії протоієрея Гавриїла Коробчука та печаткою Холмсько-Підляської духовної консисторії.

Іллі Пророка» на дереві з вирізами II пол. XVIII ст., №18 (*КПЛЛ-Ж-2079*); ікона виносна двобічна на полотні «Богородиця з немовлям» на звороті – «Св. Онуфрій» XIX ст. №54. (*КПЛЛ-Ж-1339*); фрагмент різьблення з гроно винограду та образами «Несення хреста» та «Моління про чашу» XVIII ст., №97 (*КПЛЛ-Ж-1676*); хрест дерев'яний різьблений з написом на звороті «В. Brandt», XIX ст. №100, (*КПЛЛ-СК-35*). (Іл. 3-7). В інвентарних книгах заповідника ці музейні предмети записані як такі, що надійшли з Державного музею українського мистецтва та Музею західного мистецтва у 1947 – 1948 рр.

Варто відмітити, що в документі записані 103 предмети. Втім в акті прийому від 25 жовтня 1945 р. зазначено про надходження 102 експонатів, які відмічені в описі позначками. Такі розбіжності пояснюються записом під № 98, що закреслений в описі, а в примітках написано – «залишилось». Це найбільша за розмірами річ, висотою 237 см на блясі з наступним описом: «жіноча постать у весь зріст в одязі мальованій червоною, блакитною та зеленою фарбами». [9, 22зв].

На останньому аркуші опису стоїть підпис члена духовної консисторії протоієрея Гавриїла Коробчука та печатка Холмсько-Підляської духовної консисторії, якою затверджено цей документ. [9, 23].

Опис, як зазначено у назві, складений членами української переселенчої комісії у Холмі, серед яких був митрофорний протоієрей Гавриїл Коробчук. Вочевидь, саме за його ініціативою кращі мистецькі пам'ятки, як православні так й греко-католицькі, були перевезені з Холму до Києва. Незважаючи на складні суспільно – політичні умови та матеріально – технічні можливості того часу, Гавриїл Коробчук приклав багато зусиль для збереження української культурної спадщини Холмщини, в тому числі унікальної пам'ятки – чудотворної ікони Холмської Богородиці. [10, 112 -113].

Знайдений в архіві документ пов'язаний з трагічними подіями у житті українців з так званого Закерзон'я, зокрема з Холмщини та Підляшшя, наприкінці Другої світової війни. Датований 3 жовтня 1945 р. він відноситься до самого драматичного третього етапу переселення українців з території Польщі. Переселення проводилося за підписаною 9 вересня 1944 р. Угодою між Польщею та УРСР, за якою евакуювали українців з території Польщі, а поляків з територій УРСР. Переселення, яке

розпочиналося на добровільних засадах, втім не викликало захоплення українського та польського населення, що ставило під загрозу всю акцію. На третьому етапі, з вересня 1945 р., перейшли до винятково примусових заходів щодо переселення, із застосуванням 3 дивізій Війська Польського та батальйонів військ НКВС. Всього під час переселенчої акції у 1944 - 1946 рр. з Польщі було виселено близько 500 тисяч українців.

За домовленостями для переселенців надавався транспорт. Припускаємо, що скориставшись такими умовами, члени холмської переселенчої комісії направили до Києва музейні речі.

Новий документ з історії надходження пам'яток з Холмського музею до зібрання Києво-Печерського заповідника є цінним джерелом для ідентифікації мистецьких творів в колекції заповідника. Він підтверджує попередньо проведені атрибуції музейних предметів, окреслює їх локацію, надає можливість залучити до корпусу холмських пам'яток нові твори, а також продовжити їх пошук.

Внаслідок опрацювання опису, в колекції заповідника було додатково виявлено 15 творів з холмської збірки: в групі зберігання «живопис» 13 од.; в «скульптурі» - 2 од. Деякі з них експонувалися на виставках заповідника та закордоном й нещодавно були опубліковані в каталогах до них. [11, 108 – 109; 12, 122, 130 – 132; 13, 103]. За попередніми дослідженнями, які ще вимагають уточнень та співставлень, нині в зібранні заповідника зберігається 88 пам'ятки з колишнього Холмського церковно-археологічного музею.

На сьогодні цей важливий архівний документ, який є вагомим свідченням дбайливого відношення до збереження пам'яток національної культурної спадщини українцями з Холмщини, опубліковано й введено до наукового обігу. [14]. Повний текст опису музейних предметів Холмського музею переданих до Києво-Печерського заповідника опубліковано у ґрунтовному виданні «Києво-Печерська лавра у часи Другої світової війни. Дослідження. Документи.». [15, 935 – 940].

*І. Шульц І. В. Пам'ятки Холмського церковно-археологічного музею в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. До історії надходження. // Церква-наука-суспільство: питання взаємодії. Матеріали Одинад-*



4. Ікона «Вогненне сходження Іллі Пророка» на дереві з вирізами II пол. XVIII ст.  
(за описом № 18)



3. Ікона «Св. Онуфрій» 1727 р.  
(за описом № 11)



5. Фрагмент різьблення з гроно винограду та іконами «Несення хреста» та «Моління про чашу» XVIII ст. (за описом № 97)



6. Хрест дерев'яний різьблений з написом на звороті «В. Brandt», XIX ст. (за описом № 100)



7. Зворот хреста з написом «В. Brandt» (за описом № 100)

цятої Міжнародної наукової конференції (29-31 травня 2013). – К. 2013. – С. 94-96.

2. Mart K. Na szachownicy dziejow. O ikonach z Muzeum Chelmskiej w zbiorach muzeum w Kijowie. // Księga Pamiatkowa Czarniecczykow. – Chelm, 2000. – Т. 3. - S. 81-100.

3. Mart K. Do piekna nadprzyrodzonego. Wystawa sztuki sakralnej XVI–XX wieku ze zbiorow muzeum chelmskiego i swiatyn dawnych diecezji chelmskich : katalog / Krystyna Mart. – Chelm, 2003. – Т. 2.

4. Сиговський П. Про походження кількох ікон колишнього церковно-археологічного музею у Холмі зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Павло Сиговський. // Пам'ятки України. – 2011. – № 1-2 (165 – 166). – С. 74 – 79.

5. Sygowsky P. Zabytki malarstwa w rosyjskim muzeum cerkiewno-archeologicznym w Chelmie (1882-1915). // Збереження і дослідження історико-культурної спадщини у музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності. Доповіді та матеріали. – Львів, 2013. – С.526-535.

6. Кораллов Ф. В. Церковно-археологический музей при Холмском православном Свято-Богородицком братстве. Опыт краткого очерка музея в связи с сведениям об археологической науке вообще и с указанием того, что особенно важного и интересного можно увидеть в Холмском церковно-архе-

ологическом музее / Федор Кораллов. – Холм, 1911.

7. Sygowski P. Ikona Matki Boskiej z dzieciamiem tzw. "Czesnochrestska" z Hrubieszowa na tle dziejow dieczi Chelmskiej kosciola wschodniego. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 70-78.

8. Шульц І. В. До питання надходження пам'яток з Холмського церковно-археологічного музею до зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. // Волинська ікона: дослідження та реставрація: збірник наукових праць за матеріали XX міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 27-28 серпня 2013 року. – Луцьк, 2013 – Вип.20. – С. 55-63.

9. ДАК, ф-Р 1517, оп. 1, спр. 20. С.21, 21 зв., 22, 22зв. 23.

10. Макар Ю., Горний М. Макар В. Від депортації до депортації. Суспільно-політичне життя холмсько-підляських українців (1915-1947). Дослідження. Спогади. Документи : у 3 т. – Чернівці, 2014. – Т. 2.

11. Православний мир. Образ Христа в іконографії стран Восточной Европы из музеев Беларуси, России, Сербии, Украины. К 1025-летию Крещения Руси. – Минск, 2015.



12. *Відроджені скарби Києво-Печерської лаври з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: (альбом-каталог). Автори-упорядники: А. Кондратюк, І. Шульц, А. Беліловська, С. Гага-Шереметьєва.* – К, 2014.

13. *Світ української ікони (альбом-каталог). Автори-упорядники: І. Шульц, М. Моторжина, І. Літинська, К. Лісова.* – К, 2015.

14. Шульц І. В. *Новий документ з історії надходження пам'яток Холмського церковно-археологічного музею до збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Чотирнадцятої Міжнародної наукової конференції (25 травня – 3 червня 2016 р.)* – К. 2016. – С. 91 – 94.

15. *Києво-Печерська лавра у часи Другої світової війни. Дослідження. Документи. Упорядники: Т. М. Себта, Р. І. Качан.* – К. 2016.

*Любов БУРКОВСЬКА*  
(Київ)

## ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І ПОБУТУ УКРАЇНИ

Колекція ікон Національного музею народної архітектури і побуту України одна з найбільших фондових збірок іконопису вітчизняних музеїв. Збірка нараховує близько трьох тисяч творів, серед них – давні храмові ікони з Галичини та Волині (XV–XVIII ст.); рідкісні ікони на склі із Закарпаття (XIX – початок XX ст.), багатосюжетні образи на полотні з Поділля та Середньої Наддніпрянщини (кінець XVIII – початок XX ст.), велика колекція хатніх ікон з усіх регіонів України (XIX – початок XX ст.).

У музейній збірці волинський іконопис представлений творами XVII–XVIII ст. – це поодинокі зразки, які віддзеркалюють різні мистецькі течії, що значно утруднює процес дослідження матеріалу. Водночас колекція складається з творів доволі високого рівня професійного виконання, які без сумніву є окрасою збірки. На жаль, ряд об'єктивних і суб'єктивних причин призвели до того, що серед ікон збірки існує значна група неатрибутованих ікон. У фондовій документації вони визначаються як ікони із «Західного Полісся» чи з «Волині». Цей факт є особливо прикритим, оскільки саме до цієї групи входять найбільш цінні, давні волинські пам'ятки. Час від часу ікони збірки з'являються на виставках, окремі ікони збірки зрідка ставали предметом наукових публікацій, деякі потрапили до видань альбомного характеру [23, 24, 25], проте багатий матеріал колекції не отримав належного наукового опрацювання та узагальнення. Пам'ятки іконопису музейної збірки варті, з огляду на їх мистецьку цінність, зайняти належне місце у художньому комплексі важливих творів іконопису поряд із вже відомими, хрестоматійними творами з найбільших вітчизняних музеїв, на яких базуються основні відомості про загальні процеси розвитку українського мистецтва XVII–XVIII століть.

Група волинських ікон середини XVII ст., перевезених до НМНАПУ з храмів Західного Полісся, відноситься до стилістичної групи,

яку науковці визначають як коло «Волинського маляра 1630 р.». Пам'ятки об'єднані спільною іконографією та стилістикою і, очевидно, створені в одній майстерні упродовж незначного проміжку часу [2, с. 23; 14; 21, с. 113–119]. Серед них ікони – «Успіння Богородиці», «Христос Вседержитель», «Старозавітна Трійця», «Преображення Господнє», «Георгій Зміборець», «Вознесіння, Зішестя Святого Духа на апостолів». Як зазначає В. Александрович, географія збережених пам'яток «Волинського маляра 1630 р.», вказує, що таким художнім центром міг бути Ковель, «де малярі документально фіксуються ще на межі XVI–XVII ст.» [1, с. 45–68]. З ім'ям цього іконописця дослідники пов'язують значну групу ікон першої половини – середини XVII ст., що нині зберігаються в музейних збірках України [7, с. 398–407] і Білорусії [18]. На перший погляд, може виникнути припущення про спільне авторство зазначених ікон з НМНАПУ та творів «Волинського маляра 1630 р.». Пам'ятки демонструють майже ідентичність іконографічних та художньо-образних характеристик. Водночас композиції ікон, хоча вони загалом дуже схожі, в деталях суттєво відрізняються. Порівняльний аналіз творів вказує на почерк різних майстрів, які вірогідно працювали в одній майстерні і це дозволяє припустити, що ікони з НМНАПУ належать пензлю молодшого колеги, можливо учня «Волинського маляра 1630 р.». Він перейняв у свого «наставника» майстерність компонувати й врівноважувати групи в багатофігурних сценах, гнучкий, пластичний малюнок, виразні силуети, своєрідну образність. Проте він не мав яскравого колористичного дару, притаманного «старшому колезі»: колориту його творів недостає делікатності, тонких поєднань й співставлень тонів і, що найголовніше, вони позбавлені характерної об'єднуючої золотисто-вохристої барви, яка надає дивовижної витонченості творами «Волинського маляра 1630 р.» й вирізняє творчий доробок цього живописця з-поміж тогочасних волинських пам'яток.

До зазначеної групи волинських ікон належить монументальний образ «Успіння Богородиці» середини XVII ст. (Західне Полісся). Мистецька цінність пам'ятки ставить її в ряд кращих пам'яток волинського іконопису XVII ст. Ускладнена композиція ікони підсилена масивністю фігур, але вона не виглядає важкою. Нестандартність підходів виявлена в ком-

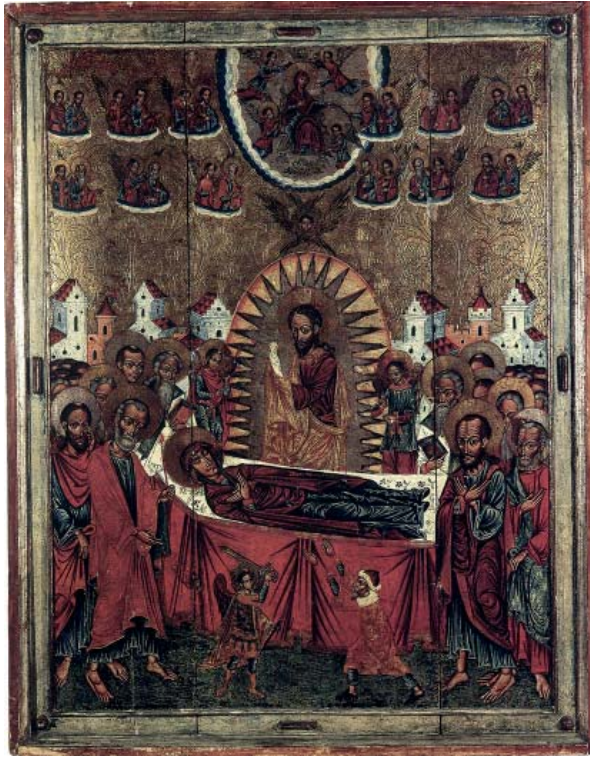
позиційно-просторовому вирішенні пам'ятки. Безпосередньо за основною сценою, наближеною до переднього краю ікони, зображено велику площу, заповнену юрбою; її оточують невеликі за розмірами будівлі. Архітектурний стафаж трактується як стрункі й легкі архітектурні об'єми, що об'єднують та врівноважують іконний простір. Завдяки легким формам будівель, що півколом охоплюють площу, та світлим тонам фасадів, складається враження значної віддаленості міської забудови від краю ікони, відчуття панорамності, незвичної просторовості зображення. На відміну від традиційного вирішення давніх композицій, у яких дотримувалася принцип побудови зображення строго паралельно до площини іконної дошки, а споруди архітектурного стафажу незмінно фланкували основне зображення, у досліджуваній іконі виразно відчутні пошуки нових підходів до втілення канонічного сюжету. Майстрові вдалося врівноважити доволі навантажені зображеннями верхню й нижню частини ікони, гармонізувати кольоровий лад пам'ятки та, попри не дуже індивідуалізовані реакції персонажів, надати сцені певної гостроти й динамізму. Змістовий і композиційний центр ікони побудований на зіставленні двох силуетів: темної, чітко виокремленої на білому покривалі фігури Богоматері й постаті Христа в золотистому гіматії на тлі сяючої мандорли. До того ж основна композиційна вісь отримує розвиток у горішньому зображенні, де Марію возносять на троні ангели в синьо-голубому овалі, який відіграє роль другого центру ікони. Організація багатолюдної сцени, підхід до поєднання мотивів, пливкий ритм руху створюють атмосферу урочистості, соборності композиції. Співвідношення сцен першого плану, мотивів прибуття апостолів та вознесіння Богородиці надає іконі композиційного ритму й динаміки. Настрій та ритмічна організація сцени ріднить її з піднесеною атмосферою святкового богослужіння. Наявність в іконі кількох планів, вільне розміщення фігур на різних рівнях, відсутність строго фронтальних постав персонажів, різноманітність жестів апостолів порушують площинність композиційної побудови. Ці чинники сприяють виникненню відчуття подвійного ритму: композиція розгортається вертикально, у межах загальної іконної площини й водночас об'єднує навколо центрального зображення всі мотиви ікони. Продумана композиція, виражений колористичний лад, рух фігур у просторі,

виразні жести наповнюють ікону симетрією, створюють єдиний внутрішній ритм. Драматичні інтонації звучать в іконі дещо приглушено: загальний скорботний настрій переданий композиційною побудовою, строгістю й зібраністю схвильованих ликів апостолів, їх позами, інтенсивними, глибокими кольоровими відтінками з ударами білила й кіноварі та переливами золота й срібла.

Ікона «**Преображення Господнє**» середини XVII ст. (Волинська обл.) – це один твір, який можна пов'язати із зазначеним художнім осередком. Художник майстерно застосував засоби художньої виразності для розкриття символічного змісту християнської легенди. Піднесена й урочиста верхня частина ікони – статичні постаті біблійних пророків і осяяний Христос – протиставляється підкреслено експресивній нижній частині, де змальовано вражених дивом апостолів. Образ Христа на тлі великої мандорли відіграє роль композиційного центру твору, а багряна стріла як графічний стрижень усієї ікони поєднує горішню і нижню її частини. Зазвичай у композиціях «Преображення» всі постаті об'єднані в одне ціле за допомогою гірок. Натомість у композиції ікони об'єднувальну роль відіграє багряна стріла, а пейзажні елементи сприймаються лише як аккомпанемент до містичної сцени.

Автор твору заради досягнення монументальності та внутрішньої динаміки зображення застосовує характерний композиційний прийом – наближення постатей до переднього краю іконної дошки. Водночас фігуру Христа подано не строго фронтально, а ледь повернутою вліво, куди спрямовано і погляд, завдяки чому в поставі Ісуса з'являється враження легкого руху та певною мірою долається її суворостатичність.

Вивіреніми прийомами майстер створив дзвінкий колорит твору, що виразно прочитується і сприяє виникненню відчуття душевного піднесення та духовного очищення. Прагнучи до гармонії, маляр узгодив кольорові площини ікони та загальний колористичний ритм твору. Яскрава фарба променистої стріли, на тлі якої змальовано Христа в білосніжних ризах, – не тільки композиційний, але й психологічний центр ікони. Поєднання й водночас протиставлення багряного і білого – виразний кольоровий акцент, який створює містичну напругу і стає своєрідною семантичною домінантою ікони, що підсилюється «божественним сьй-



1. Успіння Богородиці, середина XVII ст.  
Західне Полісся. НМНАПУ



2. Преображення Господнє, середина XVII ст.  
Волинська обл. НМНАПУ



3. Старозавітна Трійця, середина XVII ст.  
Волинська обл. НМНАПУ



4. Вознесіння Господнє. Зіслання Святого Духа на апостолів, середина XVII ст., вивезена із церкви с. Яревище Старовижівського р-н Волинської обл. НМНАПУ

вом» синьо-голубого ореолу навколо постаті Христа. Виявляючи неабияке чуття колориста, художник komponує білосніжні, яскраво-червоні, водянисто-сині та зелені кольорові партії в струнку, урівноважену систему. Сліпучо-білі ризи Спасителя, дякуючи делікатним світло-голубим, блідо-рожевим і блідо-зеленим лініям-поліскам, якими позначено бганки одягу, стають прозорими, неначе постать Ісуса проникнута ірреальним світлом. Щодо образної характеристики дійових осіб, то хоча вони й подаються без ознак психологізму, проте не позбавлені певної внутрішньої напруги. Лики апостолів, вражених грандіозністю містичної події, – емоційно найвиразніші.

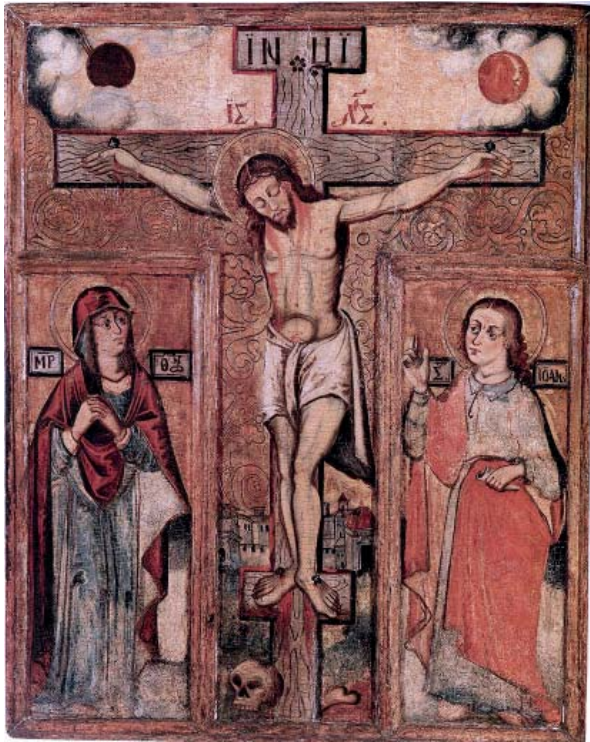
Серед усіх художніх засобів, що їх майстер використовує в побудові композиції ікони «**Старозавітна Трійця**» середини XVII ст. (Волинська обл.), особливе значення надається лінії і колориту. Саме вони мають найбільш індивідуальний характер і є найвиразнішими ознаками його художнього почерку. В іконі чітко прочитується пірамідальна композиція – постать середнього ангела дещо підвищена й домінує над іншими. Прямі лінії підніжок, масивні форми сідалищ урівноважують композицію, надають їй стійкості. Постаті ангелів наближені до краю іконної дошки, і це зумовлює відчуття їх особливої монументальності та вагомості форм. У моделюванні ликів застосовано контрастне вохрення з досить різким висвітленням та інтенсивним підрум'янком, завдяки чому обличчя виглядають об'ємними, тілесними. Експресивна гра світла і тіні в ликах ангелів привносить в образи емоційну ноту. Колірна гама ікони обмежується синім, кількома тонами червоного, сірим і перлисто-голубим. Сині шати ангелів моделюються білильними висвітленнями, що накладаються на основний тон у вигляді енергійних, паралельних, округлених штрихів різної товщини. На ризах червоного кольору бганки здебільшого підкреслені тонкими чорним лініями, інколи вони подаються без висвітлень. Використання локальних фарб без кольорових рефлексів позбавляє композицію пластичності, створює ущільнені художні структури. Давні ікони «Старозавітна Трійця», як правило, наповнюють тихі роздуми, зосереджена зануреність у власний внутрішній світ, натомість образи досліджуваної ікони мають дещо інші емоційні параметри. На зміну відсторонено-споглядальним образам прийшли ліричні, наповнені душевною відкритістю

зображення XVII ст. Майстер навіть не намагається передати відчуття спільної бесіди між ангелами, їх гармонійної єдності; кожен з них існує немовби сам по собі. Мало пов'язані один з одним, вони ніби звертаються до глядача, їх відкритість і привітність співзвучна людським емоціям.

Сюжетно здвоєна ікона «**Вознесіння Христове. Зішестя Святого Духа на апостолів**» середина XVII ст. (вивезена із церкви с. Яревище Старовижівського р-н Волинської обл.) складається з двох композицій, розміщених одна над одною на вертикально витягнутій дошці. Композиційно-стилістичні та колористичні характеристики твору в цілому відповідають стилістиці художнього осередку пов'язаного з ім'ям «Волинського маляра 1630 р.». У композиції «Зішестя Святого Духа на апостолів» автор дотримується усталеної іконографічної схеми, її характерні риси виявляються лише в деталях: права і ліва групи апостолів незвично віддалені від постаті Богоматері.

Піднесена й урочиста верхня частина композиції «Вознесіння Христове», де геральдично розміщені постаті ангелів навколо глорії Христа, протиставляється більш експресивній нижній частині, де змальовано ангелів обабіч Марії та вражених дивом апостолів. У композиції всі мотиви зображення об'єднуються в одне ціле за допомогою гірок. Відсутність строго фронтального розвороту постатей, вільне розміщення фігур на різних рівнях, різноманітні рухи апостолів і їхні жести нівелюють площинність композиційної побудови в обох композиціях. Лінії виявляють контури тіл, художник уникає надмірного подрібнення складок одягу, укладаючи тканину риз, неначе наповнених повітрям, об'ємними бганками з активними висвітленнями та глибокими тінями. Продумані композиції, колірне вирішення, розміщення фігур у просторі, їхні виразні жести створюють єдиний внутрішній ритм ікони.

Гармонійний, дещо приглушений колірний лад пам'ятки віддзеркалює намагання автора досягти єдності колориту, збагативши різноманітними відтінками синього і червоного, урівноваживши його використанням срібла. Обличчя апостолів написані в синьо-голубих і темно-червоних тонах, з розвинутою системою моделювання та з використанням багатошарових висвітлень. Водночас, у контурах драперій ще відчутна графічна сухість і певна одноманітність.



5. Розп'яття з пристоячими, середина XVII ст. із церкви Святого Йосифа с. Бірки Любомльського р-н Волинської обл. НМНАПУ



6. Богородиця Одигітрія, середина XVII ст., вивезена із церкви с. Яревице Старовижівського р-н Волинської обл. НМНАПУ



7. Богородиця з Еммануїлом, 1677 р., вивезена із церкви с. Яревице Старовижівського р-н Волинської обл. НМНАПУ



8. Святий Василій Великий, 1742 р. Волинська обл. НМНАПУ

Ікона «Розп'яття з пристоячими» середини XVII ст. із церкви Святого Йосифа в с. Бірки Любомльського р-ну Волинської обл. демонструє намагання майстра застосовувати в побудові композиції нові підходи: це стосується незвичного вирішення нижньої частини твору. Постаці пристоячих Марії та Іоанна відмежовані від основного поля ікони накладними профільованими рамами, що створює враження окремих зображень – «ікон в іконі». Можна припустити, що такий незвичний для цього сюжету структурно-композиційний прийом імітує якийсь давній твір «Розп'яття з пристоячими», що належав до типологічної групи мальованих силуетних композицій зі встановленими окремо від хреста посталями Богородиці та Іоанна Богослова.

На існування у волинському мистецтві ікон такого типу вказує давня художньо-довершена пам'ятка – монументальне «Розп'яття» початку XVI ст. із собору Успіння Богородиці у Володимирі-Волинському. Від первісної цілісної композиції видатного твору зберігся лише монументальний хрест із зображенням розп'ятого Ісуса та Голгофи з печерою. Проте на горизонтальній хрестовині збереглися монограми Марії та Іоанна, які вказують, що до складу композиції входили нині втрачені пристоячі перед Спасителем фігури Богородиці та Іоанна Богослова, котрі були встановлені окремо.

Великих храмових ікон цієї тематичної групи від XVI–XVII ст. на волинських землях збереглося мало, натомість мальовані силуетні композиції «Розп'яття з пристоячими» були доволі поширені в XVI–XVII ст., як завершення іконостасів і, можливо, вони здавна використовувалися і як окремі монументальні композиції в інтер'єрах храмів. Отже, можна припустити, що в незвичній композиції ікони із с. Бірки знайшла відображення традиційна схема мальованих силуетних композицій зі встановленими окремо від Розп'яття посталями Богородиці та Іоанна Богослова. У нижній частині ікони, обабіч підніжжя хреста, змальовано міську забудову з мурованими спорудами й вежами. Зображення будівель відступає вглибину композиції і подається дещо зверху, завдяки чому складається враження, що хрест розміщений на великій площі перед містом, оскільки між наближеним до самого краю ікони хрестом і архітектурним стафажем вибудовується вільний простір з ознаками панорамності. Таким чином, виникають певні асоціації із західноєв-

ропейським мистецтвом, адже там ще від часів раннього середньовіччя художники, особливо італійські, змальовували «Розп'яття» вже не на золотому тлі, а панорамно – на тлі величного пейзажу і євангельського міста, неначе занурювали його в реальний простір, наділяючи деталями навколишнього життя. В іконі стилістичні новації поєднуються з виразним тяжінням до площинних концепцій. Головний акцент поставлено не на світлотіньовому моделюванні, а на контурі й лініях різної товщини і кольору, які визначають структуру форм, рельєф об'ємів, згини бганоку.

В іконі «**Богородиця Одигітрія**» середини XVII ст. (вивезена з церкви с. Яревище Старовижівського р-ну Волинської обл.) художникові вдалося майстерно вписати силуети Богоматері та Ісуса в загальну композицію пам'ятки й добре пристосувати їх до формату дошки. У творі підкреслено величавість Богородиці, водночас легкий нахил голови Марії пом'якшує репрезентативну урочистість образу, привносячи в нього ноту інтимності. Особливий відтінок сумного споглядання й ледь помітна відстороненість зближує його з такими давніми волинськими пам'ятками, як «Богоматір Одигітрія (Перивлєпта) Волинська» першої половини XIV ст. з Луцька (НХМУ) та «Богоматір Одигітрія» першої половини XVI ст. із церкви Різдва Богородиці в м. Камені-Каширському. Лик Марії приворожує особливою зосередженістю духовних сил, цілісністю внутрішнього світу. Видовжений овал, мигдалеподібний вузький розріз очей, концентрація стійкості в погляді, міцно стиснуті губи створюють враження людської присутності, розкривають індивідуальність образу. Обличчя Богородиці обрамлює прозоре «серпанкове» покривало, своєю білосніжною чистотою воно відтіняє її смагляве обличчя й надає витонченості образу.

Основою колориту пам'ятки є майже монохромне звучання кількох кольорів: синього, брунатного та вохристого. Стримана колірна палітра ікони справляє дещо аскетичне враження, водночас вона цілком відповідає зосередженості й строгості образу Богородиці Одигітрії.

Привертає увагу незвичне вирішення рельєфного тла ікони з, декорованого рослинним орнаментом, скомбінованим з геометричними елементами. Цей доволі рідкісний спосіб декорування поєднує образ з давніми волинськими пам'ятками. Ідентичне оздоблення має посріблене поле ікони «Богородиця Елеуса»

кінця XV – початку XVI ст. із церкви Апостола Луки в с. Доросині Рожищенського району Волинської області (ЛНКГ) [10, с. 24], лише з тією відмінністю, що тут сітка ромбів із закомпонованими в них різноманітними варіаціями квіткових орнаментів більша за розміром [11, табл. LXXVIII]. На подібні поєднання рослинних і геометричних мотивів можна натрапити в оздобленнях давніх рукописів XI–XII ст. [26, іл. 5, 6], а також зрідка в пам'ятках кінця XV – початку XVI ст. [5, іл. 24, 107] Простий ромбоподібний орнамент, прокреслений потрійними лініями, бачимо на іконі «Богородиця Одігітрія» початку XV ст. з Троїцької церкви в с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області [15, с. 51–54]. Зазначене явище засвідчує тяглість культурних традицій і тісний зв'язок волинського мистецького досвіду з київськими пам'ятками часів Княжої доби.

Певні образні та іконографічні аналогії простежуються між іконою з НМНАПУ та двома образами «Богородиці Одігітрії» середини XVII ст. (МВІ), які належать пензлеві «Волинського іконописця 1630 року»: із церкви Різдва Богородиці с. Видерта Камінь-Каширського району [2, с. 20, іл. 11] та Покровської церкви с. Бобли Турійського району Волинської області [2, іл. 12]. Подібність між цими образами виявляється у змалюванні ликів з тонкими рисами та характерним вузьким розрізом очей.

Ікона «Богородиця з Еммануїлом» (вивезена з церкви с. Яревище Старовижівського р-ну Волинської обл.) належить до рідкісних для збірки НМНАПУ датованих образів: серед тексту, наведеному білилами, на нижній частині обрамлення прочитується дата – «1677» р. Іконографія образу загалом відповідає усталеній канонічній редакції Одігітрії-Провідниці. Водночас пам'ятка має ряд іконографічних особливостей, зокрема постать Марії подається не у зрізі нижче пояса, як зазвичай, а до колін. Зазначений варіант зображення зустрічається у візантійському мистецтві, він був відомий у давній київській традиції, а також притаманний багатьом українським богородичним іконам XVII–XVIII ст. із галицьких земель. Існує думка, що такий тип зображення Богоматері з Еммануїлом виник унаслідок змін в іконографічній версії Одігітрії у повний зріст [10, с. 23]. Художник демонструє новий підхід у вирішенні доличного – голову Діви Марії вкриває лише мафорій. На давніх українських пам'ятках, за візантійською традицією, Марію завжди зма-

льовували в очіпку, а на іконах XVII–XVIII ст. часто під мафорієм зображували біле прозоре покривало, як на західних образах.

Еммануїл представлений як космократор, правитель Всесвіту із символом влади у руці – «державою», яка має вигляд кулі із хрестом. Ця іконографічна деталь з'являється в українських іконах щойно у другій половині XVII ст. На думку М. Кондакова, зазначений мотив був запроваджений грецькими іконописцями у XVI ст. і притаманний різним іконографічним типам зображень Богоматері з Дитям періоду пізнього середньовіччя [9, с. 189]. Привертає увагу рідкісна для українського сакрального живопису іконографічна деталь – зображення Еммануїла зі схрещеними стопами. Науковці вбачають у цьому мотиві літургійно-жертвону семантику – алюзію майбутніх пасій і розп'яття Христа [6, с. 17; 27, с. 70–71].

Ікона «**Богородиця з Еммануїлом**» вирізняється надзвичайною камерністю, а ліричні інтонації, притаманні її образам, мабуть, ще ніколи не проникала у богородичну тематику волинського іконопису настільки глибоко й очевидно. Струнка постать Діви Марії, огорнута темно-брунатним мафорієм, притягує погляд своєрідною величавістю. Граційність постави, витонченої форми кисті рук, тонкі риси обличчя, надають образу Богоматері надзвичайної індивідуальності. Погляди Богоматері і Еммануїла звернені у простір перед іконою, але не на глядача, а неначе повз нього, що сприяє враженню особливої емоційної єдності образів, наповнює ікону одухотвореною атмосферою передчуття. Лик Марії вирізняється близькою до дитячого віку юністю: маленькі стиснуті губи, високо підняті тонкі брови, у погляді – схвильованість. Своєю лагідністю і безпосередністю образ Марії помітно виокремлюється на тлі строгих, самозаглиблених волинських Богородиць часу пізнього Середньовіччя. Милovidність і крихка тендітність образу Богоматері перегукується із живописом західноєвропейських вівтарів-складнів XIV–XVI ст., на яких зображення Діви Марії проникнуті ніжними почуттями, що передаються через зворушливі жести і погляди, характерні нахили голів, завдяки повторюваним лінійним ритмам [3, с. 343]. Образ юної Богородиці з Яревища своєю м'якою людяністю та інтимністю переживань, ближчий до іконографічного типу Богоматері Замилування (Елеуси), аніж до строгої Одігітрії-Наставниці. Найближчу аналогію



досліджуваній пам'ятці знаходимо в індивідуалізованому, проникливому образі Богородиці Елеуси з Білостоцького Хрестовоздвиженського монастиря (90-ті роки XVII ст.) [16, с. 282]. Обом образам, у повній мірі, притаманна мрійливість, ліризм і зовнішня грація. Зближує ікони також незвичне представлення Емануїла, котрий подається не немовлям, як зазвичай, а у віці дитяти (приблизно) двох-трьох років. Привертає увагу те, що на обох іконах акцентовано підкреслена фізіономічна схожість між Матір'ю і Сином. Подібність між Марією і Ісусом зрідка зустрічається в українських іконах XVII–XVIII ст. проте виявляється, зазвичай, менш очевидною [4, с. 25; 16, іл. на с. 147; 17 іл. на с. 293, 395, 460].

До найхарактерніших стилістичних особливостей досліджуваної пам'ятки належить узагальнене, схематичне трактування бганок одягу персонажів. Змалювання доличного різко контрастує з ніжними, тонко виписаними м'якими мазками, ликами Марії й Емануїла. Натомість у трактуванні одягу відсутня пластичність – нанесення малюнку тіней на складки строго графічне, чеканне, вони формуються без півтонів і кольорових нюансів. Тканина одягу виглядає жорсткою, а наведені темною контрастною фарбою тіні підкреслюють скульптурність складок. Умовно трактовані бганки мафорію Богородиці мають характерні згини і заломы у вигляді своєрідних орнаментальних мотивів, які за формою нагадують розетки і фестони, неначе вирізані в камені. Характер вирішення доличного, що відобразився на досліджуваній іконі, притаманний цілому ряду волинських і галицьких пам'яток XVII–XVIII ст; він асоціюється з рельєфом і, очевидно, «є виявом процесу творчого засвоєння українськими майстрами готичних художніх засобів» [17, с. 210].

Богородична тематика займає особливе місце в сакральному мистецтві Волині. У розглянутих пам'ятках зі збірки НМНАПУ виразно віддзеркалилися емоційні та психологічні грані у змалюванні образу Богородиці, що засвідчує індивідуалізовані засади творчих пошуків волинських майстрів XVII ст. У галереї тогочасних волинських ікон Богородиці Одигітрії є монументальні величаві образи, що тяжіють до мистецьких традицій княжих часів, у інших – виразно відчутні імпульси західноєвропейської художньої системи, зустрічаються також образи, індивідуалізованість та ліричність яких стоїть на межі можливого для сакрального твору.

Вірогідно, усі вони відтворюють пізню, значно трансформовану версію Константинопольської Богородиці Одигітрії, проте в кожному списку виявляються ознаки різного рівня індивідуальної майстерності й обдарованості автора-виконавця, орієнтація на взірці, що слугували джерелом натхнення та художні традиції певного культурного центру як підтвердження відомого факту, що іконографія та образна типологія в іконописі ніколи не підлягали буквальному тиражуванню [13, с. 16].

У спадщині волинського іконопису XVII–XVIII ст. датовані пам'ятки з патрональними дарчими надписами нечисленні. Ікона «**Св. Василій Великий**» 1742 р. (Волинська обл.), належить до цього доволі вузького кола пам'яток. У нижній частині ікони на білому тлі чорними буквами прописаний текст, у якому зазначено, що ікону свого небесного покровителя замовив раб Божий Василь зі своєю дружиною: «Сей образ святого Василя Великого спорудив раб Божий Василь Бедзюва з жоною своєю Жанною року 1742».

Образно-стильові особливості ікони «Св. Василій Великий» виявляють певні аналогії з творами Томаша Михальського, який працював на Волині в середині XVIII ст. Батько Слав і син Томаш Михальські працювали досить активно і за тривалий період діяльності сімейної майстерні в Лукові створили значний комплекс ікон [8, с. 58]. У їхньому творчому доробку знайшли віддзеркалення стильові особливості, характерні для волинського мистецтва середини XVIII ст., у якому поєднуються традиції східнохристиянського іконопису з бароковими тенденціями західного релігійного живопису [8, с. 59]. Творчість Михальських нині недостатньо вивчена, що не дає змоги з упевненістю приписати досліджувану ікону пензлю Слава Михальського, проте вірогідність його авторства значна.

Ікона «Святитель Василій Великий» (1742 р.) належить до перехідної фази українського мистецтва, для якої характерний поступовий відхід від умовностей традиційних канонів і тяжіння до реалістичних тенденцій західноєвропейського мистецтва. Поєднання двох традицій виявляється у новому просторовому вирішенні композиції зі сценічною глибиною перспективою, образних характеристиках персонажів, світлішому, більш насиченому колориті, у незвичній побудові стафажу та зацікавлені деталями.

Пошуки автором ікони нових засобів художньої виразності відчутні у тому, що лик святи-теля змальовано майже портретно – з високим чолом, проникливим поглядом темних очей, чітко модельованими правильними рисами обличчя та характерними глибокими носо-губни-ми складками.

Посилена увага до деталізованого відтво-рення доличного віддзеркалилася у тому, як ретельно художник випикує найдрібніші деталі одягу святи-теля – золоті китички на кінці омо-фору, ткане зображення херувима на палиці, а також барокове за формою завершення посоха, оздоблене різнокольоровим камінням. Така по-силена декоративність надає фігурі площин-ності, відсилаючи до давніх канонічних вирі-шень. Натомість у житійній сцені, що подається дуже динамічно, з енергійною жестикуляцією, яка відтворює діалог і водночас передає напру-гу розмови, зауважуємо вже нові підходи. Об-раз святи-теля і сцена вписані до «реалістично-го» краєвиду, побудованого на засадах прямої перспективи. Монументальна постать святи-го ще займає більшу частину композиції, тоді як пейзаж з архітектурними мотивами віднесено на задній план, проте їх роль у творі вже до-волі значна. Волинський маляр наближує зма-льований краєвид до особливостей поліського рельєфу, відтворюючи його характерні ознаки на основі ще дуже простих, лаконічних засо-бів подання природних мотивів. Варто зазна-чити, що від XVII ст. у волинському мистецтві поступово складається традиція зображення ландшафту зі своїми типологічними місцевими ознаками. Способи зображення краєвиду в українському іконописі неодноразово зазнава-ли змін. У мистецтві раннього середньовіччя пейзажні мотиви послідовно замальовувалися у строгій відповідності до прийнятих кано-нічних схем. З XVII ст. зображення природи в українському мистецтві зазнає суттєвих еволю-ційних змін, що привнесли до образної мови іконопису нові риси відображення реальної дійсності [19, с. 8, 9]. Кінцем XVII – початком XVIII ст. позначено черговий етап розвитку об-разу природи, де виразно відчутний відхід від давніх традицій. Гуманістичні впливи західно-європейського мистецтва, поставили краєвид у майже рівні позиції поряд з іншими зображен-нями [12, с. 33]. Пам'ятка – доволі рідкісний зразок в іконографії св. Василя з використан-ням оповідної іконографії у скороченому ви-кладі. У нижньому лівому кутку композиції

зображено житійну сцену повернення дияво-лом св. Василю запису на юнака, за яким той віддавався під владу злого духові. Як приклад оповідної іконографії у скороченому викладі житійної історії святи-го наразі відома лише іко-на «Св. Василій Великий» (НМЛ) другої поло-вини XVII ст. з церкви Обрізання Господнього (за іншими джерелами – церкви Іоанна Хрес-тителя) в с. Монастирець Городоцького р-ну на Львівщині з двома сюжетами з життя святи-го – «Св. Василій Великий визволяє юнака від за-пису», «Св. Василій Великий сповідає вдову», виділеними в прямокутниках на поземі (НМЛ) [22, іл. 64]. Ікони з використанням оповідної іконографії у скороченому викладі, характер-ної для західноєвропейської мистецької тради-ції, набули значного поширення у волинському іконописі XVIII ст. [14, с. 228].

Проведений вище вибірковий і дуже побіж-ний огляд пам'яток музейної колекції показує, які різноманітні напрями вона віддзеркалює і наскільки вона цінна в мистецькому сенсі.

У лютому 2019 р., виповнилося п'ятдесят років з часу заснування Національного музею народної архітектури та побуту України – най-більшого музею просто неба в Європі, одного з найповніших етнографічних зібрань нашої держави. Нині, коли вже подолані складнощі періоду становлення Музею та формування його фондів збірок, коли відреставрована переважна більшість пам'яток, розпочинається період послідовного наукового опрацювання багатой колекції іконопису.

1. Александрович В. Словник малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції. Луцьк, 27–28 серпня 1998 р. – Луцьк, 1998. – С. 45–68.

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

3. Всеобщая история искусств : [В 6 томах] / Т. II : Искусство средних веков. – Книга 1. / Общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. – Москва : «Искусство», 1961. – 645 с. вкл. 80 с. ил.

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

5. Гелитович Марія. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.
6. Енциклопедія українознавства : [в 11 т.] / [Наукове товариство імені Шевченка; гол. ред. проф. д-р Володимир Кубійович]. – Париж ; Нью-Йорк ; Львів : Молоде життя, 1955–1995. – 1108 с. (Репринтне видання : Київ : Глобус, 1993. – 399 с. : іл.)
7. Карпюк Людмила. Ікони XVI–XVIII століть з Музею волинської ікони в Луцьку // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXVI : Праці Комісії образотворчого мистецтва. – Львів, 1995. – С. 398–407.
8. Карпюк Людмила. До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 року» // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису. – Луцьк, 2000. – С. 58, 59.
9. Кондаков Н. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. – Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – 216 с., 17 с., II с. : 147 рис.
10. Логвин Григорій. Живопис Волині XI–XVI століть // Образотворче мистецтво. – 1972. – № 1. – С. 23–25.
11. Логвин Григорій, Міляєва Лада, Свенціцька Віра. Український середньовічний живопис. – Київ : Мистецтво, 1976. – 26 с., 109 іл.
12. Мисюга Б. Семіотичний образ природи в галицькому іконописі XV–XVI століть // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2012. – Вип. № 9 (14). – С. 98–107.
13. Міляєва Л. Ікона Холмської Богоматері (стан збереженості, іконографія, списки) / Людмила Міляєва // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2004. – Ч. 1 (5). – С. 11–19.
14. Музей волинської ікони: книга-альбом / Александрович В. С., Василевська С. І., Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карп'юк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляєва Л. С., Силюк А. М. – Київ : АДЕФ – Україна, 2012. – 400 с. : іл.
15. Обухович Лариса. Ікона Богородиця Одигітрія з Троїцької церкви села Тростянець Ківерцівського району Волинської області. Питання авторства і датування // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – С. 51–54.
16. Овсійчук Володимир Антонович. Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок. – Київ : Наукова думка, 1991. – 400 с. : іл. С. 206.
17. Овсійчук Володимир. Українське малярство X–XVIII століть: Проблеми кольору. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с. : іл.
18. Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзя. Фрэска. Абраз. Партрэзт / [сост. Н. Ф. Высоцкая и Т. А. Карпович]. – Мінск : «Беларусь», 1980. – 315 с. : ил.
19. Свенціцька В. Краевид у малярстві // Наші дні. – 1943. – №9. – С. 8–9.
20. Сидор Олег. Волинське малярство XVII–XVIII століть // Образотворче мистецтво. – № 2. – 1988. – С. 18–21.
21. Сидор Олег. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Баїв) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали XV наукової конференції 25–26 вересня 2008 р. – Луцьк, 2008. – С. 113–119.
22. Сидор Олег. Святий Василій Великий в українському мистецтві. – Львів: Видавництво Отців Василіан «Місіонер», 2008. – 501 с. : іл.
23. Степовик Д. В. Історія української ікони X–XX століть. – Київ : «Либідь», 1996. – 440 с. : іл.;
24. Українська ікона трьох століть. Каталог виставки / авт. вступ, стат. Д. Степовик, І. Шульц; упоряд. І. Шульц, В. Колпакова]. – Київ, 2001. – 80 с. : іл.;
25. Milyaeva Liudmilla. The Ukrainian ikon XI – XVIII Centuries : From Byzantine Sources to the Baroque (Temporis). – Sankt-Peterburg, 1996. – 240 p. : ill.
26. Russian Illuminated Manuscripts of the 11<sup>th</sup> to the Early 16<sup>th</sup> Centuries / Text by Popova Olga. – Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984. – 78 p. : 48 ill.
27. Tsigaridas E. N. Portable icons // Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – 695 p. : col. ill.

**Оксана СЬОМАК**  
(Вишневе)

## **ПРАЗНИКОВІ ІКОНИ З КАЛУЩИНИ В КОЛЕКЦІЇ НХМУ. РЕЗУЛЬТАТИ ВИВЧЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

В постійній експозиції Національного художнього музею України (далі НХМУ) є вісім невеличких ікон празникового чину невідомого майстра з іконостасу невідомої церкви в околицях прикарпатського міста Калуш (сучасна Івано-Франківська область). Наводимо назви ікон за порядком появи сюжетів у євангельській оповіді та розташування творів у експозиції музею: «Введення до Храму пресвятої Богородиці», «Благовіщення...», «Різдво Христове», «Хрещення...», «Преображення Господнє», «Увірування Фоми», «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Успіння Пресвятої Богородиці».

У 1915 р. видатний етнограф, дослідник та збирач українського мистецтва, один із засновників Київського художньо-промислового і наукового музею (нині НХМУ), Данило Щербаківський надіслав ці празникові ікони зі Східної Галичини до Києва. Тоді він служив у війську на фронті Першої світової війни і мав звання прапорщика та підпоручика мортирного паркового артилерійського дивізіону. Попри це вчений, за словами Ірини Ходак, «...ретельно обстежував церкви, які траплялися на його фронтному шляху. Він діставався на занедбані горища, нерідко буквально з полум'я рятував цікаві твори іконопису, стародруки, рукописи, шитво, кераміку тощо» [1, с. 39]. На зворотах празничків дослідник робив наклейки, де вказував своє прізвище та ім'я, а також дані щодо місця і часу набуття пам'яток. Місце походження вчений позначав як «Галичина». Окрім наліпок на звороті також залишилися підписи олівцем, як-то «окр. Калуша», «Из Калуша» [2-9].

У 1920 р. серед творів, котрі Д. Щербаківський вивіз з поля війни<sup>1</sup> та подарував рідному музею, до інвентарної книги він записав дев'ять празникових ікон з околиць Калуша.

<sup>1</sup> І. Ходак доклала зусиль аби висвітлити той факт, що низка ікон була набута Д.Щербаківським не під час експедиції, а саме з поля Першої світової війни.

Ікона «Вознесіння Господнє», а саме цього сюжету не вистачає сьогодні, - зникла. Єдине, що залишилось, пов'язане з цим твором - лаконічні інвентарні нотатки Д. Щербаківського<sup>2</sup>. Не всі записи вченого стислі, є й такі, що змістовно відрізняються від сучасних паспортів експонатів, адже там Д. Щербаківський записував свої міркування, і таким чином перетворював інвентарний опис на дослідження.

Праця з особовим архівом Д. Щербаківського дозволила виявити кілька цікавих світлин. Перш за все, це три світлини одного дерев'яного храму. На звороті фотознімку вертикального формату, де на віддаленні показана хрещата за планом церква з однією банею, бачимо напис: «церковь ок. Калуша? весна 1915 г.» [11] (іл. 1). На звороті двох наступних світлин вказано: «с. Сливки ок. Калуша. церковь 60ых годов XVIII в. весна 1915 г.» [12, 13] (іл. 2). Напевно, Д.Щербаківський, мав на увазі «около/окрестности Калуша». Храм святого Миколая у селі Сливки Рожнятівського району Івано-Франківської області, збудований у 1760 р., зберігся й досі. Відомо, що він постав замість попередньої церкви, про яку згадувалося у XVII ст. Розповідають, що село постійно страждало від повеней, і через це давню церкву, зведену на честь свята Покрови, вирішили перенести на гору до цвинтаря. Церкву ж перейменували на Миколаївську [14]. Сьогодні це кладовищенський храм східної околиці Сливки. Його охарактеризовано як класичний взірець гуцульського типу, з одним навершям, де до вівтарної частини з південного та північного боків добудовані ризниці [15].

Про те, що навесні 1915 р. Д. Щербаківський перебував на Рожнятівщині біля Сливки, дізнаємося також із його військових нотаток [16]. Замислимося, чому дослідник вважав, що село Сливки, яке знаходиться від Калуша на відстані близько 30 кілометрів, - це поряд із Калушем? Далі знаходимо не менш цікавий фотодокумент. Це листівка із зображенням, ідентичним до того, що має архівний номер «36». Олівцем на звороті листівки дописано «с. Пуйло»<sup>3</sup>. Чи могло статися так, що дослідник

<sup>2</sup> «Ікона Вознесіння Господня яєчними фарбами на дереві. Попсована по краям. Роз. 38x43,5. Рама 5 см. Глубина дошки 1,5 с. » (Тут і надалі збережено авторський правопис). У рядку «Число предметовъ» знаходимо позначку «1», а кількома рядками нижче бачимо знак оклику [10, арк. 324].

<sup>3</sup> Вірогідно, Д. Щербаківський так назвав селище Пійло.

помилився у цьому випадку, чи церкви у Сливках та Пійлі були схожі? Церква у Сливках була показана на світлині у виданні «Українські дерев'яні церкви» Михайла Драгана. Про церкву у с. Пійло дослідник згадує на сторінках власної роботи. Обидві церкви мають спільне побудування верхівки. Це хрестові одноверхі храми. Верхівка в них є комбінованою «з одним чотирибічним і одним восьмибічним» за класифікацією М. Драгана. [17, с. 144]. Можливо, через подібність цих двох храмів їх і сплутав Д. Щербаківський, коли підписував світлинні? А може, празнички з околиць Калуша – це фрагмент іконостасу церкви у с. Пійло? Храм в селі Пійло згорів у 1960-х рр., тож неможливо сьогодні побачити його непересічний стінопис останньої чверті XVIII ст. Мистецтвознавець Павло Жолтовський встиг побачити та сфотографувати частину розписів, він описав їх як твори з «виразними рисами пізнього рококо, яке вже поступалося місцем класицистичному живопису». Автор одностайно з М. Драганом пише про те, що це була церква з однією банею та хрещата за планом. [18, с.17, 116]. Професор Людмила Міляєва згадує, що село Пійло знаходиться на шляху від Львова до Калуша, власне «під Калушем». Також вона пише про портрет Ганни Кульчицької, фундаторки храму в Пійлі, який нині в НХМУ [19, с. 169,170]. За словами І. Ходак, «... портрет Ганни Кульчицької було взято Д.Щербаківським у церкві с. Пійло 1915 р. в порядку обміну (музей мав виконати для храму олійну копію) й тоді ж надіслано до музею» [20, с. 113]. Логічно буде припустити, що Д.Щербаківський міг домовитися й про ікони. Отже ми не можемо відкидати і версію про походження празників з церкви с. Пійло, від котрого до Калуша близько 9 км.

Чому Д. Щербаківський не залишив детальних нотаток щодо провенансу празничків? З цього приводу Л. Міляєва висловила наступну версію: дослідник тут міг виявити свою обережність. Причиною такої непевності могло бути пізнє датування церкви, де перебували ікони. Церква у Пійлі була споруджена у 1722 р. Храм у Сливках належить до другої половини XVIII ст. Вчений міг розмірковувати про первинну належність ікон до зовсім іншої йому не відомої церкви. Л. Міляєва спостерегла у Д. Щербаківського подібний підхід до питання походження найдавнішої ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» з українських земель. Серед зауважень, зроблених на її звороті, вче-

ний обмежився щодо провенансу вказівкою на Східну Галичину<sup>4</sup>. [21, с. 251]. На цьому в дослідженні провенансу ми ставимо три крапки і далі розглянемо безпосередньо твори.

Досліджуваний фрагмент празникового чину з Калущини демонструє розширену програму через присутність епізоду поза усталеним додекаортоном [23, с. 45]. Це ікона «Увірування Фоми». Маємо тут також традиційні Великі свята Пасхалії: втрачене «Вознесіння» та «Зішестя Святого Духа на апостолів», котрі водночас належать і до Господських свят. З останніх серед празничків з Калущини є «Різдво Христове», «Богоявлення» та «Преображення Господне». Також серед святкових ікон три Богородичних епізоди: «Введення до Храму...», «Благовіщення» та «Успіння Пресвятої Богородиці». З цієї тріади й почнемо огляд іконографії та художньо-стилістичних особливостей творів.

**Богородичні свята. «Введення Пресвятої Богородиці до Храму»** (іл. 3). Д. Щербаківський зробив наступний запис в інвентарній книзі щодо іконографії образу. «Справа в нижнім кутку ікони сидить на креслі Первосвященник протягуючи руки до підходящої до нього Божої Матері. За Божою Матерью стоять протці Іоаким і Анна. За ними виходящі з воріт «деви» з свічками в руках, одягнені в довгу нижню одягу і коротку (до колін) верхню з рукавами до локтів. На головах у них вінки. Від священника йдуть вгору сходи. На горі (над священником) сидить під ківорієм Божа Мати. Ангел летящий приносить їй страву. Архітектурний фон. Ворота, зкудва виходять «дѣви» увінчані мезонінами з двохскатним дахом» [10, с. 321]. Погляньмо на ікону. Її композиція традиційна. В центрі зображенні святі Іоаким та Ганна. Батько вказує на свою Дитину, та спрямовує свій погляд до первосвященника, наче до ручаючи. До плеча чоловіка прилинула вбрана в цеглясто-червоний мафорій Ганна, вона схилила голову та дивиться услід Марії. Підлога тут темно-цеглястого кольору, розподілена на клітини, де чергуються кружечки та ромби. Автор постарався показати долівку в перспективі. Таким чином він буде зображувати підлогу в сценах «Увірування Фоми», «Зішестя Святого Духа...» та «Успіння...». Бачимо, Марія вже

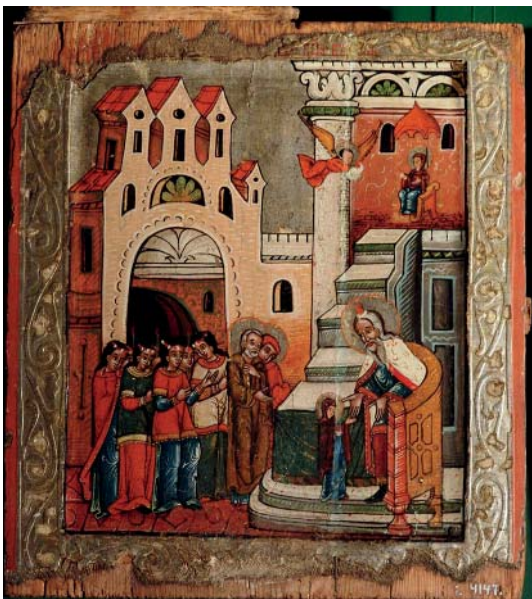
<sup>4</sup> Завдяки віднайденим нотаткам дослідника з фронту І. Ходак встановила, що цю ікону Д.Щербаківський отримав з церкви святої Параскеві у Малнові [22, с. 52]



1. Світлина церкви в селі Сливки біля Калуша, зроблена у 1915 р. (лицева сторона).



2. Світлина церкви в селі Сливки біля Калуша, зроблена у 1915 р. (зворот).



3. Введення Пресвятої Богородиці до Храму. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.



4. Благовіщення Пресвятої Богородиці. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.

віддалилася, Вона піднялася сходами до первосвященика Захарії. Марія вбрана в темно-вишньовий мафорій та синю туніку. Саме такими будуть її одяги на всіх Богородичних іконах з Калущини. Постаць Захарії дещо збільшена, і через це фігурка Марії видається ще меншою. В нижньому регістрі ікони показані сім непорочних дів, вони схожі як сестри та втілюють в іконах з Калущини тип незаміжньої дівки з непокритою головою. Це чорнява дівчина, чорноока та чорноброва, її довге волосся зібране позаду, наче в косу. Зауважимо наступну особливість: діви не мають свічечок в руках, в одній з них свічку закріплено саме на «вінку», як означив цю прикрасу Д. Щербаківський. Можливо, діви, зображення котрих губиться позаду, також мають свічки на чолі, адже бачимо дві свічечки, що трохи висять якраз над чорнявими голівками. Автор міг накладати фарби на елементах архітектурного стафажу досить прозоро у сполучі з кількома шарами фарби на певних його елементах. Так, він не полінувався створити на храмовій колоні додатковий декор, помітний лише, якщо вглядатися зблизька, у вигляді безлічі об'ємних цяточок. Таким чином, досить щільне архітектурне оточення не створює гнітючого відчуття, фактурне сполучається з площинним.

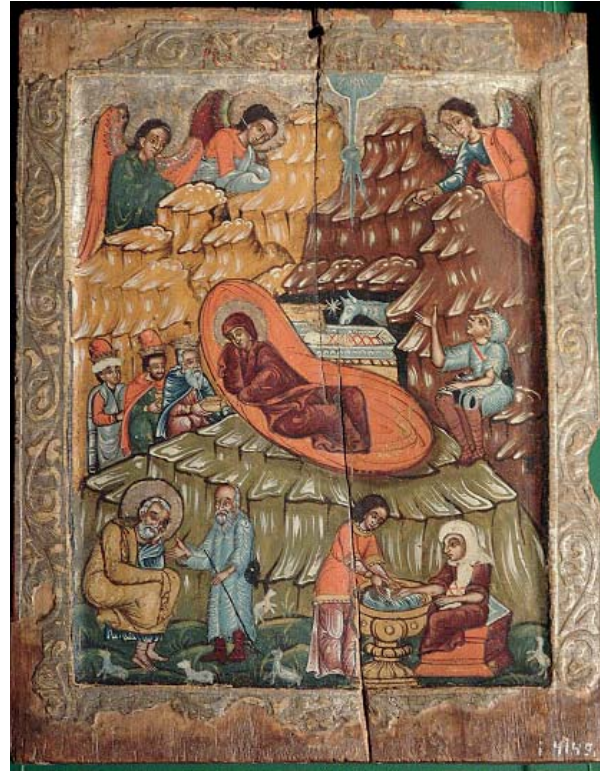
«Благовіщення» (іл. 4). Розпочинаємо з нотаток Д. Щербаківського. «Преобладаючі фарби – тона – червоний, охра і зелений. Божа Мати сидить на креслі, боком до столу і лицем до глядача, підняв руки з жестом здивовання. На столі розкрита книга. Проти стола стоїть благовіствують Арх. Гавриїл. В руці у нього довгий червоний хрест. Між ним і столом ваза з двома ручками, в вазі лілія. У Архангела і Божої Матері верхні одяги червоні (у БМ – більш темні), нижчі – зелені. Архітектурний фон. Підлога червона розділена на квадрати, меж якими довгі шестикутники». [10, с. 322] Традиційна візантійська іконографія тут співіснує з новаціями, інспірованими взірцями західноєвропейського сакрального мистецтва: з'являються елементи-символи західної культури: ренесансні архітектурні та побутові фрагменти, іконографічний тип «Благовіщення з книгою і лілією», на що вказували Лариса Членова та Марія Гелитович [24, с. 60, 25, с. 114]. Подивимось на фібулу, що застібає мафорій Богородиці подібно до католицької Мадонни. Попередній рисунок, виявлений на фотографіях в інфрачервоному світлі, вказує на те, що підлога спочатку

не мала відрізнятися від загально виконаної на інших образах. А потім майстер змінив своє рішення. Можливо, йому трапилася цікава гравюра «Благовіщення» в ренесансному оточенні, або запропонував використати якийсь такий взірець замовник. До думки про гравюру також наближає такий елемент: замість напівкруглого небесного сегменту клубочаться хмари. Одразу пригадуються етапні твори головного майстра празничків зі Сколе, датованих кінцем XVI-поч. XVII ст., такі, наприклад, як «Різдво Христове», де небо клубочиться так само.

«Успіння Пресвятої Богородиці» (іл. 5). В цій іконі, здається, немає нічого дивного, як і написав про це Д. Щербаківський. «Композиція звичайна без летящих апостолів» [10, с. 323]. Подивимось уважно. Пресвята Богородиця лежить на одрі зі складеними навхрест руками. Одр, вкритий білою тканиною з декором у вигляді прямих та хвилястих смужок, подібно до українського рушника. Її лик випромінює ледь помітну усмішку. Голова покоїться на подушечці. Збоку одр вкритий по темно-зеленому тлу жовтими візерунчатими прикрасами. Вони напрочуд гарні та філігранно виконані. Тут можна вирізнити окрім орнаментальних «вушок» також стилізовані квіточки та зірку Давида. Ось над одром тонка, з пропорційними порушеннями постаць Христа. Христос вбраний у коричневий хітон та рудо-вохристий гіматій. Він правицею благословляє, а на лівій руці тримає Душу Богородиці. І Він *всміхнений*. Лагідна посмішка проблискує і на ликах інших мужів, котрі прощаються із Пресвятою Богородицею. Ірина Кметь зауважує: «Відхід Божої Матері – закінчення земного життя – у апокрифіці осмислюється як реалізація найбільш очікуваного бажання Богородиці – покинути всі земні болі та страждання і оселитися у Царстві Небесному біля улюбленого Сина. Саме тому в апокрифічних творах, зокрема духовних віршах, це радісна подія» [26, с.16; 27, с. 246] Виявлений оригінальний випадок можна потрактувати також як онаку розкутості майстра фольклорної течії – зображувати згідно зі своїми почуттями. Та на цьому іконографічні особливості не вичерпані. Біля одра є загадкова постаць. Це сивобородий чоловік, котрий простягає свою руку до Пречистої Богородиці. А в руці його червона стрічка, наче пояс. Згадка про пояс наштовхує нас на одну з легенд про Успіння Пресвятої Богородиці, де апостол Фома спізнився, не встиг попрощатися, та коли



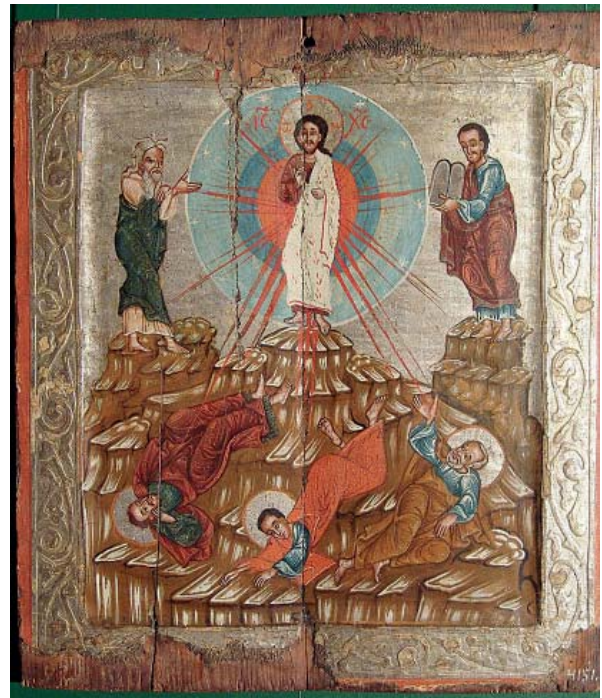
5. Успіння Пресвятої Богородиці. Фрагмент. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.



6. Різдво Христове. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.



7. Хрещення Господнє. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.



8. Преображення Господнє. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.



вже прибув, отримав в дарунок від Неї пояс. Дивно, чому ж апостола Фому зображено уже в літах? Але ж які інші варіанти? Якщо припустити, що перед нами невірний Афоній, то він був би, щонайменше, по-особливому вбраний та з відсіченими руками, як це простежується в іконографії. Зазвичай поряд має бути караючий мечем Архангел Михаїл. Разом із таємничим персонажем ми бачимо одинадцять апостолів, тож не можемо сказати, що незнаний персонаж тут зайвий. Підсумуємо, що версія із Фоמוю видається більш вірогідною.

**Господські образи. «Різдво Христове»** (іл. 6). Наводимо опис іконографії Д. Щербаківського з інвентарної книги. «Ікона яєчними фарбами на дереві, головні тони: червоний охра й зелений. Рама украшена рельєфним орнаментом. По наружному краю раму обведено половою цегляного кольору. Ковчежець єсть. В центрі композиції на площадці горки перед печерою на червоному ложі лежить Б.М. В печері видно яслі з Младенцем. Біля них голова вола. Над яслями зірочка. В лівім нижнім углі ікони сидить Йосип, поклавши голову на руку. Перед ним старий пастух в козячій шкурі. Другу половину нижньої частини ікони займає дві жінчини, які купають Нарожденного. Направо від Б.М. сидить молодий пастух одягнений в милоть і червоні чоботи (?) до колін. На колінах лежить чорний ріг. Зліва до Б.М. підходять 3 волхва з дарами (у самого молодого одяг з одкидними рукавами). За горами доходящими до самого верхнього края ікони видно 3 славословячих ангела. Прямо над яслями (нерозбірливо)... ікони спускається луч света оригінальної форми.» [10, с. 322-323]

Коли дивимося на ікону «Різдва Христова», розуміємо, що для майстра проблеми тла не існувало. Він завдяки ритмічним частим пробілам створив плавні лінії м'яких, танучих лещадок, котрі створюють відчуття руху. Попередні та деякі сучасні до наших ікон образи «Різдва Христова» зберігають середньовічний принцип ієрархічної різномасштабності, де, наприклад, Богородиця не лише осередня фігура, а й найбільша. У празничках з Калущини, як і в святкових іконах з Наконечного, вже немає цього принципу. Майстер не дивиться на масштаб постаті, як на показник значущості, а вписує її у загальне зображення з огляду на композицію.

Пастуші чоботи, котрі не зміг розгледіти Д. Щербаківський, це насправді ходаки – шкіряне взуття що зав'язувалося шнурівкою. Таке взут-

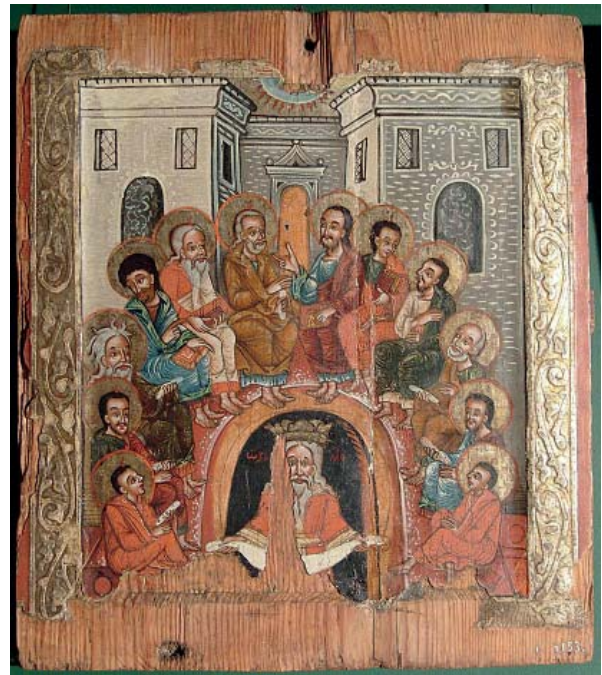
тя носили бойки. В цій іконі ми зустрілися з явищем, котре Іларіон Свенціцький влучно означив як «побутовий первісток» в галицькому іконописі. Дослідник писав: «І чим більше цього побутового і історичного первістку в галицьких іконах, тим певнішим і сильнішим стає перехід іконопису вже і по сюжетах до реалістичного малярства західної Європи.» [28, с. 63, 68].

**«Хрещення Господнє»** (іл. 7). Попередницями даної ікони є давні образи Хрещення, котрі з плином часу демонструють лише стилістичні зміни без істотних зрушень іконографії. На тлі тонких чорно-білих хвильок Іордану, себто у воді, стоїть Ісус Христос. Він звернений у тричвертному повороті до Іоанна Хрестителя із благословляючим жестом. Його персти збільшені, щоправда не так сильно, як на іконі Благовіщення у Архангела Гавриїла. Це можна вважати не унікальною, але прикметною рисою художнього вислову нашого майстра, бо це не єдиний такий випадок [12, с. 31]. Справа від Спасителя три Ангели, один з котрих, як ми вже вказували, тримає Його одяжі. Цей Ангел має вишукане вбрання, котре нагадує про візантійський іконопис та коштовні ангельські обладунки. Холодний сріблясто-синій колір створює динамічний контраст із цегляно-червоним. Коричневі крила Ангела пропрацьовано прискіпливо та зі смаком, тріпотливими сталевими мазками. Наступний за ним Ангел вже отримав менше місця, але майстер теж акуратно намітив оперення червоних крил. Третьому Ангелу, здається, геть забракло місця у створеній композиції. І автор, мабуть, вирішив просто показати, що Він є. Тож ми бачимо частину лику з німбом, та й усе на тому. Можна сказати, що тут майстер досяг вершини у відтворенні м'якого контрасту вохри та блакиті, котрі надали іконі спокійного звучання.

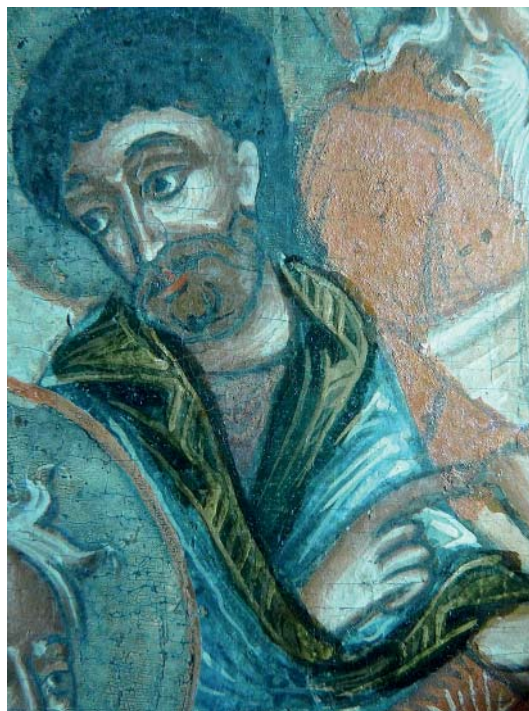
**«Преображення Господнє»** (іл. 8). Це стала композиція, де автор не намагався переробити іконографічну схему. Він просто дечого її позбавляв. У пророків ми тут не бачимо належних їм німбів. Таке рішення могло бути визначене потребами композиції. Постаті в празниках майстра займають більше однієї третини від іконної площини. І виникає небезпека нагромадження елементів. Можливо через це німби й зникли. Сандалі апостолів мають самі лише стрічечки, без підшов. В наймолодшого з учнів Христових на стопі замість підшви шнурівки. Обабіч Христа старозавітні пророки, вони фланкують сяюче коло на підвищеннях



9. Увірування Фоми. Остання чверть XVI ст.  
З іконостасу невідомої церкви в околицях м.  
Калуш. Дошка, левкас, темпера.



10. Зішестя Святого Духа на апостолів. Остання чверть XVI ст. З іконостасу невідомої церкви в околицях м. Калуш. Дошка, левкас, темпера.



11. Зішестя Святого Духа на апостолів. Один з апостолів. Фрагмент із застосуванням кольорового лаку. Зйомка в ультрафіолетовому світлі.

гір-лещадок. В нижньому регістрі композиції троє учнів, котрих осяяло Божественне світло. Вони летять стрімголов униз. Трохи більше, аніж половину іконного простору займають притаманні для нашого майстра «танучі» лещадки. Справа від Христа Мойсей зі Скрижалями Заповіту. Пророк стоїть на площинній ділянці, котра разом із гіркою тьмяніє, як та, що на віддаленні від центральної. Зліва Ілля пророк, його ноги легко ступають по пласким верхівкам двох гірок. Ілля вбраний в гіматій складного зеленого кольору, що наче кидає тінь на скелястий виступ. Повтори прийому об'ємного моделювання гірок кидаються в очі в нижній частині лещадок. Ілля тримає правицю так, наче він звертається до Спасителя та водночас притримує сяюче коло навколо Христа. Лик Христа творився наступним чином: по санкрію теплого тону накладалися білильні висвітлення та рожева підрум'янка. Рожевим прописані дужки під бровами Темно-вохристі тіні лягли обабіч носу, біля близько випосажених очей. Такими тінями означений носогубний трикутник. Вуха Спасителя та усіх персонажів утворила позначка «С» блідо-рожевим кольором. Очі Господні показані так: верхня повіка намічена світлою вохрою, саме око окреслене чорним. Горошинками чорного кольору показані й зіниці. Погоджуємося зі словами М. Гелитович: «Важлива ознака індивідуального почерку майстра – спосіб трактування елементів обличчя» [30, с. 320].

**Пасхальний цикл. «Увірування Фоми»** (іл. 9). Ця композиція – одна з двох відомих сьогодніх празникових ікон за цією темою в XVI ст. Сюжетний аналог – неопублікована празникова ікона з церкви Святого Духа в Потеличі. З опису М. Гелитович, розуміємо, що це був асиметричний іконографічний тип, де у центрі стоїть Спаситель в тричвертному повороті, а зліва до Нього прямує Фома. Фігура апостола зменшена відносно Спасителя. Учень торкається рани Христа. В якості архітектурного стафажу – споруди типу базиліки, тут є висока брама, зображений зелений позем, вкритий білими кущиками. Припускається, що втрачений фрагмент зображує групу апостолів. М. Гелитович відносить цю ікону до наконечненського кола. [31, с. 347-348]. Ми тут можемо говорити про оригінальне вирішення сюжету майстра потелицьких празників. Видається, що він був схильний до експериментування із усталеними іконографічними схемами, як, наприклад,

несподіване перегрупування постатей в іконі «Вознесіння» цього ж празникового циклу. Сцена ж у виконанні майстра з околиць Калуша показує симетричну композицію. У центрі на двоступінчатому округленому постаменті в тричвертному розвороті стоїть Христос, огорнений синім гіматієм із зелено-жовтими берегами. Зліва від групи відокремлюється Фома, зображений у профіль в русі до Спасителя. Над головою Фоми кирилицею записане його ім'я, ймовірно кіновар'ю. Цей же пігмент ми бачимо у виконанні хвилястих стрічечок на двоступінчатому подіумі. Постать Спасителя органічно вписана в лаконічний ренесансний портал споруди, котра відтворює форму багатогранника. Це споруда с колонами (за ордерною системою подібна до корінфської), колони показані не так переконливо, як це було зроблено у сцені «Введення...», вона вкрита наметовим навершям та прикрашена декоративним фризом з мотивом, котрий нагадує листя аканту. Разом із цим будівля має, ймовірно, октагон за планом, та нагадує італійську споруду, і цим робить іконографію цікавою.

**«Зішестя Святого Духа на апостолів»** (іл. 10). Композиція з Калущини є досить архаїчна за своєю іконографією. за текстом Священного Письма подія відбувається в Сіонській горниці. Ми бачимо ренесансний портал, зачинені двері і два ризаліти. Оздоблення фасадів вежоподібних будівель на іконі з Калущини кореспондує із тим, як це зробив майстер празникових ікон з міста Сколе в аналогічному сюжеті. Таке враження, що майстри відтворювали десь репродуковану ренесансну техніку сграфіто. Тільки сколівський майстер робив цей декор менш явним. Ми маємо враховувати, що на «Зішесті...» зі Сколе автор вже зображує цей сюжет із Богородицею.

Навколо фігури Космоса на лавах розташувалися учні Христові. Наш майстер мався в цій іконі докласти чимало зусиль, аби створити не монотонне віяло з постатей, а гармонійне розмаїття. Тут йому треба було застосувати усі наявні типажі та у разі їх повторювання відповідно скомбінувати. Те ж саме стосується і одерж. В ликах «тремтячими»<sup>5</sup> та різними за формою мазками, наскільки це може дозволити темпера, створено об'ємну карнацію. Рельєфно накладена фарба дозволила отримати ефект мінливої гри світла на лику, якби це було обличчя в реальному житті. Ми ще не торкалися питання

<sup>5</sup> Дякуємо Т. Тимченко за влучну характеристику.

кількісного складу палітри іконописця. А вона була небагатою. Майстер вмів отримувати різні відтінки вохри, котра займає чималу частку в його малярстві. Також йому подобалася гаряча цегляно-червона фарба, в якій ми згодом визначали сурік, вохристо-жовтого було мало. Врівноважити такий теплий колорит допомагали контрастні кольори, такі як брунатно-зелений, глухий зелений, небесно-блакитний та сталевосиній.

Від розмови про колорит наших празничків ми б хотіли перейти до опису техніки, технології та матеріалу цих пам'яток. Ікони з околиць Калуша – це взірці темперного живопису. Вони сягають не більше, аніж 43,5 см заввишки та 39 см за шириною. Ікони мають різні за шириною поля, облямовані по зовнішньому краю червоною смугою. Поля, вкриті рельєфним орнаментом-бігунцем та відділені від малярської площини знов-таки рельєфною рамкою, що компенсує ковчег за його відсутності. Як повідомляє каталог іконопису НХМУ, основи для іконопису були проклеєні паволокою, вкриті левкасом та посріблені [32, с. 210-212]. У протоколі реставрації ікони «Зішестя Святого Духа на апостолів», здійсненого Галиною Скоп-Друзюк, вказано: «Посріблене обрамлення художник патинував жовтим лаком «під золото». Лак частково зберігся» [33, с. 3]. Зворотні частини дощок містять одну-дві врзні шпуги, або ж пази від них. Образи було виконано на дошках щонайменше двох видів деревини (хвойної та листяної). На зворотах ми побачили сліди від різних інструментів, котрими оброблялася деревина. За висновком кандидата мистецтвознавства, завідувача кафедрою реставрації НАОМА Тетяни Тимченко, це сокира, від котрої залишилися характерні зазубрини, скобель, який формував рівні борозни, та рубанок, що в результаті створював гладеньку поверхню. Логічно припустити, що працювала артіль з кількох майстрів, котра робила іконні дошки з різної деревини. А якщо на Калущині була деревообробна артіль, то ці майстри могли виконувати замовлення іконописної артілі/майстерні. Дякуємо за ці підказки Л. Міляєвій та завідувачці відділом стародавнього мистецтва НХМУ Галині Беліковій.

Г. Скоп-Друзюк, коли реставрувала композиції «Введення до Храму...» та «Зішестя Святого Духа...» з Калущини, виявила рідкісну для XVI ст. технологію – застосування кольорових лаків. Разом із Т. Тимченко та експертом-мис-

тецтвознавцем Володимиром Цитовичем ми здійснили візуальне обстеження живописного шару восьми ікон. Ці досвідчені фахівці зробили світлини та надали їх для ілюстрування дослідження. Їх консультування протягом обстеження пам'яток допомогло нам визначити, що автор дійсно фрагментарно використовував кольорові лаки зеленого кольору, один з котрих мав жовтуватий відтінок, як відзначала Г. Скоп-Друзюк Іконописець збагачував елементи архітектурного стафажу та інтер'єру в іконах «Введення...» та «Увірування Фоми», в іконі «Преображення» зеленим лаком оживляв лещадки, жовто-зеленим лаком майстер опрацьовував деталі вбрання на іконах «Введення...» та «Зішестя...» (іл. 11), «Увірування Фоми» та «Успіння...» Підкреслимо, що наші думки базуються виключно на візуальних спостереженнях.

Ми знаємо, що існує кілька варіантів датування празничків з Калущини. Чи здатні результати вивчення пам'яток вплинути на датування? Згідно з інвентарними картками НХМУ – це друга половина XVI ст. [2-9]. Альбоми-каталоги українського іконопису з колекції музею містять вказівки на останню чверть століття [24, кат. 19-22; 32, с. 210-212]. Видання «Український іконопис XI-XVIII століть» пропонує датувати твори кінцем XVI ст. [23, с. 506]. В «Дефектній відомості творів давньоукраїнського живопису КДМУМ, що підлягають реставрації» 1969 р., шість празничків з околиць Калуша датовані кінцем XVI-початком XVII ст. Цей протокол призначався для підпису головним зберігачем музею, ким на той час була Алла Захарчук, та художником-реставратором Миколою Перцевим. Наразі, є підпис лише М. Перцева. [34] З більш раннім датування можна погодитись, якщо поглянути на оздоблення полів ікон наліпним бігунцем, адже таким чином були декоровані галицькі празничкові ікони з села Наконечне (1570-ті рр.) та празнички з церкви Святого Духа в Потеличі (остання третина XVI ст.). Однак, на зламі XVI-XVII ст. теж спостерігаємо збережений бігунець на іконах святкового чину з Преображенської церкви міста Сколе, та разом із тим ці ікони належні до іншої доби. Встановити своєрідну межу дозволяють наступні ознаки. По-перше, це іконографічні новації, які бачимо у зображення «Різдва Христового» не на тлі гірок та скель, а як поклоніння пастирів, або ж залучення образу Богородиці до сюжету Зішестя Святого Духа.

По-друге, це художньо-стилістичний підхід, інспірований ренесансним розумінням форми та простору (в цих іконах пряма перспектива здобула явну перемогу над зворотною). Отже, іконографія сколівських образів зробила більш впевнені кроки до західного варіанту, чого немає у майстра з Калущини. Можливо, так сталося через архаїчність, притаманну провінційним фольклоризованим образам того часу, та й наші празнички також можуть бути датовані більш пізнім часом, на який до того ж вказує специфічна іконографія сцени «Благовіщення».

Підсумуюмо, празниковий чин з околиць Калуша створював один автор, із особливою художньою манерою, що виявилася в наступних художньо-стилістичних ознаках:

- зображення персонажів з виділенням характерних народних типологічних рис, яскравою емоційною лінією;
- оригінально відтворені «танучі» лешадки як елемент умовного пейзажу;
- особлива техніка накладання «тремтячих» мазків світлої фарби у моделюванні ликів;
- застосування кольорових лаків.

Майстер з Калущини продемонстрував живу індивідуальну художню манеру, його творчість не позначена впливами панівних мистецьких осередків другої половини XVI ст. Через це ми можемо говорити про самобутність невідомого іконописця, котрий показав фольклоризоване мистецтво у його високому гатунку.

Зазначені рані знахідки відкривають шлях для подальшого наукового пошуку. По-перше, доцільно звернутися до джерел, котрі можуть містити відомості щодо провенансу ікон: персональний архів Д. Щербаківського, де опрацьованою є лише частка; збережена церква у селі Сливки; решта ікон, набутих дослідником з Калущини. По-друге, аби рухатися в дослідженні техніки та технології створення досліджуваних празничків далі, потрібно шукати засоби залучити методи науково-технічної експертизи, такі як макрозйомка, мікроскопічні дослідження проб малярських матеріалів та інші. По-третє, в пошуках іконографічних першовзорів варто звернути увагу на дереворити західноєвропейського родоходу.

### Примітки

Дослідження не було б здійснено без діяльної участі згадуваних рані Л. Міляєвої, Г. Белікової, Т. Тимченко, В. Цитовича, М. Гелитович, І. Ходак, а також директора Музейно-Вистав-

кового центру Калуша Артура Єфремова, старшого наукового співробітника Краєзнавчого музею Калущини, Івана Тиміва, кандидата мистецтвознавства Олександри Шевлюги. Висловлюємо щиру вдячність!

Автор також просить зауважити наступний коментар щодо статті «Ікона «Різдва Христово» з Переяслав-Хмельницького району Київської області в колекції Національного художнього музею України: до джерел іконографії», опублікованої в збірнику XXIV Міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» від 2017 р. Варто зазначити, що запис в інвентарній книзі відносно ікони з Переяславщини, котра надійшла від Миколи Біляшівського, зробив Д. Щербаківський. Дякуємо за уточнення Г. Беліковій. Також на с. 131 збірника помилково був наданий фрагмент «Різдва» Робера Кампена (1420-1425 pp.) В тексті йшлося про фрагмент вівтаря Бладелена Рогіран ван дер Вейдена (бл. 1450 р.)

1. Ходак І. «Богоматір Одигітрія з есеєвим деревом родоходу Христа»: історія, іконографія, реставрація // Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського: Зб. ст. за матеріалами наук. конференції 22 червня 2005 р. 2006. С. 38-51.

2. Інвентарна картка КП-11142. И-438 // НА НХМУ.

3. Інвентарна картка КП-11144. И-441 // НА НХМУ.

4. Інвентарна картка КП-11145. И-444 // НА НХМУ.

5. Інвентарна картка КП-11146. И-439 // НА НХМУ.

6. Інвентарна картка КП-11146. И-442 // НА НХМУ.

7. Інвентарна картка КП-11147. И-443 // НА НХМУ.

8. Інвентарна картка КП-11148. И-440 // НА НХМУ.

9. Інвентарна картка КП-11149. И-445 // НА НХМУ.

10. Інвентарная книга по учету экспонатов № 1-206 за 1914-1924 гг. // Науковий архів НХМУ. Арк. 321-324.

11. Церкви дерев'яні. Галичина. Б.д. Фото, листівки. Архів Д.М. Щербаківського. Архітектура // Науковий архів Інституту археології НАН України. Ф.9, од. зб. 21а, арк. 39.

12. Церкви дерев'яні. Галичина. Б.д. Фото, листівки. Архів Д.М. Щербаківського. Архітектура // НА ІА НАНУ, ф.9, од. зб. 21а, арк. 36.

13. Церкви дерев'яні. Галичина. Б.д. Фото, листівки. Архів Д.М. Щербаківського. Архітектура //

НА ІА НАНУ, ф.9, од. зб. 21а, арк. 46.

14. Що варто побачити в Рожнятівському районі? Куди піти? Поради для туристів. [Електронний ресурс]. URL: <http://gk-press.if.ua/top-15-pajtsikavishyh-mists-rozhnyativshhynu/> (дата звернення: 20.05.2019).

15. Сливки. Дерев'яні церкви Західної України. [Електронний ресурс]. URL: <http://decerkva.org.ua/fra/slyvku.html> (дата звернення: 20.05.2019).

16. Записна книжка Данила Щербаківського. 1914-1917 рр. // НА ІА НАНУ, ф.9, од. зб. 232, арк. 15,16.

17. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм: в двох частинах. Харків: Видавець Савчук О.О., 2016. – 450 с.: іл.

18. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. – 162 с.: іл.

19. Міляєва Л. Про Бориса Григоровича Возницького / Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В.Д. Сидоренко, О.К. Федорук, А.О. Пучков та ін. К.: Фенікс, 2014. Вип. 10. – С. 157-175.

20. Ходак І. До історії дослідження українського портретного малярства: внесок Данила Щербаківського // Студії мистецтвознавчі. К.: ІМФЕ НАН України, 2007. №1 (17). – С. 103-125.

21. Міляєва Л. С. Памятник галицької живописи XIII в. // Советская археология. М.: Наука, 1965. – С. 249-258.

22. Ходак І. Ікона «Покрова Богородиці» з колекції Національного художнього музею України: проблема походження // Студії мистецтвознавчі. 2011. Число 4. – С. 43-68.

23. Українська ікона XI-XVIII століть: Альбом / Авт. Л. Міляєва, М. Гелитович. 2007. – 597 с.: іл.

24. Шедеври українського іконопису XII-XIX ст. Київ: Мистецтво, 1999. – 255 с.

25. Гелитович М.І. Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2001. – 204 арк. + 120 арк. дод.

26. Кметь І.Ф. Образ Божої Матері у фольклорі: українська апокрифічна традиція: Автореф. дис. канд. Наук: 10.01.07. 2009. – 21 с.

27. Кметь І. Успіння Божої Матері в народно-хрис – 242-252.

28. Свенціцький І. Ікони Галицької України XV-XVI ст. Львів, 1929. – 141 с.

29. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV-XVI ст. (зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького). Львів: Свічадо, 2010. – 240 с.

30. Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Троїцької церкви у селі Потеличі (матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) //

Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів. Т. 2004. Т. – С. 318-348.

31. Гелитович М. Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів. 1998. Т. ССXXXVI. – С. 320-366.

32. Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова. 2005. – 256 с.

33. Паспорт реставрації пам'ятника історії і культури. №7. 1992. Инв. № И-113 // НА НХМУ

34. Дефектная ведомость пришедений древне-украинской живописи Киевского Государственного музея Украинского искусства, подлежащих реставрации. Протокол от 30 апреля 1969 г. №11. Реставраційні матеріали 1971. №13/412. Оп. №1. Од. зб. №1277 // НА НХМУ.

Людмила КАРПЮК  
(Луцьк)

## ІКОНОПИСНИЙ СПАДОК ТАК ЗВАНОВОГО «МАЛОРИТСЬКОГО МАЛЯРА» XVII СТ. У ЗБІРЦІ ВКМ ТА У ХРАМАХ ПІВНІЧНОЇ ВОЛИНИ

За останні десятиліття знання про особливості пам'яток волинського іконопису значно збагатилися новими даними. Особливо важливим стала систематизація ікон за індивідуальним почерком малярів. У колекції Волинського краєзнавчого музею зберігається група творів середини XVII ст. анонімних авторів, які можна розглядати як роботи, що вийшли з однієї іконописної майстерні. Всі вони походять з церков Ратнівського району.

Ці пам'ятки привернули увагу рядом цікавих аспектів. Серед них – захоплення побутовими деталями у композиції та декоративністю поряд з традиційною іконографією сюжету, використання головних надбань ренесансної доби у ясних кольорах, відчутті простору та водночас – тісний зв'язок з народною творчістю.

Яскравим прикладом подібного авторського виконання є ікона «Різдво Богородиці» (І – 153) середини XVII ст. (фото 1). Пам'ятка була передана до Волинського краєзнавчого музею з кладовищенської каплиці с. Прохід Ратнівського району. Каплиця побудована не раніше початку XX ст., тому малоімовірно, що ця ікона, а також дві інші, знайдені там, були написані для маленького храму. Прохід лежить за два кілометри від містечка Ратне, яке у XVII ст. було центром Ратненського староства, у 1614 р. там будується церква Різдва Богородиці, перебудована у XVIII ст. [1] (нині – пам'ятка архітектури). Можливо, ікона «Різдво Богородиці» була написана саме для ратнівського храму.

Треба відзначити, що цей композиційно розгорнутий твір належить талановитому та самобутньому майстру. Найбільш виразно у нього проявляється багатий тонкий колорит, любов до деталізації і своєрідне замилювання своїми персонажами. Композиція ікони досить складна, про що свідчить як її багатопланова будова, так і кількість персонажів. У ній присутні елементи жанрової сцени, які наближають композицію до реальної життєвої ситуації, крім того, вона включає яскраві елементи етнографічного

характеру.

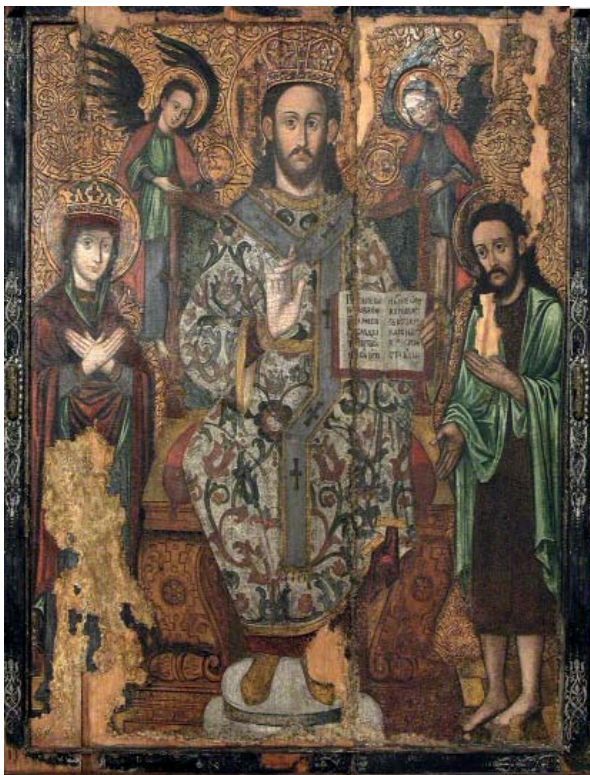
У творі представлено багате убранство великого мурованого будинку з розкресленою кахляною підлогою. Інтер'єр прикрашений колонами і арками, одвірки та піч оздоблені профільованими деталями. Деталі інтер'єру, які ми бачимо на іконі з села Прохід повністю відповідають будівничим традиціям часу написання ікони, тобто XVII століття. Високе ліжко Святої Анни вписане у простір кімнати з колонами. Справа зображена невелика кімнатка, на зразок куховарні, біля багато орнаментованої печі стоїть дівчина, підігриваючи воду у глечуку. Біля ліжка породіллі – великий стіл із срібною чарочкою і тарілкою з хлібиною. Свята Анна приймає вітання від двох вельможних гостей, які, можливо, є не абстрактними персонажами, а конкретними образами волинських шляхтянок. Саме тому маляр зображає жінок у вбранні своїх сучасниць. Вони у довгих приталених платтях з відрізним, призібраним на грудях, декількованим ліфом, у вирізі якого видно тонку серпанкову сорочку. Поділ одного з плаття прикрашений орнаментом у вигляді шнура. Автор підкреслює високе становище гостей не лише типом одягу, а й характером прикрас: на шиях жінок – намиста, а у вухах – сережки з перлин. Їх волосся, прикрашене червоними стрічками, викладене у гладенькі зачіски з косами на потилиці. Такий своєрідний «етнографічний реалізм» ми можемо простежити і в зображенні сцени купелі новонародженої. Стара повитуха сидить на ренесансному стільці типу «ножичного». Баба тримає немовля над купіллям, яка подібна до різьбленої срібної церковної чаші. В правому нижньому кутку маляр детально відтворив колиску, покриту тонкою серпанковою пелюшкою, з двома подушечками. Над нею схилилась молода служниця зі складеними у молитві руками, у них довга червона стрічка, яка використовувалась при сповиванні новонародженої. Навіть така дрібна побутова деталь знайшла своє місце у реалістичному трактуванні урочистої, величної події – народженні Богоматері [2]. Лики персонажів мають єдині стилізовані анатомічні прикмети: широко відкриті очі, тонко прописані вуста, світле, ледь хвилясте волосся щільно прилягає до голови. Колорит «Різдва Богородиці» побудований на єднанні вохристих і приглушених сірих тонів архітектурних куліс та рожевих (світло-кіноварних), ясно-зелених барв одяг (дашків та балдахіну над ліжком Анни) з вкрапленнями



1. Різдво Богородиці.



2. Різдво Богородиці. 1648-1650.  
с. Ляхівці Брестської обл.



3. Моління.



4. Пророк Ілля.



синього відтінку. На жаль, великі втрати на золоченому тлі ікони не дають можливості роздивитися мотив орнаменту, який його прикрашає. Лише у нижній частині проглядається декор з довгих переплетених та вигнутих пагонів на основі з насічкою.

У процесі дослідження волинської пам'ятки було виявлено певний композиційний аналог твору – «Різдво Богородиці» 1648 – 1650 р.р. так званого «Малоритського майстра» (виявлена в каплиці с. Ляховичі Брестської обл. Білорусі) [3]. Ікона написана у «дзеркальному» відображенні: образ Св. Анни на широкому ліжку під зелено-коричневим балдахіном – справа, а куховарня з піччю – зліва. Крім того, поряд з зображенням ліжечка та купелі, автор ввів у сюжет сцену ласкання Дитяти батьками. Тема розкрита з великою життєвою правдивістю, душевний стан кожного персонажа переданий через прикметні особливості постави, руху, повороту тіла чи голови. У обох іконах безліч порівняльних деталей: єдина образна характеристика, захоплення побутовими деталями (панянки з дарами, колиска, куховарня), зв'язок з народною творчістю, близька кольорова гама (на волинському «Різдві...» зовнішній фарбовий шар частково знищений). Все це дає можливість припустити ймовірність написання цих пам'яток якщо не в одній майстерні то, принаймні, малярем, що був близьким (можливо, учнем) до цього осередку (фото 2).

Спорідненим твором за манерою виконання та стилістично-образним, колористичним ладом є «Моління» середини XVII ст. з цієї ж каплиці с. Прохід Ратнівського району (фото 3). Автор іконографічно підкреслює єднання ідей царства та священства. У центрі образу, який має строгу симетричну будову, постає Христа Великого Архієрея, возсідаючого на троні. Урочистість і велич дійства підкреслена зображенням надзвичайно гарних риз Вседержителя та різьбленням трону. Масивна та жорстка тканина сакосу, декорована зеленим гіллям й червоними квітами, наче дає змогу відчутти фактуру й об'єм її форм. З-під сакосу тонкою смугою видніється червоний підризник, на ногах Христа, якими він опирається на біле округле підніжжя – жовті орнаментовані черевички. Увінчує Його різьблена митра, на зразок корони, з херувимами. На рівні грудей Христос тримає книгу, червоний зріз якої декорований тонкими сріблястими лініями. Текст книги, написаний чорними каліграфічними літерами, відтворює

поширений в українському іконописі фрагмент Євангелія від Матфія «Прийдіть благословення моє ...» (Мт. 25, 34). Увага до вишуканої орнаментики виявляється й у написанні трону, масивного, прикрашеного багатим геометричним декором, який імітує різьбу з розетами.

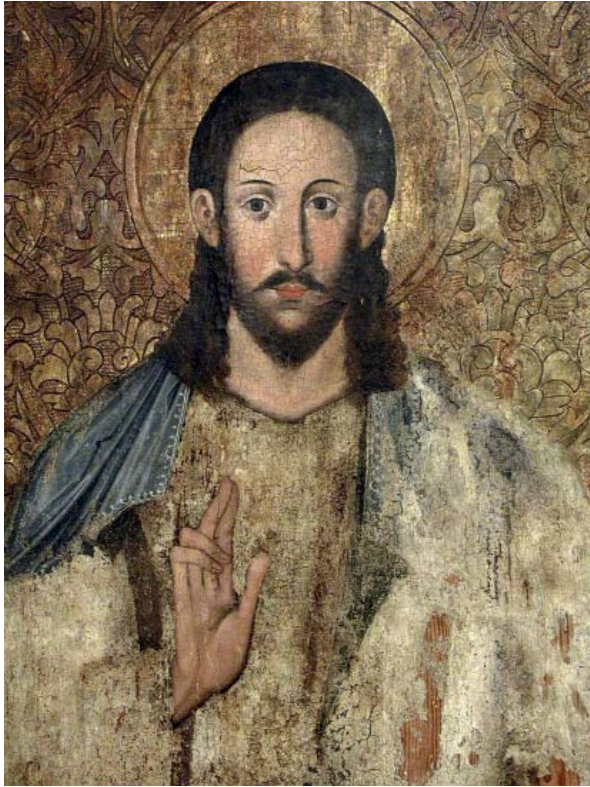
Обабіч трону у молитовних поставах зображені Богородиця та Іоан Предтеча. Цікаво, що голову Марії увінчує різьблена корона, подібно до творів іконографічної теми «Предста Цариця» [5]. Образ Іоана, у коричневій милоті й зеленому гіматії, виконаний майстром з дбайливим опрацюванням рис лику, сповненого одухотворення та страждання. Його лоб помережаний дрібними зморшками, на переніссі – v-подібна складка. Подібні характерні деталі у зображенні ликів немолодих персонажів, як своєрідний малярський почерк, притаманні творам «Малоритського майстра». Вони присутні як у образах Богородиці і повітухи у «Різдві Богородиці», так й у ряді інших творів: святі у «Покрові» 1649 р., «Успінні» 1650 р., «Преображенні» 1648р. [3, 35, 37, 38].

Спокій та статичність образу дещо розбавлена динамічним рухом високо піднятих посріблених крил двох ангелів (срібло окиснене) обабіч наверх трону. У їх руках – сфера - «зерцало» з монограмою Христа. Автор професійно і майже однотипово пише лики персонажів, вони видовженого овалу з високим чолом, очі виділені тонкою чорною лінією верхніх повік з ледь помітними рисочками вій та темними тінями під нижніми, високі тонкі брови, правильної форми червонясті вуста, ніжні рожеві підрум'янки покладені близько до випсаного класичної форми носа.

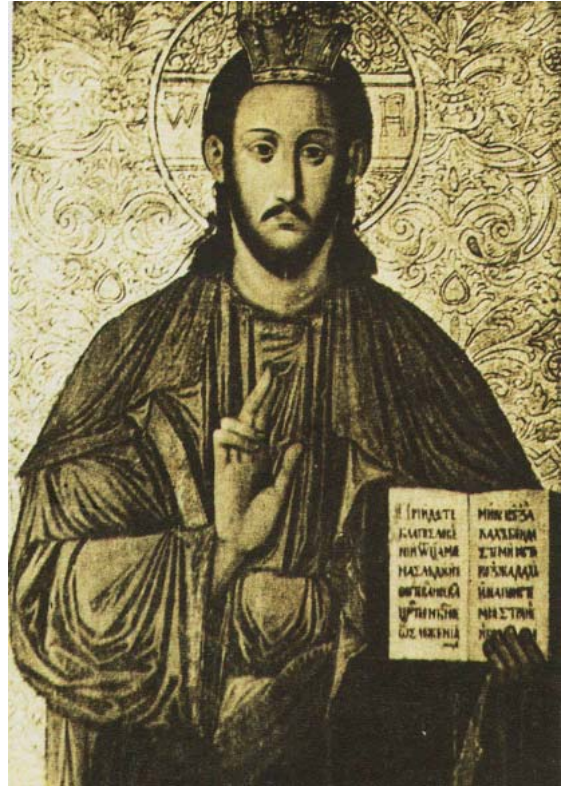
Обрамлення ікони відповідає оформленню, характерному для пам'яток «Малоритського майстра». Це – подвійна профільована рама, прикрашена фігурними боніями, міжрам'я чорного кольору декороване рослинним орнаментом. У нижній частині рами зберіглися фрагменти напису, зроблені скорописом.

До творчого спадку цього ж майстра можна віднести ікону «Святий пророк Ілля» середини XVII ст. (ВКМ, I – 536), яка є надзвичайно цікавою з точки зору іконографії [4] (фото 4). Пам'ятка походить з церкви Св. Микити с. Тур Ратнівського р-ну, побудованої у 1773 р. на місці древньої Миколаївської [1, 380].

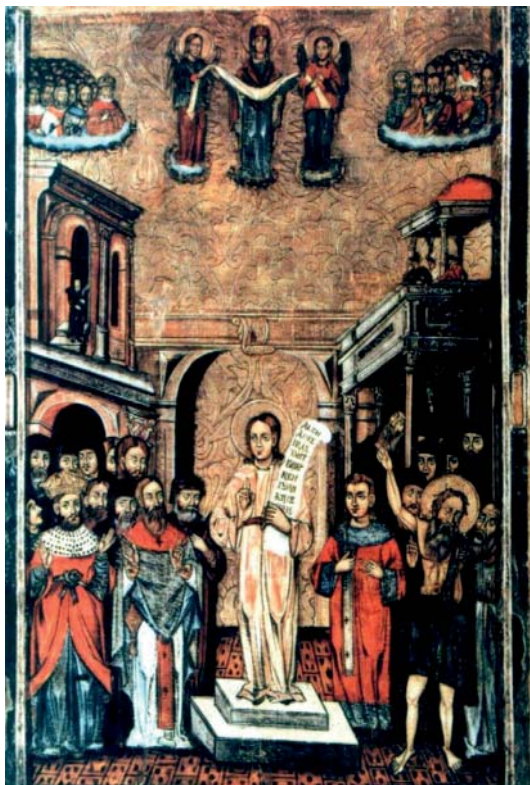
В іконографії «Пророка Іллі» простежується близькість форми, характеру типажу до аналогічних образів ще візантійської тради-



5. Христос Вседержитель.



6. Христос Вседержитель.  
Малоритський р-н.



7. Покров.  
1649 р. Малорита.



8. Богородиця Одигітрія.  
Малорита.

ції. Водночас, сюжет наповнений деталями, які є оригінальними і незвичними. Постаць Іллі виділяється монументальністю і величністю, він займає всю площину основи ікони, як звично для волинського малярства. Автор, як й у «Різді Богородиці», багато уваги приділяє зображенню одягу Святого. Він у довгій світлій сорочці, декорованій сіткоподібним срібним орнаментом, поверх неї – ясно-блакитний далматик, широкі рукави якого покриті золотим візерунком. Широкий зелений пояс м'якими бганками опускається на ліве стегно Святого, а червоний довгий плащ огортає ліве плече та руку. Маляр майстерно виявляє фактуру і об'єм тканин та дає можливість відчутти глядачеві пружність форми, окреслює масивність постаті. Окремі деталі композиції є надзвичайно оригінальними. Одна з них – шапка – «магерка», яка увінчує голову Іллі, а також клинок «фальшон» у руці Пророка з символічним знаком «Божого гніву і кари» на лезові у вигляді латинської літери «S». Художня індивідуальність цього майстра яскраво проявилася у написанні лику з яскравою психологічною характеристикою та типовими деталями рис обличчя. Через досконалий каліграфічний малюнок і витончений колір розкриваються тонкі акценти душевного стану Пророка. Вираз його обличчя, самозаглиблений та дещо відсторонений, вражає переданням глибокої духовної сили.

Сріблене (тоноване під золото) тло ікони декороване поширеним у першій половині XVII ст. квітково-рослинним орнаментом, створеним у вигляді циклічно повторюваної сітки зі стебел та потовщеного листа. Подібний орнамент тла можна побачити майже у всіх творах цієї іконописної майстерні. Декоративність ікони посилює характерне для творів «Малоритського майстра» обрамлення, симетрично прикрашене боніями різної форми. Особливої краси йому надає контраст чорного тла та сріблясто-білого орнаменту на ньому, подібний до елементів оздоблення книжкових текстів кінця XVI – початку XVII ст. На полі у верхній частині рами – напис кириличними літерами з елементами в'язі: «ОБРАЗЬ СВЯТОГО ПРОРОКА ИЛИИ». Напис у нижній частині рами практично не зберігся, однак по решткам літер можна зрозуміти, що він робився у вигляді скоропису.

Під час наукової експедиції 2004 р. у храмі с. Тур була знайдена ікона «Христос Вседержитель» XVII ст., яка за стилістично-образни-

ми характеристиками може належати до групи пам'яток, пов'язаних зі спадком білоруського маляра. Христос, як традиційно для тогочасного українського іконопису, зображений фронтально, з благословляючою правицею та розгорнутим Євангелієм у лівій руці. Вседержителя огортають м'які бганки темно-червоного хітону та зелено-синій гіматій. Не дивлячись на пізніші записи та загальну забрудненість живопису, можна розгледіти традиційний для майстра типаж лику, з правильними рисами й високим чолом. Волосся легкими хвилями обрамляє лик з невеликою, ледь роздвоєною гострою борідкою. Німб Христа декорований різьбленим квітковим орнаментом, графічно оформлені й літери. Золочене різьблене тло вкрите орнаментом у вигляді широких переплетених галузок і завитків.

Цьому маляру належать й ікони «Христа Вседержителя» невідомого волинського походження (у музейних документах зазначається «старі музейні фонди» ВКМ, Ж – 172) (фото 5) та твір з Малоритського р-ну Білорусі [6, 149] (фото 6). Волинська ікона має значні втрати живопису на одязі Христа, але чудово збережений лик, що дає можливість роздивитися особливості моделювання та тло. Світлотіньова гра темної і світлої барви створює ілюзію об'єму, легкості та ніжності, рисам, які ми бачимо у ликах персоналій даного автора. Цікаво, що художньо-образне вирішення зображення бганок на збережених фрагментах темно-блакитного гіматію волинського Вседержителя та своєрідний іменословний благословляючий жест тонких тендітних пальців повністю співпадають у рисунку з білоруською іконою. Пам'ятки різняться лише мотивом орнаментального тла.

Розглядаючи групу творів, які можна віднести до спадку «Малоритського майстра» у контексті малярства XVII ст., їх автора можна вважати одним з найталановитіших іконописців Волині того часу. Пам'ятки об'єднані як специфікою технології виготовлення іконного щита, так і технікою виконання живопису. Основою для всіх ікон був щит, виготовлений з соснових дощок з двома шпугами, подвійна рама з боніями у місці стикування з іконним щитом проклеювалася домотканим полотном. А найголовніше, на оригінальне мистецьке середовище та індивідуальну манеру малярства вказують характерні риси як композиційного, стилістичного, так і колористичного ладу. Це анатомічні прикмети у зображенні ликів: чіткі

обриси облич видовженої форми, широко відкриті очі з тонкою чорною лінією обводки по верхній повіці, високо підняті тонкі брови, перенісся з v-подібною зморшкою між бровами та носо-губні складки при зображенні старечих облич, пасма волосся з легкими кучерями (фото 7). Однак, зображення ликів у анфас не зовсім вправне, швидше відноситься до примітиву, такі риси відмічаємо у волинському «Різді Богородиці», малоритському «Преображенні». Особливу увагу привертають декоративні та етнографічні деталі побутового характеру як у волинських, так і в білоруських образах, це збагачує світ ікони, наповнює її життєвою енергією.

Колорит творів цієї малярської майстерні побудований на єднанні традиційних колірних поєднань з перевагою червоних, синіх, рожевих, вохристих та зелених барв. Всі білоруські ікони «Малоритського майстра» мають збережені роз'яснювальні написи та донаторські підписи з датою створення. На волинських іконах подібний напис зберігся лише на обрамленні «Пророка Іллі» та у вигляді окремих літер скоропису на рамі «Моління». Для пам'яток характерне орнаментальне, як правило, золочене різьблене тло. У іконах багатофігурних, сюжетних – це густий килим з рослинних пагонів зі стилізованим цвітом гранату, трилисником, багатопелюстковими округлими квіточками. На тлах монументальних образів «Христа Вседержителя» – широкі лінії пагонів зі стилізованим трилисником на основі з дрібною насічкою. Увага до вишуканої орнаментики тканин проявляється у розписі сакоса Христа у волинському «Молінні», покрові ложа Богородиці у білоруському «Успінні» та на мереживних китицях мафорію «Богородиці Одигітрії» (фото 8).

У документальних джерелах середини XVII ст. майже не залишилося згадок про малярів, які працювали на теренах Північної Волині та Південної Білорусі, тобто у регіоні Західного Полісся. Отож, залишається питання, де саме діяла майстерня «Малоритського майстра». Оскільки географія поширення ікон є досить невеликою (більшість збережених творів походить з сільських церков Ратнівського р-ну Волині та сіл і містечка Малорита Берестейщини), то, ймовірно, іконописець працював у Бресті або ж у Ратно. У цілому ряді наукових досліджень, музейних каталогах автор пам'яток іменується «Малоритським майстром» через те, що більшість його образів походять

з церков м. Малорита та цього району [3, 34, 35, 37, 38,39, 41]. На думку білоруських дослідників іконопису А. Ярашевіча та Ю. Піскуна, творчий спадок автора ікон слід віднести до місцевої берестейської школи малярства, яка могла бути пов'язана з брестським православним чоловічим монастирем Св. Симеона [6, 118; 7]. Однак, поскільки певна кількість пам'яток була знайдена у храмах Ратнівського р-ну Волині, не можна відхиляти думку про існування майстерні у містечку Ратне. Ратнівщина – це територія Волинського Полісся, яка історично і географічно пов'язана з півднем Білорусі, а саме – територією Берестейського повіту. У XVI – XVII ст. ці землі належали до королівських володінь і утворювали особливу адміністративно-територіальну одиницю – Ратненське староство. Воно простягалось довгою смугою у верхів'ї Прип'яті та входило до складу Холмської землі Корони Польської, врізаючись клином (відомий у географічній науці «ратенський» чи «любомльсько-ратенський клин» коронних земель) у територію Великого князівства Литовського поміж Ковельським староством і Берестейською землею. Населені пункти, які належали до Ратненського староства сьогодні перебувають у складі Ратнівського, Старовижівського, Любомльського, Любешівського районів Волині і Кобринського району Брестської області Білорусі [8, 225]. Цікаво, що у збережених люстраційних списках Ратного за 1565 р. серед перелічених жителів – платників чиншу значиться «Іконник» [1, 353], тобто маляр, іконописець. Ще одне писемне свідчення про іконописця, що перебував у місті було знайдено В. Александровичем та внесене у «Словник малярів Волині XVII – XVIII століть». «Станіслав 1633 р. Бережанський маляр, очевидно, був на службі у власника Бережан на Тернопільщині Миколая Синявського, ратненського старости, і в цьому зв'язку певний час перебував у Ратному, винаймаючи там помешкання, мав побутову сутичку із зятем господині», через що і ввійшов у історію [9]. Отже, можна припустити, що мистецтво ікономальярства тут розвивалося ще з XVI ст.

1648 – 1651 рр., якими датуються більша частина ікон «Малоритського майстра», були надзвичайно трагічними як для Бреста, так і для Ратного. Україна і Білорусь горіли у вогні народних повстань. На території Брестського воєводства йшли жорстокі бої між повстанцями та військом шляхтичів Януша Радзвіла. У

1648 р. через Волинське Полісся пройшли за-  
гони Максима Кривоноса. Населення Ратного  
організувало загін, який чинив розправу над  
шляхтою та представниками католицького ду-  
ховенства [10]. Зрозуміло, що подібні історич-  
ні події не могли не знайти відгуку в мистецтві  
іконопису. Маляри намагалися формулювати  
актуальні для свого часу духовні та політичні  
проблеми мовою іконографічних форм. Мож-  
ливо, саме тому в образі «Пророка Іллі» автор  
втілює ідею войовничого захисника віри, а у бі-  
лоруській «Покрові», як спогад про берестей-  
ський монастир, група ченців у чорних одежах  
зображена серед присутніх у храмі.

Самобутність малярства досліджуваного ав-  
тора та досить короткий часовий період, коли  
він творив, наводить на думку, що майстерня  
працювала з невеликою кількістю іконописців  
або ж він працював самостійно. Цілком мож-  
ливо, що Ратно, як і Брест могло бути місцем  
існування малярської майстерні.

Залишається актуальним питання віднай-  
дення робіт «Малоритського майстра» у ді-  
ючих храмах колишнього так званого «ратен-  
ського клина» та у колекціях музеїв, у яких  
зберігаються пам'ятки з Волині. Проте, цілком  
вірогідно, що такі твори просто не збереглися.

---

1. Теодорович И. Историко – статистическое  
описание церквей и приходов Волынской епархии. –  
Почаев, 1890. – Т. 2. – С. 355.

2. Карпюк Л. Икони «Різдва Богородиці» на Во-  
лині у XVII – XVIII ст. (З колекції Волинського кра-  
єзнавчого музею). / Людмила Карпюк // Українська  
греко-католицька церква і релігійне мистецтво (Іс-  
торичний досвід та проблеми сучасності). Науко-  
вий збірник. Випуск 4. Матеріали IV Міжнародної  
наукової конференції. м. Львів. 2006. С. 245 – 246.

3. Сакральная живопись Беларуси XV – XVIII ве-  
ков. Минск «Белорусь». 2007. № 34.

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

5. Предста Царица. Вторая половина XV в. Елек-  
тронний ресурс. Режим доступу: [www.icon-art.info](http://www.icon-art.info)  
> masterpiece

6. Ярашевич А., Шматав В. Ікананіс Заходняга  
Палесся XVI – XIX стст. Мінск. Беларуска навука,  
2002.- 349 с.

7. Пискун Ю. Иконопись Полесья / Юрий Пис-  
кун // Филевские чтения. Тезисы конференции. 10

– 12 октября 2006 г. Электронный ресурс. Режим  
доступу: [https://www.rublev-museum.ru/.../tezisy-  
Filevskie-chteniya](https://www.rublev-museum.ru/.../tezisy-Filevskie-chteniya)

8. Лях М. Релігійне життя на Ратнівщині у XVI  
– XVII ст. / Марія Лях // Серія «Історичне релігіє-  
знавство». Випуск 6. Електронний ресурс. Режим  
доступу: [www.irbis-nbuv.gov.ua](http://www.irbis-nbuv.gov.ua) > irbis\_nbuv.

9. Александрович В. Словник малярів Волині XVII  
– XVIII століть. / Володимир Александрович // Во-  
линська ікона: дослідження і реставрація. Матері-  
али V наукової конференції. м. Луцьк, 27-28 серпня  
1998. – Луцьк, 1998. С. 65

10. Казацка – крестынская война 1648 – 1651  
годов на территории Беларуси. Электронный ресурс.  
Режим доступу: <https://ref.online>.

## ІКОНА «ХРИСТОС У ПОТИРІ» 1737 Р. З КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ. ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ

У Музеї волинської ікони є кілька ікон символічно-алегоричного змісту, які репрезентують волинський іконопис XVIII ст. Це образи «Розп'яття», «Христос Виноградна лоза», «Недремне око», «Христос у потирі», які покликані були розкрити ідейну сутність головного християнського догмату – євхаристії і донести до свідомості віруючих ідею спокутної жертви Спасителя. Як відзначав відомий дослідник українського іконопису Павло Жолтовський «поширення таких композицій в українській іконографії кінця XVII ст. і особливо в XVIII ст. було зумовлене розвитком на Україні схоластичного богослів'я, полемікою з католицизмом, а також із захопленням алегоричним і символічним засобом літературного та мистецького висловлення» [1].

Деталі, пов'язані із страстями Христа, особливо підкреслюються у західноєвропейському мистецтві XVII ст. Ще дослідник української сакральної спадщини Д. Щербаківський відзначав, що якщо на образах даного типу Західної Європи присутні елементи реалізму, значна кількість постатей святих і ангелів, то на українських іконах все це зведене до мінімуму, а по особливому домінує символічне трактування християнських положень [2].

Тема збирання у чашу крові з ран Христових широко розповсюджена у східній і західній іконографії. На давніх візантійських емалях, фресках, окладах книг, у книжкових гравюрах цей сюжет був покликаний до вшанування жертвовності Спасителя. Цей іконографічний мотив зустрічається також на предметах церковного начиння, які використовувалися під час таїнства євхаристії – дискосах, покрівцях, воздухах, жертovníках.

Церква використовувала образотворче мистецтво, найчастіше гравюру, для того, щоб розповісти широким масам народу про останні дні земного життя Ісуса. «Чи не вперше зображення стає відомим за гравюрою в Акафістах 1674 р. друкарні Києво-Печерської лаври» — пише

дослідниця Катерина Юрченко [3]. Дві гравюри Никодима Зубрицького: «Христос – джерело безсмертне» та «Христос у чаші» – з Акафістів, виданих у Львові в 1699 р., та робота невідомого гравера «Христос у чаші» із чернігівського службника, виданого в 1697 р. присвячені євхаристичній тематиці. Досліджуючи творчість гравера Никодима Зубрицького у різні періоди, дослідниця Катерина Малиновська аналізує окремі гравюри. Наприклад, на одній гравюрі Зубрицького у верхній частині зроблений напис «Ядый мою плоть і пійяю мою кровь имать живот вечный», подібний до збереженого напису на волинській іконі. Композиція гравюри дещо інша, ніж ікони. Так, Ісус Христос зображений фронтально у повний зріст, босоніж на кам'яній плиті, однією рукою тримає великий дерев'яний хрест, а другою прикриває рану під ребром, кров з якої стікає в потир. Окрім Христа на гравюрі немає інших зображень святих і це теж наближає гравюру до волинського образу [4]. Дослідник Роман Зілінко стверджує, що «сюжет, який однозначно представляє Євхаристію як тіло і кров Христа, є композиція «Христос у чаші» [5].

Страсна тематика з'явилася в Україні ще на початку XIV ст. разом з творами готичних майстрів і набула виняткової популярності в українському образотворчому мистецтві XVII–XVIII ст. Цьому сприяли численні апокрифи, а також духовні повісті та оповідання, що ґрунтувалися на канонічних й апокрифічних Євангеліях. Особливий вплив у літературі і мистецтві мало апокрифічне Євангеліє від Никодима, яке містить детальну розповідь про останні дні земного життя Ісуса.

Незважаючи на те, що символічні зображення Христа заборонив один з перших Вселенських соборів, який утвердив догмат про людську сутність народженого сина Божого, такі композиції були розповсюджені у християнському світі. У іконографічних сюжетах страстей Спасителя іконописці вносять свої символічно-алегоричні доповнення, які з часом стають популярними.

Кілька ікон майстрів риботицького осередку, які походять із Західної України, а сьогодні зберігаються у Польщі, зокрема у Національному музеї Перемиської землі (Перемишль), Архідієцезіяльному музеї імені єпископа Йозефа Себастьяна Пельчара (Перемишль), Історичному музеї (Сянок) свідчать про розвиток символічно-алегоричного жанру, у якому значну роль

відводили тематиці Євхаристії. «Вони представляли цю сцену за однією схемою. Христа зображено фронтально, стоячи у великій золотистій чаші, куди спливає кров із ран у Його піднятих розведених руках і в пробитому ребрі. Обабіч чаші постагі Богородиці та молодого, св. Івана Богослова, як в іконографії Розп'яття [6].

Близькою до образів риботицьких майстрів є ікона «Христос у чаші» кінця XVII- початку XVIII ст. з регіону Львівщини, яка сьогодні зберігається у приватній колекції. У центрі композиції зображений Ісус Христос, який постає із срібного потиру. Оголену постать покриває біле оперезання. Зігнуті у ліктях, підняті у благословінні, руки з чола і рани на правому боці стікають краплі крові. Поряд з чашею зображені Богородиця (зліва) та Іоан Хреститель (справа), яких зазвичай бачимо на іконах Розп'яття. Тобто, велично зображаючи Спасу у потири, іконописець символічно передає і тілесне мучеництво його на хресті. Підтвердження цього служить і текст на білому платі про спокутну жертву, яку приніс Син Божий «чесною кровію на хресте пригвожден» [7].

Близькою за композицією до волинської ікони є ікона середини XVIII ст. «Христос у потири», яка походить з Військово-Микільського собору м.Києва (зберігається у Національному художньому музеї). Дійство розгортається на фоні виноградника і голубого неба. Центральна постать Спасу у потири доповнена постатями апостолів Петра і Павла, які споглядають на нього. Просвітлені лики, позбавлені суму і тривоги, світлі німби покликані доповнити Божою славою святих і надати відчуття величі духу над тілесними муками і стражданнями Спасителя [ 8].

У колекції Музею волинської ікони є єдина ікона «Христос у потири» (ВКМ Ж-174) першої половини XVIII ст. Ікона походить з Волині і була облікована із старих фондів Волинського краєзнавчого музею. Ікона належить до алегорично-символічного живопису з євхаристійною тематикою і ознаками барокового натуралізму. Іконографія сюжету волинської ікони має неканонічне вирішення. На це вказує перш за все зображення самого Ісуса у чаші для причастя до якої стікає кров з його ран. В даному образі творчо поєднуються дві важливі теми – тема страстей і тема євхаристії, які базуються на головному християнському догматі – спокутна жертва Сина Божого Ісуса Христа.

Композиція ікони підкреслено спокійна і врівноважена, має особливе поєднання світла і темноти, якби добра і зла, вищого світу і земного буття. Вибравши для твору формат, близький до квадрату, автор вдало розмістив по центру величну постать Спасителя, оточивши її деталями, кожна з яких має пояснення і підтвердження у Святому письмі. Центральне зображення Спасу у потири композиційно урівноважене розміщенням зліва і справа знарядь тортур і мученицької смерті – пише дослідниця Роксолана Косів.

Всю площину ікони займає Т-подібний хрест темного кольору, ми бачимо його верхню перекладину, а вертикальну основу, майже невидиму, перекиває постать Спасу у потири. У давньому Римі розп'яття на хресті було поширеною формою покарання, особливо ганебною, до якої приговорювали нижчі шари населення. На місці страти у землю вбивали вертикальний стовп, а засуджений ніс до місця страти тільки поперечину хреста, до якої прив'язувалися руки, а потім руки пробивалися цвяхами. «І, несучи хрест свій, він вийшов на місце, що зветься Лобне, по-єврейськи Голгофа; там розп'яли його» (Ін.19, 17). На верхній перекладині збереглися залишки тексту з Євангеліє, вірогідно: «Бо Плоть Моя є істинною їжею, і Кров Моя є істинним питтям» (Ін. 6, 55).

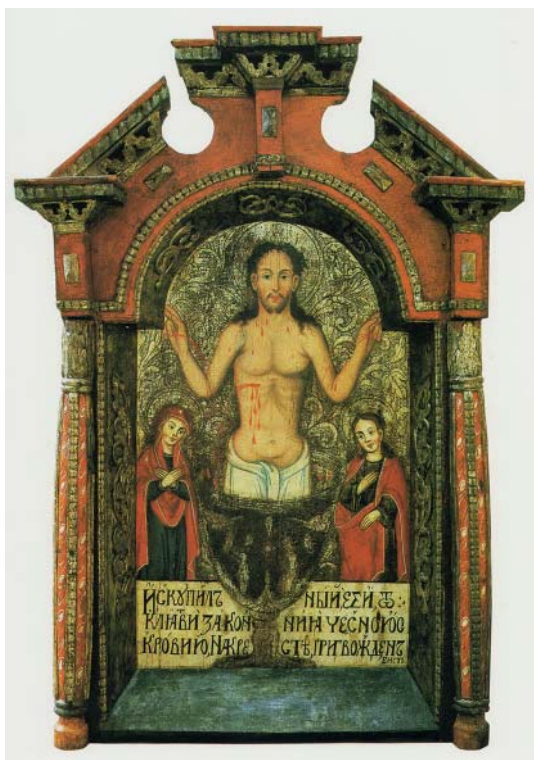
Поясне зображення Ісуса Христа у потири (чаші) із піднятими руками виразно постає на темноту фоні ікони. Потир – посудина для пиття, у перекладі з грецької. На іконі потир складається з власне чаші, яблука, короткої ніжки, масивної конусоподібної чотирикінцевої основи. Площина чаші сріблена, декорована стилізованим орнаментом, який нанесений чорною фарбою. Чаша символізує церковну посудину для здійснення таїнства причастя, яку передав під час Тайної Вечері своїм учням Христос: «... І взявши чашу і воздавши хвалу, подав їм і сказав: пийте з неї всі бо це є Кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів» (Мт. 26, 27). Чаша знаменує Пресвяту Богородицю, в лоні якої утворилася людська сутність Сина Божого Ісуса Христа. Свої тіло і кров Спаситель заповів віддати у їжу і пиття віруючим у Нього. Богородиця носила у собі істинну їжу та істинне пиття – Господа Ісуса Христа: «Ісус же сказав їм: істинно, істинно кажу вам: не Мойсей дав вам хліб з неба, але Отець мій дає вам хліб з небес» (Ін.6, 32,33) і «Істинно, істинно кажу вам: хто вірує



1. Христос у потирі. 1737 р.



2. Христос у потирі. 1710-1720-ті р.р.



3. Христос у потирі.  
Кінець XVII- початок XVIII ст.



4. Христос у потирі. Середина XVIII ст.



в Мене, має життя вічне» (Ін. 6, 47) і «Хто їсть Мою плоть і п'є Мою кров, має життя вічне (Ін. 6, 54). Чаша об'єднує у собі і таїнство євхаристії, і тайну Різдва Христового від Пріснодіви Марії і ту чашу страждань за гріхи людства, про яку Христос, молячись на колінах, говорив: «Отче Мій! Якщо можливо, нехай обійде Мене чаша ця; втім, не як Я хочу, а як Ти» (Мт. 26, 39). Причащаючись символічними кров'ю і тілом Господнім, віруючі самі стають частинками єства Сина Божого, учасниками його подвигу, смерті і Воскресіння, сучасниками його Божественного життя і через це наслідниками царства небесного. Тому чаша, як і дискос знаменують також церкву небесну і земну, яка покликана наситити людей духовною їжею у життя вічне. Чаша, як символ церкви поєднується у своєму значенні з чашею символом Богоматері, тому що Пріснодіва є матір'ю церкви. Потир символізує і Священний Грааль – чашу, в яку була зібрана кров Ісуса, яку він проливав за людей на хресті: «Але один із воїнів списом проколов Йому ребра, і відразу витекли кров і вода» (Ін. 19, 34).

Руки Спасителя, підняті вгору, старанно прописані, долоні розкриті так, ніби іконописець показує рани Христа від цвяхів, якими Він був розп'ятий. З ран стікають просто потоки крові. Розкриті долоні завжди супроводжують образи святих праведників, які ніби звертаються до віруючих. Праведники з розкритими долонями відкриті для людей, у них немає лукавства, недоброї думки чи помисла. Підняті вгору руки – жест прийняття благодаті Божої чи молитовне звернення до вищих небесних сил.

Лик і тіло Ісуса блідо-вохристої карнації, м'яко, тонально модельовані. Спаситель зображений строго фронтально, в пояс, видно лише тонкий край білої пов'язки на бедрах. Лик наповнений спокоєм і відкритістю, уважно споглядає на глядача, позбавлений болю і страждань. Очі темні мигдалевидної форми, уста бліді, волосся розподілене на рівний проділ, в'ється і спадає по плечах, борода коричнева, розділена надвоє. Німб плоский, окреслений двома графіями, сріблений, покликаний додати до лику Спаса божественності і просвітління. Всією своєю поставою і світлим ликом, сповненим гідності і терпимості, Ісус стверджує перемогу над смертю, над темнотою зла, гріхів і спокус, покликаний викликати оптимістичний настрій кожного істинного християнина.

Домінуюча постать Ісуса Христа у потирі

композиційно урівноважена розміщенням зліва і справа знярядь тортур і мученицької смерті. На темному тлі і поземі ікони ці деталі по-особливому привертають до себе увагу і допомагають пережити тілесні страждання Христа і проникнутись величчю духу Сина Божого.

Терновий вінець, тростина. Сам терновий вінець лежить на вазі, а на чолі Спасителя сліди від нього подаються у вигляді крапель крові: «І одягли його в багряницю та, сплівши терновий вінець, поклали на нього. І били його по голові тростиною і плювали на нього та, ставши на коліна, кланялися йому» (Мр. 15, 17-19); «і, сплівши вінець із терну, поклали йому на голову, і дали йому у праву руку тростину, і ставши перед ним на коліна, глузували з нього, кажучи: радуйся, Царю Юдейський», «... і, взявши тростину, били його по голові» (Мт. 27, 29,30).

Рана на правому боці, губка спис. «Воїни, намочивши оцтом губку і настромивши її на тростину, піднесли до уст його» (Ін. 19, 29), «Один з воїнів списом проколов йому ребра, і відразу витекли кров і вода» (Ін. 19, 34) – так євангеліст Іоан деталізує момент мученичества Ісуса на хресті. Кров і вода символізують два головних християнських таїнства – хрещення (вода) і причастя (кров). Так як Єва була створена із ребра Адама, так і два найважливіші таїнства ізлились із ребра Христа, «нового Адама». Таким чином, церква, «наречена Господа», народилася із рани його. Кров, яка виступила із тіла Ісуса наділена спокутною силою і тому зазвичай зображають її просто потоком з великих краплин. Рана зображена на правому, хорошому, боці тіла, на боці «вічного життя». Вже з XVII ст. це символічне значення забувається і рана може знаходитися з будь-якого боку.

Колона (стовп), бич. Колона фігурує серед інструментів страстей Ісуса у тих випадках, коли було прийнято зображати їх. Про наругу над Христом оповідають євангелісти Матвій, Марко і Лука. Про побиття Ісуса бичем розповідають всі євангелісти. Євангелісти нічого не говорять про те, як Спас був прив'язаний до стовпа під час бичування, але давньоримський звичай передбачав саме прив'язування до стовпа.

Мотузки. «Тоді воїни, і тисяцький, і слуги юдейські взяли Ісуса і зв'язали його» (Ін. 18, 12), «І, зв'язавши Його, відвели і видали Його Понтію Пілату, правителю» (Мт. 27, 2) – такими словами вказують євангелісти на мотузки.

Драбина. Драбина є одним із предметів

страстей і фігурує у процесі підняття хреста і у знятті тіла Ісуса з хреста: «І, знявши його, обгорнув плащаницею і поклав його у гробі...» (Лк. 23, 53). Подібно про зняття з хреста пишуть євангелісти Марко (Мр. 27, 59) і Матвій (Мт. 15, 46).

Молоток, кліщі, цвяхи. Незважаючи на те, що ніхто з євангелістів не уточнює якими предметами Христос був розп'ятий, саме металеві цвяхи пошановуються церквою. Про те, що дійсно з допомогою цвяхів Ісус був прикріплений до хреста є лише непряме свідчення, а саме слова апостола Фоми: «Якщо не побачу на руках його рани від цвяхів і не вкладу пальця мого в рани від цвяхів, і не вкладу руки моєї в ребра його, не повірю» (Ін. 20, 25). У релігійному мистецтві до XV ст. Христос зображався прибитим чотирма цвяхами (нині православна церква визнає чотири цвяхи), пізніше зображають з трьома цвяхами, коли ноги складені навхрест (традиція католицької церкви). Три цвяхи є символом Святої Трійця.

Ігрові кості, які використовуються при розіграшах вказують на те, як воїни розігрували одяг Ісуса біля хреста, вирішивши не роздирати його, а кинути жереб кому що дістанеться. Найповніше про це розповідає євангеліст Іоан: «...Збулося сказане у Писанні: розділили ризи мої між собою, за одяг мій кидали жереб» (Ін. 19, 24); «А ті, що ділили одяг його, кидали жереб» (Лк. 23, 34); «Ті, що розпинали його, поділили одяг його, кидаючи жереб, кому що взяти» (Мр. 15, 24).

Ліхтар, факел. Ліхтар, яким присвічували у Гетсиманському саду, коли розшукували Ісуса Христа: «Іуда, взявши загін воїнів та слуг первосвящеників і фарисеїв, приходять туди з ліхтарями і світильниками та зброєю» (Ін. 18, 3).

Рука. Символ зради Іуди за тридцять срібників Ісуса Христа. Євангелісти описують сцену поцілунку Іуди і взяття Ісуса під варту: «І він приступив до Ісуса, щоб поцілувати» (Лк. 22, 47) і далі: «Іудо, То ти поцілунком Сина Людського видаєш?» (Лк. 22, 48). Тільки Іоан не згадує про поцілунок і так описує сцену у саду: «Ісус же, знаючи все, що з ним буде, вийшов і сказав їм: кого шукаєте? Ісус говорить їм: це я» (Ін. 18, 4). «І слуги били його по щоках» (Мр. 14, 65) – так пише євангеліст Марко про суд над Ісусом у первосвященика і це теж вказує на руку, якою плюндрували Спаса.

Меч. Згадка про відсікання вуха рабу первосвященика Малху при арешті Христа у Гет-

симанському саду: «Симон же Петро, маючи меч, витяг його і вдарив раба первосвященика і відсік йому праве вухо» (Ін. 18, 10) і далі: «Озвався тоді Ісус і сказав: облиште, досить! І, доторкнувшись до його вуха, зцілив його» (Лк. 22, 51).

Півень на колоні. Коли на останній вечері Симон-Петро перепитав Ісуса, чому він не може йти за вчителем зараз, Ісус відповів, що піде він згодом і: «Істинно, істинно кажу тобі: не проспівас півень, як тричі зречешся мене (Ін. 13, 38); «...перш ніж півень заспіває, тричі зречешся мене» (Лк. 22, 61); «Петро знову відрікся, і зараз же заспівав півень» (Ін. 18, 27); «І згадав Петро слово, сказане йому Ісусом: перше, ніж проспівас півень, тричі зречешся мене» (Мт. 26, 75).

На поземі зображені глек і миска, які можна трактувати по-різному, маючи підтвердження у Святому письмі. По-перше, як заповіт Вчителя учням не гнушатися будь-якої роботи і виконувати її шанобливо, бо «Якщо я, Господь і Учитель, умив вам ноги, то і ви повинні вмивати ноги один одному» (Ін. 13, 14). Традиція жива сьогодні і виконується архієреєм у чистий четвер перед Великоднем у храмах. По-друге, як свідчення відсторонення Понтія Пилата від рішення суду приговорити Ісуса до смертної кари. Про це розповідає тільки євангеліст Матвій: «Пилат, побачивши що нічого не допомагає, а заворушення зростає, взяв води, і вмив руки перед народом, і сказав: не винний я в крові Праведника» (Мт. 27, 24).

Колоски у вазі. Іконописець прагнув підкреслити важливість хліба небесного, а не звичного земного, хліба, який рятує і відкриває путь до спасіння. Євангеліст Іоан пише: «Дбайте не про їжу тлінну, а про їжу, яка залишається на життя вічне, яку дасть вам Син Людський, бо найменував Його Отець, Бог» (Ін. 6, 27) і «Я є хліб життя; хто приходить до Мене, не відчуватиме голоду, і хто вірує в Мене, ніколи не матиме спраги» (Ін., 6, 35). Євангеліст Марко повчально уподібнює Царство Боже до того, як людина кине насіння в землю: «... насіння сходить і росте, а як – не знає він. Земля бо сама з себе родить спочатку стебло, потім колос, далі повне зерно в колосі. Коли ж достигне плід, негайно посилає серп, бо настали жнива» (Мр. 4, 26-29). Про колоски, які зривали і їли згодом усі євангелісти, окрім Іоана. Спас, пояснюючи фарисеям, чому у суботу виконували якусь ро-

боту, сказав: «І сказав їм: субота для людини, а не людина для суботи» (Мр. 2, 26) і «... бо син людський є господарем і суботи» (Лк. 6,5). Найпоширеніше про цю подію оповідає Матвій (Мт. 12, 1-8), наголошуючи, що священники, які у храмі порушують суботу, залишаються невинні. Єдина історія, яку описують всі євангелісти, є розповідь про те, як Ісус п'ятьма хлібами і двома рибинами нагодував п'ять тисяч людей, ще й вдалося зібрати залишки у дванадцять кошиків ( Мт. 14, 14-21, 13-21, Мр. 6, 32-44, Лк. 9, 10-17, Ін. 6, 1-15). «... і взявши п'ять хлібів і дві рибини, підняв очі на небо, дав ученикам хліби, а ученики – народові», а далі – «... І їли всі і наситились; і набрали залишків дванадцять повних кошиків, а тих, що їли, було близько п'яти тисяч чоловіків, крім жінок та дітей» – пише євангеліст Матвій.

Плат Вероніки. У канонічних Євангеліях немає розповіді про те, як і коли з'явився лик Ісуса на платі. Лише – «І йшло за ним дуже багато народу і жінок, які плакали і ридали за ним », пише євангеліст Лука (Лк. 23, 27). Розповіді про це зустрічаємо у апокрифах. Згідно переказів, коли Ісус після покладення тернового вінця і бичування біля колони ніс хрест на Голгофу, сердобольна жінка на ім'я Вероніка витерла йому спітнілий лик своїм платом і там залишився його відбиток. Вважається, свята праведна Вероніка була тією кровоточивою жінкою, яка отримала зцілення від дотику до краю риз Ісуса: «І ось жінка, яка дванадцять років страждала на кровотечу, підійшла ззаду, доторкнулася до краю одягу його.... І одужала жінка з того часу» (Мт. 9, 20-22). За деякими джерелами ім'я Вероніка виникло як перекручений латинський вираз «vera ikon» - істинний образ.

Рідкісна практика в іконописі, коли можливо точно датувати образ. На поземі даної ікони подається дата, виконана кириличними літерами білою фарбою. 26 березня 1737 року, очевидно, точна дата закінчення роботи невідомого майстра-іконописця над іконою.

Отже, ікона невідомого волинського майстра «Христос у потирі» є винятковим твором, у якому поєднуються ідеї жертвовності Ісуса Христа з євхаристичними мотивами, які є визначальними у християнському віровченні. Ікона репрезентує творчість волинських іконописців, які творчо переосмислювали засади традиційної іконографії, використовуючи багатоту християнську символіку. Волинську ікону

«Христос у потирі» можна вважати тогочасним образним втіленням єдності православної і католицької церков, які співіснували досить довгий історичний період на теренах волинського краю після підписання Берестейської унії.

1. Жолтовський П. М. *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* / П. М. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1983. – 327 с., С.36.

2. Щербаківський Д. *Символіка в українському мистецтві* / Д. Щербаківський // *Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв.* – Т. 1. – К., 1921.

3. Юрченко К. С. *Символіко-алегоричні зображення жертвовників XVIII–XIX століть як фактор визначення їх функціонального призначення* / К. С. Юрченко // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* – 2015. – № 1. – С. 154-159. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/ujrn/vdakkkt\\_2015\\_1\\_343](http://nbuv.gov.ua/ujrn/vdakkkt_2015_1_343).

4. Малиновська К. *Творча праця українського гравера Никодима Зубрицького в друкарні Унівського монастиря* / Катерина Малиновська // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* – 2013. – №1.

5. Зілінко Р. *Іконографія Тайнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – початку XVIII ст.* / Р. Зілінко [Електр. ресурс]. – Режим доступу : <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/paper/7/>.

6. Роксолана Косів *Риботицький осередок церковного мистецтва 1670-1760-х років. Монографія-К.: Майстер книг, 2019. – С.197-198.*

7. *Ukrainian icons 13 th-18th centuries from Private Collections.* – RODOVID PRES, 2008. – С.223.

8. *Український іконопис XII–XIX ст.. з колекції НХМУ.* – К.:Галерея, 2004. – С.239.

9. *Біблія.* – Київ, 2007. – 1407 с.

10. Овсійчук В., Крвавич Д. *Оповідь про ікону.* – Львів, 2000. – 394с.

11. Сивак В. *Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст.* / В. Сивак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf>.

*Ірина МОСКАЛЮК  
(Луцьк)*

## **ТЕМА «БОГОМАТЕРІ МІЗЕРЕКОРДІЯ» НА ВОЛИНСЬКИХ ІКОНАХ XVIII СТ. З КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ**

У православ'ї існує іконографічний сюжет Покрову Пресвятої Богородиці, якому у католицькому мистецтві відповідає подібний образ – Мадонна Милосердя – *Madonna della Misericordia*. Образ Мадонни – Матері Милосердя вперше зустрічається у живописі в Італії у XIII ст.. Одна з версій виникнення даного сюжету в мистецтві Заходу – вплив твору католицького монаха Цезаріо Хайстербахського «Видіння про чудеса», написаного у XIII ст. Цезаріо Хайстербахський розповідає, що на початку XIII ст. монах цистерціанців повідомляв своєму ігумену, що у молитовному екстазі він бачив усю Церкву на небі: пророків, апостолів, незліченний натовп ченців та святих. Усі були там, крім цистерціанських ченців. Стурбований цим, він звернувся до Матері Божої із запитанням, чому на небі немає і тіні цистерціанця. Тоді Богородиця, розкривши руки, показала, що цистерціанці сховались між складками її великого плаща, оскільки їх любили більше, ніж інших ченців [1]. Після цього епізоду назва Мізерекордія поширюється всюди. Особливо набуває популярності внаслідок суспільних лих, таких як чума, голод і війна, які вважаються покаранням Бога, та закликають Марію до захисту. Таким чином, тема Богородиці – Мадонни, Заступниці, Матері Милосердя із розширеним плащем-мантією входить у мистецтво, і вітається вірними.

Зазвичай, Діва Марія зображена у повен зріст, гіперболізовано збільшеною, на відміну від людей, яких зображають невеликими на зріст, та навколішки. Мадонна покриває своїм плащем вірних, інколи цей плащ можуть підтримувати ангели. Часто такі зображення писали на замовлення конкретного монастиря. Тоді саме ченців цієї обителі можна споглядати під розгорнутими полами плаща Мадонни.

Також відомо, що у середні віки існував закон «захисту мантії». Знатні жінки – синь-

йори феодальних територій і фортець володіли правом захисту потребуючих допомоги та переслідуваних кимось. Володарка території забезпечувала захист, символічне укриття під свій покров-мантію, яке вважалось надійним і непереможним від переслідувачів. Широкого поширення іконографія Матері Милосердя, Мадонни - захисниці вірних набула у бідних релігійних орденів у середні віки – домініканців, августинців і францисканців. Велика кількість людей присвячували своє життя служінню іншим, потребуючим допомоги. Таким чином виникали Братства Милосердя. Найстарше братство було засноване у Флоренції в 1244 році. В епоху Відродження іконографія Матері Милосердя зберігає свою популярність, до неї звертались, молились і просили захисту. Одне із найбільш давніх зображень такої Мадонни делла Мізерекордії знаходиться в Італії у Флоренції. Це фреска Бернардо Бадді (близько 1290-1348) в Лоджії дель Бігало, яка належала Братству Милосердя (фото 1). Цікавою є композиція фрески. У центрі велична постать Мадонни на повен зріст, руки піднесені до грудей у молитовному жесті, погляд зосереджений та спокійний, стриманий. Червоного кольору довга сукня і плащ спускаються дотолу. Голова та шия щільно закутані білим платом, поверх якого головний убір глави католицької церкви – папська тіара. Папська тіара символізує собою духовну та світську владу Папи римського. Вважається, що з'явився він на голові понтифіка, починаючи з XIII-XIV ст. Спочатку вона виглядала як конусоподібна шапка, обтягнута дорогою тканиною і з золотим вінцем, але потім її почали прикрашати коштовними каменями, двома коронами, пізніше трьома. На тіарі Мадонни ми теж можемо бачити золотий вінець. Золотий німб круглої форми прикрашений променеподібними штрихами. Широкими світлими смугами по обох боках плаща симетрично розміщені кола (клейма) : три верхні заповнені текстом, а інші – сюжетними зображеннями Діл милосердя (теж із текстом). З поміж них можна виявити наступні: голодного нагодувати, спраглого напоїти, нагого зодягнути, подорожнього в дім прийняти, недужому послужити, ув'язненого відвідати, померлого похоронити (Сім діл Милосердя щодо Тіла). Могли бути і зображення Семи діл Милосердя щодо Душі: грішника направити, незнаючого навчити, тому хто сумнівається добру пораду дати, сумного потішити, кривду терпеливо

зносити, образу прощати, за живих і мертвих молитися. Вказуються конкретні справи, якими займалися Братства Милосердя (фото 2).

По обидва боки від Мадонни представлені групи предстоячих: по праву руку – це переважно чоловіча група, а ліворуч – жіноцтво. Усі у молитовних позах споглядають Матір Милосердя. Під постаттю Діви саме місто Флоренція (давнє уявлення про місто), баптистерій і вид собору під час будівництва. Аркоподібної форми обрамлення фрески декороване. У його верхніх кутах у круглих медальйонах зображені два ангели у червоних одягах, кожен із яких тримає кадило. Це надає особливого звучання усій композиції. Адаже присутня тема заступництва Діви, Її всеохоплюючої молитви за кожного бідного, знедоленого; поєднання цієї молитви Діви із молитвою, що йде від людства та співслужіння у такій спільній молитві ангелів теж символічне [2]. Глибокий зміст фрески подається у незвичній формі, яка далі спонукала митців до створення нових не менш цікавих варіантів Мізерекордії.

Один із таких варіантів це Мадонна Милосердя на фресці у Базиліці Святого Зенона у Вероні (фото 3). Акцентованими є риси обличчя, очі, брови, масивна шия, мантия, спадаюча з голови. Під захистом Мадонни тут зображено вісім вірних навколішки під мантиєю, четверо чоловіків зліва (всі з покритими головами в беретах) і справа чотири жінки з непокритими головами. Одяг однієї жінки на передньому плані детально зображений на фресці, плаття синього кольору з складками, що розходяться під грудьми. Рукав плаття звужений з манжетом, плаття декороване золотою тасьмою. Мадонна Милосердя не наслідує тут моду, одяжі Її прості без прикрас і оздоб. Рукав вузький, тільки мантию, що спадає з голови, художник ретельно виписує з дивовижними легкими прозорими складками навколо голови Мадонни. Період створення фрески тридцяті роки XIV ст..

Популярними були і скульптури на цю тему, оскільки вони справляли на віруючих досить сильне враження. У схожій манері із фрескою (з базиліки Св. Зенона) виготовлена з білого мармуру скульптура Мадонна Милосердя XIV ст., Вілла Гальтароса, Верона. Вірогідно, автор скульптурної групи з Гальтаросси – Маєстро з Сант Анастасії (фото 4). Фігура Богородиці масивна, із широкими плечима, міцною шиєю, округлої форми обличчям із крупним рисами. Одяг досить скромний, це сукня із звуженими

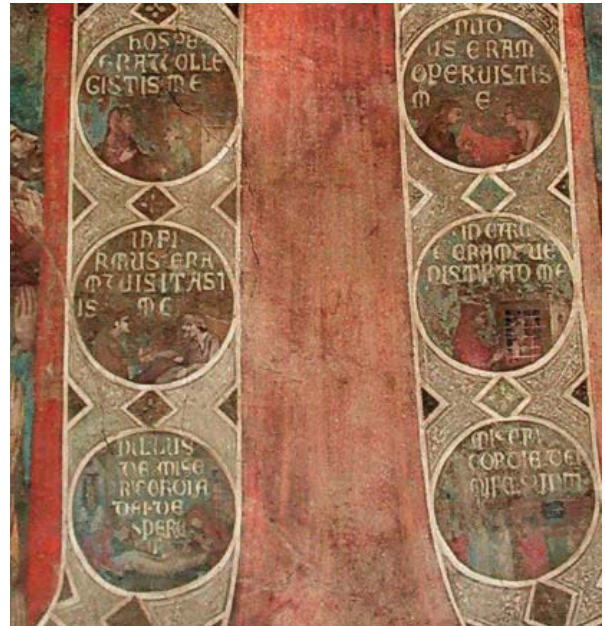
рукавами, орнаментована маленькими зірочками, та ж сама спадаюча мантия. Оригінальною композиційно є скульптура з дерева Мадонна Милосердя із Пруссії, 1390 року (Фото 5). Скульптура виконана таким чином, що ми можемо бачити Діву Марію із розгорнутими полами плаща-мантиї, коли під лівою та правою руками розміщені віряни, а перед самою постаттю Діви возсідає на троні Бог Отець, що тримає перед собою чотириконечний хрест. Коли ж скульптура «зачинена», тобто поли плаща закриті, відповідно, перед нами лише Діва Марія із двома ангелами.

У колекції Волинського краєзнавчого зберігача декілька пам'яток іконопису на тему Богородиці Мізерекордії. Слід зазначити, що ці зразки є показовими у плані передачі змісту, що передбачає сюжет Мізерекордії, та форми, в якій він подається.

Перша робота – це двосторонній феретрон «Розп'яття / Богородиця Мати Милосердя» (ВКМ І-579) XVIII ст. Походить із церкви Іоана Предтечі с. Гута-Камінська Камінь-Каширського району (фото 6). Реставрована 2004 р. у НАОМА М. Плеховим. На іконі «Богородиця Мати Милосердя» Богоматір зображена у повний зріст, фронтально, голова злегка повернута вправо. Юний лик Марії виписаний досить вправно, пропорційно; акцент зроблено на сяючому, наче зсередини, обличчі Діви. Спокійний та впевнений погляд випромінює і стриманість, і ніжність водночас. Увінчана Марія короною у вигляді митри із хрестом; волосся Її скріплене, видніються лише окремі темні пасма. Богородиця одягнена у червону туніку і вохристий далматик із орнаментованими подолом, горловиною, краями рукавів. Талію Богородиці охоплює пояс синього кольору, зав'язаний на невеликий бант із довгими кінцями. Великого розміру плащ-мантия, що накинутий на плечі Марії, скріплений на грудях округлої форми фібулою. Цим темно-синім плащем Богородиця покриває групи людей зліва і справа, благословляючи їх. На передньому плані, зліва, – цар зі скіпетром у руках, православний священик у архієрейському облаченні і митрі, який молитовно склав руки, оглавні зображення кількох чоловіків; справа – натовп чоловіків у синьо-вохристих хітонах і гіматіях, босоніж. Складки одяг виконані світлими і темними смугами. Лики персонажів вохристої карнації, очі великі, носи прямі, вуста червоні, відтінені носи, повіки, підборіддя. Німб Богородиці кру-



1. Фреска. Мізерекордія. Бернардо Дадді, 1340 р. Лоджія дель Бігало, Флоренція.



2. Фрагмент фрески «Мізерекордія». Бернардо Дадді, 1340р.



3. Фреска. Мізерекордія. Перша пол. XIVст. Базиліка Св.Зенона у Вероні.



4. Скульптура. Мізерекордія. XIVст. Вілла Гальтароса, Верона.

глий, плоский, жовтого кольору. Позем ікони темного кольору. Тло ікони зелено-вохристого кольору, зліва і справа – частини кількаярусних споруд з карнизами і вікнами. Ікона обрамлена чорною контурною лінією і жовто-зеленою смугою [3]. Вірогідно, що ікона могла бути виготовлена для певного монастиря.

Другою пам'яткою є ще одна двобічна ікона у різьбленому картуші. «Богородиця Одигітрія. Євангеліст Лука» (ВКМ I – 69) XVIII ст. походить із Луківської церкви с. Городно Любимльського району (фото 7,8). Оригінальним є навершя феретрону із зображенням сюжету Матері Милосердя – Мізерекордії. Перед нами класичний сюжет із фігурою юної Діви Марії у центрі. Вона з непокритою головою, вільно спадаючим на плечі волоссям, німб у вигляді легкого саява. Одягнена у довгу білу туніку, талія позначена тонким синім поясом. Плащ-мантію насиченої блакитної барви Діва простирає над групами людей, що обабіч неї стоять у молитовних позах, навколішки. Під правую рукою Марії, вірогідно, зображені жіночі постаті, а під лівою – чоловіки (один – у царських одягах). Ця невеличка пам'ятка є взірцем того, як волинськими народними майстрами було засвоєно нову іконографічну схему, одночасно пов'язавши її з контекстом Покрову Богородиці. Адже тут ми не бачимо представників конкретного чернечого чину під мантією Марії, а як на звичних іконах Покрову: світський люд, представників царської влади, жіноцтво. Дані пам'ятки представляють творчість малярів, які були типовими представниками народної течії сакрального мистецтва Волині. Працюючи на межі народного і професійного малярства, вони створювали образи, у яких дещо спрощена композиція та недоліки художньої майстерності надолужуються активним колоритом і наївним реалізмом у відтворенні сцен [4]. Такі зображення є визначальними для волинського іконопису XVIII ст. Вони характеризують своєрідність місцевого храмового мистецтва, яка виходила з географічного положення Волині, перебуваючи у складі Речі Посполитої, вона існувала на стику двох культур – західної і східної. До робіт над інтер'єрами та живописом місцевих костелів і греко-католицьких храмів нерідко залучалися майстри західноєвропейської культурної орієнтації, цьому сприяло посилення латинізаційних процесів на Україні та зокрема Волині [4].

Загалом в українському мистецтві другої по-

ловини XVII – XVIII ст. спостерігаються різні варіанти відомих взірців Покрови Богородиці і зустрічаються поєднання як традиційного місцевого Покрову Богородиці так і західноєвропейського варіанту Богородиці Матері Милосердя в одній сцені. Від середини XVII ст. в українському мистецтві самостійного розвитку набуває образ Богородиці Матері Милосердя, яка розгортає поли свого мафорію над вірними, що представлені унизу обабіч неї. У цій іконографії безпосереднім акцентом опіки Богородиці є мафорій, яким вона, відгортаючи поли, покриває вірних. Тут немає святих апостолів, пророків і св. Романа Піснеспівця, відсутня історія Андрія Юродивого. Запозичення іконографічної схеми із західноєвропейського мистецтва, не стало перешкодою для українських майстрів надати образам місцевих національних рис. В середовищі розвивається та набуває особливої популярності сцена опіки Богородиці над людьми різного соціального статусу та потреб [5]. В силу історичних обставин роботи такого плану не збереглися на наших територіях, на відміну від центральної, та південно-західної України. Особливого поширення набув образ Богородиці – Всіх Страждущих або Всіх Скорботних Радість. Де увага приділяється вбогим, покривдженим, сиротам, ув'язненим та калікам, яких представляють на передньому плані перед монументальною постаттю Богородиці. Постать Марії, традиційно, значно домінує над фігурами вірних. Ближче до центру можуть бути зображені фігури засмученого чоловіка, калік і хворих. Уміщення окремою групою монахів може вказувати на пов'язання твору з монастирським середовищем. Подібні картини писалися і на замовлення окремих груп населення, наприклад, ченців із певного монастиря, і тоді під мантією Пресвятої зображувалися лише представники конкретного чернечого чину.

1. Вікіпедія. Цезарій Гейстербахський [Електронний ресурс] – Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/https://ru.wikipedia.org/wiki/Цезарій\\_Гейстербахський](https://ru.wikipedia.org/https://ru.wikipedia.org/wiki/Цезарій_Гейстербахський).

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

3. Василюк С., Вигодник А. Ікони на полотні



5. Скульптура. Мізерекордія.  
1390 р. Пруссія.



6. Феретрон «Богородиця Мати Милосердя/  
Розп'яття» XVIII ст.  
Волинський краєзнавчий музей.



7. Феретрон «Богородиця Одигітрія/ Євангеліст Лука» XVIII ст.  
Волинський краєзнавчий музей.



8. Наверсія «Мізерекордія». XVIII ст.  
Волинський краєзнавчий музей.



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

4. Карпюк Л. Живопис західноєвропейської традиції XVIII-XIX століть / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XX Міжнар. наук. конф., присвяченої пам'яті українського мистецтвознавця Павла Жолтовського. 20-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 2013. – Луцьк, 2013. – Вип.20. – Вип.20. – С.78-86.

5. Гелитович М. Покрова Пресвятої Богородиці. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/holyday\\_iconografy/pokrova\\_icon](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/pokrova_icon)

Уладзімір КАРЭЛІН, Мікалай МЕЛЬНІКАЎ  
(Мінск, Беларусь)

## ШАФА-АХВЯРНІК З ХАТЛЯНАЎ ЯК РЭДКАЯ З’ЯВА БЕЛАРУСКАГА ІКАНАПІСУ XVIII–XIX СТСТ.

Падчас экспедыцыйных даследаванняў, што праводзіліся аддзелам старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ў храмах і музеях рэспублікі ў 1980–1990 гг., у царкве в. Возера Уздзенскага раёна Мінскай вобл. быў выяўлены ўнікальны ахвярнік, выкананы ў выглядзе двухяруснай драўлянай шафы (202x81x81) з трыма дзвёркамі (мал. 1), аздобленай васьмю жывапіснымі кампазіцыямі на біблейскія і евангельскія сюжэты. Першапачаткова гэты ахвярнік знаходзіўся ў Пакроўскай царкве в. Хатляны, таксама Уздзенскага раёна, на мяжы са Слуцкім раёнам. Драўляная царква ў Хатлянах неаднаразова перабудоўвалася – спачатку ў сярэдзіне XIX ст. на сродкі мясцовай памешчыцы замест струхлелай старой, а потым у канцы XIX ст. на сродкі дзяржавы па праекту архітэктара Канстанціна Тона. Мастацтвазнаўца Ю. Піскун, які ўпершыню прааналізаваў ахвярнік у сваёй публікацыі [1], лічыць, што ён перадаваўся, хутчэй за ўсё, з адной царквы ў другую і датуецца канцом 18 – пачаткам 19 стст.

У праваслаўнай царкве стол-ахвярнік традыцыйна знаходзіцца ў паўночна-ўсходнім баку алтарнай часткі храма. Па знешнім выглядзе ён вельмі падобны да прэстола, у першую чаргу па памерах, якія могуць быць аднолькавымі з памерамі прэстола ці некалькі менш. Вышыня ахвярніка заўсёды роўная вышыні прэстола. Усе тры пакрывы, якія існуюць на прэстоле, ёсць і на ахвярніку. Сваю назву ахвярнік атрымаў з той нагоды, што на ім адбываецца праскамідыя, першая частка Боскай літургіі, дзе хлеб у выглядзе прасфор і віно асаблівым чынам рыхтуюцца для здзяйснення Таямніцы. Ахвярнік мае некалькі сімвалічных значанняў, якія змяняюцца падчас правядзення службы. На праскамідыі ахвярнік сімвалізуе пяхору і яслі, дзе знаходзіўся народжаны Хрыстос, а таксама Галгофу, месца крыжовых пакутаў Збаўцы. У канцы ж літургіі, калі Святыя Дары пераносяцца з прэстола

на ахвярнік, апошні набывае значанне Нябеснага Прэстола, куды узнёсся Хрыстос пасля Уваскрэсення.

Магчыма, такая непасрэдная сувязь паміж ахвярнікам і прэстолам нейкім чынам тлумачыць незвычайную канструкцыю ахвярніка з Хатлянаў у выглядзе двухяруснай шафы, што пры раскрытых сценах-дзвёрках верхняга яруса можна атаясамляць з балдахінам-ківорыям (мал. 2), навесам над прэстолам у алтары ў выглядзе купала з крыжам, які трымаецца на чатырох слупах. Пра гэта сведчыць даследчык пачатку XX ст. Андрэй Снітко, які ў старых праваслаўных храмах Слуцка занатаваў незвычайныя ахвярнікі, па канструкцыі аналагічныя хатлянскаму. Ён пісаў: “Зайдзіце ў алтар і вас уразіць выгляд ахвярніка. У Слуцку ахвярнік – гэта шафа, пакрытая купалам ці шатром. Звычайна сценкі яго распісаны іконамі, пад час богаслужэння адчыняюцца дзве сценкі, і тады ахвярнік мае выгляд стала пад сэнно.”[2] Пры закрытых дзвёрках ахвярнік нагадвае храм з чатырохсхільным шатровым дахам з крыжам на версе, сімвалічную мадэль зямной і нябеснай Хрыстовай царквы (мал. 1) і адначасова служыць для захавання літургічных прадметаў і атрыбутаў.

У 2019 г. аўтары дадзенага паведамлення зрабілі больш якасную фотафіксацыю распісаў ахвярніка, чья мастацка-ідэйная праграма прысвечана ахвяры Хрыста ў сувязі з ветхазапаветнымі правобразамі ахвяраванняў. Распісы выкананы алейнымі фарбамі невядомым самабытным мастаком. Усе яны маюць памер 59x60 см, за выключэннем таго, што знаходзіцца на пярэдняй сценцы ніжняга яруса – «Нядрэмнае вока» – памерам 75x60 см. На бакавой дзвёрцы ніжняга яруса змешчана кампазіцыя, што адлюстроўвае ўзаемаадносіны першых людзей – «Забойства Авеля Каінам» (мал. 3). Як напісана ў Бібліі: «І быў Апель пастух авечак, а Каін быў землепрац. Праз некаторы час Каін прынёс ад пладоў зямлі дар Госпаду; і Апель таксама прынёс ад першародных статку свайго і ад тлушчу іхняга. І прыхінуўся Гасподзь да Авеля і да дару ягонага; а да Каіна і да дару ягонага не прыхінуўся. Каін моцна засмуціўся, і панік твар ягоны... І сказаў Каін Авелю, брату свайму: хадзем у поле. І калі яны былі ў полі, паўстаў Каін на Авеля, брата свайго, і забіў яго.» (Быццё 4:2-9). Жывапісны пласт гэтага твора моцна пашкодзаны, аднак бачна, што мастак паказаў кульмінацыйны момант падзеі: Апель ляжыць на зямлі, а Апель за-



Мал. 1. Агульны выгляд ахвярніка з закрытымі дзвёркамі.



Мал. 2. Агульны выгляд ахвярніка з расчыненымі дзвёркамі верхняга яруса.



Мал. 3. Забойства Авеля Каінам. Роспіс на бакавой дзвёрцы ніжняга яруса.



Мал. 4. Ахвяраванне Аўраама. Роспіс са знешняга боку пярэдняй дзвёрцы верхняга яруса.



*Мал. 5. Нядрэмнае вока. Роспіс на пярэдняй сценцы ніжняга яруса.*



*Мал. 6. Нясенне крыжа. Роспіс са знешняга боку бакавой дзвёрцы верхняга яруса.*



*Мал. 7. Маленне аб чашы. Роспіс на зваротным баку пярэдняй дзвёрцы верхняга яруса.*



*Мал. 8. Хрыстос звязаны. Роспіс на зваротным баку бакавой дзвёрцы верхняга яруса.*



Мал. 9. Укрыжыванне з прадстаячымі. Роспіс з унутранага боку задняй сценкі верхняга яруса.



Мал. 10. Палажэнне ў труну. Роспіс з унутранага боку бакавой сценкі верхняга яруса.

нёс над ім руку з прыладай забойства. Уверсе, на другім плане, бачны ахвярныя вогнішчы братоў. Больш позняй біблейскай падзеі – «Ахвяраванне Аўраама» – прысвечана выява на знешнім баку прырэдняй дзвёрцы верхняга яруса. Згодна тэксту Бібліі, Аўраам вырашыў выканаць волю Бога і прынесці ў ахвяру свайго любімага сына Ісаака. Аднак у самы апошні момант рука анёла адвяла занесены Абрамам нож ад звязанага юнака. Гэты момант і адлюстраванне мастак (мал. 4). Аўраам з нажом у апущанай правай руцэ стаіць перад ахвярнікам, дзе на вязанцы дроў сядзіць звязаны Ісаак, і са здзіўленнем глядзіць уверх на анёла, якога ён трымае за руку сваёй левай рукой, нібыта хоча запытацца, чаму той памяшаў яму здзейсніць ахвярапрынашэнне. На прырэдняй сценцы ніжняга яруса змешчана жывапісная выява дзіця-Хрыста на крыжы («Нядрэмнае вока») (мал. 5), што адлюстроўвае ідэю выратавальнай смерці Хрыста. Дзіця-Хрыстос спіць на крыжы з раскрытымі вачыма, паклаўшы галаву на свае ручкі. Крыж па дыяганалі падзяляе капазіцыю на две часткі: у ніжняй знаходзіцца чырвоны хітон Збаўцы, а таксама прылады яго пакутаў і здзекаў. У верхняй частцы, злева, бачны слуп, да якога быў прывязаны Хрыстос, з вярхоўкай і пеўнем на версе. Справа, над крыжам, знаходзіцца букет кветак у вазе – сімвал райскага

саду. З самага верху звісае пышная чырвоная завеса. Чацвертая кампазіцыя, што змешчана зvonку бакавой дзвёркі верхняга яруса ахвярніка, гэта «Нясенне крыжа» (мал. 6), якая, як і «Забойства Авеля Каінам», мае значныя страты фарбавага пласту.

Абедзве дзвёркі верхняга яруса падчас літургіі праскамідыі раскрываюцца і ствараюць адну жывапісную плоскасць разам з тыльнай і бакавой сценкамі шафы-ахвярніка. На зваротным баку левай дзвёркі знаходзіцца сцэна «Маленне аб чашы» (мал. 7). Згодна евангельскаму апаведу, Ісус разам з Пятром, Іаанам і Іакавам прыйшоў перад арыштам у Гефсіманскі сад для сваёй малітвы. Укленчаная выява Хрыста займае асноўнае месца на прырэдным плане. Ён быццам вядзе размову з анёлам, які з чашай у руках змешчаны ў верхнім правым вугле абраза. Зправа ўнізе бачны выявы спячых апосталаў, а вышэй, на другім плане, Іуда паказвае стражнікам тое месца, дзе знаходзіцца Хрыстос. З супрацьлеглага боку, на зваротным баку правай дзвёркі знаходзіцца сюжэт «Хрыстос звязаны» (мал. 8), які кампазіцыйна мае агульныя рысы з сюжэтам «Нядрэмнае вока». На абодвух абразках выява Хрыста падаецца ў атачэнні прыладаў яго пакутаў, здзекаў і смерці. На дадзенай выяве Ісус прадстаўлены ў рост непасрэдна пасля здзекаў над ім, са звязанымі рукамі і цяр-

новым вянком на галаве, з накінутай на плечы чырвонай баграніцай і са сцяблінай трыснягу ў правай руцэ. Злева ад яго знаходзіцца калона з пеўнем наверху, а ўнізе змешчаны сімвал Хрыста – выява агнца, які трымае крыж. З унутранага боку тыльнай сценцы ахвярніка прадстаўлена сцена «Укрыжыванне з прадстаячымі» ў традыцыйнай іканаграфіі (мал. 9). У цэнтры, на крыжы, на фоне гарадской забудовы Іерусаліма, знаходзіцца ўкрыжаваны Хрыстос. Ён прыбіты чатырма цвікамі, аднак пальцы на далонях скурчаны, што сведчыць аб уніяцкім уздзеянні. З левага боку стаіць Марыя са счэпленымі пальцамі рук, твар яе напоўнены смуткам. З правага боку – Іаан Багаслоў, які раскрытай далонню левай рукі быццам адштурхоўвае гэту трагічную падзею. Напружанасць моманту праяўляецца праз імклівы рух цёмных аблокаў і набедранай павязкі Хрыста, а таксама праз кантрастныя цёмна-чырвоныя колеры адзення Марыі і Іаана, што буйнымі хвалямі ахінае іх постаці. Апошняя сцена, з унутранага боку бакавой сценкі ахвярніка, – гэта «Палажэнне ў труну» (мал. 10). Падзея адбываецца ў пячоры. Згодна Евангелля, Іосіф Арымафейскі і Нікадзім кладуць знятае з крыжа цела Хрыста ў труну. На пярэднім плане ўкленчаная Марыя Магдалена цалуе руку Ісуса. На заднім плане прысутнічаюць Марыя і Іаан Багаслоў.

На дадзены час ахвярнік з Хатлянаў з’яўляецца адзіным захаваным на Беларусі помнікам такога тыпу. Вельмі падобны па канструкцыі ахвярнік (таксама ў выглядзе двухяруснай шафы з двёрцамі), які паходзіць з Цэнтральнай Украіны, занатавала даследчыца Кацярына Юрчанка. Ад беларускага ён адрозніваецца меншай колькасцю жывапісных кампазіцый (шэсць, в не восем) і іх сюжэтамі, з якіх супадаюць толькі два «Ахвяраванне Аўраама» і «Укрыжыванне з прадстаячымі». Гэты факт пацвярджае меркаванне Ю. Піскуна, што падобныя па форме ахвярнікі існавалі і ў праваслаўных храмах Кіева, з якім случкая праваслаўная царква у XVII і XVIII стст. мела цесныя сувязі.

2. Снитко, А. Из Слуцкой старины / А. Снитко // *Минская старина.*, Минск, 1911. вып. 2. – С. 153.

1. Пискун, Ю.А. *Примеры интерпретации структуры творческих алтарей-киотов в православной и униатской живописи Белоруссии XVIII-XIX веков: жертвенники и переносные общинные иконы.* / Ю.А. Пискун // *Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje/ Lietuvos kultūros tyrimu institutas.* – Vilnius, 2010. – С.397-421.

*Анатоль СІНЛА  
(Багушэвічы, Беларусь)*

## **ЭКСПАНАТЫ АДДЗЕЛУ СТАРАЖЫТНАГА МАСТАЦТВА НА 1-Й УСЕБЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ВЫСТАЎЦЫ. ПАХОДЖАННЕ І ДАЛЕЙШЫ ЛЁС**

Першая Ўсебеларуская выстаўка адкрылася 6 снежня 1925 года ў Мінску. Яна была прысвечана 400-годдзю беларускага кнігадрукавання і юбілею рэвалюцыі 1905 года. Экспазіцыя ўключала больш за 1000 твораў самага рознага плану. Адзел старажытнага беларускага мастацтва прадставіў «групу экспанатаў выключна музэйнага характару і чыста гістарычнае каштоўнасці» [1, С. 1]. У 1926 годзе выйшаў каталог аддзелу, падрыхтаваны Мікалаем Шчакаціхіным, у якім апісваліся прадметы, паказаныя на выстаўцы. Усяго ў каталозе згадваюцца 58 пазіцый, аднак варта адзначыць, экспанатаў магчыма было больш. Напрыклад, пад нумарам 32 пазначаны фрагмент насценнага роспісу, як адна выява [1, С. 20], гэты ж твор выстаўляўся ў 1918 годзе, як тры распісаныя насценныя дошкі [13, С. 12, № 97]. Таксама не заўжды ўказана паходжанне і ўсе інвентарныя нумары экспанатаў.

Дадзены артыкул з'яўляецца спробай аўтара прасачыць гісторыю экспанатаў Аддзела старажытнага беларускага мастацтва, прадстаўленых на выстаўцы, у прыватнасці абразоў і партрэтаў, у шэрагу выпадкаў удакладніць адкуль яны паходзяць і іх сучаснае месцазнаходжанне.

Сярод выстаўленых экспанатаў налічвалася 34 абразы, 6 партрэтаў, 7 твораў разьбярства і 11 драўляных скульптур. Мікалай Шчакаціхін аднёс большасць прадстаўленых абразоў да магилёўскай і віцебскай іканапісных школ, тры да нявызначанай школы. У артыкуле мы пакінулі парадкавую нумарацыю і назвы экспанатаў, як пазначана ў каталозе М. Шчакаціхіна. Надпісы на этыкетках, якія захаваліся на саміх прадметах і ўстаноўленыя даваенныя інвентарныя музэйныя нумары, якія адсутнічаюць у каталозе Аддзела старажытнага беларускага мастацтва, пазначаюцца аўтарам асобна ў квадратных дужках. Пры апісанні абразоў і партрэтаў спа-

чатку даюцца назва, даціроўка і музэйны нумар паводле каталога 1926 г., потым гісторыя даваенных і пасляваенных перамяшчэнняў музэйных прадметаў. У канцы апісання сучасныя назва, даціроўка, матэрыял, памеры, месцазнаходжанне [калі вядома], інвентарны музэйны нумар.

Магилёўская школа

1. Нараджэньне Марыі. 1649 г. БДМ № 5619. Да вайны знаходзіўся ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3-642] /5619/. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі, які выпадкова знайшоў у Менскім жаночым манастыры рэшткі «Менскай краёвай выстаўкі» [6, С. 14]. На выстаўцы 1918 г. пад № 95. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магилёве. Паходзіць з царквы Успення ў Магилёве [13, С. 12]. У 1944 г. вывезены ў Германію. Вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 12. № 198]. Пётр Аўсёвіч Зурста (?). Раство Багародзіцы. 1649. Дрэва, тэмпера. 110×84. НММ РБ, ДБЖ-141.

2. Нараджэньне Марыі. Канец XVII ст. БДМ № 5616. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3-639] /5616/. Пасля пераінвентарызацыі № 8474 [10, С.79]. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 100. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магилёве. Паходзіць з Нічыпаравічаў Горы-Горацкага павету [13, С. 13], цяпер, вёска Нічыпаравічы Шклоўскага раёна Магилёўскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 627/2, Мюнхен № 14571/2 [14, С. 577]. Вернуты ў 1963 г. з Паўлаўска [2]. Раство Багародзіцы. Каля 1700 г. Дрэва, тэмпера. 134×96. НММ РБ, ДБЖ-58.

3. Тройца. 1675 г. БДМ № 627. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-627 [5604]. Дрэва, тэмпера. 27,5×33,5. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 99. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магилёве. Паходзіць з Баркалабава Быхаўскага павету [13, С. 13], цяпер агр. Баркалабава Быхаўскага раёна Магилёўскай вобл. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

4. Храшчэньне. Канец XVII ст. БДМ № 628. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-628 [5605]. Дрэва, тэмпера. 27,5×33,5. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка



Іл. 1. «Средник двустороннего складня-кузова». XVII-XVIII стст. Дрэва, ляўкас, тэмпера, кінавар, разьба. Д-18,5; 53×41.  
ГИМ 80400/15, И VIII 6288.



Іл. 2. Хрышчэнне ў Іардане. Перш. пал. XVII ст. Дрэва, тэмпера. 57×46,5. НГМ РБ.



Іл. 3. Стрэчанне. 1731. Дрэва, тэмпера 150×96.  
Кафедральным сабор Саішэсця Святога Духа. Мінск



Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 99. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Баркалабава Быхаўскага павету [13, С. 13]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

5. Срэценьне. Канец XVII ст. БДМ № 629. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-629 [5606]. Дрэва, тэмпера. 27,5×33,5. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 99. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Баркалабава Быхаўскага павету [13, С. 13]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

6. Юры. Канец XVII ст. БДМ № 630. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-630 [5607]. Дрэва, тэмпера. 28,5×33. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 112 запісаны, як «Сьв. Грыгорый стаячы, каля 1700». Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Баркалабава Быхаўскага павету [13, С. 14]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

7. Паднясеньне Крыжа. Канец XVII ст. БДМ № 5610. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-633 [5610]. Дрэва, тэмпера. 29,5×45. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 113. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Брацкага манастыра ў Магілёве. У павадыры да выстаўкі сказана, што твор уяўляў сабой двухбаковы алтарык. З аднаго боку выява Марыі з Ісусам, а з другога Уздзвіжанне. Адсутнічаюць дзверы, якія закрывалі алтар [13, С. 14]. Верагодна, гэты абраз захаваўся і сёння знаходзіцца ў зборах Дзяржаўнага гістарычнага музея ў Маскве. «Средник двустороннего складня-кузова». XVII-XVIII стст. Дрэва, ляўкас, тэмпера, кінавар, разьба. Д-18,5; 53×41. (Іл. 1). ГИМ 80400/15, И VIII 6288. Паходжанне абразы памылкова пазначана – Украіна. У 1939 г. з БДМ у ДГМ вывезлі 27 твораў, унесены у вопіс маскоўскага музея пад агульным нумарам 80400 [8, С. 51].

8. Нараджэньне. Канец XVII ст. БДМ № 5601. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-624 [5601]. Дрэва, тэмпера. 56×23. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка

Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 98. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Брацкага манастыра ў Магілёве [13, С. 13]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

9. Храшчэньне. Канец XVII ст. БДМ № 5602. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3-625] /5601/. Дрэва, тэмпера. 59×23. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 98. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Брацкага манастыра ў Магілёве [13, С. 13]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

10. Храшчэньне. XVII ст. БДМ № 5821. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3-854] /5821/?. У каталозе паходжанне абразы пазначана як невядомае. Аўтарам дадзенага артыкула выказвалася версія, што гэты твор цяпер у калекцыі Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, і паходзіць са Случчыны [15, С. 325]. Пры візуальным аглядзе абразы з НГМ РБ на зваротным баку выяўлена папяровая наклейка БДМ з надпісам: «Икона Крещение Господне. От Шкляева из эксп.[едиции] по изуч.[ению] народ.[ного] творчества?» Бел.[аруси]. № 3-854 /5821/», што падцвярджае выказаную думку пра ідэнтычнасць і паходжанне. Абразы з калекцыі НММ РБ «Параскева» (ДБЖ 140), «Узнясенне» (ДБЖ 24) былі прывезеныя экспедыцыяй 1921 г. са Случчыны і паступілі ад М.П. Шкляева. Першы меў нумары Беларускага дзяржаўнага музея (3-852, 5819), другі (3-853, 5820, 8471). Абраз «Хрышчэньне ў Іардане» захоўваўся ў БДМ да 1939 г. Вывезены ў Маскву на часовае захаванне падчас «экспедыцыі па БССР» Дзяржаўнага гістарычнага музея 23. 09. 1939 г. Вернуты з ДГМ у 1988 г. [8, С. 51]. Хрышчэньне ў Іардане. Перш. пал. XVII ст. Дрэва, тэмпера. 57×46,5. НГМ РБ. (Іл.2).

11. Успенне. XVII ст. (?). БДМ № 893. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-893, [5973/51]. Паступіў у 1924 г. з былога царкоўна - археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы, куды трапіў з Мікольскай царквы г. Крычава [15, С. 326]. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 627/1, Мюнхен № 14571/1 [14, С. 576]. Вернуты ў 1963 г. з г. Паўлаўск, Ленінградскай вобл. [2]. Успенне Багародзіцы. Апошн. чв. XVII ст.

Дрэва, тэмпера. 130×98,5. НММ РБ, ДБЖ-27.

12. Вазьясенне. XVII ст. (?). БДМ № 853. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-853 [5820]. Пасля пераінвентарызацыі № 8471 [10, С. 79]. Прывезены экспедыцыяй 1921 г. па Случчыне. Быў у Стэфанаўскай царкве г. Слуцка [15, С. 325]. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 665/1, Мюнхен № 14609 [14, С. 577]. Вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 217. № 4150]. Узнясенне. Сяр. XVII ст. Дрэва, тэмпера. 140×106. НММ РБ, ДБЖ-24.

13. Тройца. XVII ст. (?). БДМ № 892. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-892, [5973/50] (?). Паступіў у 1924 г. з былога царкоўна - археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы, куды трапіў з Мікольскай царквы г. Крычава [15, С. 326]. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 665/3, Мюнхен № 14609 [14, С. 576]. Вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 228. № 4347(выпраўлена з 4447)]. Тройца. Апошн. чв. XVII ст. Дрэва, тэмпера. 128×95. НММ РБ, ДБЖ-90.

14. Прарок Ілья. XVII ст. (?). БДМ № 1261. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3]-1261 [6389/3] (?). Дрэва, тэмпера. 144×87. Паступіў з Ільінскага манастыра ў г. Слуцк. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Магчыма, менавіта гэты абраз адлюстраваны на архіўным фота [12, С. 130]. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

15. Срэценьне. 1731 г. БДМ № 5613. У каталозе выставы паходжанне пазначана як невядомае. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3-636] /5613/. Пасля пераінвентарызацыі № 8475. Дрэва, тэмпера 150×96 [10, С. 79]. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С.14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 104. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з жаночага манастыра ў Масолаве Мсціслаўскага павету [13, С. 13], цяпер, в. Мазолава Мсціслаўскага раёна Магілёўскай вобл. Падчас нямецкай акупацыі перададзены царкве, сёння знаходзіцца ў Кафедральным саборы Сашэсця Святога Духа ў Мінску [11, Іл. 69-71]. (Іл.3).

16. Сабор архістраціга Міхала. 1743 г. Магілёўскі аддз. БДМ № 1354. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Дакладнае паходжанне пакуль не ўстаноўлена. Магчыма з Рагачоўскага павету. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 591/2, Мюнхен № 14535 [14, С. 574]. Паступіў у 1964

г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Сабор архангела Міхаіла. 1743. Дрэва, тэмпера. 102×64. НММ РБ. НВЖ-1342.

17. Пакроў. XVIII ст. Магілёўскі аддз. БДМ № 1747. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Паходзіць з Шупенскай царквы, Магілёўскага павету. Перададзены ДКГ БССР, № Ж 1114. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 630/1, Мюнхен № 14574 [14, С. 577]. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Пакровы Прсв. Багародзіцы. Дрэва, тэмпера. 123,2×86. НММ РБ, ДБЖ-74.

18. Марыя з анёламі. XVIII ст.(?). Магілёўскі аддз. БДМ № 300. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Паходжанне невядома. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 649/3, Мюнхен № 14593 [14, С. 554]. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Маці Божая. Дрэва, тэмпера. 93×68. ДММ БССР, КП-10118. Перададзены з ДММ БССР у МАХУ [4].

19. Архістраціг Міхал. XVIII ст. Магілёўскі аддз. БДМ № 1748. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Паходзіць з Шупенскай царквы, Магілёўскага павету. У 1944 г. вывезены ў Германію. Вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 206. № 3939]. Архангел Міхаіл. XVIII ст. Палатно, алей. 92×73,5. НММ РБ, ДБЖ-158.

#### Віцебская школа

20. Прарок Ілья ў агнявой калясьніцы. 1744 г. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 502. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. Захоўваўся ў БДМ да 1939 г. Вывезены ў Маскву на часовае захаванне падчас «экспедыцыі па БССР» Дзяржаўнага гістарычнага музея 23. 09. 1939 г. Перададзены з ДГМ у Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР. Узнясенне прарока Іллі. 1744 г. Дрэва, тэмпера. 93×86,5. МСБК, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН РБ.

21. Нараджэньне. 1 пал. XVIII ст. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 508. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію. Вернуты ў БССР у 1947

г. [3, А. 12. № 203]. Раство Хрыстова. 1746 г. Дрэва, тэмпера 83×65. НММ РБ, ДБЖ-61.

22. Архістраціг Міхал і прарок Ілья. 1 пал. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 507. Дрэва, тэмпера. 62×78,5. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14]. Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

23. Зьвястаньне. 1 пал. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 510. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. Захоўваўся ў БДМ да 1939 г. вывезены ў Маскву на часовае захаванне падчас «экспедыцыі па БССР» Дзяржаўнага гістарычнага музея 23. 09. 1939 г. Перададзены з ДГМ у Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР. Дабравешчанне і святая Параскева. 1740-я гг. Дрэва, тэмпера. 63×112. МСБК, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН РБ.

24. Васкрасеньне. 1 пал. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 509. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14]. Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 32. Гохштадт № 649/2, Мюнхен № 14593 [14, С. 554]. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Уваскрасенне – Сашэсце ў пекла. 1740-я гг. Дрэва, тэмпера. 96×67. НММ РБ, КП-10131.

25. Мікола. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 500. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14]. Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштадт № 1311/4, Мюнхен № 15277. Вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 123. № 2407]. Мікола. Дрэва, тэмпера 58×40. НММ РБ, ДБЖ-137.

26. Каранаваньне Марыі. 1744 г. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 533. У каталозе выставы пазначана, невядомага паходжання. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Пры пераінвентары-

зацы № 8479 [10, С.79]. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 12 чырвоным алоўкам. Гохштадт № 629/2, Мюнхен № 14573 [14, С. 577]. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Каранаванне Багародзіцы. 1746 г. Дрэва, тэмпера. 115×89. НММ РБ, ДБЖ-33.

27. Пакроў. Сярэдз. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 503. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 10. Гохштадт № 625/4, Мюнхен № 14569. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Пакровы Прсв. Багародзіцы. 1740-я гг. Дрэва, тэмпера. 95×69. НММ РБ, ДБЖ-68.

28. Пантократор. Сярэдз. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 522. У каталозе выставы пазначана, невядомага паходжання. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Спас Пантакратар. 1740-я гг. Дрэва, тэмпера. 103×60,5. НММ РБ, ДБЖ-326.

29. Марыя. Сярэдз. XVIII ст. 3 даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддз. БДМ № 512. У каталозе выставы пазначана, невядомага паходжання. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Раней у зборах Віцебскага царкоўна – археалагічнага музея [18, С. 12-14] Паходзіць з Латыгава Віцебскай вобл. У 1944 г. вывезены ў Германію. Паступіў у 1964 г. з Наўгародзкага музея-запаведніка (цяпер НГОМЗ) [5]. Божая Маці з дзіцям. 1744 г. Дрэва, тэмпера. 109×60. НММ РБ, ДБЖ-70.

30. Паднясеньне крыжа. 1740 г. Прывезены з Віцебска на выставу ў 1925 г. Паходзіць з Увядзенскае царквы ў Віцебску. Дрэва, тэмпера. 53,5×103. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

31. Увядзеньне. Сярэдз. XVIII ст. Прывезены з Віцебска на выставу ў 1925 г. Паходзіць з Увядзенскае царквы ў Віцебску. Дрэва, тэмпера 78×105. У 1944 г. вывезены ў Германію. У 1947 г. вернуты з Германіі ў Наўгародзскі музей-запаведнік, № КП 7598. У 1979 г. памыл-

кова перададзены з Ноўгараду ў Дзяржаўны музей Украінскага выяўленчага мастацтва (цяпер НХМУ) у Кіеве. Акрамя абраза Увядзенне ў храм, у Кіеву трапіў і абраз Маці Божая Апека. XVIII ст. (?). Дрэва, тэмпера. 85×115. З даваенных фондаў ДКГ БССР, інв. № Ж 1115, куды паступіў з БДМ. Магчыма, знаходзіўся ў зборах Магілёўскага царкоўна-археалагічнага музея і паходзіць з Васкрасенскай царквы Магілёва [13, С. 13].

У каталозе выставы 1925 г. адсутнічаюць згадкі пра музейныя нумары, верагодна абразы з Увядзенскай царквы яшчэ не паспелі ўнесці ў інвентарныя кнігі.

#### Нявызначаныя школы

32. Фрагмент насыценнага росьпісу XVII ст. БДМ № 5625. Да вайны ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея № [3-629] 5625. Дрэва, тэмпера. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржархіва І. Барашкі [6, С. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пад № 97. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Баркалабава Быхаўскага павяту [13, С. 13]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

33. Барбара. XVIII ст. Магілёўскі аддз. БДМ № 587. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Дрэва, тэмпера. 20,5×25. Паходжанне невядома. У 1944 г. вывезены ў Германію. У фондах НММ РБ захоўваецца аналагічны абраз з такім жа сюжэтам і памерамі. На адвароце захавалася наклейка БДМ з надпісам: «Икона Великом.[ученицы] Варвары от ... Л. Дубовика из Турова, Преображенская ц.[ерковь]. № 3-581 /4856/». Магчыма гэта той жа самы абраз, што быў выстаўлены ў 1925 г., а нумар 581 памылкова запісаны 587. Твор з НММ РБ вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 13. № 204]. Вялікапакутніца Варвара. Дрэва, тэмпера. 27×23,5. НММ РБ, НВФ-1346.

34. Марыя. Канец XVIII ст.- пач. XIX ст. Магілёўскі аддз. БДМ № 1124. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выставу ў 1925 г. Дрэва, тэмпера. 11,5×18,5. Паходжанне невядома. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

#### Партрэты

35. Портрэт смаленскага падстоля Адама Янішэўскага. Канец XVII ст. БДМ № 6147. Да вайны – у зборах Беларускага дзяржаўнага музея, магчыма № 6147/7 пры паступленні,

№ 2474 пасля пераінвентарызацыі [9, С. 171]. Портрэт Янішэўскага. Дрэва, алей. 71×106. Паступіў 21. VIII. 1925 г. з Магілёўскага дзяржаўнага музея, куды трапіў у 1924 г. Паходзіць з маёнтка Дуніловічы (?). У БДМ да 1939 г. Вывезены экспедыцыяй ДГМ з Мінска, унесены ў вопіс маскоўскага музея пад агульным нумарам 80400 [8, С. 51; 17, С. 142].

36. Портрэт Ганны Янішэўскай. Канец XVII ст. БДМ № 6147. Да вайны – у зборах Беларускага дзяржаўнага музея, магчыма № 6147/8 пры паступленні, № 2475 пасля пераінвентарызацыі [9, С. 171]. Портрэт Янішэўскай. Дрэва, алей. 71×105,5. Паступіў 21. VIII. 1925 г. з Магілёўскага дзяржаўнага музея, куды трапіў у 1924 г. Паходзіць з маёнтка Дуніловічы (?). Парны да партрэта Адама Янішэўскага. Сучаснае месцазнаходжанне невядома. Вывезены ў 1939 г. у ДГМ г. Масква, або ў Германію падчас вайны.

37. Портрэт смаленскага стольніка Францішка Янішэўскага. 1-я пал. XVIII ст. БДМ № 6147. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея, № 6147/? пры паступленні. Палатно, алей. 72×103. Паступіў 21. VIII. 1925 г. з Магілёўскага дзяржаўнага музея, куды трапіў у 1924 г. Паходзіць з маёнтка Дуніловічы (?). Верагодна, вывезены ў Германію падчас вайны. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

Аўтарства партрэтаў Янішэўскіх напэўна належыць мастаку Клеменсу Івашкевічу, а самі партрэты створаны для сямейнай галерэі ў 1820-х гг. У НММ РБ захоўваюцца два партрэты з гэтай жа галерэі: Сільвестра Янішэўскага, Брыгіды Янішэўскай 1820-я гг. [16, С. 38–39. – Іл. 11; С. 40–41, іл. 12].

38. Портрэт Карла Радзівіла. Канец XVIII ст. БДМ № 6274. Да вайны - у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № 6274/68 пры паступленні, № 8650 пасля пераінвентарызацыі [10, С. 84]. Портрэт кн. Каралю Радзівіла Панае Каханку. Палатно, алей. 56×71. Паступіў ў БДМ у 1925 г. з Калінінска. У 1944 г. вывезены ў Германію. Вернуты ў БССР у 1947 г. [3, А. 63, № 1156]. У НГМ РБ знаходзіцца копія з гэтага партрэта, напісаная Г. Віерам у 1936 г.

39. Портрэт Мацея Радзівіла. Канец XVIII ст. БДМ № 6274. Да вайны – у зборах Беларускага дзяржаўнага музея № 6274/57 пры паступленні, № 2398 пасля пераінвентарызацыі 1934 г. [9, С. 167]. Портрэт кн. М. Радзівіла. Палатно, алей. 75,5×110. Паступіў ў БДМ у 1925 г. з Калінінска. У 1944 г. вывезены ў Германію. Вернуты ў

БССР у 1947 г. Па рашэнню Савета Міністраў БССР, і «во исполнение распоряжения Совета министров СССР от 10. 05. 1950 г. № 1962 – 739 – С», абодва партрэты Караля Станіслава і Мацея Радзівілаў былі перададзены Польшчы [7, С. 112–133]. Сёння знаходзяцца ў Варшаве. MNW, тp 4735, тp 4472 або 4473.

40. Портрэт менскага біскупа Якуба Дэдэрка. 1798 г. БДМ № I-117. Да вайны – у зборах Беларускага дзяржаўнага музея, № I-117. Палатно, алей. 64×82,5. Паступіў у 1920 – я гг. Верагодна, вывезены ў Германію падчас вайны. Сучаснае месцазнаходжанне невядома. Аналагічныя партрэты Якуба Дэдэркі знаходзяцца ў музеях Варшавы (MNW, тp 3024), і Вільнюса (LDM, T-4151).

Такім чынам, даследаванне дазволіла прасачыць гісторыю экспанатаў Адзела старажытнага беларускага мастацтва, у прыватнасці абразоў і партрэтаў прадстаўленых на выстаўцы 1925 г. Удакладніць адкуль яны трапілі на яе, а ў многіх выпадках і высветліць іх сучаснае месцазнаходжанне. На сёння большасць абразоў захоўваецца ў зборах НММ РБ. Акрамя гэтага экспанаты з выставы выяўлены ў музеях Масквы, Кіева, Варшавы, Кафедральным саборы Сашэсця Святога Духа ў Мінску. Матэрыялы дадзенага артыкула могуць быць выкарыстаны для далейшай работы па выяўленні прадметаў мастацтва, вывезеных з беларускіх музеяў.

#### Спіс скарачэнняў

БДГМ– Беларускі дзяржаўны гістарычны музей (Мінск);

БДМ –Беларускі дзяржаўны музей (Мінск);

ГИМ –Государственный исторический музей (Москва);

ДБЖ –шыфр твораў калекцыі старажытнага беларускага жывапісу НММ РБ;

ДГМ – Дзяржаўны гістарычны музей (Масква);

ДКГ БССР–Дзяржаўная карцінная галерэя БССР (цяпер НММ РБ);

ДММ БССР –Дзяржаўны мастацкі музей БССР (цяпер НММ РБ);

ДУА – Дзяржаўная установа адукацыі;

Ж–шыфр твораў калекцыі жывапісу ДКГ БССР;

ІМЭФ АН БССР – Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі, фальклору Акадэміі навук БССР;

КП – кніга паступленняў;

МАХУ–Московское академическое художественное училище памяти 1905 года;

МСБК – музей старажытнабеларускай культуры (Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН РБ);

НАН РБ – Нацыянальная акадэмія навук Рэспублікі Беларусь;

НВЖ – шыфр твораў калекцыі жывапісу навукова-дапаможнага фонду НММ РБ;

НГМ РБ – Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь;

НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник;

НММ РБ – Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь;

НПК – Навучальна-педагагічны комплекс;

LDM (Lietuvos dailės muziejus) – Літоўскі мастацкі музей. Вільнюс.

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie (Нацыянальны музей у Варшаве);

тp – Malarstwo polskie (шыфр твораў збораў польскага жывапісу Нацыянальнага музею ў Варшаве);

Т – шыфр твораў калекцыі жывапісу Літоўскага мастацкага музея.

1. 1-я ўсебеларуская мастацкая выстаўка: Калалёг аддзелу старажытнага мастацтва / Укл. М. Шчакаціхін. – Мінск, 1926. 30 с.

2. Акт № 132 от 24.09.1963 г. на передачу музейных предметов из Павловского дворца-музея на постоянное хранение в ГХМ БССР // Архив сектора учета НММ РБ.

3. Акт и опись музейных экспонатов, возвращенных в БССР из Германии, 8.12.1947 // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь, ф. 790, воп. 1, спр. 69, арк. 1–229.

4. Акт передачи из ГХМ БССР в МАХУ № 14 от 30.03.1984 г. // Архив сектора учета НХМ РБ.

5. Акт поступления № 129 от 24.12.1964 в ГХМ БССР экспонатов из Новгородского музея-заповедника, принадлежавших до Великой Отечественной войны Государственному художественному музею БССР // Архив сектора учета НХМ РБ.

6. Бамбешка Іванна. Камплектаванне фондаў Беларускага дзяржаўнага музея ў 1920-я гг. // Музейны веснік. Вып. 2. Мінск, “Юніпак”. - 2005. С. 10-17.

7. Высоцкая Н.Ф. Ценности, переданные из Музея истории Великой отечественной войны в Минске в 1950 г. Польской Народной Республике // Рэзытуцыя культурных каштоўнасцей: праблемы вяртання і сумеснага выкарыстання (юрыдычныя, навуковыя і маральныя аспекты): Матэрыялы Міжнар. навук. канферэнцыі (Мінск, 19–20 чэрвеня

1997 г.). – Мінск: ННАЦ імя Ф. Скарыны, 1997. 344 с.

8. Вяртанне: зб. артыкулаў і дакументаў // Беларус. фонд культуры. – Т. 3. – Мінск, 1996. – 256 с.

9. Инвентарная кніга БДГМ (БДМ) № 1, 1934 г. // Архіў НГМ РБ.

10. Инвентарная кніга БДГМ (БДМ) № 3 (копія) // Архіў Н. Ф. Высоцкай.

11. Ікананіс Беларусі XV–XVIII ст.ст.: Альбом. / Укл. Н.Ф. Высоцкая. – Мінск: «Беларусь», 1994. 232 с.

12. Крукоўскі Уладзімір. Чорная скрынка // Спадчына, № 2, 1996. С.-118-154.

13. Павадыр на Менскай краёвай выстаўцы. Старасьвеччына, мастацтва. Выстаўка 10 Арміі. Апрацаваў унт-аф. Др. Іппэль. Выданьне газэты 10-ай Арміі. Менск. 1918. 40 с.

14. Сініло Анатолій. Музейні збірки Мінська у Картотеці власності мистецьких об'єктів (1945–1952) Мюнхенського центрального збірного пункту // Українській археографічний щорчник. Нова серія. Випуск 21/22. Українській археографічний збірник. том 24/25. Київ, Українські пропилеї. 2018. 983 с. С.539-618.

15. Сініла Анатоль. Абразы з Беларускага дзяржаўнага музея ў сучасных зборах. Даваенная гісторыя і паходжанне // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 25 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2018. – 354 с.

16. Сядзібны партрэт Беларусі XVII – першай паловы XIX ст. са збораў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь / Укл. Т.А. Карповіч. Пад рэд. І.М. Паньшынай. – Мінск, 1996.

17. Хадыка А. Ю., Хадыка Ю. В. Непаўторныя рысы: 3 гісторыі беларус. партр. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 144 с.: іл.

18. Хмяльніцкая Людміла. Віцебскі царкоўна-археалагічны музей // З глыбі вякоў. Наш край: Гіст. – культурал. зб. Вып. 2. / Уклад. В.У.Шаблюк. Навук. рэд. А. К. Краўцэвіч. – 2-е выд. – Мн.: Беларуская навука, 2002. – 240 с. : іл.

## ІКОНОПИС НА ПРИКЛАДІ ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ ІКОН НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ДАВНІЙ ГАЛИЧ»

Ікона – надзвичайний вид образотворчого мистецтва. Це таїна, сповнена глибокої духовності, сповнена молитовного настрою, літургіями, тонкого відчуття святості образу, наявного в маляра таланту, навичок і досвіду і, не в останню чергу, суворого дотримання послідовності процесу малювання. Ікономалярство – найвідповідальніша частина у всьому процесі творення ікони. Ікона (з грецької мови це слово перекладається як образ, зображення) тісно пов'язана з таким художнім жанром, як портрет. Ікона малюється не так як картина. Відмінністю від усіх інших видів малярства є те, що ікона малюється не з натури, не з уяви, а з якогось попереднього взірця. Правда, копіювання своєрідне, а не буквальне: унаслідуються тільки композиція і стиль, а розміри ікони, її кольори, окремі деталі декоративності можуть бути змінені.

Походження ікони пов'язане з греко-візантійською цивілізацією – зображення в античному мистецтві сповнене насолоджувальної краси, але позбавлене краси духовної. Церква вірить, що засновником ікономалярства був євангелист Лука, котрий нібито перший змалював Богородицю.

Ікона має чимало ознак історичного портрета. І одна з них – це передавання індивідуальної неповторності особи, документальне підтвердження, що ця людина жила, що вона не вигадана, а реальна. Так, ікона в цьому розумінні – це портрет, позначений печаттю святості. Ікона передбачає присутність духу зображеного на ній, і присутність не мертво, не інертно, а живу, яка уважно слухає молитву, проникає в думки і почуття того, хто молиться Богу перед іконою. Ікона відособлюється від портрета не будь-якими рисами, а тільки тими, що вказують на святість зображеного.

Для роботи над іконами треба знати багато речей, крім уміння добре малювати. Передусім треба щиро і ревно вірити в Бога. Осягнути богословію, філософію та естетику ікони. Опану-

вати специфічні засоби малювання, стилістику ікони [13, 41].

У процесі здобуття Українською Церквою самостійності важливе місце займає ікона, як головний вид храмового і домашнього сакрального мистецтва. В добу Середньовіччя Константинополь вживав диктаторські методи щодо України: йшла мова про те, щоб Україна будувала храми і оздоблювала їх точно за візантійськими зразками. Історичні джерела нашої держави свідчать про те, що візантійські греки прислали до Києва своїх малярів і архітекторів, а також готові, намальовані у Візантії ікони. Але попри нав'язування Візантією своїх канонів сакрального мистецтва Україна ніде і ніколи в повному обсязі не приймала цих ідей. Все ж таки візантинізм як стиль східного сакрального мистецтва став в Україні однією з цеглин побудови власного українського храму, а не фундаментом, як це хотілося Візантії.

З часом в ікономалярстві відбувалося поступове «вивітрювання» візантинізму з українського сакрального мистецтва.

Українська народна ікона, на противагу суворій візантійській, відзначається життєрадісністю кольорів, м'якістю ліній. Нинішні художники прагнуть відродити мистецтво іконопису, втрачене за часів тоталітарного режиму. Час визначить мистецьку вартість цих творів. Незважаючи на численні гоніння і знищення ікон, частина з них все ж дійшла до нас і являє собою історичну та духовну цінність.

Творчість мистців-ікономалярів у ХХ столітті доводить, що обраний їх предками ще в Середньовіччі принцип стильової ікони залишається актуальним і сьогодні. Щоправда, цей принцип не в усьому подібний до того, який діяв у минулі віки. Там домінував якийсь один стиль в українській обробці. Тут домінує кілька стилів, тобто ще складніше стильове утворення. Але ця сукупність стилів свідчить як про силу української традиції, так і про свободу вибору. У цьому – запорука нового відродження української ікони в незалежній Українській Державі [11, 125].

Майстерність творення ікони залежала не тільки від таланту мистця, але й від матеріалів, якими творить шедевр цей мистець (фарби, пензлі, способу висушування, вид дерева, на якому малювалася ця ікона, тощо).

Після того, як дерево для ікони було підготовлене, прогрунтоване левкасом, який добре присох до дошки, подальша робота іконома-



*Мал. 1. Ікона «Вознесіння Ісуса Христа»  
кін. XIX -поч. XX ст.*



*Мал. 2. Ікона «Ісус Христос Вседержитель»  
кін. XIX - поч. XX ст.*



*Мал. 3. Ікона «Богородиця Милування»  
кін. XIX ст.*



*Мал. 4. Ікона «Святий Миколай» (скло)  
XIX ст.*



ляра полягала у наступному:

- золочення;
- нанесення основних тонів – розкриття ікони;
- малювання країв ікони та облич святих;
- висвітлення деталей одягу, прикрас – нанесення пробілів;
- висвітлення облич, волосся – вохрення;
- нанесення золотистих рисок на малярський шар – асистів.

Відомо, що золотий колір посідав чільне місце в системі візантійського сакрального мистецтва. Золото поставлене в центр іконопису не тому, що це коштовний метал, а на основі євангельських свідчень.

Золочення тла і німба ікон було складним етапом в ікономалюванні і вимагало обережності й досвіду. Сучасні ікономалярі використовують різні замітники золота. За доби Середньовіччя не знали жодних заміників, тому використовували накладне сусальне золото, тобто тоненьку золоту плівку наклеювали на левкас [12, 122].

Паралельно з золотим тлом і німбами у XV ст. на українських іконах з'являються геометричні орнаменти. Впродовж XV-XVI ст. нанесення орнаменту на українських іконах набуває поширення. Геометричний орнамент був замінений на рослинний, на гравірування і тиснення по левкасу. Внаслідок цього українські ікони ставали кращими, багатшими, а тло і німб переливалися, ніби закликали затримати свій погляд на зображенні.

Коли етап золочення був завершений, майстер починав роботу з фарбами. Від майстра залежало, в яких відтінках він буде зображати ту чи іншу ікону. В підборі кольорової гами не було обмежень, але водночас існувала естетика іконопису. Зазвичай першими затоновувалися великі площини – хітон, убрус, плащ та інші елементи, в яких зображувався святий. Потім тонувалися менші ділянки: одяг Христа-дитяти богородичних ікон, митри, епитрахилі, нарукавники та ін.

З початком деталізації основних тонів (нанесення складок одягу, малювання речей, які оточують святих, які знаходяться в їх руках) розпочинається етап малювання країв ікони і обличчя (лику) святих.

У деяких ікономалярських школах обличчя святих малювали одночасно з краями ікони, в інших ікону починали малювати з країв, а вже потім зображували лик святого. Навіть було

так, що обличчя святого малював майстер, а краї та інші деталі ікони домальовував підмайстер. Сучасне ікономалювання полягає в одночасному зображенні як лику святих, так і країв ікони, але не навпаки. Візантійські ікони малювалися в темній кольоровій гамі, але як тільки візантійський контроль за українською церквою ослаб, то наші ікономалярі почали зображати святих і їхні лики у світлих тонах.

Малювання так званого носогубного трикутника на обличчі святого – очей, брів, носа, рота, бороди – вимагало найвищої майстерності. Ікона – це не портрет, тому риси обличчя святого мають бути узагальнені до такої міри, щоб святий відрізнявся від простих людей вражаючою висотою своєї духовності, великою молитовністю і смиренністю. І це далеко не всім вдавалося. Нинішні мистецтвознавці чи не кожен давню ікону називають «шедевром», але вони трохи перебільшують, тому що гарних ікон у кожен час малювалося мало. Образ Богородиці, попри її ніжні риси обличчя, мав би випромінювати й одночасно розповідати про її духовну красу, про те, що у всіх її діях була присутня Божа благодать.

Лик і руки (карнація) іконописець випикує, сполучаючи прийоми густого накладання фарби та протирання підфарбованою олією. Фігури пишуться менш щільно, але фарба також накладається кількома шарами, щоб тіло виглядало легким і начебто «безтілесним» [1, 101].

Цікавим нововведенням в українське ікономалярство було зображення віруючих поряд зі святими. У XII ст. на іконах Богородиці Покрови художники Русі-України іноді малювали портрети конкретних людей під благословляючим покровом Богородиці. Були також ікони з зображенням розп'ятого Ісуса Христа, перед яким стояли конкретні люди, що моляться. У XIX-XX ст. велику увагу ікономалярі зосереджували на композиції, пропорціях, відтінках. Поступово відходить у минуле малювання ікон яєчною темперою на дошках, покритих левкасом. Натомість запроваджується олійне малярство на полотні. Образи Христа, Богородиці, святих змальовано у стані спокою та рівноваги. Елементи пейзажу замінюються золоченим і тисненням тлом, а постаті стають виразними та об'ємними.

До іконописання вдавалися світські малярі, які не вивчали мистецтво ікони. В цьому є як позитивні, так і негативні сторони. Насамперед ікономалярство – духовний процес, який

потребує спеціальної освіти, віри в Бога, духовного покликання. У той же час ікономалярі мали право вибору і могли малювати ікони в такому стилі, які найкраще збігалися з українською традицією. Унікальна особливість української ікони – її стильова мінливість, стильове різнобарв'я.

В іконописному мистецтві наша Церква старасться віддати достоїнство кожному святому і відзначити заслуги в символічних знаках. Христа Спасителя зображують як царя слави з земною кулею з хрестом в одній руці, а другою Він благословить. Пресвяту Богородицю зображують з Предвічним Дитятком, ангелів – з мечами або з пальмовими галузками. Царів в іконописі представляють у шатах, в яких вони були короновані, преподобних – у схимі, тобто в монашому одязі з відзнаками ступеня їх досконалості. На чолі або на грудях Богоматері малюють три зірки, які символізують Її дівоцтво перед Різдом Христа Господа, під час і по Різді.

У фондах Національного заповідника «Давній Галич» знаходиться певна колекція ікон, які належать до групи зберігання «Ікона, живопис, скульптура, стародруки». Надбання фондів Національного заповідника «Давній Галич» в основному сформувалося внаслідок роботи етнографічних експедицій, в результаті яких досліджувалося сакральне мистецтво Галицького, Тисменицького районів, що належать до етнорайону Опілля, а також Калуського, Рожнятівського районів Івано-Франківської області, що входять до Бойківського етнорайону. Значна частина предметів була подарована Івано-Франківською Греко-Католицькою єпархією. Група предметів сакрального вжитку охоплює хронологічний період з XII по XXI ст. – це мистецькі твори різного часу створення, авторства, малярських шкіл, жанрів.

В основу української іконографії Ісуса Христа лягли слова із Псалтиря: «Ти кращий від людських синів, в твоїх устах розлита краса та добро, тому благословив Бог навіки тебе» (Книга Псалмів, 44:3). На старих і нових українських іконах Господь Спаситель гарний, як і належить утіленому Богові. Найпершим образом Спасителя був образ Спаса Нерукотворного. Ця ікона має щось надприродне, чого людське мистецтво ніяк не може збагнути і передати. І багато мистців признавалися в цьому. Першим про це сказав Лука, який мав можливість розгледіти цей образ найкраще: він часто твердив, що нема жодної можливості нашими

фарбами передати колір святого образу, хоч трохи подібного до оригіналу. Тому скільки його не просили зняти з цього образу копію, він нізащо не погоджувався [13, 43] (мал. 1, мал. 2).

Якщо вірити цьому свідченню, то зрозуміло одне: свідчень про надприродну і прекрасну зовнішність Ісуса Христа цілком достатньо, щоб ікономалярі не займалися деформацією Його обличчя в гіршу сторону [12, 207].

Навколо голів Спасителя, Божої Матері, святих угодників Божих на іконах зображується німб. У німбі Спасителя іноді ставлять три літери OWN, що в перекладі означає Суций, а завжди існує тільки один Бог [8, 31]. Бог – Дух невидимий, але він являється святим людям видимим чином. Тому на іконах і зображаємо Бога в тому вигляді, в якому Він являвся. Пресвяту Трійцю зображають у вигляді трьох ангелів, які сидять за столом, це тому що у вигляді трьох ангелів Господь явився колись Авраамові. Кожна з Осіб Пресвятої Трійці окремо зображується так: Бог Отець – у вигляді старця, тому що він так з'являвся деяким пророкам.

Бог Син зображується у тому вигляді, яким Він був, коли для нашого спасіння зійшов на землю і став людиною: Немовлятком на руках у Божої Матері; Учителем народу і Творцем чудес, Який преображається, страждає на хресті; лежить у гробі, воскресає і возноситься.

Бог Дух Святий зображується у вигляді голуба: так Він явив себе під час хрещення Спасителя в Йордані від Івана Хрестителя; й у вигляді вогненних язиків: так Він зійшов видимим чином на святих апостолів у п'ятдесятій день після воскресіння Ісуса Христа.

«Радуйся, надіє безнадійних, радуйся, любове, вища понад усі бажання» (Акафіст до Богородиці).

Култ Пресвятої Богородиці – це дар Божий і велика спадщина нашої церкви і народу. Його основу творять три великі привілеї: Богородиця, Вседіва і Заступниця, тому що підкреслюють Її гідність, роль у відкупленні й діяльність у небі. Култ Богородиці дозволяє глибше пізнати таїнство Воплочення, в якому є суть нашого спасіння.

Над головою Божої Матері ставлять літери MPQY. Це перші й останні літери грецьких слів, які означають: Матір Бога, чи Божа Мати [8, 31].

Богородиця «Милування», або Елеуса – це найбільш ранній зі всіх типів іконографії, що відкриває сакральну сторону спілкування Ма-

тері Божої зі Своїм Сином. У церковній поезії Богородиця величається «чеснішу Херувим і славнішу без порівняння Серафим», «Матір'ю Світла» (мал.3).

Найперші зображення Богородиці, ймовірно, походять зі Сходу. Благочестива традиція приписує євангелісту Луці авторство першого зображення Марії, про це написано так: «Пресвята Богородиця середнього зросту, обличчя кольору пшениці, волосся темно-русе, очі карі і приємні, брови видовжені, ніс середній, руки і пальці довгі. Вона була смиренна, не манірна, миролюбна, одягалася благопрстойно і любила однотонну одіж».

На іконах ікономалярі також зображують святих людей чи угодників Божих. Ангелів зображують із мечами або пальмовими галузками, Івана Предтечу – з ягнятком, апостолів – зі зволами паперу, архієреїв – із пальмовими галузками або зі знаряддям смерті, яким вони були замучені. Пальмові галузки – це ознака перемоги.

Миколай Чудотворець є найшановнішим святым у християнському світі. Причини особливого пошанування цього святого – в багатогранності його служіння і готовності завжди прийти на допомогу. Він – пастир, опора церкви, покровитель володарів і князів, подорожуючих і мореплавців, бідних і нездолених, заступник за всіх, хто потрапив у біду.

Вшанування святого прийшло на землі Русі з християнством. Поряд з іконами Богородиці і Христа образ Чудотворця був у кожній сім'ї. На кінець XVIII ст. в Київській митрополії у межах Речі Посполитої (українські етнічні землі) було понад 900 храмів присвячено святому Миколаю (мал.4).

Окремо хочеться виділити з фондової колекції ікону святого Миколая, що написана на склі. Адже іконопис на склі має одну цікаву особливість: на відміну від іконопису на дошці, він найчастіше поставав індивідуальним витвором окремого майстра. В українській іконографії на склі в основному переважали одноосібні зображення, сюжети із Святого Письма траплялися рідше. Особливо іконопис на склі був поширений на території Західної України. Тому під час проведення етнографічних досліджень в жителів Прикарпаття можна було побачити ікони, написані на склі, а також картини із зображенням різнобарвних квітів [2, 38].

Фондова колекція ікон Національного заповідника «Давній Галич» відносно невелика, але

попри те тут є ікони, які представляють кілька століть поспіль. Переглядаючи їх, можна порівняти, як змінювалася техніка, матеріали, лики святих, тло та й взагалі цінність самої ікони. Українська народна ікона, на противагу суворій візантійській і канонічній російській, відзначається життєрадісністю кольорів, м'якістю ліній. Українські ікономалярі часто відступали від канонічних правил, наближаючи образи святих до життя народу.

Кольорова гама образів загалом характерна для усього народного живопису – коричневий, жовтий, темно-червоний, чорний з вкрапленнями інших кольорів. Таким чином, представлені ікони з колекції Заповідника є цінним зразком ікономалярства.

Щодо манери письма народні ікони здебільшого реалістичні, вони відбивають світогляд народу, його естетичні запити. Іконописці – вихідці з народу – писали образи із своїх, рідних та близьких, а то й із самих себе. І тому святого Георгія на коні зображали молодим хлопцем, підперезаним червоним поясом; святу Варвару – молодою дівчиною із стрічкою на голові; весняного Миколая — молодим чоловіком, а осіннього — лагідним сивим дідусем. Часто святих зображали у вишитому одязі, оздоблювали ікони рослинним орнаментом, подібно до мальованих скринь, настільних розписів та гончарних виробів. Святі немовби жили поруч з людьми.

Іконографія України, як і в інших східноєвропейських країнах, сьогодні переживає своє відродження, проводяться історичні дослідження. Існує тенденція до відновлення давніх традицій іконописання Київської Русі-України. А щодо іконопису на склі, то вважаємо, що Україна саме такими народними іконами може здивувати світ.

1. Абрамович С.Д. Церковне мистецтво: Навчальний посібник. – К.: Кондор, 2005. – 206с.

2. Дігтяр Н. Вивчення малярства на склі // Мистецтво та освіта.-2011.-№3. – С.28-39.

3. Ковальова Н.О., Новикова Ю.М. Навчальний посібник з українознавства. - Макіївка: ДонНАБА, 2005. – 110 с.

4. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів: Свічадо, 2008. – 232с.

5. Лепехін В. Ікона та іконічність // Переклад з рос. Т.Тимо. – Львів: Свічадо, 2001. – 288с.

6. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII ст. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – 278 с.

7. Сидор О. *Святий Василій Великий в українському мистецтві*. – Львів: Видавництво о.Василія «Місіонер», 2008.
8. Слобідський Серафим, протоієрей. *Закон Божий. Підручник для сім'ї та школи. Видання третє. Видавничий відділ УПЦ КП.- К., 2005 р.Б.*
9. Станкевич М. *Словник українського сакрального мистецтва. - За науковою редакцією член-кореспондента Академії мистецтв України М. Станкевича. – Львів, 2006.*
10. Степовик Д. *Іконологія і іконографія. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 312с./ + кольорова вкладка – 612с.*
11. Степовик Д. *Історія української ікони Х-XX ст. К.: Либідь, 1996. – 436 с.*
12. Степовик Д. *Мистецтво ікони. Рим. Візантія. Україна. – К.: Наукова думка, 2008.- 466с.*
13. Степовик Д. *Нова українська ікона ХХ - поч. ХХІ ст. Традиційна іконографія та нова стилістика. – Жовква: Місіонер, 2012. – 288с.; іл.*
14. Степовик Д. *Новий ренесанс: Ікони Андрія Демянчука. - К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2012. – 368 с.; іл.*
15. Степовик Д. *Сучасна українська ікона. З іконотворчості Х. Дохват. – К.: Мистецтво, 2005. – 304с. іл.*
16. Федорів Юрій, о. *Пояснення церковних богослужінь і святих Тайн. Підручник для школи і дому. – Львів: Свічадо, 2011. – 160с.*

## ІКОНА НА СКЛІ «СВЯТИЙ МИКОЛАЙ» У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ДАВНІЙ ГАЛИЧ»

У статті проаналізовано мистецтво іконопису на склі, техніку і послідовність виконання. Зокрема як формувалася і продовжує формуватися фондова колекція творів сакрального мистецтва Національного заповідника «Давній Галич». Проведено паралель між візантійським іконописанням та який відбиток воно залишило в українському церковному живописі.

Ключові слова: ікона, іконопис на склі, фондова колекція.

Ікона на склі – це унікальне явище українського народного живопису. Вона вражає своєю безпосередньою простотою, багатством і гармонією барв; у ній відображена щира побожність і відчуття краси. Споглядаючи на ікону, людина прагне досягнути певного внутрішнього стану і цим самим урівноважити і заспокоїти свою душу.

Іконопис на склі має глибоке коріння, яке бере початок у Вавилоні, Єгипті, Візантії. А взагалі склу, як матеріалу, здавна багато народів надавали магічного значення, яке пов'язане з небом. Іконопис на склі має ще одну цікаву особливість: на відміну від іконопису на дошці, він найчастіше поставав індивідуальним витвором окремого майстра. Розквіт народного іконопису, зокрема на склі, припадає на XVII-XVIII ст. Особливо іконопис на склі був поширений на території сучасних Болгарії, Румунії, Чехії і Словаччини, Польщі та Західної України.

Іконографічний репертуар ікони на склі сформований низкою образів і сюжетів із життя святих. В українській іконографії на склі переважали одноосібні зображення, сюжети із Святого Письма траплялися рідше. Найбільш поширеними були Богородичні образи – Одігітрія, Годувальниця.

Народний іконопис на склі приваблює і своєю технологією, і притаманною ширістю. Процес творення ікони на склі суттєво відрізняється від традиційного малярства на дереві й полотні. Стосовно технології, то поверхню

скла покривають яєчним білком або ж тонким шаром желатину – така ґрунтовка надає йому прозорості, а тоді пишуть темперою. Техніка малювання на склі полягає у нанесенні зображень із зворотного боку скляної пластини у певній послідовності: покриття поверхні скла тонким шаром желатину; нанесення пером або пензлем контурів зображення; прокладання тіней і висвітлювань, дрібних декоративних елементів, складок одягу; поступове заповнення кольором обличчя, тіла, одягу, тла; нанесення позолоти. Кожен наступний етап проводиться після висихання попереднього шару фарби. Завершений твір оправляли в раму, інколи об'єднуючи разом дві і більше композицій, розділених рамкою. Фарби самі набувають світіння і невагомості. Стосовно простоти ікон на склі, то йдеться про душевну чутливість. І тому образи, виконані на склі, слід розуміти не з позицій живописного примітивізму, а з умисного спрощення і так само без дотримання канонів релігійного живопису [1, 130-132].

Насамперед, малюється ікона на склі у зворотній проекції, подібно до того, як виготовляється форма для гравюри. Далі – ікона на склі є цілковито площинна, а кольори припасовуються один до одного чи з'єднуються тонкими лініями. Отже, за такі ікони бралися народні майстри з розвиненим відчуттям площинності і графічності в малярстві, бо поправити чи перемалювати щось на склі, на відміну від звичайної ікони, неможливо. Тому початківці підкладали під скло наперед виконаний рисунок або гравюру. На противагу темперному малярству, де робота розпочиналася з країв і йшла до центру, в іконі на склі спочатку робився контур лику святого, потім такими ж контурами позначалася вся композиційна схема: одяг зі складками і прикрасами, інші постаті. Пливки й переривчасті форми гутного скла посилювали ошатність ікони. Деякі місця, наприклад круглі німби навколо голів, викладали жовтою або білою блискучою фольгою.

Праці, присвячені проблемі канону, в іконописі часто пояснюють так, ніби графічний канон обмежував творчі можливості іконописців, але натомість колірна гама була у повному розпорядженні художника. Цей дещо спрощений підхід до проблеми не враховує, по-перше, що основне забарвлення одягу Христа (на різних іконах різне), Богоматері, святих також є частиною канону, а, по-друге, що засвоєння іконописцем канону відбувалося через уже знайдене

попередніми майстрами графічно-колірне вирішення композиції [4,195]. Ікони в народному стилі виконували місцеві митці-іконографи, що мали мінімальний досвід, або не мали його взагалі. Але їх роботи притягують глядача ширістю і непідробною красою [3,125].

Малювання ікон на склі поширювалось у Галичині, на Буковині і Закарпатті як український аналог західній традиції вітражів. Адже мистецтво малювання на склі було відоме і в античному Римі, і в Середньовічній Візантії, і в країнах Західної Європи доби поширення романського, готичного, ренесансного й барокового стилів. У народному мистецтві країн Заходу малювання на склі відродилося в XVII-XVIII століттях – у зв'язку з розвитком виробництва з гутного скла. Ікони на склі прикрашали сільське і міське житло.

В кожній країні витворилися власні традиції малювання на склі. Це стосується сюжетів, іконографії, стилю. Певні відмінності спостерігались і на території України у межах певного етноregionу. Малювання на склі набуло такої популярності, що в деяких країнах чи регіонах перетворилося на масову продукцію, якою торгували і в найвіддаленіших місцевостях [8,97].

Мешканці сіл і містечок, котрі були основними покупцями ікон на склі, надавали перевагу одноосібним іконам із великими і виразними формами, які добре видно на білій стіні навіть у не зовсім освітленому житлі. В естетичному аспекті така ікона ставала центральним декоративним елементом хати. Може тому ікона на склі з її вічно яскравими полум'яніючими кольорами полюбилася демократичним верствам віруючого населення, що вона виділялася серед побутових речей житла, підкреслюючи важливість, індивідуальність цього образу.

Народне мистецтво тісно пов'язане з побутовою культурою, з національною психологією; воно етнічне в найкращому значенні цього слова. Звідси впливає ще одна його риса – невіддатливість чужим впливам. Ікона на склі становить виняток: матеріал і техніка виконання на склі запозичені в Україні з країн Центральної Європи. Але яке самобутнє це мистецтво в руках українських народних майстрів! [8, 97].

Хоч ікони на склі мали значні деформації й умовності, характерні для примітивного мистецтва, але в них є дві прекрасні й бездоганні речі: чуття декоративності і чуття пропорцій. В написанні ікон на склі класифікація орнаменту і декоративних мотивів дуже розмаїта.

У фондах Національного заповідника «Давній Галич» знаходиться певна колекція ікон, які належать до групи зберігання «Ікона, живопис, скульптура, стародруки». Надбання фондів Національного заповідника «Давній Галич» в основному сформувалося внаслідок роботи етнографічних експедицій, в результаті яких досліджувалося сакральне мистецтво Галицького, Тисменицького районів, що належать до етноregionу Опілля, а також Калуського, Рожнятівського районів Івано-Франківської області, що входять до Бойківського етноregionу. Значна частина предметів була подарована Івано-Франківською Греко-Католицькою єпархією. Група предметів сакрального вжитку охоплює хронологічний період з XII по XXI ст. - це мистецькі твори різного часу створення, авторства, малярських шкіл, жанрів. Фондова колекція ікон Національного заповідника «Давній Галич» відносно невелика, але попри те тут є ікони, які представляють кілька століть поспіль. Переглядаючи їх, можна порівняти, як змінювалася техніка, матеріали, лики святих, тло та й взагалі цінність самої ікони. Але з поміж ікон, що є у фондовій збірці Заповідника хочеться виділити ікону святого Миколая, яка намальована на склі.

Особливо іконопис на склі був поширений на території Західної України. Тому під час проведення етнографічних досліджень на території Прикарпаття можна було побачити ікони, написані на склі, а також картини із зображенням різнобарвних квітів [2, 38].

Українська хатня або ж народна ікона, на відміну від візантійської канонічної ікони виділяється яскравістю кольорів, м'якістю ліній. Українські ікономалярі часто відступали від канонів іконопису, наближаючи образи святих до життя народу. Якщо говорити про характер написання народних ікон, то вони здебільшого реалістичні і відображають світогляд народу.

Часто святих зображали у вишитому одязі, оздоблювали ікони рослинним орнаментом, подібно до мальованих скринь, настільних розписів та гончарних виробів. Святі немовби жили поруч з людьми.

Зокрема, ікона «Святий Миколай» (XIX ст.), що представлена у Заповіднику, виконана невідомим народним художником на гутному склі. Знаходилася у приватній збірці владики Коломийсько-Чернівецької єпархії Кир Миколи Сімкайла, м. Коломия Івано-Франківська область (мал.1).

Миколай Чудотворець є найшановнішим святим у християнському світі. Причини особливо пошанування цього святого полягають в багатогранності його служіння і готовності завжди прийти на допомогу. Він – пастир, опора церкви, покровитель володарів і князів, подорожуючих і мореплавців, бідних і знедолених, заступник за всіх, хто потрапив у біду.

Вшанування святого прийшло на землі Русі з християнством. Поряд з іконами Богородиці і Христа образ Чудотворця був у кожній сім'ї. Згодом, з виникненням українського іконоста-су, він стає обов'язковим елементом в кожному іконостасі. На кінець XVIII ст. в Київській митрополії у межах Речі Посполитої (українські етнічні землі) було понад 900 храмів присвячено святому Миколаю.

Зображення святого Миколая – поясне, виконане на темно-зеленому фоні. Ікона оправлена в раму, яка покрита темно-червоною фарбою.

Ліва рука святого піднята у благословляючому жесті, правою рукою знизу він тримає закриту книгу – Євангеліє із зображенням Ісуса Христа – у темно-вишневій палітурці з білим обрамленням. Одягнений святий Миколай у білий підризник, золочені з хрестами поручі, червоний сакос з жовтою каймою з округленими медальйонами, в середині яких знаходиться хрест з орнаментом із білих квітів на коротких гілках, голубий омофор з жовтими хрестами і синьою тасьмою по краю. Складки одягу виконані накладанням темних нечітких смуг на основний колір, плавним переходом відтінків на омофорі. Контури подекуди обведені темною лінією.

За традиціями кінця XVIII ст. Миколай зображений у святковому єпископському облаченні. Єпископам і іншим священнослужителям було заборонено прикрашати себе дорогим і яскравим вбранням і предметами в побуті. А от під час богослужіння, де архієрей повинен являти людям образ слави Небесного Царя, він одягається в особливо прикрашену одягу і головний убір. І тому на іконі сакос на Миколаї ніби виготовлений із дорогої червоної тканини і вишитий срібними букетами квітів. Сакос знаменує собою багрянцю Спасителя.

Невідомий автор наповнює образ Святого духовною проникливістю і добротою. Спокій і мудрість – у погляді його очей. Сріблом лягає навколо лику коротка пишна борода. Високе чоло покрите благородними зморшками.

При одному із досліджень антропологами

мощей святого, було встановлено, що святий Миколай був не високим на зріст – близько 167 см, прожив 70-80 років, в тому числі провів багато часу в ув'язненні, що цілком відповідає його життєпису. Також на основі черепа було відтворено портрет святого, що збігається з найстарішими іконами.

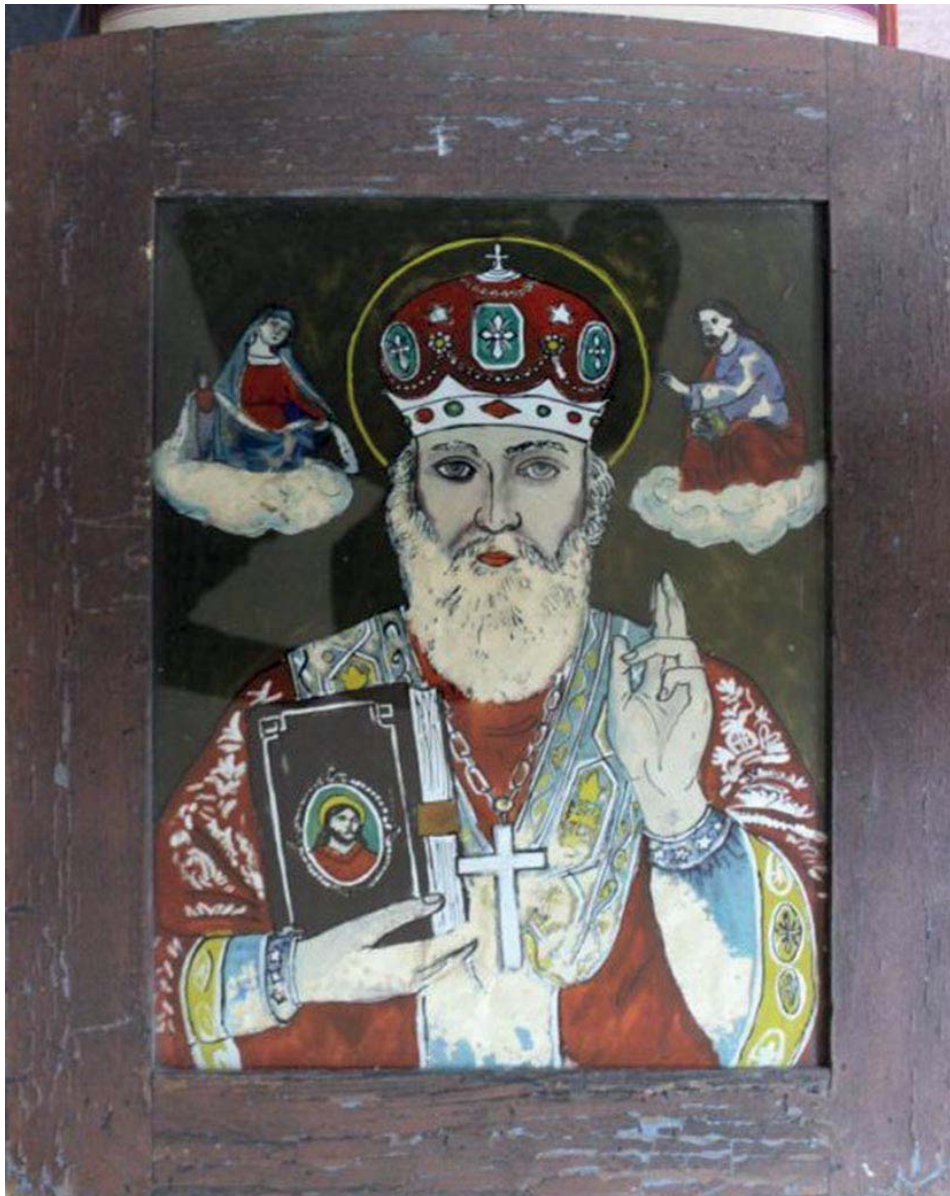
На іконі над головою святого Миколая зображено німб. Німб є відображенням сяйва світла і слави Божої. На голові – митра, розширена і заокруглена догори, яка завершується хрестом та плавно звужується до обідка навкруг голови. Оздоблена внизу каменями, які символізують терновий вінок.

Більшість ікон святого Миколая – з клеймами, яких буває від шести і більше. Так і на даній іконі з обох боків розміщені два клейма: ліворуч – Пресвята Богородиця на білій хмарині, яка сидить, зодягнена в червоний хітон і синій гіматій, на руках тримає омофор; праворуч – Ісус Христос, також зображений на білій хмарині з благословляючим жестом. Одягнений у синій хітон і червоний гіматій. Вони нагадують про події Нікейського собору 325р. Згідно життійного переказу, під час дискусії на соборі Миколай в запалі суперечки вдарив по щоці Арія, який не визнавав Божественної сутності Ісуса Христа. За такий вчинок святий був позбавлений сану і ув'язнений. Тоді задля виправдання Миколая сам Господь і Богородиця з'являються йому і членам Собору. Вони вручають їм Євангеліє та омофор як символ проповідництва та єпископської влади, вказуючи таким чином на необхідність відновлення Миколая на посаді єпископа.

В образі святого Миколая втілена всенародна любов до Спасителя, який після смерті отримав велику популярність, славу і честь у всьому християнському світі. Протягом багатьох століть змінювались уявлення про його зовнішній вигляд та його атрибути, але незмінним залишався основний зміст його образу – безмежна любов до людей, відкритість і доступність кожній людині, незалежно від віку і матеріального становища.

А підсумовуючи вище сказане, то представлена ікона на склі з фондової колекції Національного заповідника «Давній Галич» розповідає про малопоширений мистецький напрям в Україні та є цінним зразком ікономалярства XIX ст.

Іконографія України, як і інших східноєвропейських країн, сьогодні переживає своє відро-



Мал. 1. Ікона «Святий Миколай» (скло)  
XIX ст.

дження; проводяться історичні дослідження. Існує чітка тенденція до відновлення традицій Київської Русі-України. А щодо іконопису на склі, то саме такими народними іконами України може здивувати світ.

1. Буценко О. Світовий стан душі: [Про народний іконопис на склі С. Буртового] // Сучасність. – С.129–136.

2. Дігтяр Н. Вивчення малярства на склі // Мистецтво та освіта. – 2011.-№3. – С.28–39.

3. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів: Свічадо, 2008. – 232 с.

4. Лепяхін В. Ікона та іронічність / Переклад з

рос. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.

5. Пастернак Н. «Червоні образи» – в постійній експозиції: [про ікони на склі] // Культура і життя. – 2013. – №9. – С.8.

6. Пастернак Н. «Червоні образи» львівського колекціонера: [про виставку гуцульських ікон на склі з колекції Івана Гречка] // Культура і життя. – 2012. – 27 січня. – С.13.

7. Станкевич М. Словник українського сакрального мистецтва. За науковою редакцією члена-кореспондента Академії мистецтв України М.Станкевича. – Львів, 2006.

8. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. Третє видання, стереотипне. – К.: «Либідь», 2008.



## **ІКОНОГРАФІЯ ТА ОБРАЗ СВЯТОГО МИКИТИ БІСОБОРЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

В українському мистецтві ще з часів Київської Русі в оздобленні храмів неодноразово зустрічаються постаті святих воїнів. Причиною появи постатей святих воїнів на теренах України спричинили тісні зв'язки з Візантією, де шанування святих воїнів було на національному рівні, а також внутрішнє суспільно-політичне життя країни. Боротьба з ворогами, становлення української держави стали підґрунтям для виникнення культу святих воїнів. В їх постатях вбачали охоронців та захисників держави, покровителів давньоруських князів, борців з силами зла. Окрім таких воїнів як Дмитрій Солунський, Євстахій Плакида, Теодор Тирон, Теодор Стратилат, Архангел Михаїл, св. Георгій шанувався і культ святого Микити Бісоборця.

Житіє про мученика Микиту висвітлено у новозавітних апокрифах «Сказання про муки Микити». Згадка про нього зустрічається в індексі відречених книг XI століття, яке увійшло в «Правило 59 Лаодикійського собору».

У літературному джерелі «Сказання про Бориса і Гліба» середини XI ст., згадується, що в своїй передсмертній молитві святий князь Борис згадував страждання і муки святих Микити, В'ячеслава і Варвари, які загинули від рук своїх родичів. Також на території України Житіє Микити відоме в декількох списках XII – XIII століттями грецькою і слов'янською мовами.

Згідно з апокрифами, Микита був сином царя-язичника Максиміана, який разом з його співправителем імператором Діоклетіаном був відомий завдяки гонінням та переслідуванням християн. Микита спробував навернути батька в християнську віру, але той відмовився. Одного разу Микита знищив дванадцять ідолів, за що викликав гнів у батька, який кинув Микиту в темницю. Там Микиті з'явився біс в ангельському вигляді, і став спокушати відректися від християнства. Чуючи голос диявола, Микита помолився про те, щоб побачити спокусника, тоді йому з'явився архангел Михаїл, який

сказав протягнути руку і схопити біса. Микита схопив біса, і, поваливши, наступив на шию. А потім зняв кайдани зі своїх ніг і почав бити ними диявола, який назвався Вельзевулом.

Микита провів у в'язниці 3 роки. Потім цар згадав про нього і наказав привести. Микита привів із собою біса і кинув його перед царем, показавши, хто ним керує. Однак цар був неблаганний і знову наказав стратити свого сина, мученицькою смертю. Микиті на допомогу знову з'явився архангел Михаїл, показавши чудо воскресіння двох людей, похованих в кам'яному стовпі. Але цар знову не повірив йому. Тоді проти царя повстали всі люди з царцею, і Микита в цей день хрестив 18 400 осіб [8].

Найдавніші зображення Микити з'являються ще в часи Київської Русі, зокрема на змієвиках XII ст. та металевих іконах і хрестах. Серед творів іконопису знаходимо зображення святого в образі воїна на «Святцях» XIII ст., з церкви у Яворові (Львівський національний музей ім. А. Шептицького, далі НМЛ).

Наступне зображення святого воїна з'являється аж у XVI ст. на іконі з с. Ільник (НМЛ). У творі зображено святого, який лівою рукою схопив сатану за чуба, праву, у якій тримає окупи, підніс для удару. Зображений Микита тут чоловіком середніх літ з вусами і бородою. Постать святого представлена в динамічному русі, що не було характерним для мистецтва Відродження. Рух постаті, порив і силу жесту підкреслює розвіяний плащ з оранжевою підшивкою, зав'язаний на правому рамені у вузол. Плащ звивається за спиною багатьма динамічними складками. Стоїть святий воїн на тлі білої стіни, яку з боків фланкують будівлі. На яскраво-червоні дахи будівель закинута зеленава, вузько звинена куртина [5, 497]. В образі Микити присутня відважність та сила духу. Палітра кольорів чиста та містить поєднання червоних, блакитних та оранжевих барв, що надає твору життєрадісного звучання.

Варто звернути увагу також і на зображення сатани на іконі. Згідно з вченням церкви, сатана – духовне сотворіння, яке є головним супротивником Бога. Його представлено без вбрання в чорному кольорі з тонкими руками та ногами, аморфним тілом, спотвореним обличчям з довгим гачкуватим носом. За спиною – невеликі крила.

Ікона наповнена глибоким символічним змістом. Значної уваги в творах іконопису мит-



«Святий Микита Бісоборець»  
XVI ст. зі с. Ільник, НМЛ



«Святий Микита Бісоборець» середини  
XVII ст., Судово-Вишенська школа, НМЛ



«Вїзд в Єрусалим. Святий Микита»,  
XVI ст., НМЛ

ці приділяли побудові композиції та організації простору. Відчуття простору в іконах у сюжеті «Микита Бісоборець» художник передав за допомогою плановості. Так бачимо на іконі планів є два, передній – своєрідний сценічний майданчик, на якому відбувається дія, та задній план – тло.

Так, основний акцент на передньому плані митці ставили на фігурі воїна, представленого масштабно значно більшим, ніж фігуру сатани, оскільки постать св. Микити є смисловим центром ікони. Тіло святого зображено в фас, а ноги і лик в три чверті. Це створює ефект, ніби святий воїн одночасно розвернутий до глядача і до постаті сатани. Сатана ж зображений в профіль. В іконописі фігури зображені в профіль є символом зла.

Важливим при зображенні святого воїна був лик, в якому виражена особистість святого. Художники намагалися максимально точно відтворити усі зовнішні характеристики святих. Особливого значення мають очі, які писали широко розкритими. Саме через очі сакральний твір мистецтва виражає найважливіші трактування лику, показує святість зображення. Акцент на очах створює ефект ніби не глядач дивиться на постать святого, а він на нас.

Особливу увагу в зображенні Микити звернено на проблему світла і кольору як найважливіших засобів художньо-символічного вираження. У сакральному живописі немає якогось певного джерела світла, але існує кілька світлоносних систем. Першою серед них є так звана система золота, яка об'єднує тло, німби й асист. Золоте сяйво огортає фігури святих і пронизує усю композицію, що дає можливість сприйняти середньовічному глядачеві все зображене, далеко від земного виміру, як сферу духовних сутностей. Золоте сяйво, огортаючи постаті святих ірреальним світлом, підносило їх над емпірією щоденного життя [2, 31].

Друга світлоносна система виникла в сакральному мистецтві на основі спеціальних прийомів пробілів і висвітлення ликів, що створювало ілюзію випромінювання світла самим ликом.

Третю світлову систему в монументальному живописі становлять фарби. Колір в сакральному мистецтві підпорядкований одному завданню – відкрити світ духовної суті у фізичному просторі; виразити ідею Божественного. На думку М. Алпатова «кожний відтінок кольору має особливе символічне значення» [1, 89]. Уся

палітра кольорів – від білого до чорного – в сакральній традиції виражає явлення духовного світу в світі матеріальному [3, 129-145]. Так червоний плащ на святому є символом мучеництва і військової перемоги. Білий на архітектурі, вбранні є символом чистоти, світла і радості. Чорний – яким змальований сатана, є втіленням темноти, хаосу і зла.

Дві симетрично розташовані споруди подані в оберненій перспективі, так що видно будівлю з середини і з зовні. Архітектура на другому плані створює враження того, що подія відбувається в середині інтер'єру, що підкреслює тканина велум.

Як бачимо ідейною основою твору було передати те, що воїн Микита не піддався спокусі диявола, та переміг його своєю силою волі та духу. Сюжет протиставлення добра і зла є не випадковим у мистецтві Відродження. Він показує, що у людини завжди є вибір між добром і злом і передає всі якості цих двох понять.

Боротьбу Микити з сатаною бачимо і на іконі кінця XVI ст. з Крехова, церква Св. Параскеви. Графічна манера письма з поєднанням трьох локальних кольорів: червоного, синього та зеленого, співвідношення пропорцій фігури свідчать, що ікона належить пензлю народного майстра. Як і на попередній пам'ятці, сатана переданий в темно-коричневих барвах з потворним обличчям і гострими пазурами.

До середини XVI ст. належать ікони, де святий виступає в образі воїна-мученика. Так, наприклад, на іконі «В'їзд в Єрусалим. Святий Микита» (НМЛ), бачимо в правій частині твору пів фігурну постать святого, вбрану в туніку та червоний плащ. Червоний колір плаща є акцентом композиції твору. Цей колір справляє сильний вплив на психіку людини та привертає до себе увагу. В правій руці Микита тримає хрест, а ліва розвернена долонею до глядача. Цей жест в сакральному мистецтві трактується як символ праведності, чесності, відкритості до людей.

Продовжує розвиватися іконографія сюжету боротьби святого Микити з сатаною у мистецтві бароко. У культурі бароко утвердилося уявлення про світ як про поєднання суперечливих начал, як про арену протилежних сил світла й темряви, добра і зла, життя і смерті, Бога та диявола [4, 36]. Художня семантика конфлікту, контрасту, боротьби протилежностей доводиться в культурі бароко до стильової маніфестації. Тому, не випадково, одним з основних

сюжетів мистецтва бароко є протистояння з сатаною, що втілює прагнення опиратися хаосу зовнішнього світу.

Ідея боротьби добра зі злом втілена на іконі «Святий Микита Бісоборець» середини XVII ст., Судово-Вишенська школа, НМЛ. Побудова композиції твору є співзвучною з іконою з с. Ільник. Проте, момент боротьби сатани з воїном представлена більш драматично. Підсилюється це тим, що сатана вхопився своїми міцними пазурами за ногу святого і намагається вести двобій. Подія відбувається на тлі мальовничого пейзажу з квітами. В лівому куті зображено фрагмент архітектурної споруди з арковим входом.

До другої половини XVII ст. належить ікона «Святий Микита та Миколай», НМЛ. Тут знову бачимо втілення в образі святого воїна двох іпостасей: мученика та воїна, про що свідчать атрибути – хрест і спис у його руках. Постаць воїна, який зображується поруч зі св. Миколаєм, є ніби затиснутою в іконний простір композиції. На другому плані ікони маляр зобразив архітектуру.

Отже, підсумовуючи, можемо зазначити, що культ святого Микити Бісоборця сягає часів Київської Русі, про що свідчать його зображення на змієвиках XII ст. В творах іконопису постаць святого з'являється в XIII ст. в образі пішого воїна. А вже остаточного утвердження іконографія та символіка образу святого набула в мистецтві Відродження. Св. Микиту подано у творах мистецтва в двох іконографічних варіантах: піший воїн-мученик та воїн в боротьбі з сатаною. Композиція творів мистецтва з зображенням святого будується на цілому ряді символічних співвідношень: масштабне зображення фігури проти маленької фігури сатани; яскравого червоного плаща, що є символом мучеництва і перемоги у битві і темної чорної постаті сатани, що уособлює зло; прояв божественного у вигляді золотого тла та асистів, як внутрішнього світла та протиставлення йому хтонічного.

В основі ідейного змісту творів з зображенням боротьби Микити з сатаною покладено боротьбу християнства з язичництвом, боротьбу добра проти зла, праведності проти гріховності.

1974. – 116 с.

2. Бычков В. *Византийская эстетика. Теоретические проблемы.* Москва : Искусство, 1977. – 199 с.

3. Бычков В. *Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве* / В. Бычков. // *Вопросы истории и теории эстетики.* М. : Изд-во МГУ, 1975. – С. 129-145

4. Макарова А. *Світло українського бароко* / А. Макарова. – К. : Мистецтво, 1995. – 288 с.

5. Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XVI – початку XVII ст.* / Патріарх Димитрій (Ярема). – Львів : Друкарські кунити, 2017. – 593 с.

6. Свенціцька В. *Живопис XIV – XVI ст.* / В. Свенціцька // *Історія Українського мистецтва* : В 6 т. – Т. 3. – К. : Жовтень, 1968. – 440 с.

7. Свенціцька В. *Спадщина віків* / В. Свенціцька, О. Сидор. – Львів : Каменярь, 1990. – 72 с.

8. Хухарев В. *К вопросу об изображениях святого мученика Никиты, изгоняющего беса, на крестах и иконах из Твери.* / В. Хухарев. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nikitski.narod.ru/misc.html>

1. Алпатов М. *Краски древнерусской иконописи.* «Изобразительное искусство» / М. Алпатов. – М.,

*Ганна ЖОЛОБ  
(Кринос)*

## **ОСОБА ВАСИЛІЯ ВЕЛИКОГО В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Помітне явище в українському сакральному мистецтві займає іконографія святого Василя Великого (330-379). Його зображення зустрічаються в усіх різновидах мистецтва. Тут не треба забувати, що св. Василій жив задовго до часу творення цілісної богословсько-теоретичної концепції іконопису. Вже і тогочасні християнські мислителі розуміли символічність ікон, але тодішні засоби її формування базувалися ще передусім на мистецьких критеріях античності. Василій Великий є одним із найбільших Отців і Вчителів Східної Церкви та засновником монашого життя. Він отримав титул Великий: великий духом, великий чеснотами, великий святістю, великий любов'ю Бога і ближнього, великий науками, великий борець за догми святої віри, великий своїми монашими правилами. Його наука аскези і його чернечі правила стали основою для монаших спільнот на Сході і на землях нашої Русі-України, монастирі завжди були і є вогнищами релігійної, виховної і культурної діяльності.

Ідеал монаха-апостола за зразком св. Василя наново засіяв у нашому народі з приходом Берестейської Унії 1596 р. Два великі світочі і подвижники Унії, митрополит Йосиф Рутський (1574-1637) і св. Йосафат Кунцевич (1580-1623) на правилах св. Василя Великого духовно обновили наші тодішні монастирі і зорганізували їх в одну адміністративну одиницю під одним головним настоятелем. Відтоді Василіянський Чин стає елітою Церкви та ревним апостолом з'єднання на українсько-литовсько-білоруських землях.

В цьому році святкуємо 1640-літній ювілей переходу до вічності святого Законодавця і хочеться підкреслити роль Василя Великого у відродженні духовності нашої держави. В експозиції Музею історії Галича знаходиться ікона св. Василя Великого, написана Русланою Трам та передана з приватної колекції єпископа Коломийського-Чернівецького Василя Івасюка. Ікона Василя Великого переконливо свідчить про бажання максимально наблизитися до високих духовних історичних критеріїв, якими вимірювалося і, очевидно, повинен вимірюва-

тися й сьогодні, рівень нашого ікономалярства. Напевно ніщо так не може надихнути іконописця, як дотик до святого, якого збирається зобразити, через Святе Письмо, його життя і діяльність.

Батьки св. Василя і його діди були визначні патриції. Вони належали до високих, багатих, славних, заслужених і впливових родів [3, 5]. Саме тому у Василя Великого була можливість здобувати студії в найкращих престижних школах та у найкращих професорів тогочасного суспільства. Він мав великі задатки до науки – глибокий розум, бажання, працьовитість, що слугували в його користь. Життям святця захоплюються багато дослідників, які висвітлюють велич особи – як аскета, єпископа, учителя, богослова і вченого. Він носив у собі ідеальний тип вселенської культури, крім того, він був знаменитим догматиком та полемістом у боротьбі проти аріянів [1, 5].

У IV ст. починається золотий вік чернечого життя на Сході. Коліскою цього життя стає Єгипет, де жив перший пустельник святий Антоній (251-357 н. е.) і де святий Пахомій (292-348 н. е.) перший зорганізував чернечі спільноти в монастирях. Практика чернечого подвигу швидким темпом охоплює увесь Схід: Сирію, Палестину, Арабію, Месопотамію, Малу Азію, а згодом Грецію. І між законодавцями чернечого життя в киновіях-монастирях перше місце своїми невмирущими чернечими правилами займає св. Василій Великий, а св. Теодор Студит (759-826) бачив у ньому «батька грецького чернецтва». Твори св. Василя були його улюбленою літературою. Його аскетичні науки він визнавав за найкращий ідеал для своїх монахів [5, 13]. Вони є викладені на прикладі Святого Письма, несуть в собі велику глибину думки. Ідеал і дух святого Василя є великою спадщиною, невичерпним джерелом його успіхів, що оживляє діяльність і життя згромаджень Василіянського Чину. Василій Великий дотримувався думки, що «красою є гармонійність у поєднанні членів, що виявляється у своїй привабливості». Оскільки Бог створив світ гармонійно досконалим, то Сотворителя, святий називає – великим творцем чудес і митцем. Саме тому св. Василій цінував передусім релігійне малярство. Для унаочнення цього він закликав вірників дивитися на твори мистецтва, яке називав мовчазним малярством [9, 22]. Він відстоював думку, що, споглядаючи зображених малярем святих, ми не просто відчуваємо



*Руслана Трамп. Василій Великий. XX ст.  
Музей історії Галича*

спонуку наслідувати їх, але при тому подумки звертаємося до них за підтримкою в цих намірах, тобто, входимо у стан молитви; а це і є головною місією ікони. Також, св. Василій Великий вказує на сутнісну відмінність між малярським образом і прообразом твору. Якщо згадаємо, що церковне малярство у давнину нерідко називали Біблією для неписьменних, тим самим підкреслюючи його великі можливості у поширенні християнства в тодішньому світі, то перестанемо дивуватися з високої оцінки, яку надавав цьому малярству святий Василій Великий, ставлячи її дівість навіть вище від ефекту свого власного проповідницького дару. Найімовірніше, що за життя такої відомої особистості, якою є Великий Отець Церкви, постали портрети, що достовірно відтворювали його зовнішність. То ж можна припускати, що перші ікони св. Василя Великого постали саме на підставі таких портретів. То не виключено, що вже тоді християни, – особливо на його батьківщині, – прагнули мати перед собою відтворення його зовнішності. Напевно перші ікони не збереглися з різних причин, в тому числі і внаслідок нищення святих реліквій у період іконоборства. І лише після торжества іконопочитання знову з'явилася можливість безпере-

шкодного поновлення подібних портретів, або ж – створення ікон на їх основі. До найдавніших належить ікона святого Василя Великого яка зберігається в монастирі св. Катерини на Синаї та в Римі [9, 23].

За описом його зовнішності, що подається в Ульпіусом Римлянином у праці (в другій пол. IX – першій пол. X ст.), яка ж свого роду є підручником для малярів і яка стала фундаментом для пізніших таких підручників-ерміній : «Василій Великий був високим чоловіком стрункої будови, худим, смаглявим (але його лице мало блідий відтінок), з довгим носом, вигнутими і прихмуреними бровами, суворим і заклопотаним виразом; мав чоло, помережане кількома зморшками, видовжені щоки, запалі скроні, волосся, що певною мірою потребувало стрижки, досить довгу, напівсиву бороду» [8, 214].

Цілофігурні фронтальні постаті св. Василя вперше з'явилися серед настінних розписів і їх відтворено у двох збірниках гомілій Григорія, що зберігаються в бібліотеці Амброзіана в Мілані та Національній бібліотеці в Парижі. Культ св. Василя Великого на українських землях започатковано водночас із Володимировим прийняттям християнства як державної релігії, 988 року. Літопис свідчить, що повертаючись

уже охрещеним до Києва і отримавши у хрещенні ім'я Василій, Володимир Великий, над Дніпром, на місці Поганських кумирів побудував дерев'яну церкву на честь свого небесного покровителя [7, 66]. Ця перша збудована ним у Києві церква святого Василя простояла не надто довго (згоріла 1020 р.), і в 1184 р. князь Святослав Всеволодович збудував замість неї, на цьому ж місці, мурований кам'яний храм такої ж посвяти. При цьому храмі виник монастир, що про нього є згадка під 1231 р [2, 123-124].

Якщо ж говорити про збережені донині реальні пам'ятки культури давньої Руси-України, то про загальні риси його іконографії в українському мистецтві першого періоду християнства можуть дати певне уявлення також і зразки сфагістики чи дрібної пластики. На кількох печатках князя Володимира-Василя Мономаха його святий патрон представлений погрудно. За декілька сотень метрів від Олешківської ротонди знаходиться Любківське городище на якому було віднайдено привісну печатку, що має на аверсі зображення Василя Великого, а на реверсі – п'ять рядків грецького тексту, використовувалась в державній службі Київської Русі на рубежі XI-XII ст. Або інша свинцева печатка, в якій викарбувано Святого Василя та Богородицю Одигітрію, печатка галицького князя Ярослава Осмомисла, яка була призначена для людини аристократичного походження, дані предмети знаходяться в колекції Р. Білика [6, 80].

Крім дрібної пластики, Василій Великий зображений і в стародруках. В служебнику «Варлаама Хутинського» XII – XIII ст. Галицько-Волинської землі є зображення Василя Великого у рамці із зигзагоподібним орнаментом, фон золотий, кольори; чорний, червоний, темно-брунатний і синій [4, 213]. Служебник першої половини XVI ст. з Волині зображає Василя Великого та Івана Золотоустого на світлому тоні в золотистому омафорі і сірувато-ліловій епетрахілі. Постаць єпископа вписана в арку з фігурними колонками, оточено широкою смугою орнаментального обрамлення. Кольори густо-синій, ліловий, оранжевий, жовтий, тьмяно-зелений і сірий [4, 340]. Наступним є Служебник і Требник архієрейський 1632 р. знаходиться у Львові в Центральній Національній Бібліотеці Академії Наук України, представляє багатобарвну композицію з мініатюрами св. Василя, Івана Золотоустого та Григорія Богослова. Малюнки реалістичні, в

багатоколірній гамі. Постаць Василя Великого і Григорія Богослова в рослинно-орнаментальних рамках [4, 417]. Інший Служебник, Лазаря Барановича 1665 р. зберігається в Новгород-Сіверську, також зображає Василя Великого і Івана Золотоустого, колорит яскравий. Техніка акварель [4, 427].

В давньому українському станковому малярстві (іконописі) образ св. Василя Великого втілено найповніше, як щодо кількості уцілілих творів, так і стосовно розмаїття його образних представлень. При цьому не треба забувати, що це – лише незначна частина від масиву давнього сакрального мистецтва, яке за тисячолітню християнську історію України зазнало величезних невідшкодованих втрат, передусім – в XX ст., внаслідок двох руйнівних світових воєн, особливо ж – від войовничого атеїзму упродовж десятиліть комуністичного режиму. Тим же пояснюється й незначна різноваріантність відтворення зовнішності св. Василя Великого, яка, однак, не є такою суттєвою, аби не впізнавати його мистецького образу в ширшому розумінні слова, бо сказане стосується не лише малярства, але й гаптів, дрібної пластики, скульптури та графіки. Такі відмінності найчастіше стосуються бороди й зачіски св. Василя, як це можна спостерегти й на прикладі ще однієї типологічної відміни пам'яток іконопису, а саме – Деїсісних чинів.

Немало є ікон св. Василя Великого (переважно невеликого розміру), що могли бути патрональними, справленими до храму котримось із його прихожан. При виконанні таких ікон, маляр почувався вільнішим у творчому самовиявленні, тому вони здебільшого приваблюють щирістю та більшою безпосередністю образного трактування. Під оглядом іконографії св. Василя Великого привертає увагу творчість мистців першої половини XX ст., коли сакральне мистецтво Галичини переживало період піднесення. Цьому сприяв ряд об'єктивних чинників, зокрема, ріст національного самоусвідомлення корінного тут українського населення, що значною мірою спричинило вихід на арену політично-громадського й релігійно-культурного життя краю цілого покоління визначних особистостей. Передовсім слід згадати митрополита Андрея Шептицького, який понад сорок років очолював Українську Греко-Католицьку Церкву. Упродовж цих десятиліть він особливо причинився до започаткування якісно нового періоду сакрального мис-

тецтва, посилаючи на навчання до мистецьких шкіл Європи немало талановитих молодих людей. Крім того, в 1920-х роках у Львові осіло декілька визначних мистців із Наддніпрянщини, які також внесли свіжий промінь в мистецьке середовище міста. Поєднуючи традиції давнього українського іконопису з естетикою новітньої епохи, цілий ряд мистців (Модест Сосенко, Юліян Буцманюк, Михайло Осінчук, Андрій Коверко, Юліян Макаревич, Галина Липа-Захарясеви́ч) у різних ділянках образотворчості продемонстрували життєздатність визначальних засад давнього українського сакрального мистецтва, в тому числі, й працюючи над іконографією св. Васи́лія Великого. Естафету від них у післявоєнні роки підхопило покоління, до якого належав Святослав Гординський, Руслана Тра́м, а вже від початку 1990-х цю справу подовжують наші сучасники, в тому числі, й при мистецькому оздобленні нової василіянської святині, монастирської церкви св. Васи́лія Великого в українській столиці (над ним працював відомий львівський іконописець і педагог Роман Васи́лик). То ж сьогодні, недалеко від того місця, де св. Володимир Великий спорудив першу в Києві церкву, присвячену своєму небесному патроні, знову лунає молитва перед новітньою іконою св. Васи́лія Великого, вже у сучасному храмі його імені.

Саме тому іконографія отця Церкви в українському сакральному мистецтві має понад тисячолітню історію і відзначається багатством та різноманітністю. Серед її разків є монументальні розписи (мозаїки і фрески), мініатюри в рукописах, ікони на дереві і полотні, графіка, кругла скульптура і рельєфна різьба, вироби з металу, гапти на церковному одязі. Кожна із цих груп має свої підрозділи, специфіка яких нерідко вимагає від автора конкретного твору своєрідного підходу до трактування візуально-планувального образу св. Васи́лія Великого. Значна кількість ікон знаходиться на теренах Західної України. Його культ плекається в середовищі українського чернецтва на наших землях. А найчисельніше в структурі Української Греко-Католицької Церкви чернечого згромадження, що має великі заслуги перед Церквою і народом, відоме як Чин святого Васи́лія Великого.

1. *Аскетичні твори святого Васи́лія Великого / Перекл. з грец. Митр. Андрей Шептицький ЧСВВ.*

*Рим, 1989. – 507 с.*

2. *Боплан Г. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / Г. Боплан – К.: Наукова думка; Кембрідж : 1990. 256 с*

3. *Григорій з Назіязу. Велич Святого Васи́лія Великого. Намогильне слово в честь Васи́лія Великого Архiepіскопа Кесарії Кападокійської / Г. Назіязу. Рим, 1951. – 151 с.*

4. *Запаско Я. українська рукописна книга. Пам'ятки книжкового мистецтва./ Я. Запаско, Львів, Світ. 1995 р. – 478 с.]*

5. *Катрій Ю. Святий Васи́лій Великий – Патріарх східного чернецтва / Ю. Катрій // В 1600-літній ювілей його смерті 379-1979. Нью-Йорк, 1979. – 44 с.*

6. *Коваль І. Сучасна археологія Княжого Галича і Галицької землі / І. Коваль, І. Миронюк, О. Білик. – Львів, 2015. – 319 с*

7. *Літопис Руський. За Іпатським списком. Переклад Леоніда Махновця. – Київ, 1989. – С. 66*

8. *Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312-1453 / C. Mango. Canada, 1986. – 267 s.*

9. *Сидор О. Святий Васи́лій Великий в українському мистецтві / О. Сидор. Львів : Місіонер, 2008. – 503 с.*



## ДВА ІКОНОСТАСИ ІЗ СЛОБОДИ НОВА ВОДОЛАГА

Слобода (зараз смт) та фортеця Нова Водолага була заснована Харківським полковником Григорієм Донцем близько 1675р. та адміністративно відносилась до Харківського слобідського полку. Після скасування полкового устрою (1765) та внаслідок політики секуляризації (1780-ті рр.) на Слобожанщині, до слободи із ліквідованого Зміївського козацького монастиря був перенесений старовинний іконостас високого мистецького рівня. На цю вівтарну перегороду звертали увагу науковці XIX – початку XX ст., але, через плутанину в назвах нововодолазьких церков, в науковій та красназнавчій літературі немає однозначної відповіді, в якому храмі іконостас знаходився і чи зберігся до сьогодні. На початку дослідження цього питання автору статті було відомо, що в Преображенському храмі Нової Водолаги зберігся старовинний іконостас, але наскільки ця пам'ятка має відношення до Зміївського монастиря невідомо. Нажаль, старовинний монастирський іконостас до сьогоднішнього дня так і не був досліджений.

Метою дослідження є аналіз іконографічної програми та атрибуція іконостасів з Нової Водолаги, встановлення приналежності пам'яток до історичних інтер'єрів храмових споруд.

Перший, хто ввів до наукового обігу старовинну вівтарну перегороду з Нової Водолаги, був архієпископ Харківський та Охтирський св. Філарет (Гумілевський) (1852–1857) [9], який вказував, що цей іконостас знаходився у Воскресенській церкві та був куплений у Зміївському козацькому монастирі [9:246]. Іконостас був створений для монастирського Преображенського собору, дата будівництва якого невідома. Відомо лише те, що Преображенський собор був побудований після перенесу монастиря на нове місце (на старому місці соборним храмом була церква св. Миколая). На думку св. Філарета, після закриття монастиря у 1788 р., разом із іконостасом до Водолаги був перенесений і дерев'яний монастирський Преображенський храм [9:95-96].

На початку XX ст. Нову Водолагу відвідав мистецтвознавець Г.Лукомський, який зробив

фотофіксацію іконостасу та залишив такий опис пам'ятки: «всередині церкви – зовсім невимовна краса іконостасу, ймовірно Єлізаветинського часу і дивовижний покрив, вкритий короною. Іконостас найчистішого растрелівського бароко. Кручені колонки, медальйони, які обрамлені орнаментом рококо, чарівне завершення другого ярусу з примхливо, гнучко і сміливо вигнутими лініями карнизу, і зовсім непоганий живопис, особливо в іконах нижнього ряду, все це вказує на те, що іконостас виконаний у відмінній петербурзькій майстерні за малюнком кращого майстра» [3:71]. Ймовірно Г.Лукомський не був знайомий з історією нововодолазької пам'ятки, тому й зробив висновок про Петербурзьке походження іконостасу. Нажаль, вчений не вказав, в якому саме з чотирьох церков слободи знаходився цей іконостас.

В останній час, через відомості про перенос монастирського Преображенського храму до Нової Водолаги, іконостас на світлинах Г.Лукомського інтерпретують як вівтарну перегороду саме Преображенського храму (наприклад в публікації А.Парамонова [5:141]).

Зміївський Свято-Миколаївський козацький монастир (заснований у 1660-х рр. [6]) був знаний завдяки двом іконостасам, які після скасування обителі у 1788 р. [9:95-96] (1784 р. [10]) опинились в різних населених пунктах Слобожанщини. Перший іконостас, створений в стилі українського бароко, був зроблений на початку XVIII ст. для монастирської трапезної церкви та був проданий до Борисо-Глібської церкви с. Водяне (Зміївського повіту Слобідсько-Української (згодом Харківської) губернії). Іконостас викликав захоплення сучасників та мав дослідницьку традицію, яка пов'язана з іменами видатних вчених Слобожанщини: Є.Редіна [1], П.Фоміна [10] та С.Таранушенка [7,8]. Світлина цього іконостасу, які були зроблені Є.Редіним, експонувались на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові (1902) [1], а С. Таранушенко зробив його графічну реконструкцію [7,8]. У 1932 р. іконостас та все внутрішнє убрання храму с. Водяне було знищено радянським режимом [2].

Другий іконостас, який походив із монастирської Преображенської церкви і якому присвячено статтю, був створений, ймовірно, у другій половині XVIII ст., та перенесений до сл. Нова Водолага. На відміну від водянського іконостасу, іконостас з Нової Водолаги, хоч і мав з ним єдине джерело походження, практично не до-



*Іконостас Зміївського козацького монастиря,  
перенесений до Нової Водолаги.  
Фото Г.Лукомського.*



*Іконостас Преображенського храму  
Нової Водолаги.  
Фото В. Шуліки*



*Царські врати та намісні ікони іконостасу  
Преображенського храму Нової Водолаги.  
Фото В. Шуліки*



*Ікона «Богоявлення» із намісного ярусу іконо-  
стасу Преображенського храму Нової Водо-  
лаги. Фото В. Шуліки*

сліджувався.

Допис св. Філарета про перенос дерев'яного Преображенського монастирського храму з монастиря до Нової Водолаги, викликав плутанину серед дослідників. У Новій Водолазі дійсно був дерев'яний Преображенський храм, але він, згідно із тим же св. Філаретом, був побудований близько 1751 р. [9:246], тобто значно раніше, ніж Зміївський монастир було ліквідовано (можна зробити припущення, що монастирський Преображенський храм був перенесений ні до самої Водолаги, а до одного з навколишніх сіл). Незважаючи на наявне протиріччя в датах побудови Преображенського Нововодолазького храму та переносу монастирської церкви, однакові назви двох церков стали причиною плутанини: куди саме потрапила монастирська вівтарна перегородка. Г. Лукомський, який, на жаль, не вказав, в якому саме з чотирьох церков слободи знаходився іконостас «єлізаветівського часу», мимоволі додав в цю плутанину свою лепту.

На цей час в Новій Водолазі зберігся лише Преображенський храм. У 2017 р. автор цього дослідження, маючи за мету поставити крапку у плутанині щодо приналежності монастирського іконостасу, відвідав цей храм. В результаті поїздки було встановлено, що іконостас, який знаходиться в Преображенському храмі Нової Водолаги, не відповідає світліні Г. Лукомського. Під час бесіди з парафіянами та кліриками храму, автор дослідження почув вже відому історію, що цей іконостас був перенесений з якогось старовинного монастиря. Тобто, в самій Водолазі вже не пам'ятали, якому храму належала стара монастирська вівтарна перегородка, але окремі відголоски стародавніх переказів ще збереглися в народній пам'яті.

Св. Філарет (Гумілевський) не помилився, коли вказав, що іконостас знаходився саме в Воскресенській, а не в сусідній Преображенській церкві слободи (обидві церкви знаходились майже поряд). Воскресенська церква, яка за часом побудови, що майже збігається з часом скасування монастиря, та за конструктивними ознаками, які збігаються із світліною Г.Лукомського, найбільш вірогідно стала місцем, де повторно був використаний монастирський іконостас.

Кам'яна Воскресенська церква Нової Водолаги була побудована на місці старої дерев'яної. Дозвіл на будівництво був отриманий у 1792 р. [12:145], будівництво було закінчене у

1808 р. [12:167], а наступного року храм було освячено [12:168]. Тобто іконостас було встановлено до 1809 р.

З боку архітектури храм відносився до типу хрестових ротонд, мав одну баню. Західний портал церкви був вирішений у вигляді портика з трикутним фронтоном. Дзвіниця була побудована окремо, мала чотири яруси. На архітектурні особливості слід звернути увагу, тому що на світліні Г. Лукомського іконостас зображено саме в ротонді.

В порівнянні із подібними слобожанськими іконостасами (з с. Будки та Межирічу), іконостас з Нової Водолаги мав невеликий розмір. Він складався з шести ярусів (цокольний, намісний, подвійний празниковий, деісусний, пророчий), мав світле фарбоване тло та золоте різьблення, яке підкреслювало конструктивні елементи пам'ятки. За силуетом іконостас мав ступінчасту форму, а деісусний ярус нагадував фронтон. Як і інші іконостаси цього типу, вівтарна перегородка з Нової Водолаги мала в плані ламану лінію, дяконські двері були розгорнуті до бокових стін. Слід звернути увагу, що цей іконостас був перенесений із дерев'яної, збудованої в традиціях козацького бароко церкви, до інтер'єру класицистичного храму типу хрестової ротонди, що зумовило пристосувати іконостас до вимог нового інтер'єру.

Намісний ярус складався з повноростових ікон Христа, Богородиці, та інших святих. Ажурні Царські врата, за пластичним рішенням нагадували Царські врата з Покровського собору м. Охтирка, мали два великих медальйона, які були розташовані один під одним. У верхньому, меншому за розміром, було написано Благовіщення, у нижньому – євангелісти. На фото можна роздивитись композицію нижнього медальйону, де навколо великого, розкритого кодексу, зображені постаті апостолів. В архівольті над Царськими вратами містилась велика ікона «Преображення», храмова ікона колишнього монастирського храму. Вертикальне членування намісного ярусу здійснювалося завдяки масивним витим колонам, на які звернув увагу Г. Лукомський. Празниковий ярус складався з двох рядів ікон невеликого розміру неправильної форми, яку утворювали різьблені рокаїлі. Дві ікони третього ярусу можна ідентифікувати. Над Богородицею намісного ярусу зображене Благовіщення, над Христом – Воскресіння (?). Таке розташування сюжетів свідчить, що іконографічна програма празникових

ярусів, яка існувала за козацькі часи, остаточно відійшла у минуле. На його місце прийшов зовсім інший принцип формування ярусу, при якому празниковий ряд сприймається не як єдине ціле, а розпадається на низку коротких іконографічних програм. Вперше ця тенденція була втілена в іконостасі Преображенського собору м. Ізюм (1765), де три іконографічні програми празникового ярусу були розташовані навколо трьох арок намісного ярусу. В іконостасах «наступного покоління» розділення празникового ярусу здійснювалося завдяки тому, що іконостас мав у плані ламану лінію і різні частини фасаду були розгорнуті в різні боки. Коротка іконографічна програма третього ярусу (другого празникового) ясно читається: Благовіщення – втілення Логоса, Воскресіння – перемога над смертю.

Над храмовою іконою Преображення, в центрі іконостасу, знаходилась шатро-скинія, яка була увінчана короною. На витонченість різьблення скинії та корони звертав увагу Г.Лукомський.

Деїсусний ярус презентує ще один варіант рішення іконографічної програми у посткозацькі часи. По центру замість традиційного тронного зображення Христа, була встановлена ікона Св. Трійці «Новозавітної», по сторонам від якої були розміщені дві ікони з апостолами. Апостоли зображені по троє, що є продовженням традиції деїсусних ярусів іконостасів харківсько-ізіумської групи. Деїсусний ярус в Водолазькому іконостасі був не повним, містив зображення лише шести апостолів. Можна припустити, що бокові ікони деїсусного ярусу не були змонтовані в іконостас через особливості нового інтер'єру – ротонди.

Пророчий ярус складався з трьох маленьких рокайльних за формою ікон не ідентифікованих сюжетів.

Виходячи з дати закриття Зміївського монастиря (1788), можна встановити найбільш пізню ймовірну дату створення цієї пам'ятки, але навряд чи він створювався саме перед ліквідацією чернечої обителі. Можна припустити, що нижньою датою створення іконостасу був 1768 р., рік створення іконостасу Покровського собору м. Охтирка, де використане подібне до Водолазького іконостасу рішення Царських врат. Тобто іконостас міг бути створений, ймовірно, в 70-ті рр. XVIII ст.

У 1930-50 рр. храм був зруйнований. Процес руйнування церкви був уповільнений подіями

Другої світової війни. На німецьких світлинах 1941-43 рр. можна побачити залишки ротонди без стін та бані, іконостасу вже немає. Під час поїздки до Нової Водолаги про долю іконостаса вдалося почути наступне. Після закриття Воскресенського храму в 1930-ті рр. іконостас був розібраний і перенесений до оселі священника, де тайно зберігався до 1980-х рр. у клуні. Нажаль, через незадовільні умови зберігання, за 50 років пам'ятка зазнала катастрофічних руйнувань. Зневірячись у можливість в майбутньому використовувати іконостас за призначенням, нащадки (донька?) священника спалила його залишки.

Повертаючись до Преображенського храму Нової Водолаги слід зазначити, що, не знайшовши в ньому стародавнього монастирського іконостасу, автор дослідження знайшов там іншу, не менш цікаву віттарну перегороду, яка, хоча і відноситься до більш пізнього часу, презентує наступну добу розвитку іконостасу на Слобожанщині. До цього часу іконостас Преображенської церкви не досліджувався.

Преображенський храм Нової Водолаги був збудований в стилі класицизму на місці вищезгаданої дерев'яної церкви за проектом харківського губернського архітектора С.Чернишова [4]. Будівництво тривало з 1821 [12:182] по 1831 рр. [9:246; 12:198] на кошти парафіян. У 1884 р. відбувалась реконструкція храму [12]. В інтер'єрі церкви зберігся автентичний іконостас, який виконаний в дусі еkleктики з домінуванням готичних елементів декору. Віттарна перегородка складається з п'яти ярусів, тяжіє до метричного типу.

Деїсусний ярус складається з шести ікон, на яких попарно зображені постаті апостолів. Крайні ікони обрамлені стрілочатим готичним завершенням, центральні – напівциркульним. Верхи ікон мають дволопатеві завершення, а постаті апостолів розділені декоративними гірками. На відміну від слобожанських іконостасів XVII – першої половини XVIII ст., в іконостасі Преображенського храму відсутня центральна деїсусна композиція.

Слобожанські іконостаси другої половини XVIII ст. демонструють поступовий відхід від традиційної іконографічної програми. Наприклад, в вищезгаданому іконостасі з Воскресенського храму Нової Водолаги центральна деїсусна композиція замінена на зображення Новозавітної Трійці. В іконостасі Преображенського храму також використаний образ

Новозавітної Трійці, але він встановлений над деісусним ярусом, умовно формуючи пророчий ярус, хоча і без ікон пророків, як і деісусний ярус без Деісусу. Впродовж XVII – XVIII ст., в іконостасах харківсько-ізіумської групи, постаті апостолів зображувалися по трое на одній дошці, але іконостас Преображенської церкви демонструє закінчення цієї традиції та поступову уніфікацію апостольських рядів на Слобожанщині.

Празниковий ярус, який розташований під деісусним, складається з п'яти ікон. В центрі, над Царськими вратами – «Тайна Вечеря», яка написана на дошці горизонтального формату. По сторонам – «Благовіщення» (Боговтілення) та «Моління про чашу» (сюжет, який відкриває страшний цикл та демонструє дві волі Христа – Божу та людську). Ікони празників фланкують повноростові парні ікони свв. Володимира та Ольги і свв. Кирила та Мефодія. Всі ікони, окрім «Тайної Вечері», мають кілеподібні завершення та розділені тонкими пілястрами.

Намісний ярус найбільш великий, тому, що має продовження в настінних кіотах, які поставлені вздовж східної стіни нави. Ажурні Царські врата, замість коруни, в горі мають напівкруглий увігнутий виріз. Шість медальйонів, з іконами складають оригінальну іконографічну програму. Зверху, в круглих медальйонах зображені євангелісти Матфій (?) та Іоанн (?). В середньому ярусі, в овальних медальйонах – сюжети «Різдво Христове» та «Ліствиця Якова». В нижньому ярусі євангелісти Лука та Марко. Зображення середнього ярусу є оригінальним рішенням для іконографічних програм Царських врат. Сюжет «Благовіщення», який традиційно зображувався в слобожанських іконостасах, символізував втілення Бога. Теж саме, але через інші зображення, подали автори ікон іконостаса Преображенського храму: «Ліствиця Якова» є старозавітним пророцтвом про втілення Бога, «Різдво» наочно демонструє Бога, який став людиною.

Царські врата фланковані іконами Христа та Богородиці, постаті яких зображені на повний зріст. З боку іконографії образ Христа подано достатньо оригінально: Христос стоїть на хмарі, підняв до гори праву руку, ліву притиснув до серця. Відкритий кодекс, який зазвичай в іконах XIX ст. тримає Христос, зображено в руках ангела (текст Євангелія Мф. 11:28-30). В правому верхньому куті зображено Бога Отця.

Божа Матір зображена на хмарах, тримає в

руках Немовля. Спаса Еммануїла зображено в динамічній позі з невеликим хрестиком в правій руці. Німби на обох іконах вкриті золотом, зображені у вигляді пучків променів.

На дияконських дверях зображені архангели Михаїл (в броні, з вогняним мечем) та Гавриїл (з крином).

За дверима із зображенням арх. Гавриїла поставлена храмова ікона «Преображення», за якою знаходиться ікона «Богоявлення», яка є реплікою відомої картини О.Іванова (ДТГ). Автор ікони майстерно вписав горизонтальну композицію у вертикальний формат, змінив пози персонажів другого плану, однак постаті св. Іоанна та Христа залишились близькими до зразку. Ікона «Богоявлення» дає можливість датувати іконостасні ікони. Цитування композиції О.Іванова могло відбутись тільки після 1858 р., коли відому картину було привезено з Італії та презентовано в залі Академії мистецтв, тож ікони могли бути написані не раніш початку 60-х рр. XIX ст., тобто через 30 років після побудови храму.

За дверима із зображенням арх. Михаїла – образ св. Миколая Чудотворця, який зображений під час богослужіння, з піднятими у гору руками, далі – ікона «Покров». В настінних кіотах, що подовжують намісний ярус, встановлені ікони різних часів. За іконою «Покров» – зображення ікони Божої Матері «Скоропослушниця» (поч. XX ст., майстерня Афонського Пантелеймонівського монастиря); дві ікони в одному кіоті: «Св. Миколай» в шатах московської роботи другої половини XIX ст. та «Перенесення мощів св. Миколая»; ікона Божої Матері «Озерянська», головна святиня Харківщини; св. Пантелеймон; св. Іоанн Воїн; «Розп'яття». За іконою «Богоявлення»: «Воскресіння» (з Б.Плокгорста), св. Георгій, Три Святителя, «Успіня», св. Митрофан Воронежський, свв. Гурій, Самон, Авів.

Останній верхній ярус складається з однієї ікони – зображення херувима в круглому медальйоні, що встановлює зв'язок між вівтарною перегородою православного храму та старозавітною скинією.

Дерев'яна конструкція іконостасу була вкрита сусальним золотом, але за радянські часи її «оновили» сріблястою фольгою, що значно спотворило загальне враження від пам'ятки. Також частина ікон прихована шарами перемалювань. Незважаючи на пізні зміни зовнішнього вигляду пам'ятки, іконостас з Преобра-



1. Слобода Нова Водолага (Воскресенський (праворуч) та Преображенський (ліворуч) храми). Фото початку ХХ ст.

женського храму Нової Водолаги є цікавою та оригінальною вівтарною перегородою, яка демонструє особливості іконографічної програми слобожанського іконостаса третьої чверті ХІХ ст., хоча незадовільний стан пам'ятки потребує негайних реставраційних втручань.

1. Альбом виставки двенадцятото археологического съезда в Харькове 1902 г. /с предисловием и объяснением Е. К. Редина. – Х., 1902. – 57 с.

2. Змиевский Свято-Борисо-Глебский женский монастырь [электронный ресурс] //Портал Монастыри и храмы Украинской православной церкви – Электронные данные 18.02.2017. – Режим доступа: [http://www.church-site.kiev.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=332:2010-11-24-17-17-39&catid=16:2010-11-24-17-03-30&Itemid=20](http://www.church-site.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=332:2010-11-24-17-17-39&catid=16:2010-11-24-17-03-30&Itemid=20) - свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

3. Лукомский, Г. К. Старинные усадьбы Харьковской губернии /Г.К. Лукомский. – Петроград: [Б. И.], 1917. – 103 с.

4. Парамонов, А. Неизвестный Харьков: Архитектор Степан Чернышев /Андрей Парамонов [электронный ресурс] // Портал Дозор Неделя. – Электронные данные 25.08.2019. - Режим доступа: <https://dozor.com.ua/columns/paramonov/1214782.html> - свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

5. Православные храмы и монастыри Харь-

ковской губернии 1681-1917 /сост. А. Парамонов. – Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. – 346 с.

6. Смолина, О. Монастыри Слобожанщины: динамика художественного образа: монография /О.О.Смолина. – Северодонецк: ВНУ им. В.Даля, 2016. – 300 с.

7. Таранушенко, С.А. Иконография украинских иконостасов /С.А.Таранушенко. - Х.:ХЧМГУ, 2011. – 163 с.

8. Таранушенко, С.А. Український іконостас // Іконостаси Слобідської України / С. Таранушенко. – Х.: ХПММС, 2011. – 152 с.

9. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии / архиепископ Филарет (Гумилевский).—в 3-х т. – Х.: Райдер, 2004. – Т.1.-- 328 с.

10. Фомин, П.Г. Церковные древности Харьковского края / П.Г.Фомин. – Х.: ХЧМГУ 2011. – 237 с.

11. Шовчко, В. Преображенская церковь в Новой Водолаге /Виктория Шовчко [электронный ресурс] // Портал Достопримечательности Украины. – Электронные данные 25.08.2019. - Режим доступа: <https://zabytki.in.ua/ru/1882/preobrazhenskaya-tserkov-v-novoi-vodolage> - свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

12. Щелков, К.П. Историческая хронология Харьковской губернии / К.П. Щелков. – Х.: Университетская типография, 1882. – 365 с.

*Катерина НИКОЛАЕНКО  
(Харьков)*

## **ИКОНА БОГОРОДИЦЫ ЧЕНСТОХОВСКОЙ И СТАРООБРЯДЕСКИЙ СПИСОК «УМЯГЧЕНИЕ ЗЛЫХ СЕРДЕЦ»**

Постановка проблемы. В апреле 2016 г. из частной коллекции была передана на реставрацию икона Пресвятой Богородицы с Младенцем Христом (ил. 1). Икона написана temperными красками по левкасу на липовой доске размером 45x35, склеенной из двух частей. Ковчег отсутствует, шпонки врезные встречные. Икона поступила расколотой на две части, по шву склейки досок (ил. 2). В местах раскола видна бумажная паволока.

Икона принадлежит к иконографическому типу Богоматери «Одигитрия» (поясное изображение). На полях с левой и правой стороны сохранилась надпись: «Образ Умягчение Злых Сердец Пресвятая Богородица».

На момент поступления на реставрацию икона имела значительные утраты красочного слоя (в центре иконы, по краю раскола, в левой части композиции, полностью отсутствует лик Богородицы). Композиция выполнена на светлом фоне, имитирующим оклад за счет чеканки левкаса и серебрения. Икона имеет красно-оранжевое поле, что характерно для холуйских икон – «краснушек» XIX в. [1, с. 177].

Исходя из сохранившихся фрагментов красочного слоя, можно предположить, что голова Богоматери была повернута в три четверти вправо, к сидящему на левой руке Младенцу Христу. Головы увенчаны пышными европейскими королевскими коронами. Нимб Богородицы богато украшен. Пространство нимба заполняет фитоморфный орнамент, в котором широко использован декоративный прием «жемчужинки». Они же украшают и нижний обод короны Богоматери, саккос и корону Христа. Все эти декоративные элементы выбиты чеканками по левкасу. Туника Богоматери богато украшена растительным узором, предварительно выбитым мелким модулем по левкасу, а сверху написан суриком и умброй. На груди Богородицы изображены бусы с овальной медальоном, имеющие квадрифолийную форму крепления к фону и словно висящие в воздухе [2, с. 73]. Нижнюю часть, почти треть иконы,

занимает изображение *ex voto* (лат. «исполненный по обету»), что со временем приобрело вид архитектурного-декоративного сооружения. Стена в нижней части играет роль постамента. Один из вариантов интерпретации смысла этого со временем измененного декоративного элемента в том, что Богоматерь будто оказывается помещена в Ковчег Завета, в храм, как Символ Спасения, ибо тело усопшего помещают в «кивот» (Гроб), а тело христианина есть Храм Святого Духа [2, с. 74]. В католической традиции это может быть еще изображение престола. Появление престола в нижней части иконы вызвало аналогию с камнем миропомазания, на которой был положен Спаситель, снятый с Креста.

Младенец Христос изображен в царских богатых одеждах, правая кисть воздета в двуперстном благословении, который является признаком старообрядческой традиции, левая – поддерживает закрытое Евангелие. Лик младенца имеет мягкие черты, изящные кисти и пальцы, написанные темным по светлому фону.

Рамка окружающая средник, украшена зигзагообразным орнаментом, перемежеванным изображением жемчужин, выбитых чеканками по левкасу. Колорит иконы аскетичен. Поле, опушь и мафорий Богородицы – красного цвета; фон средника, узоры на одеяниях, бусы – серебристого; медальон, нижний прямоугольник – желтый; рамка вокруг средника, лики, руки – красно-коричневого цвета.

В православной традиции название «Умягчение злых сердец» имеет икона с иной композицией, где Богородица изображена без Младенца, с сердцем, пронзенным семью кинжалами. Однако, рассматриваемая икона является списком с Ченстоховской иконы, написанной, по преданию, святым евангелистом Лукой в Иерусалиме. Позднее Ченстоховская икона была привезена в Константинополь, откуда перенесена в Бельзский замок галицким королем Львом Даниловичем. После повреждений святыни иконоборцами-таборитами образ был написан заново в 1434 г. Возможно, новое изображение, сохранившееся до настоящего времени, могло повторять основную иконографическую схему древней иконы [2, с. 71]. В начале XVI в. этот образ в Польше получил название Пресвятой Богородицы Ченстоховской. Списки чудотворной иконы, почитаемой и католиками, и православными,



№1 Общій вид лицевой стороны до реставрации



№2 Общій вид тыльной стороны до реставрации



№3 D. Virgo Clarimontis Czesochovientis XVII-XVIII вв.



№4 Г. Тепчегорский, Богоматерь Ченстоховская, 1714, гравюра



получили большое распространение на территориях Украины, Беларуси, России. В результате медленной трансформации лицевых подлинников и списков этой древней иконы менялись элементы композиции и названия списков: Сурожская, Дубовицкая, Мохнатинская, Печерская и Любечская, Рудненская, Озерянская и, наконец, Умягчение злых сердец [3, с. 301].

Происхождение композиции и названия иконы стоит рассматривать в отдельности. В 1655 г. Ясную Гору осадили шведы, захватившие к тому времени почти всю Польшу. Героическая оборона монастыря заставила шведов снять осаду, и спасение Ченстоховской иконы вызвало большой патриотический подъем в стране, приведший к изгнанию шведов за пределы Польши. Эти события, изложенные в историческом романе Генрика Сенкевича «Потоп», были расценены многими поляками как чудо, совершенное Ченстоховской святыней. Первого апреля 1656 г. польский король Ян Казимир торжественно провозгласил Божию Матерь Ченстоховскую Покровительницей королевства [4]. Это произошло во время шведского потопа в кафедральном соборе Успения Пресвятой Девы Марии во Львове во время мессы, проводимой нунцием Пьетро Видони. В так называемых «Львовских обетах», монарх отдал Республику под опеку Матери Божьей, которую он назвал Королевой Польши и обещал улучшить положение крестьян и мещан, как только Речь Посполитая обретёт свободу. Памятная доска с текстом обетов находится в рыцарском зале собора на Ясной Горе [5]. Отныне все копии иконы должны были украшаться царским венцом, хотя публичная коронация состоялась только в 1717 г. Таким образом, можно объяснить причину появления гравюр с изображением Ченстоховской Пресвятой Богородицы с Младенцем увенчанных царскими коронами еще до официальной коронации. Восьмого сентября 1717 г. была осуществлена первая коронация в Республике Обоих Наций, то есть на территории Украины, Беларуси, Польши и Литвы. По поручению Папы Климента XI (1700-1721) Холмский епископ Христофор Шембек (1713-1719) короновал Ченстоховскую (Белзьку) Богородицу [6].

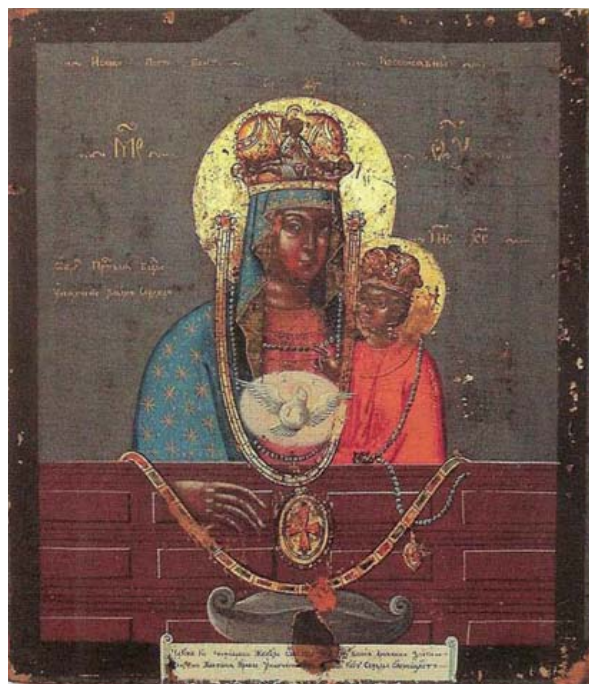
Отличие образа «Умягчение злых сердец» от традиционной иконографии в том, что в её основе лежит изображение Ченстоховской иконы с «прикладом», то есть в окладе и с драгоценными привесами. Подобного типа гравюры

с изображением драгоценного приклада и *ex voto* имели хождение по всей Европе. Примером может служить оттиск *D. Virgo Clarimontis Czestochovientis* (ил. 3) с изображением Ченстоховской иконы, напечатанный в Антверпене и датируемый XVII-XVIII вв. [2, с. 73]. Именно в таком виде изобразил Ченстоховский образ Григорий Тепчегорский, гравёр работавший на рубеже XVII-XVIII ст. [7, с. 484]. Мастер воспроизвел короны, привески и дары, которые были прикреплены к окладу чудотворного образа (ил. 4). Богоматерь изображена по пояс, лик озаряет спокойная улыбка. Взгляд направлен на молящегося. Фигура Христа показана оплечно. Его левая рука, опущенная вниз, не видна, правая поднята в двуперстном благословении. Головы увенчаны пышными европейскими королевскими коронами. Нижнюю часть, почти треть иконы, занимает изображение *ex voto* (лат. «исполненный по обету») – небольшие пластины с изображением молящихся, которые по обещанию прикладывали к почитаемым иконам в католической традиции, со схематическими изображениями маленьких фигурок, застывших в молитвенных позах перед иконами. Также гравёр изобразил дары к чудотворному образу: жемчужные и жгутобразные нити на шеях и груди, бусы с овальным медальоном, имеющие квадрифольную форму крепления к фону и словно висящие в воздухе; в центре на груди Богоматери четырехконечный крест. В нижней части оклада изображен горжет на драгоценной цепи с прикрепленным овальным медальоном. Углы украшены треугольниками с цветами [2, с. 73]. Описываемая гравюра является кратким вариантом, полное изображение представляет собой листовую гравюру, исполненную Григорием Тепчегорским в 1711 г. (ил. 5). В нижней части листа расположена пояснительная надпись: «Образ Препоблагословенной Девы Марии от Святого// евангелиста Луки, начертанный в Белой России ... 1711 году Грыдоровал Григорий Тепчегоский» [7, с. 74].

Гравюру стали переводить в икону в неизменном виде, не вдаваясь в подробности, какие части изображения принадлежат руке апостола Луки, какие являются элементами оклада, а какие добавил гравёр. Первоначально особенности изображения передавались весьма точно, например, в листовых гравюрах со сводами чудотворных икон Пресвятой Богородицы конца XVIII в., сохраняя детали



№5 Г. Тепчегорский, Богоматерь Ченстоховская, 1711, гравюра



№6 Икона Умягчение Злых Сердец, середина XVIII в., частное собрание (Москва)



№7 Общий вид лицевой стороны после реставрации



№8 Общий вид тыльной стороны после реставрации

оклада и элементы рамы драгоценной ризы Ченстоховской иконы. Однако до иконописцев не всегда доходили гравюрные листы первого оттиска, при активном использовании доска быстро изнашивалась, мелкие детали изображения исчезали, следовательно, изменялась и упрощалась иконография, и непонятным элементам присваивалось новое смысловое значение. Процесс упрощения, характерный для гравюры, также проявил себя и в иконописи. В данном случае неизменным осталось только изображение жемчужных привесок. В конце XVIII в. миниатюрные детали *ex voto* исчезают, католический крест (по конфессиональным соображениям) заменяется овальным сиянием с голубем – Святым духом, правая рука Богоматери то появляется, то исчезает, нимб Младенца приобретает материальное воплощение и закрывает подвеску, а горжет, как непонятная деталь, исчезает вовсе [2, 74].

Пролить свет на загадку иконографии, очевидно, может икона семьи Челищевых – Богоматерь «Умягчение злых сердец» середины XVIII в. из частного собрания в Москве (ил. 6). Она написана в «золотопробельной» барочной манере, типичной для российской иконописи XVIII в. Владельческие надписи на обороте позволяют уточнить время и обстоятельства создания образа. Согласно первой надписи, икона принадлежала Варваре Челищевой. В детстве она проводила много времени в харьковском имении, недалеко от которого, в Успенской церкви слободы Верхняя Сыроватка на Слобожанщине (сейчас Сумская обл.), находился чудотворный список иконы Богоматери Ченстоховской. Кроме того чудотворный список Ченстоховской иконы находился в Вознесенском Хорошевском монастыре (сейчас Харьковская обл.). По мнению И. Бусевой-Давыдовой, икона была взята Варварой Гендриковой-Челищевой из родного дома на Слобожанщине или заказана ею в связи с замужеством. Это подтверждает датировку образа, ставшего семейной святыней, — около середины XVIII в.

Колорит иконы Челищевой резко отличается от более поздних старообрядческих списков, выдержанных в красно-коричневой гамме. Ярко-синий мафорий Богоматери и алый плащ Младенца выделяют фигуры на нейтральном фоне, причём его серый цвет замечательно гармонирует как с синим, так и с алым. Стена в нижней части играет роль постамента, придаю-

щего поясным изображениям торжественную монументальность. Энергичная, но довольно тёмная барочная моделировка ликов соответствует виду чудотворной Ченстоховской иконы, прозванной «Чёрной Мадонной». Живопись отличается изысканностью, это свидетельствует о том, что Гендриковы заказывали иконы хорошим мастерам – возможно, столичным или московским (Иван Симонович Гендриков, отец Варвары Ивановны, владел под Москвой селом Прусы и часто жил как в Москве, так и в имении) [8]. «Подстаринные» иконы писались темными красками на темном фоне, что придавало им «древний вид». Намеренное смешение пигментов с преобладанием темных тонов – видимо, та черта, которая наблюдалась только с XVIII в.: она отвечала особенностям эстетики благочестия отдельных староверческих толков [1, с. 177].

Название «Умягчением злых сердец» вероятно, происходит от стихотворной надписи к иконе: «Идеже Бо Творящееся Железо от блата; Дева Вселися Дражайша Злата. Да людемъ Жестокия Нравы умягчаетъ; И железныя К Богу Сердца обращаетъ». Данные строки в 1689 г. сочинил св. Дмитрий Ростовский, когда «из Чернигова проезжал до Рудни, под Любечем находящемся, где прославился образ Богородицы чудесами своими» [2]. Именно строка из виршей Дмитрия Ростовского легла в основу названия нового варианта иконографии Ченстоховской иконы, которую стали именовать Умягчение злых сердец, неразрывную связь этих двух названий с одной и той же иконографией обосновала И. Бусева-Давидова.

Таким образом, именно эта икона Челищевой может стоять у истоков извода Ченстоховской Матки Боски под названием «Умягчение злых сердец».

Возвращаясь к поступившей на реставрацию иконе (ил. 7, 8), следует уточнить, что переход иконописания из монастырей в руки светских мастеров означал прежде всего превращение иконного дела в характерное для культуры Нового времени «массовое ремесленное производство», своего рода «массовую культуру». Его важными отличительными признаками становятся масштабность и количественные показатели [1, с. 155]. Возведенные до достаточно большого тиражирования, иконы максимально упрощались, что можно наблюдать на представленной иконе, где изначально сложная композиция стала предельно декоративной и

простой. Подобные иконы получили большое распространение. Плотность пространства, на котором можно обнаружить суздальские иконы – «краснушки», вряд ли сравнима со степенью распространенности икон каких-либо иных иконописных центров [1, с. 203], что обуславливает дешевизну конечного продукта.

В середине XVI в. Слобода Холуй принадлежала Троице-Сергиевой лавре, и до введения монастырских штатов в 1764 г. здесь существовал устроенный лаврой Троицкий монастырь. Заказы монастыря могли способствовать распространению иконного дела среди холуйских жителей. Эти же заказы Холуй будет выполнять вплоть до начала XX в. [1, с. 157]. В архивных материалах Суздальской духовной консистории обнаружен один из ранних списков иконописцев Холуйской слободы (1752). Он был составлен в связи с государственным надзором за холуйским иконным делом и включал 350 имен, хотя есть все основания полагать, что этот список далеко не полный: иконописцев заставляли ставить свое имя после ознакомления с указами о запрещении писать старообрядческие иконы, от чего многие из них уклонялись. [1, с. 151]. Так как суздальское иконное дело было тесно связано со старообрядчеством, офени доходили до староверческих поселений в Финляндии, Польше, Румынии и Сербии. [1, с. 204]. Естественно, на территории Украины работы холуйских мастеров пользовались не меньшим спросом. И данная икона «Умягчение злых сердец» является тому прямым доказательством.

Было принято решение провести консервацию без реконструкции изображения. В процессе реставрации были проведены следующие этапы: укрепление красочного слоя, склейка доски, тонирование шва с тыльной стороны иконы, подведение реставрационного грунта, утоньшение лаковой плёнки.

---

1. Сушко, П.Н. Старообрядческий список иконы Пресвятой Богородицы Ченстоховской в собрании музея-заповедника //П.Н. Сушко //Материалы международной научной конференции, посвященной 25-летию центра устной истории и этнографии лаборатории исторического краеведения Алтайского государственного педагогического университета. – М.: Алтайская государственная педагогическая академия, 2015. – С. 301-304

2. Бусева-Давыдова, И.Л. "Ченстоховская" или

"Умягчение злых сердец"? Загадка богородичной иконографии //Ирина Леонидовна Бусева-Давыдова //Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования, № 5 (47). – М.: ЛК пресс., 2007. – С. 44-61

3. Злотникова, И. Иконография Ченстоховской иконы Божией Матери в русской иконописи Нового времени //Ирина Злотникова //Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования, № 1/2 (113). – М.: ЛК пресс., 2014. – С. 4-15

4. Матлашенко Н., Хмільовський М. Короновані ікони Львова [електронний ресурс] //Портал РІСУ-Релігійно-інформаційна служба України – Електронні дані 24.02.2011. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/relig\\_tourism/religious\\_region/40926/](https://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/40926/) - вільний. Назва з екрану. – Мова українська (з Інтернету)

5. Русский биографический словарь /изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. - Санкт-Петербург: Имп. Рус. ист. о-во, 1896-1913. – 486 с. - Т. 20: Суворова - Ткачев. - 1912.

6. Холодюк А. Ченстоховская святыня. Польща [електронний ресурс] //Паломницький центр Української Православної церкви – Електронні дані 19.03.2009. – Режим доступу: <https://pilgrims.in.ua/ru/top-svyatyni/st-chenstokhovskaya-svyatynya.html> - свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

7. 360 річниця Львівських шлюбів короля Яна Казимира [електронний ресурс] //Портал Львівська Архідієцезія Римсько-Католицької Церкви в Україні – Електронні дані 02.04.2016. – Режим доступу: [http://rkc.lviv.ua/news\\_view-360\\_rokovunu\\_Lvivskix\\_shlyubiv\\_korolya\\_Yana\\_Kazimira-ua](http://rkc.lviv.ua/news_view-360_rokovunu_Lvivskix_shlyubiv_korolya_Yana_Kazimira-ua) - вільний. Назва з екрану. – Мова українська (з Інтернету).

*Ольга БОРИСЕНКО  
(Гданьск, Польша)*

## **ВЕЛЯТИЧСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКИХ ИКОН БОГОРОДИЦЫ, СВЯЗАННЫХ ЛЕГЕНДАМИ С КИЕВОМ**

Велятичская икона – малоизвестная местно-чтимая икона Богоматери, которая находится в церкви поселка Велятичи Минской области. Ее культ зародился в униатское время и сохранился по сей день. Это одна из немногих чтимых икон, уцелевших на восточных землях Беларуси, которые в марте 1921 г. отошли к БССР. Большинство чтимых богородичных икон с данного региона было утрачено в 30-60-е гг. XX в.

Велятичская икона написана на доске и покрыта окладом, открывающим лишь лики, руки Богоматери и Младенца и одну ножку Иисуса. В оригинале икону нам удалось увидеть в 2014 г. в окладе, как она представлена на фото (Ил. 1). На ликах были заметны повреждения и кракелюр. В 2019 г. икона была отреставрирована (Ил. 2).

На иконе Богоматерь, изображенная в белой тунике, красном мафории на бирюзовой подкладке, и белом чепце, держит Богомладенца на левой руке, а в правой руке держит ручку Сына. Иисус изображен в желтом гиматии, надетом поверх белой туники, подпоясанной красным поясом. Младенец правой щекой прижимается к левой щеке Матери. Его правая рука не видна, однако, композиция изображения подразумевает, что Он обнимает ею за шею Богоматерь. Икона относится к изводу Умиления, в частности, к итало-критскому типу.

Пожалуй, наиболее близкими по стилистическим чертам являются следующие две иконы Богоматери. Одна из них, датируемая 1656 г., (Ил. 3) в настоящее время хранится в Национальном художественном музее Республики Беларусь в Минске. Икона была выявлена 21-й экспедицией Государственного художественного музея БССР в 1972 г. в Свято-Троицкой церкви д. Местковичи Пинского района Брестской области, происходит из церкви в Житковичах или Семеховичах [10, ил. 34].

Иконы объединяет схожие стилистические черты, цветовая гамма, а также проработка

складок на одежде. Объем ликов и рук Богоматери и Младенца передан с помощью плавных цветовых переходов, что резко контрастирует с несколько грубым письмом одежд. Складки на одежде переданы с помощью резких контрастных черных. Иконы немного различаются композиционно – положением ножек и правой руки Младенца Иисуса, наличием корон на иконе из Велятич и их отсутствием на иконе из Месткович, а также различной проработкой надписей.

Вторая икона/образ находится в католическом костеле св. Николая в Сидзине (пол. Sidzinie) (Польша) (Ил. 4) и датируется к. XVI-нач. XVII вв. [2, ил. 41]. Короны на нимбах Богоматери и Младенца на данной иконе были добавлены позже. Икона, предположительно, была написана по греческому образцу во Львове [2, ил. 43].

Орнаментальная проработка надписей, а также орнамент на раме на иконе из Велятич в некоторой степени схожи с орнаментом на иконах Христа Вседержителя (Ил. 5) [10, ил. 14] и Богоматери Одигитрии (Ил. 6) [10, ил. 15] из церкви в Житковичах, датируемых 1640 г.

В целом, стилистика, цветовая гамма, проработка нимбов и резной растительный орнамент на Велятичской иконе характерны для других белорусских икон XVII в. Все вышеуказанное позволяет датировать икону XVII в.

До первой половины XX в. находилась в кладбищенской Покровской церкви, известной под названием Монастырок (польск. – Monasteryk), приписной к приходской церкви в Велятичах. Такое название местность получила по той причине, что по преданию, зафиксированному в XIX в., ранее там находился монастырь. О конфессиональной принадлежности монастыря, равно как и о происхождении иконы, авторы XIX-начала XX вв. писали по-разному. Тем не менее, в легенде об иконе у разных авторов, так или иначе, прослеживается попытка связать ее происхождение с Киевом.

В предании, опубликованном К. Тышкевичем в 1858 г., сказано, что некогда в давние времена два слепых монаха из Киева решили удалиться в дальние края и построить там церковь в надежде вновь обрести зрение. С этой целью они взяли икону Богоматери и поплыли вверх по течению Днепра. Затем они поплыли по Березине, Бобру и, наконец, по реке Наче. Недалеко от устья реки они облюбовали горку, окруженную со всех сторон непроходимым бо-



*Ил. 1. Велятичская икона Богородицы, фото до реставрации, фото 2014 г.*



*Ил. 2. Велятичская икона Богородицы после реставрации в 2019 г.*



*Ил. 3. Икона Богородицы д. Местковичи Пинского района Брестской области, 1656, НХМ РБ.*



*Ил. 4. Образ Богородицы из костела св. Николая в Сидзине, к. XVI – нач. XVII вв.*

лотом. На этой горке они построили церковь и поместили в ней икону Божией Матери. Совершилось чудо: монахи прозрели. Люди, узнав о чудотворной иконе, стали приходить к ней, а чтобы попасть в церковь, выложили дорогу через болото кладками. В заключение предания К. Тышкевич отметил, что во время нашествия шведов монахи неизвестно куда подевались [3, 287].

В это же время (1853-1855 гг.) П.М. Шпилевский привел схожее предание, однако, оно несколько отличается от предания, зафиксированного К. Тышкевичем. Так, он отметил, что икона явилась на горе, где ее увидели иноки, пришедшие из Киева в Велятичи. Монахи поселились в подземной пещере на этой горе и построили сначала часовню, а потом небольшую церковь [16, 175].

Третий вариант легенды о происхождении иконы был приведен В. Новаковским в начале XX в. В частности, он писал, что изначально часовню построили доминиканцы и поместили в ней икону, принесенную из Киева [4, 454]. Тем не менее, без документальных данных невозможно однозначно утверждать, что икона была принесена из Киева.

Киев, главный древнерусский город и колыбель Православия, на протяжении многих столетий продолжал играть важную роль в религиозной жизни православного и даже униатского населения белорусских земель. Мотив происхождения чудотворной иконы Богоматери из Киева встречается также в легендах о других чтимых иконах Божией Матери на территории Беларуси, например, Минской, Бельничской и Скитковской.

Наиболее ранней легендой, связывающей происхождение чудотворной богородичной иконы с белорусских территорий с Киевом, является легенда о Минской иконе (Ил. 7). Еще в конце XVI в. в среде униатского духовенства сохранялась память о том, что «...образ надела славное и святое памети королевое Елена», т.е. Елена Ивановна, жена короля польского и великого князя литовского Александра и дочь московского царя Ивана III [11, 67-72]. Но уже во второй половине XVII в. появляется легенда о происхождении иконы из Киева. Впервые она была опубликована иезуитом Вильгельмом Гумпенбергом в сборнике чудотворных икон Божией Матери «Atlas Marianus», изданном в 1672 г. в Мюнхене, и была основана на сведениях, представленных А.В. Кояловичем, ректо-

ром иезуитской академии в Вильно [11, 63].

Согласно легенде, икона написанная апостолом Лукой, была привезена в Киев князем Владимиром и находилась в Десятинной церкви. Во время нападения в 1500 г. на Киев татар, некий татарин взял икону из церкви и бросил ее в Днепр. Икона по воле или Божьей силой была перенесена в Минск и явилась на реке Свислочь [1, 947]. Ю.Н. Микульский предположил, что легенда, связывающая происхождение иконы с Киевом, была основана на том, что униаты считали себя наследниками и продолжателями традиций древней русской Церкви, центром которой был Киев. Поскольку икона попала в Минск после разрушения бывшего стольного города татарами, Минск, получив реликвию разрушенного города, перенимал славу бывшей русской столицы [11, 82-83]. В XIX в. униатскую легенду переняли православные, и она сохраняется до сих пор, в том числе, отражена в богослужебных текстах в честь иконы.

Принесение иконы из Киева также описано в поздней «православной» легенде о Бельничской иконе (оригинал иконы не сохранился, в церкви в Бельничках находится список начала XX в. (Ил. 8)). Данная легенда впервые фиксируется в письменной форме в работах авторов, пытающихся показать ее древнее православное происхождение, что обосновывало бы права православных на икону, широко почитаемую местным населением, независимо от конфессиональной принадлежности.

Изначально Бельничский образ находился в костеле кармелитского монастыря в Бельничках Могилевской области, был коронован в 1761 г. и широко почитался католиками, униатами и православными. После восстаний 1830-31 и 1863-64 гг., изначально был упразднен монастырь, а затем в апреле 1876 г. в православное ведомство был передан костел.

При передаче костела православным также рассматривался вопрос об изначальном древнерусском православном происхождении иконы, которая якобы была переписана в западном стиле перед коронацией. Однако письменных подтверждений этому не было найдено, и костел был закрыт исходя из влияния, которое он оказывал на православное население Могилевской, Витебской и Минской губерний [8, 36-38]. Икона, почитаемая представителями разных конфессий, вместе со зданием костела была передана православным.

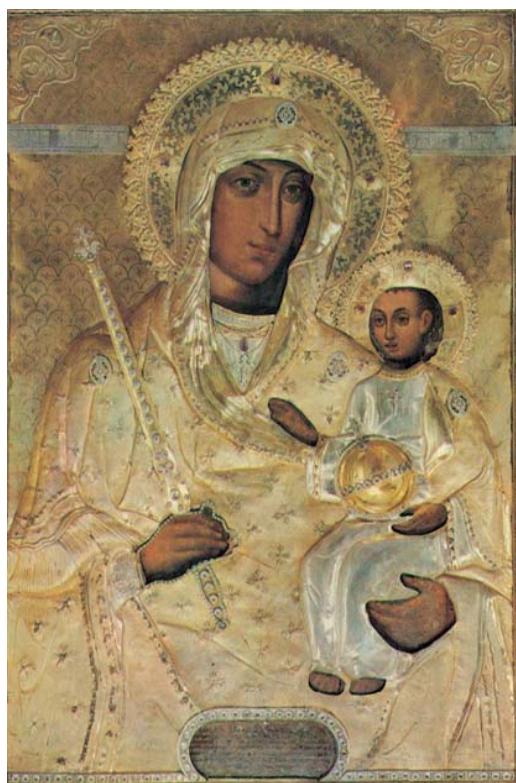
Спустя некоторое время, на рубеже XIX-XX



*Ил. 5. Икона Христа Вседержителя  
из д. Житковичи, 1640, НХМ РБ.*



*Ил. 6. Икона Богоматери  
из д. Житковичи, 1640, НХМ РБ.*



*Ил. 7. Минская икона Богоматери.*



*Ил. 8. Бельничская икона Богоматери,  
список начала XX в.*



вв. в работе Ф.А. Жудро, наряду с другими легендами о происхождении иконы, в том числе кармелитской легендой о написании ее ангелом, появилась версия о принесении образа из Киева монахами Киево-Печерского монастыря во время татарского нашествия на Киев в XIII в. [9, 6].

Еще одной белорусской иконой, происхождение которой было связано с Киевом, является Скитковская (Ил. 9). Она находилась в Терешковичском монастыре, известном также под названием «Скиток», который был расположен в деревне Терешковичи недалеко от Гомеля.

Оригинал иконы утрачен. Сохранилась ее фотография плохого качества начала XX в. а также краткое описание: «...писана на липовой доске и имеет 7 вершков вышины и 6 вершков ширины. По изображениям она имеет большое сходство с Почаевской иконой Божией Матери, а по живописи очень близка к иконе святителя Николая Мокрого, что в Киево-Софийском соборе» [15, 8].

Православный монастырь Рождества Пресвятой Богородицы был основан до 1683 г. монахом Варлаамом Климовичем [5, 278], впоследствии монастырь был обращен в унию, а в 1795 г. снова передан православным [6, 308].

Точное время появления иконы в монастыре и зарождения ее культа на данный момент неизвестно. Пока не удалось найти документы монастыря в ранний православный или униатский период. Легенду о происхождении иконы из Киева привел Е. Белецкий в работе, опубликованной в Вильно в начале XX в. По преданию, икона была «привезена из Киева при самом основании обители и некоторое время находилась на грушевом дереве близ монастыря, имевшем два ствола из одно корня» [15, 8]. Однако в брошюре отсутствуют ссылки на какие-либо документы, и проверить достоверность предания, как и всей остальной информации не представляется возможным.

Е. Белецкий писал, что при передаче монастыря в православное ведомство в 1795 г. базилиане хотели забрать с собой чудотворную икону и сначала «спрятали ее в монастырском огороде, в конопле, но Божия Матерь чудесно указала нахождение Своей иконы одной богобоязненной женщине» [15, 15]. Впоследствии униаты пытались вывезти икону в одном из своих сундуков, однако, ее обнаружил гомельский протоиерей Григорович, принимавший церковь [15, 15].

Таким образом, видим, что легенды о принесении чтимой иконы Богородицы из Киева на белорусские земли появлялись в разное время и в разных конфессиях, а также принимались и адаптировались представителями разных конфессий при переходе иконы из собственности представителей одной конфессии в другую.

В случае Велятичской иконы интересен тот факт, что с Киевом ее связывает не только легенда о происхождении, но и иконография, схожая с одной из наиболее почитаемых киевских чудотворных икон – Киево-Братской (Ил. 10), находившейся в Братском монастыре на Подоле. Композиционное сходство между иконами заключается в том, что на обоих изображениях Богородица держит в правой руке левую ручку Младенца. Однако на Киево-Братской иконе Богомладенец изображен благословляющим правой рукой, что относит изображение к несколько другому Умиления – римскому.

Что касается монастыря в Велятичах, упоминаемого в легендах, на данный момент не найдено документальных подтверждений его существования. Тем не менее, нельзя однозначно утверждать, что его не было. Многие православные и униатские монастыри на белорусских территориях были совсем небольшими и могли насчитывать всего 2-3 насельников.

Униатская церковь в Велятичах известна со второй половины XVII в. Согласно визитации церковью Минского и Новогрудского собора за 1680-1682 г., в Велятичах существовала Покровская церковь, приписанная к храму в Сморгачах. В данной визитации нет упоминаний о чтимой иконе Богородицы. Более того, в велятичской церкви не было богослужебных принадлежностей (араганет). Священник привозил их из приходского храма для совершения богослужений [7, 75]. Икона могла попасть в Велятичи позже из другой местности.

В униатский период сложилась достаточно интересная традиция почитания Велятичской иконы Богородицы среди представителей разных христианских конфессий. Жители близлежащих населенных пунктов – как униаты, так и православные, – приходя на поклонение к Велятичской иконе в новолунные воскресенья, на праздники Покрова Богородицы и Пророка Ильи, приносили с собой из дома доски, на которых они вырезали «человеческий образ руки или ноги или скотские ноги и копыта». Эти доски клали на мост, через который проходили к небольшой часовне, нахо-



*Ил. 9. Скитковская икона Богоматери, фото начала XX в.*



*Ил. 10. Список Киево-Братской иконы Богоматери, к. XVII-XVIII, НХМУ*

дившейся на небольшом острове, окруженном болотами [12, Л. 1-1 об.].

В 30-х гг. XIX в. это стало причиной спора о конфессиональной принадлежности каплицы (часовни) с иконой между православными и униатами. В 1833 г. благочинный борисовского уезда священник Павел Лисевич обратился с рапортом к епископу минскому и гродненскому Евгению (Баженову) в связи с донесением священника Смороцкой церкви по фамилии Филиповский. Суть донесения заключалась в том, что «находящаяся при селении Сморках на казенной земле униатская каплица, называемая Монастырком, присвоенная за священником Богдановским к Велятичской униатской церкви и от Смороцкой православной отобранная, служит великим оскорблением для благочестия и даже видимым соблазном к совращению из православия» [12, Л. 1].

Саму же традицию приношения досок с разными изображениями священник назвал суеверием [12, Л. 1 об.], и в заключение попросил отдать часовню «к Сморецкой церкви, в коей по старости, малости и течи трудно отправлять богослужения, а засим весьма легче ему утверждать своих прихожан в православии» [12, Л. 1 об.].

Рассмотрение дела продолжалось два года.

Изначально было принято решение запретить проведение богослужений в Велятичской каплице, кроме уважительных случаев [12, Л. 13]. Часовня же осталась приписной к Велятичской церкви, прихожане которой перешли в православие, соответственно, часовня перешла в ведение Минской грекороссийской духовной консистории [12, Л. 13 об.].

В 1835 г. прихожане Велятичской церкви получили разрешение епископа минского и гродненского Никанора (Клементьевского) достроить новую часовню в честь Покрова Богоматери [13, Л. 2. об.]. Строительство часовни было начато в 1817 г. [13, Л. 3]. Часовня строилась вокруг старой и была достроена «уже под окном» [13, Л. 1], но не была окончена по «запрещению гражданского правительства, сделанному по требованию консистории» [13, Л. 3].

После перехода униатов в православие традиция почитания иконы продолжилась и в неизменном виде сохранялась почти сто лет. Сохранилось ее описание на момент 1905 г. «Село Велятичи раскинуто на довольно значительном возвышенном месте, опоясанном с двух сторон небольшой речкой и разделенном на две части небольшим притоком, который сходясь с речкой, образует из одной части села островок; на этом островке находится

небольшая деревянная церковь, называемая Монастырком. Стоит она на невысокой горе и окружена с одной стороны рекой, а с прочих – болотистым лесом. В этой церкви находится чтимая чудотворная икона Божией Матери, явившаяся, по преданию, очень давно, на горе, где ее увидели иноки, пришедшие из Киева в Велятичи. К этой чудотворной иконе стекается масса окрестного народа, особенно, в дни так называемой «молодиковой недели», т.е. первого после новолуния воскресенья. Построена эта церковь прихожанами и при ней есть кладбище. Замечательна дорога, ведущая к Монастырку: она вся завалена была деревянными досками с изображением разных органов человеческого тела, как головы, рук, ног, а также хозяйственных животных; это объясняется существованием поверья, что если у кого болит рука или нога или падает скот, то брошенное изображение спасает от страданий человека и прекращает болезни и падеж скота» [14, 276]. На полвека раньше П.М. Шпилевский отметил, что эта дорога была предназначена для прохода богомольцев, ездить по ней было нельзя. На конце плотины находилась маленькая часовня, в которой хранилась копия чудотворной Велятичской иконы, а при часовне был устроен небольшой колодец, в котором ежегодно в день Покрова Богородицы освящалась вода [16, 175].

Почитание иконы было прервано в первой половине XX в., когда церковь была закрыта и разрушена. Саму икону сохранила в своем доме местная жительница, которая затем передала ее в храм д. Сморки (в настоящее время д. Зоричи). После постройки в 2000 г. в Велятичах новой церкви, икона была возвращена в Велятичи, где находится в настоящее время. Почитание иконы возобновлено.

1. Gumpfenberg, W. *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae imaginum miraculosarum origines duodecim historiarum centiriis explicantur. Monachii, 1672. P. 947.*

2. Kruk M.P. *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej. Kraków, 2011.*

3. Tyszkiewicz K. *Wiadomość historyczna o zamkach, horodyszczach i okopiskach starożytnych, na Litwie i Rusi Litewskiej // Teka Wileńska. No. 2, Wilno, 1858.*

4. Waclaw z Sulgostowa (Nowakowski), X. *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. – Krakow, 1902.*

5. Белецкий Е. *Под польским игом // Вестник Виленского Свято-Духовского братства, № 14, 1907.*

6. Белецкий Е. *Под польским игом // Вестник Виленского Свято-Духовского братства, № 15, 1907.*

7. *Візіты уніяцкіх цэркваў Мінскага і Наваградскага сабораў 1680–1682 гг.: Зборнік дакументаў / уклад. Д. В. Лісейчыкаў. – Мінск, 2009.*

8. Жудро В. *Исторические материалы из дел Могилевской духовной консистории о передаче в православное духовное ведомство Бельничского римско-католического костела с находящеюся в нем чудотворной иконой Божией матери Бельничский Рождество-Богородицкий монастырь: В 2 ч. Кн. 2-3. – б.в.д.*

9. Жудро Ф. А. *Бельничский Рождество-Богородицкий монастырь. Могилев, 1894.*

10. *Іканатіс Беларусі XV-XVIII стст. Уклад. Высоцкая Н.Ф. Мінск, 1992.*

11. Мікульскі Ю.М. *Гісторыя іконы Божай Маці Менскай (да XVIII ст.) // Беларуская даўніна. Вып. 1. – Мінск, 2014.*

12. *Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 136. Оп. 1. Д. 9916.*

13. *Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 136. Оп. 1. Д. 11285.*

14. *Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. Настольная и дорожная книжка для русских людей; под ред. В. П. Семенова. – Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – СПб., 1905.*

15. *Скитковская икона Божией Матери. Вильно, б.г.и.*

16. Шпилевский П. М. *Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. – Минск, 2004.*

**Василь ПУЦКО**  
(Калуга)

## ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ СТАРОЗАВІТНОЇ ТРІЙЦІ

Довгий й складний шлях визначав розвиток у християнському мистецтві іконографії Старозавітної Трійці від кінця IV ст., засвідчений численними творами, розташованими на величезному просторі [3]. Одним з них є фреска від другої чверті XI ст. в Софії Київській. Проте минуло чимало часу, коли на українських землях стало можливим спостерігати засноване також на біблійному тексті зовсім інше уявлення митцями тієї ж самої події явлення Аврааму трьох ангелів у подібні мандрівних юнаків, котрих гостинно зустрів господар. Малярі вільні були зображувати лише трапезу трьох ангелів чи трактувати тему як «Гостинність Авраама». Іноді ще долучаючи навіть сцену забиття тельця. Обидва варіанти існують в мистецтві рівнобіжно, і в кожному разі важко пояснити, чому саме обрано наявний. Адже в обох випадках йдеться про евархистичну символіку.

Українські ікони «Старозавітної Трійці», виконані в XVI – XVIII ст., визначаються рисами оригінальної трактовки сюжету, з дотриманням загальної візантійської за своїм походженням композиційної схеми, але з її новим наповненням, котре свідчить про обізнаність хоча б якоюсь мірою з характером ренесансного мистецтва. Тут непомітне намагання перетворити сакральну дію на побутову сцену, але відстань поміж ними дещо таки скорочується, мабуть не настільки, щоб викликати у вірних обурення. Врешті це закономірне явище в умовах тодішньої Європи, розвитку поствізантійського стилю, репрезентованого продукцією грецьких майстерень Криту. Окремі критські митці працювали й на Волині.

Волинські ікони Старозавітної Трійці здається, досі не привертати увагу дослідників стосовно художнього явища, але деякі певною мірою відтворено в друці, і це дозволяє утворити невеличкий ряд, залучивши також речі з колишнього Волинського єпархіального давньосховища, свого часу зафотографовані професором Стефаном Андрійовичем Таранушенком у Харкові.

Розглядаючи твори за хронологічним принципом, першою слід згадати ікону /127 x 115/

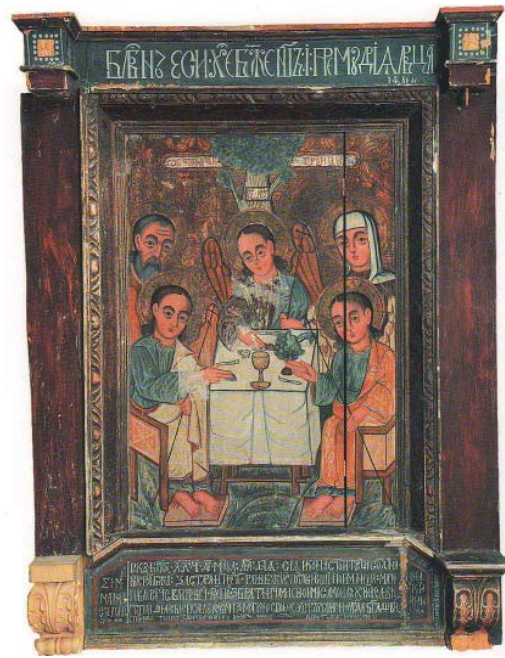
з церкви св. Миколая с. Шубків, Рівненського району, кінця XVI ст. (Рівненський обласний краєзнавчий музей) [2, іл. 72]. Загальний характер й розміри свідчать про призначення для церковного вжитку. Живопис виконано на фаховому рівні, малюнок майже бездоганний, колорит стриманий, архітектурні споруди, певно, подано за європейською гравюрою. Риси обличчя ангелів свідчать про естетичні уподобання майстра та його замовників. Належить звернути увагу на рельєфні з хрещатим діленням німби у всіх ангелів. Цікаво, що з жестом благословення лише двоє з числа зображених, а середній торкається чаші обома руками, що становить незвичайний випадок в іконографії. Малюючи мірила, маляр, здається, не зовсім собі уявляв їх в якості предметів, і тому «губить» кінці в складках одягу, а мірилом, що належить середньому ангелу, мусить незвичайним способом протикати скатертину. Все це доводить, що, відтворюючи наявний взірць, іконописець майже не відчував звичайні реалії. Таким був спосіб його праці. Врешті це не дуже помітно, так як і різні дрібні речі на столі.

Інша ікона зі збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею /96,5 x 69,5/, в різьбленому обрамленні походить з церкви Іоана Богослова с. Острівці Володимирецького району Рівненської області [2, іл. 102]. Виконана у 1694 році, вона має авторський підпис Семена маляра Степанського і перелік замовників, вміщений у написі на обрамленні. Постаті ангелів, Авраама і Сари репрезентовано на золоченому ритованому тлі, і лише середній ангел означений як Ісус Христос. Фігури приземкуваті, з великими головами, виконані старанно, але у стилі наближеному до народного примітиву. Однак, це не позбавляє твір мистецької цінності. Варто звернути увагу на виразні, з етнічними особливостями обличчя. На столі бачимо кришталевий келих, гроно винограду, маленькі ножки. Світла за колоритом композиція зі щільно розташованими фігурами справляє враження затишку і лагідності. Саме так уявляли визначну старозавітну подію у волинському провінційному осередку, де виконували подібні ікони.

Поміж цими двома приступними для вивчення іконами слід було б помістити дві інші з колишнього Волинського єпархіального давньосховища, але доводиться подати їх додатково, адже вони знані лише за світлинами. Одна з них /110 x 75/, котра може бути датована першою третіною XVII ст., має живопис виконаний так



1. Старозавітна Трійця. Кінець XVI ст., с. Шубків, Рівненський обласний краєзнавчий музей.



2. Семен маляр Степанський. Старозавітна Трійця. 1694 р. с. Острівці, Рівненський обласний краєзнавчий музей.



3. Старозавітна Трійця. Перша третина XVII ст. Ікона з Волинського єпархіального давньосховища. Москва, Державний Історичний музей.



4. Старозавітна трійця. XVII ст. Ікона з Волинського єпархіального давньосховища, місцезнаходження невідоме. Фото С. А. Тарануценка. 1924 р.

само на золоченому ритованому тлі з рослинним мотивом. Має звичайне зображення трьох ангелів з дуже пошкодженим середнім, а зліва вміщені більш дрібні фігури Авраама та його дружини, за якими видно високу ренесансну споруду [5,69-70]. Ікона майстерно виконана і відрізняється добрим моделюванням і виразними обличчями суто реалістичного характеру. Стіл розкішно сервірований, з великою чашею, за своєю формою подібною до виготовлених наприкінці XVIст. Це видатний твір, і доводиться жалкувати, що він вже на початку 1900-х років перебував у зруйнованому стані. Подібним до нього за іконографією був інший, з більш видовженими фігурами, але поступався щодо рівня майстерності. Така сама композиційна схема з тією різницею, що ближче до середини поставлені господарі і дещо простіша за типом і пластичним оздобленням споруда. Не виключено, що ці ікони походять з одного художнього осередку, і навіть певної майстерні, але маємо твори двох різних майстрів з їхніми виразними особистими манерами. Не виключено, що існував якийсь спільний еталон, на котрий орієнтувалися місцеві малярі.

Означений ряд волинських ікон XVII ст. із зображенням Старозавітної Трійці суттєво доповнює датована 1640 роком ікона з ктиторським написом, котра походить з церкви с. Річиця Зарічненського району Рівненської області, де вона була храмовою. Твір знаходився в Житомирському краєзнавчому музеї до 1959 року, коли його передали до Національного художнього музею у Києві. Пізніше, від 1991 року, здійснена реставрація та дослідження, результати яких опубліковані [3, 66-72]. Композиційною основою є зображення трьох ангелів за євхаристичним столом, на якому стоїть чаша з порізаною на три частини рибою, а також наявні хліби й маленькі чаші з вином перед кожним ангелом, крім середнього. Зліва – палати Авраама з господарями біля них. Поруч Мамврійський дуб, котрий цвіте дивним цвітом. Тло заповнене орнаментом із стилізованих рослинних та геометричних елементів. Кольорова гама твору побудована вміло, завдяки сполученню холодних і теплих тонів. Округлі обличчя ангелів вправно модельовані, з лагідним виразом, що є типовим для волинського іконопису.

Занотовані тенденції у волинських творах іконопису XVIII ст. однак набувають помітних змін, про що, зокрема, виразно свідчать дві

ікони збірки Музею волинської ікони. На першій з них /97,5 x 73/ середини XVIII ст. котра походить з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Троянівка Маневецького району Волинської області, фігури ангелів з цікавим ракурсом благословляючої правиці з розпростертими невеличкими крилами й надзвичайно миловидними обличчями заповнюють майже весь простір, залишаючи місце лише для Мамврійського дубу, стовбур якого поруч зі столом з хлібами, фруктами, чашею, столовими приборами: власне всім, що визначає побут сучасний виконанню твору. Праворуч будинок, у дверях якого стоїть Сара, а Авраам стоїть навколішки на першому плані в типово патріархальному вигляді [1, іл. с. 277]. Трактовка біблійної події помітно наближена до сучасності, і тільки орнаментоване золоте тло виразно нагадує, що йдеться про надто давній період Священної історії. Інша ікона XVIII ст. /118 x 88/, котра походить з церкви архистратига Михаїла с. Смолигів Луцького району Волинської області взагалі мала чимало спільного з побутовою сценою, подібною до тих, що набули поширення у європейському мистецтві. [1, іл. с. 289]. Ангели розташовані поряд за столом, звертаючись до Сари, котра підносить на тарілі рибу, Авраам репрезентований попереду теж з посудиною, у якій, напевно, м'ясо. Не доводиться ще раз нагадувати, що все зображене має символічний зміст, добре пояснений у спеціальній літературі. Наведені приклади становлять зразки іконографічної еволюції, до того ж у межах конкретного регіону.

Очевидно поповнений перелік волинських творів у майбутньому доведеться розглядати в загальноукраїнському мистецькому контексті, котрий нині вимальовується поступово, до того з ікон, які такі залишаються належно не вивченими. Тому є сенс поки обмежитися згадкою про єдину ікону VIII ст. /107 x 112, 5/ в Національному музеї у Кракові [6, 81]. Вона цікава тим, що утримує ще вплив візантійської спадщини й поєднує Старозавітну Трійцю з розташованою вище композицією Патернитас, поданою як частину деїсусної. Абрис ікони свідчить про те, що вона була завершенням іконостасу, отже стає на черзі питання про місце волинських ікон Старозавітної Трійці у церковному інтер'єрі. На жаль, поки не знайдено на нього відповіді.

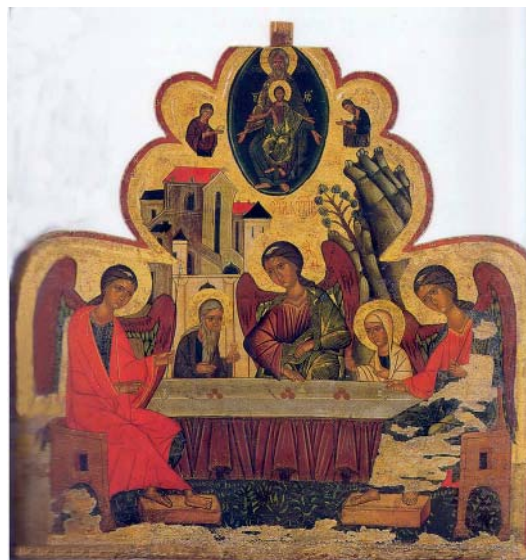
1. *Музей волинської ікони. – Київ: АДЕФ Україна,*



5. Старозавітна Трійця. Середина XVIII ст.,  
с. Троянівка Маневицького району, м. Луцьк,  
Музей волинської ікони.



6. Старозавітна Трійця. Середина XVIII ст.,  
с. Смолигів Луцького району, м. Луцьк,  
Музей волинської ікони.



7. Старозавітна Трійця. XVI ст.  
Національний музей у Кракові

2012. –399с., іл.

2. 150 святинь Великої Волині. – Рівне, 2008. – 217 с., іл.

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

4. Троица Андрея Рублева. Антология / Сост. Г. Вздорнов / Изд.2 испр. и доп. – Москва, 1989

5. Ярашэвіч А. Абразы Тамаша Міхальскага у Музеі старажытнабеларускай культуры / Аляксандр Ярашэвіч // Пам'ятки сакральнаго мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 лист. 2000 р. – Луцьк: Б.в., 2000 – С. 58-59.

6. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000 –396с., іл.



## II. 2. РЕСТАВРАЦІЯ

*Олена ЧЕРЕНЮК, Ганна ДОСКОЧ  
(Володимир-Волинський)*

### **КОЛЕКЦІЯ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА З ФОНДІВ ВОЛОДИМИР- ВОЛИНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. О. ДВЕРНИЦЬКОГО. СПІВПРАЦЯ З ЛЬВІВСЬКОЮ ФІЛІЄЮ НАЦІОНАЛЬНОГО НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО РЕСТАВРАЦІЙНОГО ЦЕНТРУ УКРАЇНИ**

Володимир-Волинський історичний музей імені О. Дверницького – один з найдавніших музеїв України. У грудні 1887 року у місті Володимирі – Волинському було створено й урочисто відкрито Братство Святого Володимира. За Статутом основним завданням Братства було збереження пам'яток старовини на західній Волині. Ініціатива створення Братства належала місцевій інтелігенції, котра переймалася долею пам'яток старовини, а також історією рідного краю в цілому. Поштовх до створення Братства дала й організація місцевого комітету по реставрації собору Успіння Пресвятої Богородиці. Комітет очолював Голова мирових суддів Омелян Миколайович Дверницький. При Братстві було створено Давньосховище для старожитностей – праобраз теперішнього Володимир-Волинського історичного музею ім. О. Дверницького. Головою Ради Братства та завідувачем Давньосховища було обрано та призначено О. М. Дверницького.

Жителі міста Володимира-Волинського шанували історію рідного краю: духовенство й інтелігенція передавали у Давньосховище різні предмети старовини, зокрема священник Василівської церкви Даміан Герштанський подарував рукописні книги, а священник Данііл Левицький – знахідки, виявлені під час проведення археологічних досліджень. Професор Адріан Прахов передав для тогочасного музею колекцію фотознімків та негативів з видами волинських храмів. В різні часи у Давньосховищі працювало чимало дослідників, при якому було створено біблі-

отеку для ширшого ознайомлення зацікавлених старовиною та історією краю осіб.

Отже, зародження музейної справи на Волині припадає на 1887 рік, коли у Володимирі-Волинському було організоване Давньосховище. У той період історії розпочинається створення музеїв по інших містах Волинської губернії. [2]

За сто тридцять два роки своєї історії ВВІМ ім. О. Дверницького пережив безліч лихоліть, проте зміг відродитись, завоювати авторитет на державному та міжнародному рівні. Загальна кількість експонатів ВВІМ ім. О. Дверницького складає понад вісімнадцять тисяч основного фонду.

Станом на 2019 рік колекція творів сакрального мистецтва ВВІМ ім. О. Дверницького складає понад п'ятдесят одиниць. Серед них велику цінність у мистецькому, культурному та історичному аспектах становлять ікони. Перша ікона надійшла у фонди ВВІМ ім. О. Дверницького у 1984 році. Досі залишається невідомим, коли саме і ким були написані ці твори, а також, у яких церквах, приватних колекціях чи будинках вони перебували до того, як потрапили у музей. Це ще потрібно спробувати дослідити.

Гостро стало питання реставрації предметів старовини, зокрема й ікон, адже у фондосховище музею вони потрапили у незадовільному стані. Саме потреба реставрувати й зберегти цінні твори сакрального мистецтва Волинського іконопису змусила співробітників ВВІМ ім. О. Дверницького шукати способи порятунку музейних експонатів. Так у 2007 році розпочалася плідна й результативна співпраця Володимир-Волинського історичного музею ім. О. Дверницького і Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України за програмою збереження культурних цінностей, яка триває й донині.

Так, як на ЛФ ННДРЦ України покладено завдання з вивчення, реставрації, консервації творів темперного малярства і поліхромної скульптури та надання консультацій з питань збереження, ведення обліку та відбору творів на реставрацію, у 2007 році співробітники Львівської філії здійснили експедицію до ВВІМ ім. О. Дверницького.

Збірка ВВІМ ім. О. Дверницького багата на цінні твори мистецтва і потребує детального вивчення. Саме тому під час свого відрядження група науковців і реставраторів Львівської філії провели обстеження фондів музею. Було відібрано п'ять ікон, що потребували негайних



1-1а. Ікона «Спас Нерукотворний» XVI ст. до та після реставрації  
(реставратор: О. Глипка)



2-2а. Ікона «Богородиця з дитям» XVII ст. до та після реставрації  
(реставратор: Н. Білостоцька)



3 – 3а. Ікона «Богородиця з дитям» XVIII ст. до та після реставрації  
(реставратор: О. Митровічій)



4-4а. Ікона «Святий Юрій Змієборець» XVIII ст. до та після реставрації  
(реставратор: М. Білецька – Зварич)



5 – 5а. Ікона «Різдво Христове» XII ст. до та після реставрації  
(реставратор: О. Бучинська – Литвиненко)



6 – 6а. Скульптура «Розп'яття Ісуса Христа» XVIII ст. до та після реставрації  
(реставратор: М. Балицька)



7 – 7а, 7б. Царські врата XVIII ст. до та після реставрації  
(реставратор: Є. Манько)



8. Колектив Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України під час експедиції у ВВІМ ім. О. Дверницького.



9. Митрополит Переяслав-Хмельницький і Вишневський Олександр (Драбинко) під час візиту до м. Володимира-Волинського 01.07.2019 р.



10. Презентація відреставрованих ікон з фондів ВВІМ ім. О. Дверницького 01.07.2019 р.

консерваційно-реставраційних заходів, а саме: «Спас Нерукотворний», «Успіння Марії», «Святий Юрій Зміборець», «Покров Богородиці» (двостороння), а також «Святий Димитрій». Їх було перевезено до ЛФ ННДРЦ України для подальшого комплексного опрацювання.

Серед цієї групи ікон особливу увагу співробітників філії привернула ікона «Спас Нерукотворний». При первинному огляді було виявлено її незадовільний стан: деформація основи, сколи деревини, забруднення по всій поверхні, впресовані у структуру деревини. Крім того, виявлено дрібносітчатий кракелюр, запис на іконі, не авторське обрамлення, а також незначні втрати і осипи фарбового шару, пил та бруд, впресований в структуру фарбового шару по усій поверхні твору. Для встановлення оригінального зображення, яке знаходилося під грубим шаром олійного живопису, був застосований неруйнівний метод експертизи – метод дослідження у видимій рентгенівській зоні спектру, який підтвердив, що авторський живопис розташований на два сантиметри нижче відносно зображення на верхньому шарі. Програму по реставрації ікони «Спас Нерукотворний» під-

готувала художник-реставратор Олександра Гливка, яка й здійснювала реставраційні роботи над іконою. [1]

Основне завдання – розкриття авторського малярства від пізніших перемалювань, було успішно здійснено: знято поверхневі забруднення із зворотного боку ікони, демонтовано пізніше обрамлення (оскільки обрамлення накладається на авторський живопис XVI ст., і змінює загальне сприйняття твору і його оцінку), скріплено рухомі частини основи, усунуто перемалювання на живописі, проведено тонування в межах втрат, твір покритий новим захисним шаром. Після проведення ряду консерваційних та реставраційних заходів ікона набула експозиційного вигляду. [3]

Перш ніж повернутися до ВВІМ ім. О. Дверницького, 3 жовтня 2009 року ікона «Спас Нерукотворний» була презентована на виставці у Львівському історичному музеї в приміщенні Палацу Бандініеллі в рамках спільного проекту ЛФ ННДРЦ України, Ротарів клубів міста Львова та мистецького Фонду імені короля Данила «Володимир-Волинський – забута столиця». Крім самої ікони на виставці були презен-

товані інформаційні стенди, присвячені місту Володимир-Волинському, його історії та культурній спадщині.

14 грудня 2010 року у виставковій залі Володимир-Волинського історичного музею ім. О. Дверницького відбулася презентація відреставрованих ікон з фондів музею: «Успіння Марії» XVII ст., «Спас Нерукотворний» пер. пол. XVI ст., «Святий Юрій Змієборець» XVIII ст., «Покрова Богородиці» (двостороння) поч. XVIII ст., «Святий Димитрій» XVIII ст. Серед присутніх були співробітники ЛФ ННДРЦ України, науковці та історики.

У 2018 році ікона «Спас Нерукотворний» експонувалася у виставковій залі Музею історії міста Києва під час проведення культурно-мистецького заходу «Погляд крізь віки. Дослідження та реставрація», приуроченого 80-річчю Національно-науково-дослідного реставраційного центру України. Тим самим ікона «Спас Нерукотворний» продемонструвала високий професійний рівень роботи співробітників ЛФ ННДРЦ України, а також вікові традиції іконопису на Волині. Відкриття ікони «Спас Нерукотворний» перш. пол. XVI ст. є вагомим внеском у духовну й культурну спадщину України.

З 2010 по 2018 рік співробітниками ЛФ ННДРЦ України було здійснено ще три експедиції у ВВІМ ім. О. Дверницького з метою надання консультацій співробітникам музею з питань збереження творів сакрального мистецтва, здійснення консерваційних робіт на проблемних ділянках ікон, а також відбору експонатів для подальшої реставрації у місті Львові.

Протягом 2010–2011 років співробітниками ЛФ ННДРЦ України було відреставровано вісім ікон: «Богородиця з дітям» XVIII ст., «Пророк» XVIII ст., «Богородиця з дітям» XVII ст., «Тайна вечеря» XVIII – поч. XIX ст., «Пророк Геден» XVIII ст., «Святий Миколай» XVIII ст., «Пророк» XVIII ст., «Цар Давид» XVIII ст.

За період з 2016 по 2017 рік співробітниками ЛФ ННДРЦ України було відреставровано дванадцять ікон: «Пророк Даниїл» XVIII ст., «Георгій Переможець» - «Богородиця з немовлям» (двостороння) XVIII ст., «Божя Мати з немовлям» XVIII ст.(?), «Іоан Злагоуст» XIX ст., «Пророк Єзихіїл» XIX ст., «Пророк Йона» XIX ст., «Юрій Змієборець» XIX ст., «Різдво Христове» XIX ст., «Святі Петро і Павло» XIX ст., «Ісус Христос» XIX ст. (?), «Христос Вседержитель XIX ст., «Мадонна з немовлям» XIX ст.

У 2018 році на тимчасове зберігання до ЛФ

ННДРЦ України було передано дванадцять творів сакрального мистецтва для здійснення консерваційно-реставраційних робіт. А саме: ікони «Святий Миколай» XVIII ст., «Архистратиг Михаїл» XIX ст., «Тихон Задонський» XIX ст., «Покрова» XIX ст., «Серафим Саровський» XIX ст., «Святий Архангел Гавриїл» кінець XIX – поч. XX ст., «Трійця» XIX ст., скульптури «Розп'яття Ісуса Христа» XVIII ст. та «Ангел» XVIII ст., а також три фрагменти Царських врат (з зображеннями євангелістів Марка та Луки) XVIII ст. Реставрація тривала близько року. 1 липня 2019 року під час візиту до м. Володимира-Волинського митрополита Переяслав – Хмельницького і Вишневецького Олександра Драбинка на урочистому заході з нагоди дарування Володимир-Волинському історичному музею ім. О. Дверницького факсимільного видання Пересопницького Євангелія відбулася й презентація відреставрованих ікон. На цей час у майстерні ЛФ ННДРЦ України перебуває одинадцять предметів сакрального мистецтва.

Отож завдяки плідній співпраці ЛФ ННДРЦ України з ВВІМ ім. О. Дверницького з дослідження, консервації та реставрації пам'яток історії та культури було врятовано та відновлено тридцять сім предметів сакрального мистецтва, котрі є частиною цінної колекції експонатів одного з найдавніших музеїв України у місті Володимирі-Волинському

#### **Скорочення:**

- ВВІМ ім. О. Дверницького – Володимир-Волинський історичний музей імені Омеляна Дверницького;
- ЛФ ННДРЦ України - Львівська філія Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

1. Глипка О., Лильо-Откович З. Реставрація ікони «Спас Нерукотворний» початку XVI ст. із збірки Володимир-Волинського історичного музею // проект Володимир-Волинський - забута столиця. – Львів, 2010. – С.22

2. Стемковський В. На столітнім шляху. Історія музейної справи на Володимирщині // Минуле майбутньому. Роль польського і українського музейництва в збереженні і документуванні культурної спадщини пограниччя // науковий збірник, том IV. – Замость, 2006 - 2007. - С.219

3. Паспорти реставраційних пам'яток історії та культури (рухомої)

## **ДО ПРОБЛЕМ ВИЗНАЧЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ХРАМОВИХ ТВОРІВ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ ТА ДЕКОРАТИВНОГО РЕЛЬЄФУ ВОЛИНИ**

Однією з нагальних проблем, що потребують вирішення при реставрації давніх храмових творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу, є визначення їх автентичності. Автентичність твору мистецтва, синонімами якого є «вірний», «достовірний» — це якість та властивості предмету, які притаманні йому первісно, закладені автором та виконавцем у процесі його створення. Збереження автентичності твору в теперішній час стало головним критерієм наукового підходу в реставрації, а термін «автентичний» — базовим поняттям більшості сучасних реставраційних концепцій. За Бобровим Ю.Г. [1] «об'єктивним признаком подлинности является древность или давность материалов, принадлежность их «тому» времени. Здесь обнаруживается очень важный момент в определении подлинности: она заключается не в пресловутом «первоначальном» виде, а в сегодняшнем состоянии материи оригинала, то есть в физических, оптических, химических проявлениях течения времени».

Складність вирішення проблеми автентичності творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу полягає не тільки в обмеженості образотворчої мови скульптури, яка, на відміну від творів іконопису, зазвичай, має обмаль додаткових композиційних деталей, які збагачували б сюжет. Роль круглої скульптури та декоративного рельєфу в оздобленні інтер'єрів православних храмів XVII – XVIII ст. була значно меншою: в більшості випадків їх застосовували для обрамлення ікон. Вони збагачували інтер'єр храмів, обумовлювали неповторний колорит стилю, але, складні за сюжетом та композицією, рельєфно та багато орнаментовані золочені рами, картуші, фрагменти кіотів були лише доповненням до ікон і самостійного значення, зазвичай, не набували. Орнаментальні компо-

зиції декоративного рельєфу, що будувалися у відповідності до християнської символіки та відтворювали рослинні мотиви, іноді доповнені геометричними елементами, відрізнялися розмаїттям різьблених форм, але при цьому колорит оздоблення був значно стриманішим за іконопис, де поряд з образами святих зображались позем, гори, небо, вода, побутові предмети, меблі, іноді й фрагменти будівель, антропоморфні, зооморфні чи орнітоморфні образи. Іконопис вимагав від майстра художньої виразності з побудовою об'єму, перспективи тощо, тому фарби, що застосовувалися, були більш різноманітними за кольором та відтінками, містили значно більший набір пігментів; фарбові суміші були більш складними, ніж в оздобленні поліхромної скульптури.

Спотворені часом, зруйновані внаслідок агресивної дії навколишнього середовища, твори поліхромної скульптури та декоративного рельєфу, що перебували в храмах впродовж сторіч, неодноразово поновлювалися, часто руками простих ремісників. Внаслідок непрофесійного втручання вони іноді змінювалися до невпізнання: втрачалися тонка робота лінійних співвідношень та кольорових рішень, пластика об'ємних форм та характер авторського оздоблення поверхні. Авторський задум ховався під грубими доробками пізніх втручань. Іноді твори суттєво перероблялися в угоду віянням нового стилю. Більшість цих творів, що зберігаються в музеях в теперішній час, оцінюються спеціалістами лише за композицією, сюжетом та формою рельєфу. Визначення стилістики при вивченні записаних творів носить гіпотетичний характер, що обумовлює неоднозначність висновків. Пізні втручання, під якими ховається первісний розпис, не дозволяють остаточно виявити авторський колорит, оцінити художню виразність, авторський стиль, звідси й безліч спорів щодо автентичності, мистецької школи, авторства, часу створення, які породжують нові версії, але остаточно проблему вирішити не в змозі.

Найбільш перспективним в цьому напрямку є вивчення матеріальної основи творів з залученням методів точних та природничих наук, що здійснюють спеціалісти наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Структура та склад матеріалів, виявлені у процесі хіміко-технологічного дослідження, розкривають технологічні особливості

розпису; фізичні, оптичні й хімічні властивості відбивають стан збереженості матеріалів й свідчать про вплив часу, стратиграфія нашарувань дозволяє визначити структуру розпису, оцінити характер втручань, наявність та локалізацію залишків авторських матеріалів. У відповідності до реставраційних завдань визначаються характеристики автентичних структурних елементів – основи, ґрунту та фарбових шарів, встановлюються причини та характер руйнівних процесів, оцінюються ділянки з різним ступенем збереженості, визначається їх площа, розглядаються питання щодо застосованих художніх матеріалів - пігментів, наповнювачів, в'язива, викриваються давні техніки оздоблення та технологія виконання живопису, що суттєво впливає на розробку методики реставрації кожного конкретного предмета. Набутий досвід свідчить, що реставраційні заходи нерозривно пов'язані та залежать від результатів хіміко-технологічного дослідження матеріалів, без якого реставрація не може бути безпечною та вважатися науковою.

Спеціалісти, що застосовують фізико-хімічні методи дослідження при проведенні експертизи та атрибуції творів мистецтва виділяють групу пігментів, які вважаються датувальними, наприклад, пігменти синього кольору – смальта, натуральний ультрамарин, берлінська лазур; зеленого кольору – яр – мідянка; білого кольору – цинкове, свинцеве, титанове білила, та які застосовувалися або в певний відрізок часу, або зберігали ознаки, що відбивали особливості давньої технології виготовлення, характерні для певного історичного періоду. На жаль, для творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу, зокрема творів з регіональних збірок, таких як Волинська, визначати автентичність матеріалів та їх атрибутувати за датувальними пігментами часто виявляється неможливим, бо в матеріалах поліхромії ці пігменти виявляються відсутніми, тому лише поглиблене вивчення техніко-технологічних особливостей творів дозволяє виявити повноту інформації, обумовлює об'єктивність отриманих результатів та надає змоги одержати вірне уявлення про технологічні традиції певного історичного періоду, або мистецької школи.

У 2018 році згідно листів з Волинського краєзнавчого музею за № 468/1-4 від 13.12.2017 р. та з Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею за №4 від 15.12.2017 р. у науковому відділі фізико-хімічних досліджень було

розпочато науково-дослідну роботу за темою: «Комплексне дослідження творів сакрального мистецтва – кіоту з Волинського краєзнавчого музею (м. Луцьк) та вівтаря з Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею».

Метою дослідження стало визначення автентичності творів та їх ідентифікація за визначеними техніко-технологічними характеристиками автентичних структурних елементів.

Для досягнення мети були визначені наступні завдання:

1. Опрацювати паспортні дані щодо історії надходження та створення предметів.

2. Здійснити натурне обстеження усіх фрагментів:

а) ознайомитися з загальним виглядом фрагментів обох творів;

б) визначити їх художньо-стилістичні та конструктивні особливості;

в) вивчити стан збереженості;

г) скласти схеми відбору зразків;

д) відібрати зразки матеріалів поліхромного розпису;

е) провести фотофіксацію;

ж) надати опис.

3. Провести фізико-хімічне, оптико-мікроскопічне, рентгенографічне дослідження фрагментів.

4. Інтерпретувати результати експериментальних досліджень з визначенням:

а) автентичних технологічних прийомів виготовлення основи та технік поліхромного розпису;

б) первісної палітри автентичного розпису.

5. Визначити критерії для порівняльного аналізу фрагментів двох творів.

6. Порівняти твори за визначеними критеріями.

7. Ідентифікувати кіоти.

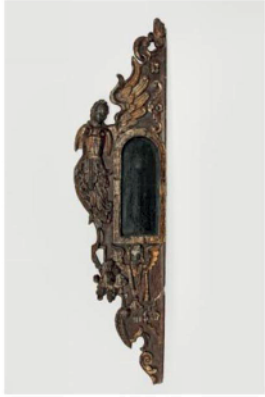



8. Узагальнити результати та надати висновки.

За основу методичного підходу до техніко-технологічного дослідження був обраний комплекс методів науково-технологічної експертизи. При натурному обстеженні фрагментів застосовувалися методи органолептичної оцінки для загального ознайомлення з зовнішнім виглядом творів, станом їх збереженості, розроблялися схеми, відбиралися зразки матеріалів та здійснювалася фотофіксація результатів. У процесі лабораторного дослідження завідувач сектору рентгенографічних досліджень та дозиметрії наукового відділу фізико-хіміч-



Фрагменти кіоту з Волинського краєзнавчого музею м. Луцьк

Таблиця 1.

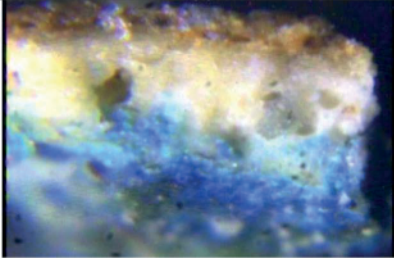
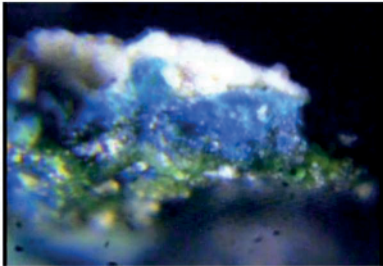
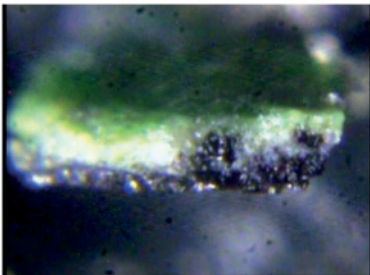
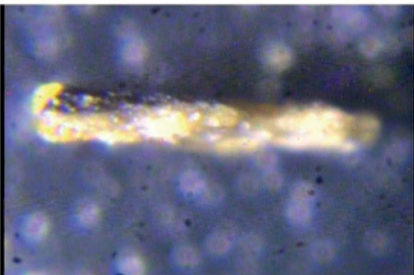
Назва інвентарний №, вік	ПРАВЕ КРИЛО КІОТУ	ЛІВЕ КРИЛО КІОТУ	НАВЕРШІЯ КІОТУ	
	П-2566 ДМ, Інв. № Д-470/2 КВ 29554/2	Д-4702/ВКМ/КВ-295542	Д-470 / 1 /КВ-29554/1	
Загальний вигляд фрагментів				

Фрагменти вітваря з Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею

Таблиця 2.

Назва інвентарний №, вік	ПРАВА СТУЛКА ВІВТАРЯ	ЛІВА СТУЛКА ВІВТАРЯ	НАВЕРШІЯ ВІВТАРЯ	ЛІВА КОЛОНКА ВІВТАРЯ	ПРАВА КОЛОНКА ВІВТАРЯ
Загальний вигляд фрагментів					

**Зразок 4. Праве крило кіоту. Гло рельєфу. Зондаж 1 Фарбовий шар рудувато-брунатного кольору**

	<p>9. Фарбовий шар рудувато-брунатного кольору з вохрами жовтою та червоною, чорним пігментом органічного походження 8. Шар перегрунтування крейдяно-клейового складу 7. Фарбовий шар трохи світлішого синього кольору з берлінською лазур'ю 6. Фарбовий шар насиченого синього кольору з природним ультрамарином ( лежить на зеленій фарбі)</p>
	<p>8. Шар перегрунтування крейдяно-клейового складу 7. Фарбовий шар трохи світлішого синього кольору з берлінською лазур'ю 6. Фарбовий шар синього кольору з ультрамарином ( лежить на зеленій фарбі) 5. Фарбовий шар зеленкуватого кольору</p>
	<p>5. Фарбовий шар зеленкуватого кольору 4. Перегрунтування крейдяно-клейового складу 3. Фарбовий шар темного брунатного кольору з чорним мінеральним пігментом</p>
	<p>3. Фарбовий шар темного брунатного кольору з чорним мінеральним пігментом 2. Грунт крейдяно-клейовий бежевого кольору ( лежить на деревині основи) 1. Клей тваринного походження</p>
<p>Фото 1-4. Поперечний злом. Зб.об.10х</p>	<p>Стратиграфія (порядок нашарувань) та склад м-лів</p>

них досліджень ННДРЦУ Єфіменко Л.О. дослідила фрагменти методом рентгенографування для визначення їх техніко-технологічних особливостей. Застосування методів світлової мікроскопії було спрямовано на визначення хіміко-технологічних характеристик зразків матеріалів – морфології, фізико-хімічних властивостей, складу, структури та стратиграфічної будови розпису. Зразки досліджувалися у відбитому прямому та косому світлі методами мікрохімічного, гістохімічного, термохімічного, стратиграфічного аналізів з застосуванням стереоскопічного мікроскопу МБС – 10 та

у прохідному поляризованому світлі методом інтерференційної мікроскопії за допомогою поляризаційного мікроскопу Полам –Л-213 при збільшенні об'єктиву 2.5х, 10х, іноді 25х та 60х. Фотофіксація результатів мікроскопічного дослідження проводилася в однаковому режимі освітлення при однаковому збільшенні об'єктиву за допомогою відеокамери марки «DIGITAL» КС- 47НЗП. Спеціалістами вивчалися фактура лицевої поверхні та злому, колір, прозорість, щільність, товщина шарів, пористість, дисперсність, твердість, оцінювалися кількісний вміст складових. Виявлені харак-

**Зразок 4. Праве крило кіоту. Гло рельєфу. Зондаж 1 Фарбовий шар рудувато-брунатного кольору**

	<p><b>9. Фарбовий шар рудувато-брунатного кольору з вохрами жовтою та червоною, чорним пігментом органічного походження</b></p> <p><b>8 Шар перегрунтування крейдяно-клейового складу</b></p> <p><b>7. Фарбовий шар трохи світлішого синього кольору з берлінською лазур'ю</b></p> <p><b>6.Фарбовий шар насиченого синього кольору з природним ультрамарином</b></p> <p><b>5. Фарбовий шар зеленкуватого кольору</b></p> <p><b>4. Перегрунтування крейдяно-клейового складу</b></p> <p><b>3. Фарбовий шар темного брунатного кольору з чорним мінеральним пігментом</b></p> <p><b>2. Грунт крейдяно-клейовий бежевого кольору (лежить на деревині основи)</b></p> <p><b>1. Клей тваринного походження</b></p>
<p>Фото 5. Поперечний злом. Зб.об.10х</p>	<p>Стратиграфія (порядок нашарувань) та склад м-лів</p>

теристики автентичних структурних елементів – основи, ґрунту, фарбових шарів, стали основою для визначення давніх технік розпису. При визначенні технік розпису експериментальні зразки порівнювалися з зразками поліхромного розпису, що були зібрані, опрацьовані та систематизовані у науковому відділі фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ впродовж 12 років наукової роботи з храмовими творами дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу. В окремих випадках, в разі розшарування зразка для визначення будови його стратиграфії застосовувався метод трасологічного аналізу (Фото 1-4).

За його результатами визначалася стратиграфія розшарованих зразків (Фото 5)

Результати мікроскопічного дослідження зразків матеріалів містять:

- 1.Схему відбору зразків
2. Фотографію місця відбору (макрофото)
3. Мікрофото вигляду поверхні зразка під мікроскопом (для співставлення зразків між собою).
- 4.Мікрофото стратиграфічної будови зраз-

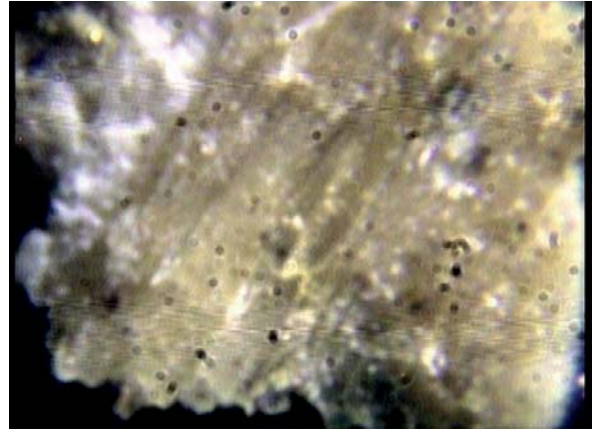
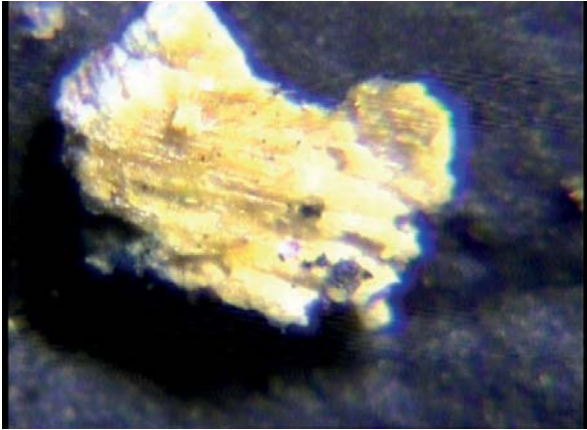
ків в поперечному зломі (для співставлення будови стратиграфічної системи при визначенні автентичних матеріалів та технік оздоблення поверхні).

5. Мікрофото зворотного боку зразка з відбитками деревини основи. Представлені фотодокументи дозволили порівнювати мікрозразки розпису з реальною топографією поверхні фрагментів при інтерпретації результатів, слугували наглядною демонстрацією проведених випробувань.

6. Стратиграфію зразків, надану в табличній формі: послідовність нанесення, кількість нашарувань та характер шарів.

7. Висновки з визначенням характеристик автентичних матеріалів та пізніх записів (за результатами мікроскопічного дослідження).

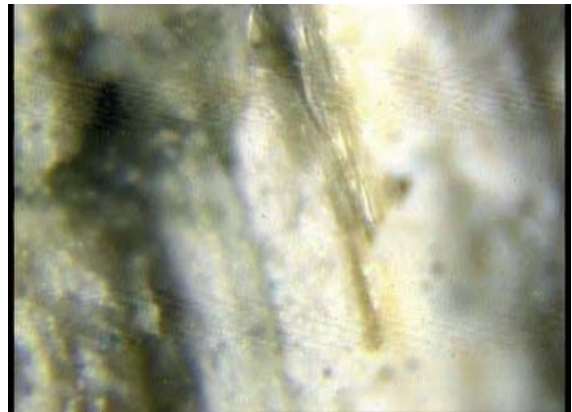
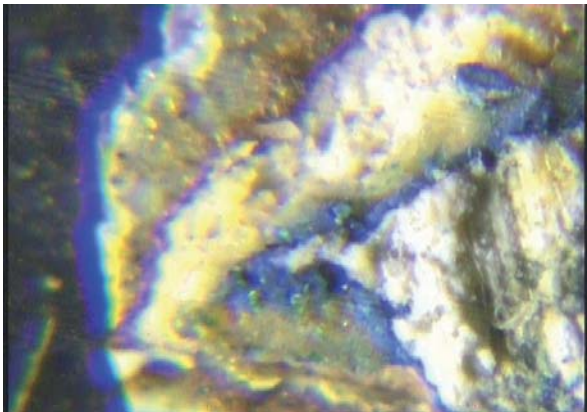
Автентичним вважався ґрунт, на зворотному боці якого фіксувалися мікрорельєфні відбитки деревини основи (Фото 6-10), в іконах – відбитки полотна, який мав ознаки старіння, в якому склад та морфологічні ознаки були ідентичними в більшості вивчених зразків і який містив складові, що збігалися з ознаками еталонів.



*Ліве крило кіоту, тло рельєфу біля квітки. Зондаж 1.Зразок 1.3  
Зворотний бік. Грунт з клесм та відбитками деревини основи.*

*Фото 6. Збільшення об'єктиву 2,5х*

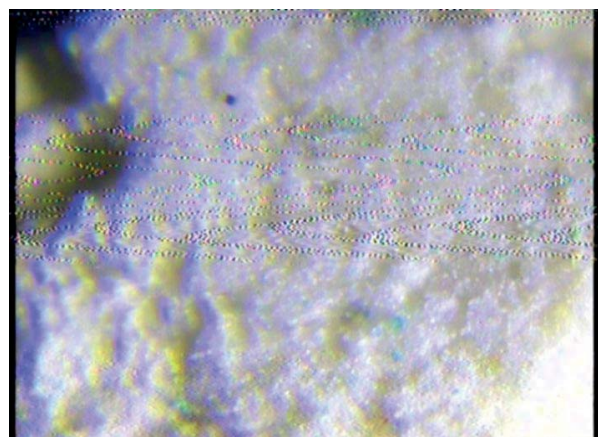
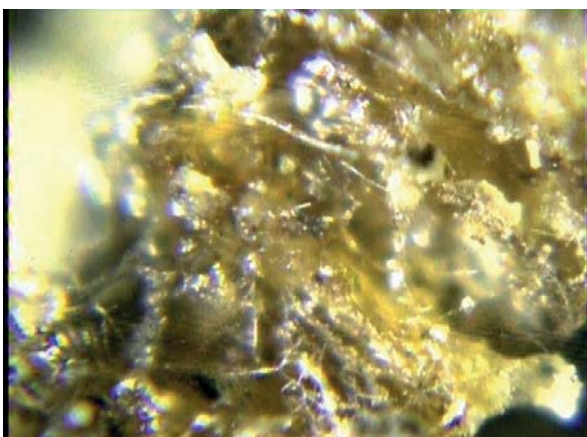
*Фото7. Збільшення об'єктиву 2,5х*



*Праве крило кіоту. Зразок 2. Зворотний бік. Грунт з відбитками деревини основи.*

*Фото 8. Зб.об.2.5х*

*Фото 9. Зб.об.10хх*



*Фото 10 . Навершя. Права половина.Тло (біля  
гороху). Зразок 11н..Зворотний бік. Грунт з  
залишками клею та відбитками деревини  
основи. Зб. 10х*

*Фото 11. Ліва колонка, зразок 62, зворотний  
бік ґрунту без відбитків деревини основи,  
зб.об 10х*

**Зразок 64. Колона віттаря(ліва). Бутон з насінням. Фарбовий шар з блакитним відтінком**

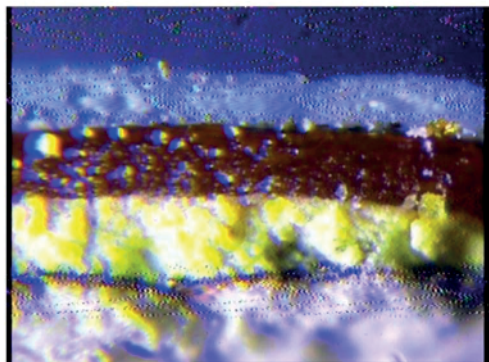


Фото 12. Поперечний злом , зб.об.10х

8. Шар білої з блакитним відтінком фарби (пізній)
7. Шар сусальної позолоти
6. Шар олійно-смоляного лаку жовтого кольору
5. Шар лаку на основі шелаку
4. Шар перегрунтування лимонно-жовтого кольору, містить цинкову жовту та титанове білило
- 3. Шар почорнілого срібла**
2. Шар поліменту насиченого брунатно-червоного кольору з брунатно-червоною вохрою, не прозорий
1. Грунт високої міцності, слабо пористий, крейдяно-клейовий, з високим вмістом в'язива – клею тваринного походження (схоже на казеїн)

Стратиграфія (порядок нашарувань) та склад м-лів

Поновленим вважався грунт, нанесений або поверх більш ранніх шарів оздоблення, або виявлений на поверхні основи, але без відбитків деревини на зворотному боці (Фото 11).

Автентичними вважалися матеріали декоративного оздоблення (один або кілька шарів), нанесені безпосередньо на рівню не забруднену поверхню автентичного ґрунту без ознак його розчищення, поновлення, переробок або доповнень, в складі яких були виявлені пігменти, характерні для певного історичного періоду. Автентичні матеріали різнилися за хіміко-технологічними характеристиками, обумовленими застосуванням різних технік та технологічних прийомів первісного оздоблення, що відбивала стратиграфія зразків в поперечному зломі.

З техніко-технологічним дослідженням храмових творів сакрального мистецтва – фрагментів іконостасів, кіотів та віттарів, нерозривно пов'язані два аспекти: застосування одержаних результатів для вирішення проблем історико-мистецтвознавчого напрямку та використання результатів, як бази, для розробки реставраційних програм, особливо щодо розкриття автентичного живопису.

Методичний підхід до техніко-технологічного дослідження, спрямований на визначення технологічних характеристик твору, в обох випадках залишається однаковим, відрізняються лише інтерпретація одержаних результатів та акценти у висновках. Аналітичні дані, одержані в ході експериментальних випробувань при техніко-технологічному дослідженні, можуть і повинні використовуватися істориками мисте-

цтвознавства та реставраторами як підґрунтя, що стає запорукою об'єктивності при атрибуції творів та запобігає помилкам при їх реставрації.

*1. Бобров Ю.Г. Подлинность: технические, исторические и эстетические аспекты понятия.// Сборник статей: Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. - М., 2004. С.11-23*

Ольга ЗИНЧУК  
(Львів)

## ІКОНА «СВЯТИЙ МИКОЛАЙ» XVIII СТ. ЗІ ЗБІРКИ ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА М. ДУБНО: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

У пропонованій статті розглядається ікона «Святого Миколая» XVIII ст. зі збірки Державного історико-культурного заповідника м. Дубно як матеріал для вивчення та доповнення широкої теми, пов'язаної з культом пошани святого Миколая в контексті важливої складової української сакральної спадщини.

Наукові напрацювання у сфері українського іконопису, зокрема в контексті вивчення іконографії святого Миколая, досить значні. До цієї теми зверталися Патріарх Димитрій (Ярема), В. Овсійчук, Д. Степовик, В. Откович, В. Мельник, М. Гелетович та ін.

Групу пам'яток, що об'єднуються спільним сюжетом, складають ікони із святим Миколаєм. Зображення широко шанованого святого традиційно розташовували в намісному ряді. Значна кількість збережених на сьогодні зразків свідчать про популярність і давню традицію цього іконографічного сюжету. Коли ікону святого Миколая використовували як храмову, для неї відводили місце біля південних дияконських дверей чи на протилежному боці намісного ярусу (за відсутності дияконських дверей) [1, с. 87-88].

Давні пам'ятки часто зазнавали поновлення. До прикладу, згадана вже ікона «Святого Миколая» XVIII ст. (ДІКЗ М.506, КН.10039) також зазнала втручання, що докорінно змінило сприйняття твору та викривило авторський задум подання відомого сюжету (Іл. 2).

24 травня 2018 р. на засіданні науково-реставраційної ради відділу науково-дослідної реставрації Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі ЛФ ННДРЦУ) пам'ятку передано для проведення низки необхідних консерваційно-реставраційних процесів.

Попередньо відібрали зразки для проведення мікрохімічних досліджень, здійснили фотографування твору та його фрагментів при різ-

них видах освітлення, зафіксували візуальне спостереження стану пам'ятки.

У результаті проведення досліджень ікони у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ-променями, було виявлене нерівномірне світіння блакитно-жовтуватого кольору. На тлі помітне темно-фіолетове січення із синім відтінком. Лакова плівка на малярстві нанесена нерівномірно, з розводами. На великій втраті левкасу із правого боку помітне світіння темнішого фіолетового кольору із сірим відтінком, яке локально перекривало авторський фарбовий шар (затверділе нашарування впресованого бруду). Обрамлення окреслене нерівномірним темно-фіолетовим світінням. Чітко візуалізуються білим кольором втрати левкасу. Пам'ятка зазнала реставраційних втручань. Зокрема, тло та декоративне обрамлення повністю перемальовані. Поверхню твору вкривають значні пилові забруднення (Іл. 1).

У результаті мікологічного обстеження виявлено життєздатні міцеліальні гриби у пробі: 1, 3 — *Penicillium variable*; 3 — *Rhizopus nigricans*, бактерії [6, с. 1-2]. За результатами ентомологічного дослідження не виявлено слідів від діяльності комах-шкідників. Проведено заміри вологовмісту деревини, показник перебуває в межах норми та становить 11% [7, с. 1-2].

Відповідно до результатів дослідження, авторський левкас має товщину 0,9-1,6 мм, є нещільний і крихкий, з частково втраченим в'язим, у ролі якого виступає колагеновий клей. Основним мінеральним компонентом левкасу є крейда ( $\text{CaCO}_3$ ) [8, с. 1-2].

За результатами мікрохімічного аналізу зразків із червоної кольорової партії, при написанні ікони використовували пігмент червоної вохри [9, с. 1-2]. Перемалювання на тлі твору виконані із застосуванням пігменту берлінської лазури [10, с. 1-2].

Шляхом занурювання зразків (лусок) у епоксидну смолу виконали мікрошліфи. Проведено стратиграфічний аналіз шарів на обрамленні та тлі твору. На обрамленні виявили нижній шар — левкас жовтувато-білого кольору з темнішими вкрапленнями різної дисперсності. Наступний тонкий шар — оригінальне окислене срібло. На шарі сріблення чітко помітно товстий шар перемалювання червоного кольору. На поверхні перемалювання бачимо шар лакової плівки із впресованими поверхневими забрудненнями [11, с. 1-2]. За результатами



Іл. 1. Загальний вигляд ікони «Святий Миколай» XVIII ст. із збірки Державного історико-культурного заповідника м. Дубно до реставрації в УФ-променях



Іл. 2. Загальний вигляд ікони «Святий Миколай» XVIII ст. із збірки Державного історико-культурного заповідника м. Дубно до реставрації. Освітлення пряме.



Іл. 3. Загальний вигляд ікони «Святий Миколай» XVIII ст. із збірки Державного історико-культурного заповідника м. Дубно в процесі реставрації. Виконання пробних зондажів. Освітлення пряме.



Іл. 4. Загальний вигляд ікони «Святий Миколай» XVIII ст. із збірки Державного історико-культурного заповідника м. Дубно після реставрації. Освітлення пряме.

стратиграфічного аналізу шарів на тлі виявлено: левкас жовтувато-білого кольору з темнішими вкрапленнями різної дисперсності. Далі шар сріблення, що патиноване під золочення. Наступний добре видимий шар — перемалювання синього кольору, на поверхні якого видно лакове покриття із впресованими поверхневими забрудненнями [12, с. 1-2].

За візуальними спостереженнями можна зазначити, що твір намальований на іконному щиті. Він виконаний із хвойної породи дерева. З лицевого боку деревина вкрита левкасом, що нанесений пошарово. Авторський живопис виконаний у техніці темперного малярства із застосуванням олійних прописів у завершальних шарах.

У результаті природного старіння твору ікона зазнала значних пошкоджень. У дерев'яній основі утворилися повздовжні тріщини, спостерігаємо впресовані у структуру волокон деревини пилові забруднення. З лицевого боку помітно, що в декоративне обрамлення вбиті металеві цвяхи, що поржавіли (Іл. 2). Верхня та нижня декоративні планки обрамлення повністю не прилягають до поверхні іконного щита.

У левкасі також відбулися процеси старіння. Помітна втрата еластичності, місцева крихкість левкасу в результаті старіння в'язива. Спостерігається кракелюр ґрунтового походження. Рисунок сітки кракелюру — крупно-сітчастий. Місцево порушений зв'язок між левкасом та основою. Втрата левкасу разом з фарбовим шаром — у правій частині ікони помітний локальний вертикальний випад (Іл. 2).

На авторському живописі рисунок і підмалювок не проглядаються. Присутній вторинний кракелюр ґрунтового походження. Краї кракелюру припідняті. Зв'язок фарбового шару з левкасом задовільний. Випади та втрати тотожні з левкасом. Через великий випад у правій частині твору до основи втрачено зображення частини постаті святого Миколая. Присутні поодинокі дрібні випад до левкасу.

Реставраційні втручання: тло суцільно поновлене. Широким пензлем нанесено грубий шар фарби синього забарвлення. Помітне поновлення декоративного обрамлення: по втратах і збережених авторських матеріалах нанесено суцільний шар фарби червоного кольору.

У нижньому лівому куті ікони спостерігається згриблення та нашарування впресованого бруду, що проглядається під шаром пилу. На обрамленні місцево проглядаються ділянки

левкасу, вкриті поліментом і срібленням (патиноване під золочення за допомогою шафрану).

Лакове покриття: при боковому огляді твору помітний нерівномірний полиск. Лак втратив автентичну прозорість, потемнів і пожовтів. Присутнє пилове забруднення та краплі олійної фарби, що мають синє забарвлення.

Перед тим, як приступити до відновлення зв'язку відшарованих ділянок левкасу, твір антисептували. Укріплення фарбового шару та левкасу провели відкритим методом, застосували клей тваринного походження низької концентрації. Луски вкладали за допомогою фторопластового шпателя з невеликим навантаженням на фарбовий шар. Уникали потрапляння надмірної вологи в кракелюри та тріщини авторських матеріалів.

Укріплення розшарованої деревини у правій частині ікони (з лицевого боку) проводили за допомогою спиртового розчину клею Paraloid, збільшуючи концентрацію від слабшої. Ковані металеві цвяхи видалили. Рухомі рельєфні планки фіксували до основи. На відповідних ділянках із втратами, що унеможлилювали цілісне сприйняття твору, місцево підвели реставраційний ґрунт.

Усунення пізніших перемалювань на обрамленні проводили поетапно. Завдяки відібраним реагентам вдалося потоншити грубо нанесений шар перемалювання, не втручаючись у авторське захисне покриття. Також зберегли кольорове покриття срібла (імітація під золочення) (Іл. 3). Провели довибирання залишків пізнішої фарби, що була впресована в структуру авторського патинованого покриття. Відкрилися ділянки із краплями воску — їх видалили. Процес проводили під контролем збільшувальних приладів.

Для усунення синьої фарби на декоративному тлі ікони відібрали ефективний реагент. Поетапно видаляли шар фарби синього забарвлення. Ділянки, на яких синя фарба нанесена особливо грубим шаром, розмочували та потоншували за допомогою медичного скальпеля для очей. Видаливши основний масив синьої фарби, проводили довибирання у заглибленнях і на рельєфних ділянках. За допомогою тонкого пензля точково на необхідні ділянки наносили 10 %-й спиртовий розчин шелаку. За допомогою очного скальпеля видаляли залишки фарби у важкодоступних місцях. Для уникнення втрат і пошкоджень авторських матеріалів роботи проводили делікатно, через це термін прове-



дення процесу виявився довготривалим. Використовували збільшувальні прилади. Після завершення процесу очищену поверхню вкривали розчином шелаку.

Об'ємні краплі олійної фарби видаляли із застосуванням розчину СП-6 ТМ MAXIMUM. Розм'якшену фарбу потоншували, залишки видаляли механічно під строгим контролем збільшувальних приладів. Вдалося видалити краплі фарби, не пошкодивши авторського захисного покриття.

Потоншення потемнілої захисної плівки на живописному шарі проводили тампонним методом за допомогою відібраного розчинника — «Диметилсульфоксиду». Використовували збільшувальні прилади. Дію реагента припиняли розчином дамарного лаку в пінені (1:3).

Після завершення низки процесів із видалення пізніших поновлень і для потоншення лакової плівки, чіткіше окреслилися ділянки із втратами та потертостями фарбового шару.

Тонування втрат авторського фарбового шару проводили акварельними фарбами. Виконували підклад у техніці заливки. Застосовували напівпрозорий підмальовок. Для завершального етапу тонувань використовували техніку «пуантель». При проведенні реконструкції наслідували авторський колорит. Поверхню вкривали захисним шаром лаку.

Отже, був здійснений цілісний комплекс консерваційно-реставраційних заходів. Живописні партії, що вдалося відкрити від шару поновлень і вирівняти поживтіле застаріле захисне покриття, відновили авторську задумку щодо колористичних прийомів і композиційного вирішення (Іл. 4). Колористичне вирішення вдало контрастує з різьбленим декоративним тлом (орнамент з рослинним мотивом), вкритим срібленням, яке патиноване під золочення за допомогою шафрану. Живопис нерівномірно навантажений, що створює гру ефектів: одяг святого подано скупими виражальними засобами; руки та лик опрацьовані ретельно, виокремлені деталі. Знівельовані пропорції тіла: голова та руки святого невідповідного розміру (завеликі) відносно фігури. До прикладу, плечі святого підкреслено вузькі. Голова святого Миколая увінчана короною.

Відновлена у стінах ЛФ ННДРЦУ ікона «Святого Миколая» XVIII ст. доповнює низку творів із зображенням святого Миколая і прикрашає мистецьку збірку пам'яток Державного історико-культурного заповідника м. Дубно.

1. Гелетович М. *Святий Миколай з життєм*. Львів : Свічадо, 2008 – 152 с.

2. Откович В., Пилип'юк В. *Українська ікона XVI — XVIII ст.* Львів : Світло і Тінь, 1999 – 96 с.

3. Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XVI — початку XVII ст.* Львів : Друкарські куншти, 2017 – 596 с.

4. Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XII — XV ст.* Львів : Друкарські куншти, 2005 – 508 с.

5. Заявка № 299. *Дослідження пам'ятки у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ-променями*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

6. Заявка № 1176а. *Мікологічне обстеження пам'ятки*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

7. Заявка № 1176б. *Ентомологічне обстеження пам'ятки*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

8. Заявка № 1685. *Структурний і мікрохімічний аналіз левкасу*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

9. Заявка № 1686. *Мікрохімічний аналіз пігментного складу червоного кольору з живопису*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

10. Заявка № 1687. *Мікрохімічний аналіз пігментного складу синього кольору (з перемалювання на тлі ікони)*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

11. Заявка № 1741а. *Стратиграфічний аналіз шарів живопису (на обрамленні)*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

12. Заявка № 1741б. *Стратиграфічний аналіз шарів живопису (на тлі ікони)*. Архів ЛФ ННДРЦ України.

*Катерина КОНЮШЕНКО  
(Харків)*

## **ОСОБЛИВОСТІ КОНСЕРВАЦІЇ ІКОНИ «БОГОРОДИЦЯ ПАРАКЛЕСИС» ЛИПОВАНСЬКОЇ ШКОЛИ**

У червні 2019 року під час практики студентів кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв у храмі старообрядницької громади Св. Миколи в селі Білоусівка (Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) для проведення консерваційних робіт була передана ікона «Богородиця Параклесис».

Божу Матір зображено на світло-сірому тлі з ледве помітним зеленим відтінком. Поля ікони мають колір паленої вохри (іл. 1). За композицією ікона є поясным зображення Діви Марії із сувоєм в руках. Богородиця повернута вправо, її погляд спрямований на глядача. Божа Матір одягнена у бордовий мафорій та блакитну туніку, на правій руці – поруч вохристого кольору. Голова Богоматері вкрита червоно-помаранчевою накидкою із білими перлами. Подібними перлами виконані три зірки, на чолі та плечах Марії. Німб Богородиці вохристий, обведений чорним контуром.

Ікона Богородиці, про яку іде мова у публікації, є частиною деісусу (у Білоусівському храмі зберігається ікони Христа та св. Іоанна Предтечи, які створюють з іконою Богородиці єдину групу) та належить до місцевої іконописної традиції старообрядців-липован. Пам'ятка умовно датується першою половиною ХХ ст., та ймовірно, була створена під час Румунського панування в землях Північної Бессарабії. Дане зображення Богородиці прийнято відносити до іконографічного типу «Параклесис». Вважається, що джерелом іконографії є візантійська ікона «Агисоритисса», з якої був зроблений поясний список. Зображення Богоматері із сувоєм, також, дозволяє зробити припущення про наслідування іконографії Боголюбської Богородиці.

Ікона написана темперними фарбами на цільній дерев'яній дошці розміром 36x28,5 см, має вертикальний формат. З тильної сторони основи – дві горизонтальні врізані шпуги (ширина до 6 см.). Грунт ікони світло-сірого кольору, накладений на паволоку. Фарбовий шар

тонкий й багат шаровий, щільна лакова плівка рівномірно вкриває всю поверхню ікони.

Уздовж усієї поверхні фарбового шару маюся вертикальне здуття дахоподібного типу ґрунтового походження. Друге, менше за розміром, біля лику Богородиці. Зв'язок ґрунту з основою був незадовільний. Найбільш критичні за станом ділянки були розташовані навколо дахоподібного здуття. Також був виявлений дрібносітчастий кракелюр фарбового походження на лику Божої Матері. По периметру ікони зв'язок ґрунту з основою був задовільний. За характером пошкоджень можна зробити припущення, що ікона зберігалась в умовах з нестабільним температуро-вологим режимом, що призвело до незначного зсідання дошки й набухання фарбового шару й левкасу. Фарбовий шар й левкас не мали значних втрат завдяки щільній лаковій плівці, яка не втратила еластичність.

З початку план консерваційних заходів складався з декількох етапів зміцнення фарбового шару й ґрунту. Першочерговим завданням було укріплення дахоподібного здуття. Цей процес, в свою чергу, складався з наступних етапів:

- розм'якшення шару живопису розчином етанолу у воді у пропорції 1:1 (розчин було нанесено м'яким синтетичним пензлем на 15 хвилин);

- насичення шару живопису й ґрунту 5% розчином глютинового клею у воді в місці здуття (клей було підведено методом ін'єктування);

- загальне укріплення фарбового шару й ґрунту за допомогою глютинового клею.

Теплий клей було нанесено м'яким пензлем на ділянку живопису за розміром профілактичної заклейки, залишено на 2 хвилини для насичення живопису; розпарювання ділянки живопису із профілактичною заклеюкою через фторопластову плівку праскою нагрітою до 60°C; просушка проф. заклейки праскою через шар паперу з постійною заміною фільтрувального паперу – 3 хвилини.

Профілактичні заклейки наносились уздовж здуття, починаючи з нижньої частини. Після просочування розчином етанолу ґрунт та фарбовий шар набув пластичності, але, у місці здуття збільшився в об'ємі. Через це, в процесі усунення здуття, у верхній частині живопису утворився міхур площею близько 5 см<sup>2</sup> й майже сантиметр заввишки. З випаровуванням розчину етанолу шар ґрунту та живопису поступово втрачали пластичність та об'єм. У процесі



1. Загальний вигляд ікони  
«Богородиця Параклесис» до консервації.



3. Загальний вигляд ікони  
«Богородиця Параклесис» після консервації.



2. Ділянки живопису й шару ґрунту під час усадки утвореного мішура.

укріплення й усадки утвореного мішура шар ґрунту з фарбою почали розтріскуватись (іл. 2); фрагменти живопису було укріплено з частковим зсувом фрагменту фарбового шару.

Ця методика укріплення не дала бажаного результату. Після зняття профілактичних заклеюк були виявлені фрагменти живопису із поганим зв'язком ґрунту з основою: про це свідчили тріщини у місцях стику проф. заклеюк. Отже, наступним етапом було загальне укріплення шару живопису. Профілактичні заклеюки наносились з нижнього правого краю до верхнього лівого у шаховому порядку. Загальне укріплення також не дало бажаного результату. Через деструкцію ґрунту, по всій площі ікони, були виявлені пустоти між ґрунтом і основою.

Через відсутність очікуваного результату було вирішено відмовитись від застосування глютинового клею та відновити зв'язку ґрунту з основою із застосуванням так званого «відкритого» методу, за допомогою синтетичних смол.

Укріплення проводилось з використанням розчину Primal AC33 у воді (пропорція 1/1 відповідно), та складалось з наступних етапів:

Визначення чіткого контуру пустот;

Виконання отворів на площі пустот у невідповідальних (згідно із характером живопису) місцях;

Насичення пустот розчином Primal AC33 у воді (1:1) методом ін'єктування;

Усунення пустот за допомогою фторопластового шпателя;

Обрана методика дала бажаний результат. Були усунені здуття левкасу та фарбового шару, відновлений зв'язок основи та ґрунту. Зсунуті фрагменти фарбового шару були повернуті на свої місця. Видалення розчину Primal AC33 з поверхні фарбового шару було здійснене за допомогою етилацетату (іл. 3).

Консерваційні заходи що до ікони Богородиці «Параклесіс» надали можливість зберегти пам'ятку іконопису від подальшого руйнування. Наступний етап реставрації передбачає видалення забруднень, потоншення лакової плівки, відновлення ґрунту та експозиційного вигляду пам'ятки.

*ru/text/149497.html - свободный. Загол. С экрана. – Язык русский (из Интернета)*

2. Кудрявцев Е.В. *Техника реставрации картин / Е.В. Кудрявцев. – М.: ООО «Издательство В.Шевчук», 2002. – 251 с.*

1. Медведева, Е.С. *Древнерусская иконография Покрова: Боголюбская икона Божией Матери / Е.С. Медведева [электронный ресурс] // Портал Православная Энциклопедия. – Электронные данные 16.07.2009. – Режим доступа: <http://www.pravenc.>*

*Дарина СОКОЛОВА  
(Харків)*

## **ІКОНА «СВЯТИЙ ІОАН ХРЕСТИТЕЛЬ»: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

У 2017 р. релігійна громада с. Мала Рогозянка Золочівського р-ну Харківської області, для проведення реставраційних робіт передала на кафедру реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв ікону «Св. Іоан Хреститель» (42,5 x 51,5 см.).

Для основи ікони було використано дерево листяної породи. Основа складається з трьох окремих частин, які були з'єднані врізними торцевими шпонками. Ширина частин різна – 4,3 см.; 14,3 см.; 13 см. З тильної сторони основа була додатково скріплена двома дерев'яними горизонтальними планками, кожна прибита 5 цвяхами. 1 і 2 частини (зліва на право) скріплені металевою скобою. Через те, що основа була деформована, шпонки не виконували своєї ролі, в процесі реставрації їх було демонтовано.

Основа була зруйнована в результаті життєдіяльності жуків-древоточців. На тильній стороні були присутні забруднення різного характеру: пилове забруднення, залишки воску та ґрунту. Внаслідок висихання деревини, основа стала крихкою, кути були пошкоджені, мали втрати. У лівому куті середньої планки з лицьової сторони відсутній фрагмент основи.

В якості паволоки був використаний папір, якій через потрапляння вологи та від впливу церковних свічок, в нижній частині твору втратив зв'язок з основою.

Ікона написана темперною фарбою на високому художньому рівні. Живопис має багаточасову структуру, виконаний лісируванням у світлових партіях. Фон посріблений по всій поверхні та тонований лаком, наявний чеканий візерунок. Фарбовий шар ікони втрачений в місцях утрат ґрунту, має багато опіків, частина живопису вкрита кіптявою. Найбільшого забруднення кіптявою зазнав лик св. Іоана.

В середині ікони розміщене поясне зображення св. Іоана Предтечі, який в руках тримає чашу з немовлям, зображення частково втрачене. В нижній частині – фрагменти життєвого

циклу Іоанна: «Різдво Іоана Предтечі», «Богоявлення», «Усікновення голови Іоана Хрестителя». У правому верхньому куті зображено Вхід Господній до Єрусалиму, у лівому верхньому куті – «Воздвиження Хреста». Попередньо по збереженим фрагментам вдалося ідентифікувати усі сюжети, окрім «Воздвиження Хреста». На момент надходження ікони можна було розібрати лише те, що зображені чотири фігури невідомих святих, повністю вкриті кіптявою, включаючи лики. Також фрагментарно збереглися написи над фігурами, виходячи з чого першою версією було, що це може бути Друге набуття глави св. Іоанна. Але після пробної розчистки виявилось, що одна з фігур жіноча, а інші дві тримають хрест, з чого було зроблено висновок, що це Воздвиження Хреста. З напису над жіночою фігурою можна розібрати лише декілька букв, але вірогідно що це св. Олена. Напис над другою фігурою (зліва на право) зберігся майже повністю – це Святитель Макарій. Напис над третьою фігурою встановити не вдалося.

Робота з аналогами підтвердила гіпотезу щодо ідентифікації сюжету празника. На аукціоні Violyty була виставлена ікона св. Іоанна Хрестителя іншої іконописної школи, але яка повністю відповідає композиції тієї, що знаходиться на реставрації.

Якщо у нижній частині ікони зображено сюжету із життя Іоана Предтечі, то для верхньої були вибрані сюжети, пов'язані безпосередньо із самим Ісусом Христом. До того ж Вхід до Єрусалиму – це одна із найголовніших подій земного життя Господа, коли народ зустрічає його як Месію. «Ликуй от радости, дщерь Сиона, торжествуй, дщерь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной» (Зах. 9:9). Сюжет Воздвиження Хреста теж має велике історичне значення. Це момент набуття хреста Господнього, що символізує перемогу над смертю. Цей сюжет завершує річний цикл двонадесятих свят. Отже, іконописець вибрав два чи не найважливіших церковних свята, одне з яких розпочинає страшний цикл, а інше завершує.

По обидва боки від зображення Іоана Хрестителя розміщені фігури патрональних святих, виконаних граф'єю по сріблу. Підписи над святими не вдалося розібрати.

На іконі присутній чеканий візерунок, який обрамляє німб Іоана та фон навкруги святих.



*Ікона «Святий Іоан Хреститель»*



*Тильна сторона ікони  
«Святий Іоан Хреститель»*

Для візерунку використані круглі чекани двох різних розмірів та різці, за допомогою яких були нанесені прямі та напівкруглі лінії. Присутній елемент плетіння, що характерно для ікон другої половини XIX століття. Цей момент важливий для атрибуції твору.

Перед початком проведення реставраційних заходів над твором було проведено ряд досліджень: візуальне, в ультрафіолетових та інфрачервоних променях, була зроблена рентгенограма та взятті проб на наявність мікроорганізмів. Дослідження в ультрафіолетовій ділянці спектру виявив нерівномірність лакової плівки, відсутність записів, відсутність пізніх шарів лаку. Рентгенографічні дослідження підтвердили відсутність перемалювань та змін композиції твору.

Мікологічні дослідження виявили наявність на поверхні твору *Rhizopus microsporus* та *Penicillium Lanosum* Westling. *Rhizopus microspores* був виявлений у нижній частині тильної сторони твору. Це швидкорослі колонії, пухнасті, з добре розвиненим міцелієм. Цей грибок є термотолерантним та відомий як деструктор целюлозовмістних матеріалів. *Penicillium Lanosum* Westling також була виявлена у пробі з тильної сторони дошки в поглибленні. Він має обмежені колонії, буває від блідо-зеленого кольору до сизого та темно-сірого. Вважається деструктором полімерних матеріалів, виробів з паперу, та інших целюлозовмістних субстратів.

Робота над іконою була розпочата з укріплення фарбового шару 5% кролячим клеєм з медом та папіросним папером. Далі основу було розшито та очищено від забруднень, шпонки були видалені. Потім частини були почергово склеєні в єдиний щит. Так як основа була уражена жуком точильником, з тильної сторони льотні отвори були заповнені матеріалом, подібним по структурі, так само нарощувалися і кути, після чого основа була затонована у тон деревини.

Після зняття профілактичних заклеюк було розпочато розчищення живопису від кіптяви та забруднень іншого характеру, таких як пилове та віск. Розчищення проводиться за допомогою спирто-скипидарних сумішей.

Надалі заплановано виконання таких процесів: заповнення льотних отворів з лицьової сторони, підведення ґрунту, потоншення авторського лаку, покриття ізоляційним шаром лаку, умовні тонування та покриття захисним шаром лаку.

*І. Коваль Е.З., Митківська Т.І. Мікологічне обстеження музейних пам'яток \ Коваль Е.З., Митківська Т.І – Національний науково-дослідницький реставраційний центр України – К., 2014. –178 с.*

## **ОСОБЛИВОСТІ ЛИПОВАНСЬКОГО ІКОНОПISУ НА ПРИКЛАДІ РЕСТАВРАЦІЇ ІКОНИ «ЄДИНОРОДНИЙ СИНЕ»**

Вивчення липованських ікон знаходиться на етапі свого становлення (накопичення й систематизації). У даній статті розглядаються іконографічні особливості сюжету Єдинородний Синє в іконописній традиції старообрядців-липован, а так само особливості технології та реставрації ікони «Єдинородний Синє» (20 ст., темпера, дерево, 91-66,5 см) з храму св. Миколи с. Білоусівка Сокирянського району Чернівецької обл. (іл. 1).

Старообрядці-липовани є нащадками старовірів, які покинули свою батьківщину в XVII-XVIII століттях внаслідок розколу Московської офіційної Церкви, що стало наслідком культової реформи, проведеної за ініціативою царя Олексія Михайловича Романова та патріарха Московського Нікона (1652-1658). На півдні Поділля, в Лівобережному Подністров'ї і Бессарабії вже в XVIII в. зосередилися тисячі старообрядців, які втекли сюди від переслідувань уряду і панівної церкви [7].

На нових місцях, в умовах відносної релігійної свободи, старообрядці змогли продовжити іконописну традицію, про що свідчать численні твори, що дійшли до нашого часу. Та обставина, що розвиток місцевого старообрядницького живопису відбувався на стику різних етнічних культур – української, молдавської, турецької, болгарської – лише підсилює її дослідницьку привабливість.

Росіяни на території Чернівецької області переважають лише в кількох сільських населених пунктах. В цілому російське населення області поділяють на старообрядців-липован і власне росіян. Вони заснували ряд поселень, зокрема села Біла Криниця в Глибоцькому районі, Липовани у Вижницькому районі, Грубна і Білоусівка в Сокирянському районі та інші. Головний релігійний центр липован - село Біла Криниця (румунське назва - Fântâna Albă). Поруч з ним на румунській території перебували липованські села Клімауць і Соколинці, де проживали липовани. У селі Соколинці

(зараз - Липовани) росіяни оселилися в 1724 році. У 1785 році в лісі липовани побудували монастир, який в 1791 р був перенесений до Білої Криниці. Нині російські старообрядці Буковини належать до Російської православної старообрядницької церкви; є 8 парафій: 3 в Сокирянському районі і по 1 в Чернівцях, Вижницькому, Глибоцькому, Сторожинецькому та Хотинському районах [ 7 ].

Матеріали, що використовувалися липованськими іконописцями традиційні для іконопису: дерев'яна основа, крейдяний ґрунт, покладений іноді на «паволоку», темперні фарби на яєчному зв'язуючому. Готовий живопис покривався оліфою. Звичайні врізні зустрічні шпонки, змонтовані на тильній стороні ікони. Одна з особливостей, що відрізняє липованські ікони від творів російських старообрядницьких центрів, – відсутність «ковчеха».

В зображенні ликів і інших оголених ділянок тіла – старообрядницькі майстри також дотримувалися традиційних методів. На оливковий санкірь послідовно наносилися плави, за допомогою чого моделювалася форма, досягалася її рельєфність. У кращих з липованських ікон образи привертають увагу силою характерів, емоційною насиченістю, своєю безпосередньою спрямованістю до «світу». Переважно, самі вирази ликів спрощені, лірично наївні [ 3 ].

Сильна сторона липованського іконопису – незвичайна широта його сюжетного репертуару. Примітно, що місцевим старообрядництвом виявилися затребуваними найскладніші символічні композиції, що розкривають зміст літургійних текстів і апокрифів. У більшості ікони липованських зображень спиралися на вивірені багатовіковим досвідом візантійські і давньоруські іконографічні схеми. Досить часто, однак, відбувається їх ґрунтовне переосмислення.

Еволюція їх ішла в напрямку все більшої фольклоризації, посилення орнаментального складового і в той же час – спрощення образності, «зниження» психологічних характеристик. Тенденції до прикрашення, лубочної декоративності нарастають в другій половині XIX ст., досягаючи до кінця сторіччя свого апогею. Саме спроба зберегти національну сутність штовхала старообрядців на охоронну політику в області вже архаїчних форм творчості, сприймаються ними як традиційні, «свої», національні.

Різкий перелом в розвитку старообрядниць-

кого іконописної справи відбувається в 1910-х - 1920-х рр. Перша світова війна, революція в Російській імперії, румунська окупація – все це призвело до тривалої дестабілізації життя в регіоні, вимушеного скорочення економічних і культурних зв'язків між старообрядницькими громадами. Проте, на території Румунії іконописні традиції не припинялися [3].

У сер. XX ст. мінімізується декоративне оздоблення, що багато в чому визначало характер місцевого старообрядницького іконопису. Внаслідок цього велика роль відводиться кольору. М'якше стає колорит творів, наближаючись за своїм звучанням до акварельної гами. Шати святих, раніше суцільно залиті густим золотом прогалин, тепер моделюються виключно кольором. Відсутність золота намагалися іноді (і завжди невдало) заповнити бронзовою фарбою, проте частіше на його місці фігурує жовта або світло-коричнева вохра. Вохрою писали поля, німби, традиційні розетки з квіток і листя. Фон на іконах цього часу завжди барвистий: жовтий, бірюзовий, блакитний; часто він усіяний рядами дрібних лубочних хмарок (особливість Нижньодунайських творів) [ 3 ].

На пізньому етапі розвитку – у другій половині XX ст. – липованська ікона втрачає багато зі своїх колишніх якостей; нерідко це вже не живопис, а сакральна графічна схема, якась знакова комбінація, що підлягає швидше герменевтиці, ніж естетичній оцінці. Втім, падіння майстерності і загальний регрес липованського письма аж ніяк не супроводжувалися розривом з традиціями старої школи – в міру своїх сил останні старообрядницькі іконописці прагнули слідувати авторитетним зразкам місцевого мистецтва XIX – початку XX ст. Інша справа, наскільки це їм вдалося. Ікона, якій присвячена стаття відображає більшість представлених вище ознак занепаду (еволюційних видозмін) липованського іконопису.

Бажання старовірів зберегти у всій повноті старовину своїх індивідуалістичних релігійних бачень робить для нас вивчення липованського іконопису та побуту особливо актуальним.

Перш за все необхідно відзначити загальні для всіх старообрядницьких ікон особливості, що дозволяють відокремити їх (правда, далеко не завжди) від творів офіційного церковного мистецтва. По-перше, як відомо, одним з найважливіших розбіжностей між старообрядцями і ніконіанами було питання про складання перстів. Офіційна церква в післяреформний час

забороняла зображення на іконах двоперстного складання. Навпаки, в старообрядницькому образотворчому мистецтві всюди зустрічається двоперстя. По-друге, розходилися старообрядці і ніконіани в написанні абрєвіатури імені Ісуса Христа. Старообрядці відкидають ніконівське нововведення – написання імені Христа як Ісус і, отже, напис на іконах «ИС. ХС.». Єдино правильним проголошується написання імені Христа як Ісус і абрєвіатури «ІС. ХС.». Поряд з двоперстям одним з істотних розбіжностей старообрядців з офіційною церквою було питання про форму хреста. На всіх старообрядницьких іконах в руках святих, на маківках церков завжди зображуються хрести тільки з восьми кінцями. Хрести інших форм не зустрічаються. На старообрядницьких іконах також не можуть зустрічатися зображення нових святих, канонізованих російською православною церквою вже після розколу, нових образів Богоматері і нових ізводів традиційних сюжетів (наприклад, Воскресіння Христове зображується тільки у вигляді зіслання в пекло) [1].

В іконописних майстернях дотримувалися сповідання старовірами канонів і традицій давньоруського іконопису, які, в свою чергу, визначалися кругом православних зразків, що склалися до середини XVII ст. Саме в старообрядницькому середовищі була сильна орієнтація на стародавні зразки, більшість з яких дійшло до нас в пізніх повторях.

Розглядаючи народне благочестя, слід пам'ятати, що в дійсності релігійність старовірів була дуже цільною, злиною з їх способом життя. На полях ікон, як правило, дається зображення в рїст вибраних святих. Особливо наголошується патрональний характер підбору святих, соіменних членам сім'ї, з обов'язковим включенням в їх число, і Ангела-хранителя.

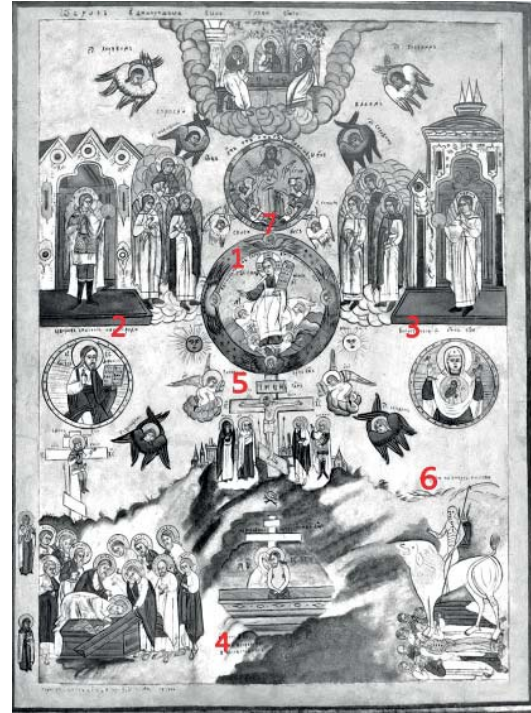
Розглянемо докладніше як дана стилістика знайшла своє втілення в іконі «Єдинородний Сине». Ікони цього типу прийнято називати дидактичної поемою і богословським трактатом; так само її називають «мудрування убогого грецького толку». Насправді сюжет містить в собі серйозний і глибокий зміст.

Композицію вінчає Старозавїтна Трійця, далі центр композиції продовжують два медальйона. У верхньому медальйоні представлений Бог-Отець в білому одязі. Його голова оточена круглим німбом з накладеним на нього зірчастим 8-кутним німбом. На колїнах зобра-

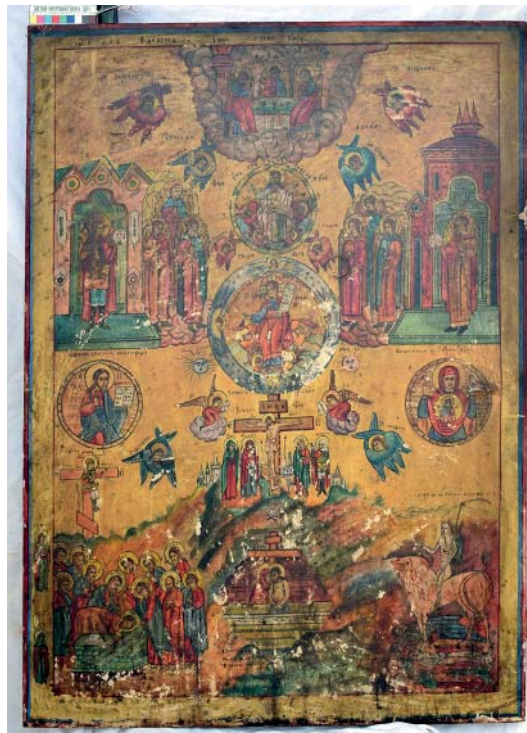




Іл. 1. Загальний вид після реставрації.



Іл.2. Послідовність розташування тексту православної гімну.



Іл.3. Загальний вид до реставрації.

жений голуб – символ Святого Духа. Престол підтримують Серафими. У нижньому медальйоні представлений образ Христа Еммануїла. У лівій руці Він тримає хартію з текстом: «Єдинородний Сине». Він, як і Бог-Отець, сидить на вогненних Серафимах. По боках розташовані диски сонця і місяця з «личинами» (уособлення небесних світил).

Зліва композицію замикає зображення 3-главого храму з потрійними закомарами, перед дверима якого стоїть Архангел Михаїл в обладунках, із зерцалом в лівій руці і з вогненным мечем у правій руці. Він асоціюється з «Херувимом», що охороняє шлях до дерева життя після вигнання Адама і Єви з Едему. Образ «Христа Логосу», зверненого до цієї будівлі і який вказує на неї витягнутою правицею, дозволяє трактувати спорудження як символічне зображення Церкви.

Справа композицію замикає складна вежеподібна багатоярусна споруда з фігурою Архангела Гавриїла зі сферою в правій руці і мірилом в лівій.

Нижче по сторонам розташовані медальйони з поясним зображенням Вседержителя і Знамення. У лівій руці сувій (Мф. 11:28), права – в благословляючому жесті. Епітет «Вседержитель», написаний поряд з ім'ям Ісуса Христа, висловлює, крім іншого, догмат Боговтілення: титул Вседержителя відноситься повною мірою і до Божественної, і до людської природи Спасителя. На противагу даному зображенню виступає Знамення, яке підкреслює його людську сутність. Це співвідношення відображає основну ідею гімну «Єдинородний Сине», який стверджує віровизначення Халкидонського собору про дві природи у Христі.

Далі йде сцена «Розп'яття». На православних іконах цвяхи вбиті виключно в долоні Ісуса. Принципово важливим був і нахил голови Спасителя. На православних іконах ми бачимо її похиленою до правого плеча. Зліва від Христа ми бачимо Іоанна і Лонгіна, який завдав рани Христа, які в іконографії придбали символічний характер. Праворуч від сцени розп'яття мають бути дві жіночі фігури, одна з яких – Матір Божа, а друга з них має підпис «Марія», але її можна витлумачити як: Марію Магдалину, Марію Якова, Марію Клеопову.

Дуже цікавою є іконографія ангелів, що ширяють над Хрестом з покровеними руками. Покровенні руки – древній символ благоговіння, поваги. Також в подібній іконографії часто

зустрічається варіант зображення ангелів, що закривають лики гіматієм, співчуваючи Христу.

Звернемо увагу і на те, як іконописці зображували на іконі «Розп'яття» реакцію природи. Основу для цього вони знаходили, безперечно, в текстах Писання. Як відомо, євангелісти оповідають про п'ять, що вибухнула з шостої до дев'ятого години (Мф. 27: 45; Мк. 15: 33; Лк. 23: 44-45). Така деталь, на відміну від землетрусу що відбувався, для виразних засобів живопису «зручніше». Тому образи сонця і місяця вже з VI століття входять в ужиток церковного мистецтва. Як в Євангеліях, так і в іконопису ми маємо справу з есхатологічним характером зображення природи, і тому-то червоним зображується часто місяць, а не сонце. Це узгоджується і зі словами Одкровення: «І ось, стався великий землетрус, і сонце стало похмуро як міх волосяний, і весь місяць зробився як кров» (Од. 6 12). Аналогічний прогноз знаходимо і в Діяннях святих апостолів: «сонце на темряву, а місяць на кров перед приходом Господнього дня, великий та славний» (Діян. 2: 20).

Вірш «Розіпни ж, Христе Боже, смертю смерть подолав» ілюструється в нижній частині ікони. Тут вміщена композиція «Не ридай Мене, Мати», заснована на текстах служби Великої суботи і набула широкого поширення в XIV в. у візантійському і російському монументальному живописі. Вона являє Богоматір, що обіймає Христа у гробі.

У лівому кутку на тлі гір написаний великий хрест, на вершині якого сидить Христос в обладунках і шоломі. (Серед зображень, що не відповідають православним вченням були деталі композиції «Єдинородний Сине» такі, як образ Христа в обладунках, що з'явився на російських іконах вже в кін. XV ст.) В середньовічному європейському мистецтві в основу зображення Христа воїна лягли образи, взяті здебільшого з Апокаліпсису.

Нижче на відміну від традиційної сцени, де архангел Михаїл пронизує списом сатану, зображена сцена «Апостоли біля гробу Господнього», як символ перемоги воскреслого Христа над смертю. Симетрично справа зображена смерть верхом на апокаліптичному звірі. За її плечима сагайдак зі стрілами, в руці коса. Смерть рухається по трупах людей, які вистеляли її шлях.

Таким чином, можна переконатися в тому, що та чи інша ідея богословсько-філософсько-

го або церковно-історичного змісту для свого художнього втілення використовує певні, що склалися образотворчі засоби, які в значній мірі пов'язані з архітектонікою і символікою і інтерпретацією використовуваних елементів. Це сприяє ясному рішення композиції і організовує увагу, дозволяючи через зовнішню структуру візуально вловлювати глибинний зміст образу.

Композиція на тему літургійного співу одночасно є і ілюстрацією гімну, і розкриттям його сенсу в послідовно представленій історії спасіння світу через втілення Божественного Логосу, Христа, який невідступно перебуває в лоні Отця, Розп'яття і Воскресіння і створену Їм Церкву, але чи правильно буде сказати що вона послідовна? (іл.2)

Церковнослов'янський текст православного гімну, який лежить в основі представлені ікони виглядає наступним чином: «*Единородный Сыне и Слове Божий, безсмертенъ Сый, и изволивый спасения нашего ради воплотитися отъ Святѣя Богородицы и Приснодѣвы Маріи, непреложно вочеловѣчивыйся, распный же Христѣ Боже, смертію смертъ поправый, Единъ Сый Святѣя Троицы, прославляемый Отцу и Святому Духу, спаси насъ*», але що ми спостерігаємо на іконі. (іл.2) Фрагменти тексту розподілені по всьому зображенню абсолютно незв'язно, деякі фрагменти тексту відсутні або мають граматичні невідповідності з вихідним текстом.

Ікона надійшла на реставрацію з наступними дефектами й пошкодженнями:(іл.3)

1. Основа: На основі присутні 17 сучків, з яких 3 деформують поверхню фарбового шару, один з них, що розташовується на торці є причиною розтріскування основи. На торцевих частинах основи присутні 9 отворів від цвяхів. В правій нижній частині основи разом з фарбовим шаром відсутня частина основи, яка потребує відновлення.

2. Грунт: Зв'язок з фарбовим шаром незадовільний.

3. Фарбовий шар: Втрати фарбового шару складають приблизно 30%. Зв'язок фарбового шару з грунтом незадовільний. На поверхні присутні три здуття фарбового шару. Загальне пилове забруднення; механічні пошкодження по периметру ікони у вигляді подряпин та потертостей, значне забруднення воском, кіптявою.

4. Лакове покриття: Лакова плівка дуже тон-

ка, нерівномірна та потускніла.

В ході реставраційних заходів відновлена основа, видалений шар воску, пилу, та кіптяви Укріпленний фарбовий шар. Укладені здуття фарбового шару. Був проведений ряд експериментів по підбору складу для потоншення лакової плівки, найкраще себе проявив диметилсульфаксид. Відновлений грунт та виконані тонування. Ікона набула експозиційного вигляду.

Цінність старообрядницької іконопису (незалежно від художніх якостей окремих ікон) в тому, що вона зберегла традиційну манеру іконописання і не переродилася в релігійну картину. У старообрядницьких іконах відбилася тверда самостійність і своєрідність дровлеправослав'я в первісній красі і багатовіковій історії.

1. Бикова О.В. *Іконографічні особливості старообрядницької ікони у Волго-Вятському регіоні // Світ науки і мистецтва: питання філології, мистецтвознавства і культурології: зб. ст. по матер. II міжнар. наук.-практ. конф. № 2. - К: СІБАК, 2011 року.*

2. Гусева Е.К. *Пам'ятники старообрядницького живопису кінця XVIII-XIX ст. // Російські письмові та усні традиції й духовна культура. - М., 1982. - С.151-161.*

3. Горбунов Ю.С. *Старообрядницький іконопис південно-західної України і Бессарабії XIX - першої половини XX ст. // Культура народів Причорномор'я. Вид. Кримський науковий центр НАН і МОН України, Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського МОН України: Журнал. - 2001. - Вип. 24. - С. 89-96.*

4. Гріднева Н.В. *Одеський муніципальний музей особистих колекцій ім.О.В.Блещунова. - М.: Гілея, 2011. - 167ст.*

5. Інікова С.А. *Про питання о липованських іконах, Інститут етнології й антропології РАН, Москва - 24ст. Режим доступу вільний: <https://cyberleninka.ru/article/k-voprosu-o-lipovanskih-ikonah>*

*Загол. з екрану. - Мова російська (з Інтернету)*

6. Кіріле Ф. *Російська липованська громада в Румунії - Бухарест: 1996. - 271ст.*

7. Кононова М. *Російська старообрядницька діаспора в країнах далекого зарубіжжя: генезис, формування та сучасний стан. [електронний ресурс]. - Режим доступу вільний: [http://www.archipelag.ru/ru\\_mir/volni/religio\\_voln/russian\\_diaspora](http://www.archipelag.ru/ru_mir/volni/religio_voln/russian_diaspora). - Мова російська (з Інтернету)*

*Анастасія ШАПОВАЛОВА*  
(Харків)

## **РЕСТАВРАЦІЯ ВЕТКІВСЬКОЇ ІКОНИ СВ. МИКОЛИ В ЗБІРЦІ ЛИПОВАНСЬКОЇ ГРОМАДИ с. БІЛОУСІВКА**

Під час переддипломної практики, яка проходила у старообрядницькій громаді св. Миколи Чудотворця с. Білоусівка Чернівецької області у червні 2019 р., була виконана реставрація ікони св. Миколи «Відворотного» початку XIX ст.

В XIX ст. у Північній Бессарабії були утворені анклавні старообрядців-липован, потомки яких і зараз зберігають традиції старого благочестя. Хоча липовани мали свої іконописні осередки, ікону св. Миколи, якій присвячено статтю, було перенесено до Бессарабії з Ветки – потужного старообрядницького центру розташованому в межах сучасної Білорусі.

Ікона св. Миколи розміром 35,6x30,8x3 см., написана на липовій дошці темперними фарбами. Основа складається з трьох частин, які втратили зв'язок між собою. На іконі зображено св. Миколу, голова якого повернута в правий бік, очі повернуті вліво. Вбрання святого виконане сріблом, яке вкрите кольоровим лаком, прикрашене характерним орнаментом у вигляді перлів. Над плечима святого були зображені Богоматір та Ісус Христос (Никійське чудо). Фон та німб вкриті золотом. Лик та руки святого написані по санкирю темно-коричневого кольору. Вохріння виконано м'яко, не контрастно.

Іконографія св. Миколи «Відворотного» з'явилась в іконописній школі Ветки не раніше XVIII ст., та набула поширення у старообрядництві. Незвичне найменування ікони пов'язано зі змістом образу – відвертати біди та бісовщину. Характерні риси іконографії – протилежне направлення голови, що відвернута праворуч, та очей, які дивляться ліворуч, також виправдовують назву, бо створюється враження, ніби святий Микола відводить погляд.

Сама іконописна школа Ветки була заснована вихідцями з Московії на території Великого Князівства Литовського наприкінці XVII ст. у містечку яке знаходиться на території сучасної Білорусії. Цей стиль був доволі значним центром старообрядництва з 1695 року.

Липованська та Ветківська іконописні шко-

ли мають спільні риси в техніці та технології іконопису та іконографії, але буде доречно описати їх загальні та відмінні риси.

І у Ветківській і у Липованській школі іконопису для скріплення дерев'яної основи використовувались врізні та торцеві шпонки. У більшості ікон цих іконописних осередків на дошках був відсутній ковчег. Основою для цих ікон обиралися листяні породи дерев, найчастіше вільха, яблуня чи липа.

Липованська та Ветківська школи впізнаються за широке використання золота. Також одним з найпоширеніших прийомів цих стилів є техніка орнаменталізації одягу «в прошкріб». Тканини виконувалися лісуванням по золотій підкладці, після чого голкою оброблявся малюнок, оголюючи золото. Ветківська школа вирізняється тенденцією гравірування по левкасу та золоту чи сріблу через кольорові лаки. Об'єднуючим фактором також може бути графічне виконання візерунків золотими фарбами. В іконографії ветківських та липованських ікон особливу увагу приділяли рослинним орнаментам. Мотиви квітів: троянд, букетів, яблучних дерев, виноградної лози, мушель.

При написанні тіла, обидві школи тримаються більш класичних традицій. Об'єм моделювався вохрінням та висвітлюванням по темному санкирю плавлінням та заливками, між якими вводився підрум'янок, з подальшою розстановкою відблисків.

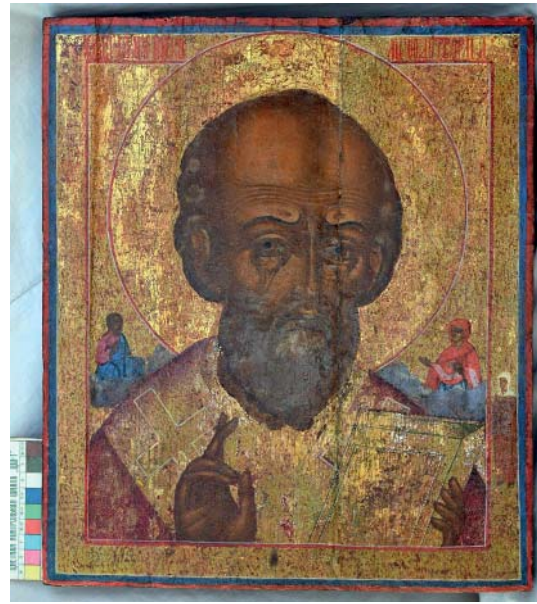
Однією з відмітних рис Ветківського іконопису є активне висвітлення ділянок коло рота, над бровами, під очима та на кінчику носа. Ще примітною особливістю є форма верхньої губи, нависаючої над припухлою роздвоєною нижньою. Також давньою традицією є виділення міжгуб'я та контуру нижньої губи кіновар'ю. Опущі та рамки частіше виконувалися червоно-білим чи синьо-червоно-білим кольорами. Німби виконувалися крапковим орнаментом, імітуючим перли, або лінією червоного чи білого кольору.

Стан збереження ікони св. Миколи був не задовільний. При надходженні на реставрацію ікона мала щілини між складовими частинами дерев'яної основи, багат шарові записи емалевими та бронзовою фарбами на фоні, німбі, одягах, складні забруднення та відставання паволоки від основи. Виходячи з цього було розроблено таку програму реставраційних заходів:

1. Візуальні дослідження;
2. Очищення поверхні від воску та пилових



*Ікона святого Миколи Чудотворця до реставрації.*



*Ікона святого Миколи Чудотворця після реставрації.*

забруднень;

3. Видалення записів;
4. Детальне очищення залишків записів;
5. Усунення здуттів;
6. Усунення відставання паволоки ;
7. Склейка основи;
8. Підведення ґрунту;
9. Нанесення ізоляційного шару лаку;
10. Виконання тонувань;
11. Нанесення захисного шару лаку;
12. Відновлення втрат основи в місці зведення;

На всіх етапах реставраційних робіт проводилась фотофіксація загального вигляду та фрагментів.

Поверхню було очищено від основного шару забруднень. Віск розм'якшувався компресами зі скипидару та знімався механічно, за допомогою скальпелю. Залишки воску видалялися скипидаром. Для розм'якшення шару записів на поверхню фарбового шару накладався компрес з диметилформаміду. Через 7 хвилин, коли шар розм'якшувався, він видалявся механічним шляхом, за допомогою скальпелю. Але цей процес не вдалося провести в один етап. Бронзова фарба, на відміну від емалевої, знімалася дуже важко, тому довелося провести додаткове очищення від залишків записів. При детальному очищенні ділянка змочувалася диметилформамідом. Після обробки розчином залишки записів ретельно прибиралися скаль-

пелем. Особливу складність становив міцний зв'язок золота на фоні та бронзової фарби поверх нього, через що даний етап займав багато часу кропіткої праці. Після цього було проведено місцеве усунення здуттів. Здуття проклеювалися 5% глютиновим клеєм на поверхні та 8% клеєм всередині. Під здуття клей вводився шприцом, після чого на ділянку фарбового шару наносилася профілактична заклейка з цигаркового паперу. Наклавши зверху неї поліетиленову плівку та марлеву тканину, ділянка прасувалася теплою праскою до розм'якшення здуття. Після цього здуття укладалося фторопластовим шпателем.

Наступним етапом роботи було відновлення зв'язку паволоки та основи. З першого разу процедура не дала бажаних результатів, тому проводилося повторне укріплення введенням водного розчину Primal AC33 1:1 в задалегідь зроблені технологічні проколи. Після чого місця відставання також вкладалися шпателем.

Наступним етапом було підведення реставраційного ґрунту та нанесення ізоляційного лаку (лак акрилстерольний з піненом 1:1). Зміцнення лицьового боку дало змогу працювати з основою.

Головною задачею роботи з основою було її очищення та відновлення цілісності. Місця роз'єднання фрагментів основи, а потім оброблялися 40% розчином етанолу, потім проклеювалися 40% столярним клеєм. Склейка до-

шок основи була здійснена за допомогою 40% столярного клею. тріщини та інші дефекти основи заповнювалися паклею із 40% столярним клеєм. Вирівнювання місць втрат основи відбувалося за допомогою водної акрилової шпаклівки. Після просихання реставраційна вставка тонулася акварельними фарбами в колір деревини.

Тонування реставраційних вставок з лицевого боку ікони виконувалося акварельними фарбами із додаванням бичачої жовчі. Після відновлення цілісності фарбового шару, був нанесений шар реставраційного захисного покриття.

В результаті реставраційних робіт були зупинені деструктивні процеси, а ікона святого Миколи Чудотворця набула експозиційного виду.

---

1. Горбунов Ю.Е. «Старообрядническая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX – первой половины XX века» [Электронный ресурс] / - Электронные данные (7 файлов) – 07.09.2019 – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/83260/21-Gorbunov.pdf?sequence=1> свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

2. Корусь Елена «Старообрядческая икона Ветки» [Электронный ресурс] // Портал электронный журнал Антиквар – Электронные текстовые данные – 18.09.2019 – Режим доступа: <http://antikvar.ua/staroobryadcheskaya-ikona-vetki/> свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

3. Нечаева Г.Г., Леонтьева С.И. «Ветковский музей народного творчества» [Текст] / Нечаева Г.Г., Леонтьева С.И. Шкляр Ф.Г. - Минск: Четыре четверти, 2002 — 273с.

4. Нечаева, Г.Г. Ветковская иконописная школа [Электронный ресурс] // Портал Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций - Электронные текстовые данные – 21.09.2019 - Режим доступа: <https://vetka-museum.ru/phenomeny-vetki/staroobryadcheskaya-vetka.html> свободный. Загол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

## ЕНТОМОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОНДОСХОВИЩ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

27 жовтня 2018 року співробітником відділу наукових досліджень Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України В.Г. Коритнянською було проведено ентомологічне обстеження трьох приміщень фондосховища музею Волинської ікони. Обстеження складалося з таких етапів:

1. візуального огляду приміщень і пам'яток;
2. заміру температури і відносної вологості повітря;
3. відбору зразків з подальшою їх камеральною обробкою в лабораторії ОФ ННДРЦУ за допомогою бінокулярного мікроскопу МБС-9 (14x0,7; 14x2).

Отримані результати обстеження дозволили надати працівникам музею рекомендації щодо поліпшення умов зберігання, впровадження методів профілактики і боротьби з комахами – шкідниками музейних творів.

### 1. Результати візуального огляду приміщень і пам'яток

Фондосховище музею складається з трьох, невеликих за площею кімнат, які знаходяться в напівпідвальному приміщенні. Приміщення №1 обладнане сітками, на яких зберігаються відреставровані твори, в приміщеннях №2 і 3 – зберігаються інші предмети з колекції музею. У зв'язку з цим приміщення №2 і 3 перевантажені, частина музейних пам'яток розташована в них на підлозі, попід стінами, по кутах та в проходах між стелажми (в скупченнях і штабелях, деякі обгорнуті п/е плівкою).

Провітрювання фондів здійснюється за допомогою відчинених дверей, в приміщенні №1 також за допомогою пристрою примусової вентиляції повітря. В кожному приміщенні є вікно (не відкриваються), в приміщеннях №2 і 3 доступ до вікон ускладнений або неможливий з-за розташування музейних предметів у проходах між стелажми (у зв'язку з цим на підвіконнях спостерігається значне пилове забруднення та багато павутиння). Вікна в приміщеннях фондів музею виходять у приямки, стіни, на яких вони розташовані (в приміщенні №1 – майже

по всій висоті, справа від вікна, в №2 – під і на стелі) мають численні осередки деструкції у вигляді тріщин, здуттів, відшарувань та осипів без візуально помітних ознак ураження мікроскопічними грибами (осередки деструкції стін в приміщенні №1 вкриті інтенсивним нальотом пухких білих висолів). Загалом, приміщення фондів музею різняться ступенем забруднення: приміщення №1 – чисте, №2 – менш чисте та №3 – найбільш забруднене.

Під час обстеження приміщень фондів виявлено осипи бурового борошна під творами:

1. Фрагменти іконостасу з с. Гумнище Горохівського району Волинської обл. (дата надходження 2008 р., розташовані на полицях стелажів у приміщеннях №2 і №3);
2. Двохстороння ікона «Новозавітна Трійця і Непорочне зачаття», №938, з церкви с. Забороль Луцького району Волинської обл. (2013 р., приміщення №2).

Бурове борошно розсипчасте, «чисте», кольору деревини. Льотні отвори на творах округлі, переважно 2,0-2,5 см в діаметрі (окремі до 3,0-3,2 см), деякі – з «чистими» та гострими краями.

### 2. Показники температури і відносної вологості повітря

Контроль за температурно-вологісними умовами здійснюється за допомогою старого, не повіреного психрометричного гігрометра.

Показники температури і відносної вологості повітря в приміщеннях на момент обстеження були в межах норми та склали:

№ приміщення фондів	Показники температури та відносної вологості повітря	
	T (°C)	φ (%)
№1	21	52
№2	19,6	57
№3	20	55

### 3. Результати камеральної обробки зразків Приміщення №1

*Проба №1: «з підвіконня та підлоги під ним».*

Виявлено: будівельне сміття – фрагменти тиньку і фарби, піщинки, фрагменти іржи, волосся, текстильні волокна, фрагменти павуків, їх екзувії та павутиння (небагато), фрагменти ківсяків і мокриць (поодинокі), дрозофіли (4 особини), імаго меблевого точильника (*Anobium punctatum* DeGeer, 1774) (іл. 1) і дов-

гоносіка *Otiorhynchus* sp. (по одній особині).

**Проба №2: «дальній кут зліва та прав від розсувної сітки по центру приміщення, перед входом».**

Виявлено: будівельне сміття, фрагменти пінопласту, деревини та іржи, насіння перцю, прутики від віника, павутиння (небагато), текстильні волокна, фрагменти ґрунту, позолоти і фарбового шару, одиничні екскременти жука-точильника (кольору деревини, лимоноподібної форми).

### **Приміщення №2**

**Проба №1: «осипи бурового борошна на полиці, з-під фрагменту іконостасу (ікони Пророчого ряду) з с. Гумнище Горохівського району Волинської обл.».**

Виявлено: однорідні за розміром екскременти в формі «пігулки», фрагменти деревини (багато), фрагмент твердого надкрила комахи.

**Проба №2: «з верхнього торця ікони «Новозавітна Трійця і Непорочне зачаття» (№938)».**

Виявлено: насіння рослин (берези та ін.), фрагменти деревини і будівельного сміття, оповиті павутинням, однорідні за розміром екскременти в формі «пігулки», імаго *A. punctatum* та залишки комахи (крило, нога, вусик).

### **Проба №3: «з підвіконня».**

Виявлено: павутиння (багато), фрагменти павуків та їх екзувії (в тому числі павука-косарика), пил, фрагменти деревини і будівельного сміття, піщинки, імаго *A. punctatum*, фрагменти клопа *Rhyarochromus* sp. (з групи «клопи-наземники», Hemiptera), фрагменти мурах, фрагменти імаго з родини Coleoptera та Hymenoptera (не ідентифіковані), однорідні за розміром екскременти в формі «пігулки» (незначна кількість), залишки імаго метелика молі-кератофагу (Lepidoptera).

### **Приміщення №3**

**Проба №1: «центр нижньої полиці, центральний стелаж».**

Виявлено: фрагменти деревини, фрагменти і три імаго *A. punctatum*, клаптики паперу, павутиння з брудом і будівельним сміттям, фрагменти павуків, їх екзувії, три імаго мікотрофних жуків з роду *Dienerella* (Latridiidae), фрагменти мурах, Hemiptera gen. sp., екскременти двох видів: однорідні за розміром екскременти в формі «пігулки» та лимоноподібні, кольору деревини.

### **Проба №2: «з підвіконня».**

Виявлено: пил і павутиння (багато), фрагменти дротів та їх ізоляційного покриття, гвин-

тики, цвяхи, будівельне сміття, імаго і численні фрагменти (оповиті павутинням) *A. punctatum* (біля 64 особин), фрагменти павуків, їх екзувії (багато, в тому числі павуків-косариків), два імаго жуків-строкаток *Korynetes caeruleus* (Cleridae), живі сіноїди (помірно), личинкові шкурки жуків-шкіроїдів з роду *Anthrenus* (багато, в тому числі й такі, що свідчать про виплід жуків), жива личинка жука-шкіроїда *Anthrenus museorum* (Linnaeus, 1761) (пізніше в лабораторії ОФ ННДРЦУ з неї відродився жук), чотири мертві імаго жука-шкіроїда з роду *Anthrenus* sp., живий шкіроїд *Anthrenus scrophulariae* (Linnaeus, 1758), ківсяки (багато), багатоніжка-літобіїда, фрагменти мурах, несправжній скорпіон (*Chelifer sancroides?*), їдці (загалом 374 особини, більшість з яких, вірогідно, їдці-браконіди) (іл. 2), падальні мухи (*Calliphora* gen. spp.) (22) та комар-пісун (одна особина).

З двох видів екскрементів, що були виявлені в приміщеннях фондів музею, перші – лимоноподібні, кольору деревини, без вкрапель (іл. 3) належать личинкам меблевого точильника, другі – кольору деревини, в формі «пігулки» (іл. 4) – характерні для личинок строкатого точильника (*Xestobium rufovillosum* (De Geer, 1774) – широко розповсюдженого на Півночі України виду, що пошкоджує споруди і предмети з деревини, а також книги. Виявлення значної кількості екскрементів *X. rufovillosum* (поряд з відсутністю імаго) свідчить про колишнє ураження музейних творів личинками цього виду.

Отже, в результаті обстеження в приміщеннях фондів музею виявлено численних представників типу Членистоногі (Arthropoda), які належали до п'яти класів з трьох підтипів:

Підтип Ракоподібні (Crustacea)

Клас Вищі раки (Malacostraca)

Ряд Рівноногі (Isopoda)

Мокриці (Oniscidea)

Підтип Трахейні (Tracheata)

Надклас Багатоніжки (Myriapoda)

Клас Двопарноногі (Diplopoda)

Ківсяки (*Julida* spp.)

Клас Губоногі (Chilopoda)

род. Багатоніжки-літобіїди (*Lithobiidae*)

*Lithobiidae* gen. sp.

Надклас Шестиногі (Hexapoda)

Клас Комахи (Insecta)

Підклас Крилаті комахи (Pterygota)

Відділ Комахи з неповним перетворенням (Hemimetabola)





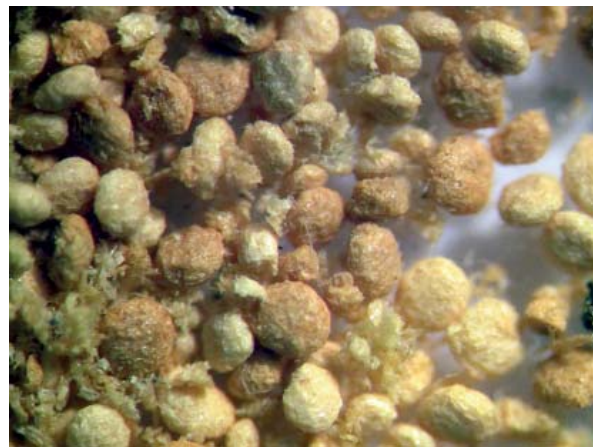
*Іл. 1. Імаго меблевого точильника, виявлені в приміщеннях фондів Музею волинської ікони.*



*Іл. 2. Їзці, виявлені в приміщеннях фондів Музею волинської ікони.*



*Іл. 3. Екскременти меблевого точильника. У складі осипів бурового борошна.*



*Іл. 4. Екскременти строкатого точильника. У складі бурового борошна.*



*Іл. 5. Мухи-каліфориди, виявлені в приміщенні фондів Музею волинської ікони.*

Надряд Геміптероїдні (Hemipteroidea)  
 Ряд Сіноїди (Psocoptera)  
 Ряд Напівтвердокрилі, або Клопи (Hemiptera)  
 підряд Клопи (Heteroptera)  
 надрод. Лігеїди (Lygaeoidea)  
 род. Клопи-наземники (Rhyarochromidae)  
*Rhyarochromus* sp.  
 Відділ Комахи з повним перетворенням  
 (Holometabola)  
 Надряд колеоптероїдні (Coleopteroidea)  
 Ряд Жуки (Coleoptera)  
 род. Точильники (Anobiidae)  
*Anobium punctatum* (De Geer, 1774)  
 род. Довгоносики (Curculionidae)  
*Otiorhynchus* sp.  
 род. Скритники (Latridiidae)  
*Dienerella* sp.  
 род. Строкатки (Cleridae)  
*Corynetes caeruleus* (De Geer, 1775)  
 род. Шкіроїди (Dermestidae)  
*Anthrenus scrophulariae* (Linnaeus, 1758)  
*A. museorum* (Linnaeus, 1761)  
*Anthrenus* sp.  
 Надряд мекоптероїдні (Mecopteroidea)  
 Ряд Лусокрилі, або Метелики (Lepidoptera)  
 род. Справжні молі (Tineidae)  
*Tineidae* gen. sp.  
 Ряд Перетинчастокрилі (Hymenoptera)  
 підряд Стебельчасточеревні (Aprocrita)  
 надрод. Їздці (Ichneumonidae)  
 род. Браконіди (Braconidae)  
 надрод. Мурахи (Formicoidea)  
 род. Мурахи (Formicidae)  
 Ряд Двукрилі, або Мухи (Diptera)  
 род. Падальні мухи (Calliphoridae)  
*Calliphora* gen. spp.  
 род. Справжні комарі (Culicidae)  
*Culex ripiens* (Linnaeus, 1758)  
 род. Плодові мушки (Drosophilidae)  
*Drosophila* sp.  
 Підтип Хеліцерові (Chelicerata)  
 Клас Павукоподібні (Arachnida)  
 Ряд Павуки (Araneae)  
 Ряд Косаріки (Opiliones)  
 Ряд скорпіоні несправжні (Pseudoscorpionida)  
 Більшість виявлених організмів належала до класу Комахи – 10 видів з 10 родів та 12 родин. Найчисельнішими за кількістю родин були ряди Coleoptera (5), Diptera (3) та Hymenoptera (2).

Серед зареєстрованих в приміщеннях фондів музею організмів виявлені музейні шкідники, організми – постійні мешканці музейних

приміщень та, так звані, «випадкові» види.

До музейних шкідників належить меблевий точильник. Активні осередки розвитку цього виду виявлено в приміщеннях №2 і 3. Ознаками наявності розвитку цього шкідника є значна кількість мертвих жуків на підвіконнях і підлозі, осипи бурового борошна та «свіжі» льотні отвори на творах.

Група «постійних мешканців музейних приміщень» була представлена доволі значною кількістю видів, які належали до класів: Ракоподібні (мокриці), Багатоніжки (ківсяки і багатоніжки-літобіїди), Павукоподібні (павуки, несправжні скорпіони і косаріки) та Комахи (сіноїди, мурахи, жуки-шкіроїди та ін.). Деякі з цих організмів є індикаторами санітарно-гігієнічного стану обстежених приміщень і наявності в них зон мікроклімату, що характеризуються підвищеною вологістю та ймовірним розвитком мікроскопічних грибів. Це, зокрема, сіноїди, мікотрофні жуки *Dienerella* sp., ківсяки, мокриці та ін. Поряд з ними в приміщеннях фондів виявлено організми, що живляться «мертвою» органікою. Це мурахи, личинки жуків-шкіроїдів тощо. Останні «традиційно» належать до групи музейних шкідників, проте, в даному випадку, виконують роль «прибиральників». Природно, що значне видове різноманіття і висока чисельність потенційної здобичі приваблює і сприяє розмноженню в обстежених приміщеннях хижаків: павуків, несправжніх скорпіонів, жуків-строкаток, їздців й ін.

Окремо варто звернути увагу на виявлення значної кількості їздців. Зважаючи на високу чисельність цих комах, очевидно, що це не «випадкові» для музейних приміщень види, а постійні їх мешканці. Приспускаємо, що розвиток цих комах в музеї пов'язаний з наявною в приміщеннях фондів популяцією *A. punctatum*. Згадане питання потребує подальших спостережень. Зазначимо, що їздці належать до паразитоїдів – організмів, що відкладають яйця в живих личинок багатьох видів дереворуйнівних комах (жуків-точильників, пильщиків, вусачів й ін.).

До групи «випадкових» видів належать організми, що не мешкають в музейних приміщеннях і потрапляють до них випадково. В приміщеннях фондів музею з них були зареєстровані мухи-калліфориди (іл. 5), дрозодфіли, комар-піскун і довгоносик. Виявлених клопів також можна віднести до згаданої групи, оскільки вони заповзають до приміщень на

зимівлю. Всі наведені «знахідки» свідчать про грубі порушення режиму провітрювання фондів музею.

Виявлено залежність між кількістю різних систематичних груп типу Arthropoda та ступеню забруднення приміщень. Так, в приміщеннях №1 і 2 (чисте та менш чисте) зареєстровано представників шести і семи різних систематичних груп, відповідно, в найбільш забрудненому приміщенні №3 – чотирнадцять. Деякі з організмів були спільними для всіх приміщень (павуки і меблевий точильник), інші – траплялися лише в окремих приміщеннях. Такий розподіл пов'язаний з екологічним станом обстежених приміщень (кліматичними умовами, рівнем забруднення, наявністю трофічної бази та ін.).

Отримані результати ентомологічного дослідження дозволили дати такі рекомендації:

1. Облаштувати в музеї ізолятор і карантинне приміщення для розміщення в них музейних предметів із зібрання музею (підозрілих або ушкоджених грибами і комахами) та нових надходжень (через високу вірогідність їх пошкодження мікроміцетами і жуками-деревогризами). Налагодити подальшу співпрацю з фахівцем-біологом для проведення регулярних обстежень фондів музею і ізольованих предметів. Зауважимо, що в ізоляторі розміщують твори, уражені мікроскопічними грибами, в карантинному приміщенні – твори з активними осередками розвитку дереворуйнівних комах. За відсутності згаданих приміщень твори ізолюють в окремі коробки, що щільно закриваються.

2. Провести ретельний огляд творів з метою виявлення предметів з активним осередком розвитку жуків-точильників. Уражені твори ізолювати і піддати дезінсекційній обробці. Найбільш безпечним та дієвим винищувальним заходом проти комах-деревогризів є, на сьогодні, метод модифікованих атмосфер. Ознайомитись з методом та отримати консультацію щодо нього можна у завідувача науково-дослідного сектора Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові М. Друль. З хімічних засобів обробки можна рекомендувати піретроїдні препарати: Xiren (виробництво Італія) або Altax (виробництво Польща). Згадані препарати слід закапувати в наявні льотні отвори з подальшою витримкою предмету в щільно зав'язаному п/е пакеті протягом двох тижнів. Доволі ефективними засобами знищення жуків-деревогризів є також аерозольні піретроїдні препа-

рати Raptor, Raid, Cockroach, Перметрин (при їх застосуванні необхідно очистити пам'ятку від пилу, бруду і слідів життєдіяльності комах, накрити цупким папером або тонким картоном, покласти в п/е пакет та розпилити препарат, уникаючи його потрапляння на поверхню твору. Створивши високу концентрацію препарату всередині, пакет слід щільно закрити та залишити на 2-3 доби. Процедуру необхідно повторити через 7-10 днів) [1, 4-5].

3 метою запобігання ураження жуками-точильниками інших пам'яток та музейного обладнання необхідно обробити поверхню творів і дерев'яного устаткування сольовим розчином бури (5% водний розчин бури з борною кислотою, оптимальне співвідношення 1,54:1). На деревину, оброблену таким чином, самки не відкладають яйця, а дорослі жуки, що відродилися, гинуть. Слід пам'ятати, що розчин бури неводостійкий та має нетривалу інсектицидну дію, тому обробку слід проводити декілька разів на рік, особливо в період найбільшої активності жуків-точильників (з березня по липень).

Враховуючи високу ймовірність зараження творів жуком-точильником, не можна заносити або переносити твори, що зберігаються в фондосховищах №2 і 3 до інших приміщень фондосховища та в експозиційні зали. У разі гострої необхідності цьому повинні обов'язково передувати спостереження в динаміці (в карантинному приміщенні, протягом періоду льоту) і обробка сольовим розчином бури.

Необхідно пам'ятати, що основними ознаками наявності активного осередку розвитку жуків-точильників є наявність:

1. інтенсивних осипів «чистого» та пухкого бурового борошна;
2. льотних отворів з «чистими» та гострими краями;
3. льотних отворів, закритих «чистим» буровим борошном;

Для своєчасного виявлення ураження пам'яток жуками-деревогризами, необхідно періодично ретельно оглядати підвіконня, підлогу під ним, дерев'яні полиці стелажів та твори протягом періоду льоту жуків-точильників. Всі виявлені імаго вилучаються та знищуються. У разі ураження жуком-точильником полиць стелажів, їх необхідно видалити та замінити на нові (з гладенької деревини, обробленої сольовим розчином бури). Слід також додати, що *A. punctatum* – вологолюбна комаха. В приміщеннях з відносно вологістю повітря нижче 45%

розвиток цього шкідника неможливий [2, 17].

3. Налагодити регулярне сухе та вологе прибирання в приміщеннях №2 і 3. Звільнити проходи між стелажми для доступу прибиральниці до підвіконь.

4. Категорично заборонено зберігати пам'ятки, вкриті будь-якою п/е плівкою! Зберігання творів у штабелях – лише тимчасове. Не можна зберігати предмети безпосередньо на підлозі та притуленими до стін. Не можна розміщувати стелажі в притул до стін (відстань між стелажми та стіною повинна бути не менш ніж 10 см), центральний прохід між стелажми повинен бути не менше 2,5-3 м, інші проходи – не менше 1-1,5 м. Полиці стелажів для зберігання ікон на товстих дошках повинні бути у вигляді сітки (для забезпечення циркуляції повітря), полиці стелажів для зберігання поліхромної скульптури – вкриті лінолеумом або пластиком. Для захисту від механічного пошкодження і забезпечення належної циркуляції повітря, твори на полицях слід розміщувати на відстані один від одного, у разі, якщо це неможливо, місця їх стикання необхідно перекласти валиками з вати або натуральної тканини. Зверху, для запобігання пилового забруднення, рекомендовано накривати твори чистим гігроскопічним папером або тканиною. Кріплення металевих сіток та сітки повинні бути покриті антикорозійним покриттям.

5. Ліквідувати осередки деструкції стін, оскільки вони є потенційним місцем проживання і розвитку мікроскопічних грибів і вололюбних Членистоногих (наприклад, мокриць), а будівельне сміття, що в них утворюється, є джерелом забруднення повітря, обладнання та музейних предметів. Розчистити і відремонтувати приямки, вдосконалити системи водовідведення та, можливо, провести гідроізоляційні роботи.

6. Налагодити провітрювання приміщення згідно правил (Інструкція..., 1984), оскільки через відкриті двері до приміщень фондів можуть потрапити комахи, здатні пошкоджувати твори мистецтва. Окрім музейних шкідників, до приміщень таким чином потрапляють «випадкові» види комах й інші організми (наприклад, павуки), які можуть бути активними чинниками опосередкованого пошкодження творів, зокрема, здатні спричиняти: 1) біохімічну руйнацію (за рахунок хімічно-активних сполук, що містяться в екскрементах); 2) зовнішню та внутрішню засміченню (включаючи підви-

щення ступені обсімененості поверхні творів життєздатними бактеріальними і грибовими колонієутворювальними одиницями). Крім того, вони є їстівним субстратом для багатьох музейних шкідників (личинок жуків-шкіроїдів, гусениць справжньої моли) та інших потенційних мешканців музейних приміщень, що ними харчуються (мурах, кліщів тощо). У зв'язку з цим, двері повинні бути обладнані захисними екранами з щільної тканини або металеві (москітної) сітки з розміром комірок до 1 мм. Для запобігання потрапляння комах-шкідників з інших приміщень фондосховища, двері до приміщення №1 (де зберігаються відреставровані предмети) доцільно також обладнати захисним екраном.

7. Прилади для вимірювання температури і відносної вологості повітря повинні проходити щорічну перевірку в спеціалізованих державних закладах.

Автор висловлює щире подяку ентомологам В. Назаренку, В. Тереховій, О. Дрогваленко, В. Корнєєву та М. Чорному за допомогу в визначенні деяких представників типу Arthropoda.

---

1. Бідзіля О.В., Митківська Т.І. *Захист музейних предметів від пошкоджень комахами: методичні рекомендації*. – К.: ННДРЦУ, 2016. – 40 с.

2. Тоскина И.Н., Проворова И.Н. *Насекомые в музеях*. – М.: Т-во научных зданий КМК, 2007. – 220 с.

*Лариса ОБУХОВИЧ*  
(Луцьк)

## **РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «РОЗП'ЯТТЯ ГОСПОДНЄ З ПРЕДСТОЯЧИМИ» ПОЧ. ХVІІІ СТ. СЕЛА КАЧИН КАМІНЬ-КАШИРСЬКОГО РАЙОНУ**

Ікона «Розп'яття Господнє з предстоячими» з Успенської церкви села Качин Камінь-Каширського району надійшла до Волинського краєзнавчого музею під час наукових експедицій з обстеження культових споруд під керівництвом доктора мистецтвознавства П. М. Жолтовського. Церква у Качині побудована у 1589 році та є цінною пам'яткою північних районів поліської зрубної архітектури. У 1999 році музей передав ікону на реставрацію в Національну Академію образотворчого мистецтва та архітектури за актом № 118.

З 13 жовтня 2007 р. по 20 квітня 2008 р. над реставрацією працював студент-дипломник НАОМА Корнієнко О. П. Він провів консервацію та реконструкцію основи а також укріпив живопис та частково підвів реставраційний левкас на місцях втраченого автентичного.

З 2 жовтня 2008 р. по 3 червня 2009 р. продовжив реставрацію ікони студент V курсу НАОМА Плехов М. О. За інформацією з його реставраційного паспорта [1], він закінчив розпочатий Корнієнком О. П. процес, підведення реставраційного левкасу, укріпив дрібні «рецидивні місця» на живописному шарі, виконав тонування з частковою реконструкцією втраченого живопису. Керівником цих реставраційних робіт був викладач Вислободов О. В.

У 2011 році пам'ятка повернута з реставрації за актом від 24 березня 2011 р. і розміщена в експозиції Музей волинської ікони. Наприкінці 2017 року на іконі були помічені загрозливі деструктивні процеси, тому її передано на повторну реставрацію в майстерню Музею волинської ікони.

### **Стан пам'ятки до реставрації в НАОМА 2007 -2009 років**

#### **за візуальним спостереженням:**

Основа складається з чотирьох липових дощок шириною 5,4+29+30+32,9 см. і висотою 139,5 см. Шпуги дубові односторонні грибовидної форми, шириною до 3,5 см. Щілини і втрати деревини заповнені тирсою з клеєм

ПВА. Рама традиційної форми, властивої волинським іконам ХVІІ ст., складається з крайньої профільованої рейки і вузького внутрішнього валика. Між ними поле прикрашене т. з. «боніями» трьома (одна втачена) на кутках і чотирма посередині кожної сторони. Кріплення рами – тиблі та клей.

Левкас крейдяно-клеєвий, білого кольору, багатошаровий, середньої товщини. По всій площі до 30% втрат левкасу, особливо в нижній частині ікони.

Живописний шар тонкий, темперний зі значними потертостями, відлущеннями і втратами разом із ґрунтом. Можливі незначні авторські доповнення олійними фарбами. Кольори: відтінки вохри, біла, синя, червона, чорна. Гло покрите сусальними сріблом і золотом.

Поле рами зелене, біля «боній» декороване білими візерунками. Зовнішня широка частина рами посріблена, орнаментована у техніці черні. На рамі, особливо у нижній частині, багато втрат ґрунту.

### **Реставрація пам'ятки в майстерні Музею волинської ікони (реставратор Обухович Л. Я.)**

Стан пам'ятки за візуальним спостереженням:

Наприкінці 2017 року на живописній поверхні ікони були виявлені численні дрібні лускоподібні відставання фарбового шару. Найчастіше причиною таких процесів буває зсихання клеєвої плівки, залишеної на поверхні ікони після укріплення ґрунту і фарбового шару. Пробні зондажі підтвердили наявність товстої плівки осетрового клею. Клеєва плівка покривала значний шар бруду, а на срібленому тлі - окису срібла. Отже, бруд не був видалений у процесі попередньої реставрації. На клеєвій плівці лежав шар акварельної фарби, якою студент Плехов М.О тонував втрати живопису.

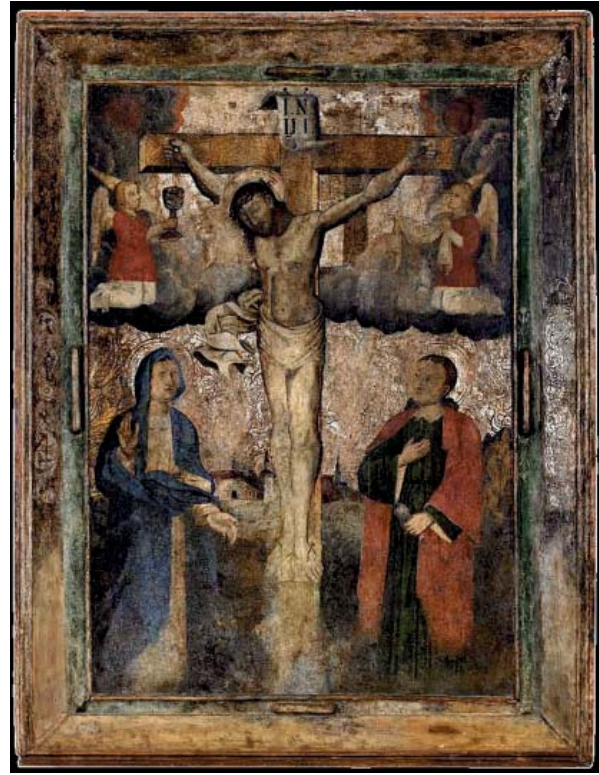
Подекуди були рецидивні відставання левкасу від дошки.

Захисний лаковий шар на живописній поверхні візуально не прочитувався. Причини можуть бути різними. Здебільшого, захисний шар як оліфний, так і білковий змивали в церкві під час побутового чищення ікони, часто траплялося, що частково змивали і живопис.

Авторський живопис потребував розчищення і повторного тонування, бо наявна умовна реконструкція втрат живопису виконана з орієнтуванням на забруднений авторський живопис.



1. Ікона «Розп'яття Господнє»  
в процесі підведення левкасу 2008 р.



2. Ікона «Розп'яття Господнє»  
після реставрації 2009 р.



3. Ікона «Розп'яття Господнє»  
після реставрації 2018 р.



4. Фрагмент ікони.  
Процес розчищення левкасу.



5. Процес реставрації.  
Реконструкція одягу Богородиці.



6. Одяг Богородиці.  
Фрагмент ікони після реставрації.



7. Втрата левкасу після видалення  
залишків цигаркового паперу.



8. Сонце. Фрагмент ікони  
в процесі видалення клею і бруду.



9. Сонце.  
Фрагмент ікони після реставрації.



10. Місяць.  
Фрагмент ікони після реставрації.

Реконструкція малюнка ніг Ісуса не відповідала стилістиці ікони та потребувала іншого обґрунтованого вирішення.

Описаний стан ікони став причиною для проведення повторних реставраційних заходів, які тривали рік, від грудня 2017 р. по грудень 2018 р.

#### **Програма проведення реставраційних робіт:**

1. Фотофіксація ікони до реставрації.
2. Закріплення рецидивних ділянок левкасу та живопису.
3. Зняття укріплювальних наклейок.
4. Видалення клеєвої плівки з акварельними тонуваннями і шарами бруду.
5. Зняття тонувань на реставраційному левкасі, виконаних студентом Плеховим М. О.
6. Тонування втрат авторського живопису і заміна реконструкції ніг Ісуса, відповідно до стилістики ікони.
7. Покриття живопису захисним шаром лаку.

В процесі обстежень ікони було взято зразки покривних нашарувань на живописній поверхні. Пом'якшувалася клеєва плівка з допомогою теплового вологого ватного тампона і видалялася мікроскальпелем. Процес контролювався під мікроскопом МКС-10. Зібрано зразки клеєвої плівки, видаленої з живописної поверхні. Під плівкою містилися стійкі поверхневі забруднення, а зверху на ній – шар акварельних фарб, якими реставратор Плехов М. О. тонував втрати авторського живопису.

Під час реставраційних операцій у багатьох місцях під шаром клею було виявлено плівку жовткової емульсії та рештки укріплювального цигаркового паперу. На зображенні грудей Ісуса та на ділянці біля зображення його правого коліна після видалення залишків цигаркового паперу відкрилися втрати левкасу.

Під час реставраційних операцій відкрилися ділянки, на яких, нанесений реставратором Корнієнком О. П., левкас покриває авторський живопис. В процесі видалення цього левкасу під ним виявилися суттєві авторські деталі композиції.

Внаслідок додаткових досліджень, зроблених під час реставраційних заходів, виявлено такі шари на авторському живописі:

- стійкий шар бруду (суцільно);
- шар колагенового клею (суцільно);
- шар компонентів яйця (фрагментами);
- шар цигаркового паперу (фрагментами);
- шар акварельних фарб, (на місцях втрат

живопису);

- шар реставраційного левкасу (фрагментами).

#### **Реставраційні заходи та їх обґрунтування.**

На ділянці 3 x 3 см. справа від зображення голови Ісуса утворилося значне здуття ґрунту. Проводилося закріплення подібних рецидивних ділянок левкасного шару закритим методом через цигарковий папір, 2 % і 7 % осетровим клеєм.

Під час укріплення дрібних лускоподібних відставань фарбового шару по всій площі ікони використовувалася суха клеєва плівка, що залишилася на живописній поверхні від попередніх реставрацій. Невеликі ділянки зволожувалися теплою водою. Потім накладався, зволожений водою, цигарковий папір і, для кращого розм'якнення клеєвої плівки, ділянка покривалася поліетиленовою плівкою і легким пісковим мішком. Через півгодини проводилося укріплення фарбового шару закритим методом з прогріванням теплою праскою (до 25 %) через фланелеві серветки. Під час цього процесу клей, розріджений проведеними процедурами, проникав у структурні шари ікони, відновлюючи зв'язок між ними.

Видалення з живописної поверхні клеєвого шару, який суцільно покривав усю площу ікони, проходило з одночасним видаленням бруду і акварельних тонувань. Невеличка ділянка (2 x 2 см.) 1-2 хв. нагрівалася вологим, добре віджати ватним тампоном до розм'якнення клею. Щоб добре розігріти товсту плівку, операція могла повторюватися до чотирьох разів. Видалявся розм'яклий клей під мікроскопом з допомогою очного скальпеля.

В деяких місцях під клеєвою плівкою траплялися залишки яєчної емульсії, яка, наймовірніше, була нанесена на аварійні місця ікони в польових умовах під час експедиції у червні 1981 року. Після розм'якнення під дією теплої води рештки яєчної плівки механічно видалялися.

Досить часто на поверхні живопису зустрічалися залишки цигаркового паперу, покриті шарами клею і акварельних тонувань. Під шаром паперу також була клеєва плівка. На зображеннях правої частини грудей та правого коліна Ісуса паперова наклейка закривала значну втрату левкасу.

Виявлено місця, де реставраційний левкас не знято з авторського живопису. Крайні ділянки левкасу обережно методом розмивання





*11. Богородиця.  
Фрагмент ікони після реставрації.*



*12. Апостол Іоан.  
Фрагмент ікони після реставрації.*



*13. Ісус Христос.  
Фрагмент ікони після реставрації.*



*14. Реконструкція втраченого  
зображення ніг Ісуса.*

розм'якшувалися вологим ватним тампоном. Таким чином виявлялися краї втрати і відкривався авторський малюнок. Були розчищені приховані фрагменти композиції, серед них ліва вежа архітектурного стафажу, лінія силуету лівого плеча Богородиці та нижній контур її синього мафорію, деталі обличчя сонця і місяця, частина тернового вінця Ісуса, череп в основі хреста.

Було знято тонування з реставраційного левкасу, бо вони виконані в брудній кольоровій гамі.

Очищений авторський живопис мав багато втрат і потребував умовного коректного відновлення, яке б надало цілісності зображенню і не принесло б шкоди живописній структурі. Для цього було обрано акварельні фарби з додаванням жовткової емульсії та жовчі. Перед тонуванням живопис покривався тонким шаром лаку для створення бар'єру між авторським шаром і реставраційними тонуваннями, а також для виявлення яскравості авторського живопису.

На основі досліджень науковців Музею волинської ікони (написання ікони «Розп'яття» на початку XVIII ст. в умовах утвердження на Волині унійної церкви і традицій костельного живопису) було прийнято рішення замінити попередню реконструкцію зображення ніг Ісуса. Треба відзначити, що вона була виконана досить коректно, носила характер умовності, що говорить про художнє чуття реставратора Плехова М. О. Він виконав малюнок, на якому ноги прибиті двома цвяхами. Цей малюнок був замінений на варіант з одним цвяхом. Таке рішення підказувало також і вціліле зображення колін, які щільно зімкнуті між собою і ліве дещо виступає вперед. Малюнок нової реконструкції був виконаний акварельними фарбами.

Ікону покрито дамарним лаком в кілька шарів до зникнення прожухань. Не виключено, що прожухання з часом можуть знову проявитися. В такому випадку лакове покриття необхідно буде відкоректувати.

Історія, пов'язана з реставрацією ікони «Розп'яття» з с. Качин була виключним випадком. Адже, силами студентів кафедри реставрації Національної Академії образотворчого мистецтва та архітектури протягом 30-ти років було «повернуто до життя» десятки волинських пам'яток, які успішно експонуються, за що музейні працівники дуже вдячні. Ще не достат-

ньо вивчені техніко-технологічні особливості волинської школи іконопису. Вони можуть ставати складною проблемою і для досвідчених реставраторів. Робота над іконою «Розп'яття», що поміж інших має найбільші розміри та найчисленніші втрати, була заскладною для короткого студентського навчального процесу. Тому і працювало над нею двоє студентів у різні періоди. Злий жарт зіграли відсутність досвіду і розгубленість реставраторів-початківців. Але помилка не була не виправною. Не було порушено одне з головних правил реставрації про зворотність проведених процесів.

---

1. *Архів Волинського краєзнавчого музею. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої). НАОМА від 2.10.2008 р.*

*Любов ЄФІМЕНКО, Маргарита  
ХРЕБТЕНКО, Іванка ДЯТЕЛ (ЛЕВЧИК)  
(Київ)*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ДВОХ ВОЛИНСЬКИХ ІКОН XVIII СТ. (?) ІЗ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ**

Національний музей народної архітектури та побуту України один із найбільших музеїв Києва. Розташований в південній мальовничій частині міста (колись околиці) презентує окремі споруди, архітектурні комплекси з шести історико-етнографічних регіонів України. Окремими музею є перевезені культові споруди: церкви, дзвіниці, каплички. Так, на експозиції «Полісся» представлено комплекс архітектурних споруд українського народного культового зодчества: церква Воскресіння, 1789 р., каплиця та дзвіниця, всі вони походять із Рівненської області.

Окрім архітектурних пам'яток, в музеї зібрані твори сакрального живопису, зокрема волинського. Широкому загалу шанувальників сакрального мистецтва вони майже недоступні, адже більшість з них зберігається у фондах музею. Питання дослідження збірки ікон, що зберігається у фондах, залишається актуальним і сьогодні. Проблематика дослідження колекції волинських ікон в цьому музеї була висвітлена науковцями Волинського краєзнавчого музею на попередніх конференціях [1;182-186].

У 2017 р. до Національного науково-дослідного реставраційного центру України на реставрацію із НМНАПУ надійшли дві ікони «Ісус Христос», XVIII ст., інв. № 1149/94 та «Богородиця з немовлям» XVIII ст., інв. № 1149/95. На реставрацію вони надійшли в рамах, закриті дерев'яними золоченими штатами. За візуальним спостереженням вони мали вигляд парних ікон церковного призначення (фото 1, 2). В графі «історичні дані про пам'ятку» нічого не значилося.

Під час опрацювання облікової документації у фондах музею виявлено, що походять вони з Волинської обл., Володимир-Волинського р-ну, зазначена дата 15.11.1988 р. та прізвище Зака-

люжна Г.П. Їх джерело походження виявити не вдалося.

Для проведення консерваційно-реставраційних заходів рами та шати з ікон було демонтовано. Одразу увагу привернули зображення ликів та рук (рис.3, 4). За кольором, стилістикою та технікою виконання вони суттєво відрізнялися від решти живопису, а на іконі «Ісус Христос» було помітно три зображення рук. В ході превентивних методів дослідження стало зрозуміло, що лики і руки на іконах вкриті шаром запису. Навколо поновлених частин фон широко змальовано темно-коричневою фарбою. За стилістичними ознаками початковий живопис відповідав XVII ст. При обстеженні поверхні звороту ікон спостерігався виражений рельєф основ. Визначено, що він – від обробки скобелем. Товщина основ близько 1 см. Шпуги і пази відсутні, однак помітні сліди від їх вирізання. На ікона «Ісус Христос» по стику дошок в горішній частині наявні залишки дерев'яних тиблів, стесаних навпіл. Що свідчить про стоншення основ (рис. 5, 6).

Ікона «Ісус Христос» привертала увагу ще й тим, що вона мала пошкодження (також рама та шати). Пошкодження мали вигляд отворів, різного розміру, складну форму та нерівні краї. За характером пошкоджень стало зрозуміло, що вони утворились внаслідок проходження уламків невідомого предмета, що пройшли крізь шати й ікону з великою силою і швидкістю (можливо від осколків вибухового пристрою?).

Ікона «Ісус Христос» належить до іконографічного типу «Христос Вседержитель» має вигляд поясного зображення Спасителя, зодягненого у вишнево-червоний хітон та блакитний гіматій. Права рука Христа здійснена у благословляючому жесті, лівою він тримає розкрите Євангеліє від Матвія (25:34) «Прийдіте благословенні Отця Моего, наслідуйте уготованное вам царствіє от сложенія миру». Зазвичай для цього типу характерне зображення лівої руки в нижній частині Євангелія, і саме так її розміщено у шарі перемалювання. Первинний живопис представляє інакший, менш поширений варіант: ліва рука зображена з правого боку на обрізі книги. Більш характерним він є для ікон «Спас у Силах» і «Спас на престолі», де нижня частина Євангелія спирається на коліно Христа. Серед пам'яток волинського іконописного типу «Христос Вседержитель» такий варіант розташування руки іноді зустрічається, наприклад, на іконах маляра з Михнівки. Оче-



Фото 1.



Фото 2.



Фото 3.

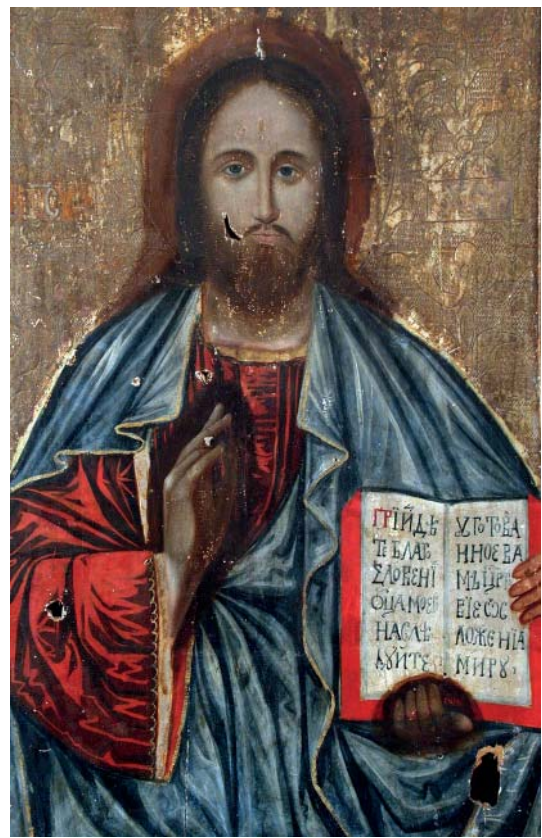


Фото 4.



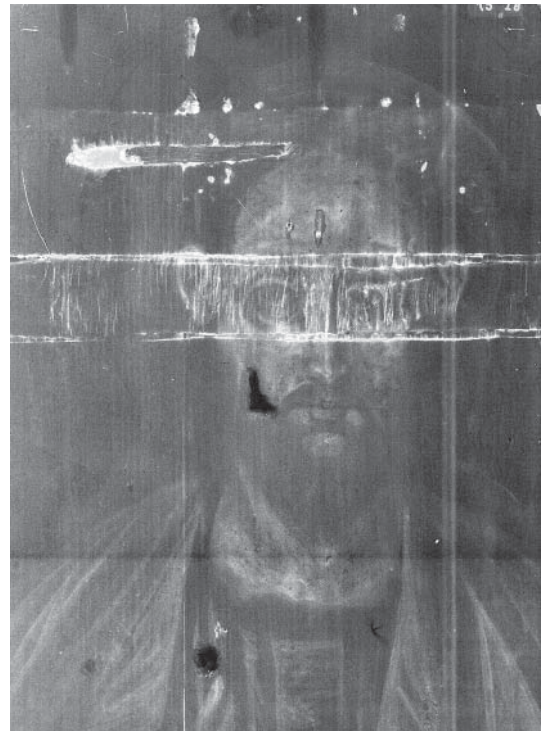
*Фото 5.*



*Фото 6.*



*Фото 7.*



*Фото 8.*

видно, що розміщення лівої руки було змінено для того, щоб після закріплення шат на іконі, її зображення співпадало з відповідним отвором у шатах.

Ікона «Богородиця з Немовлям» належить до іконографічного типу «Одигітрія» з поясним зображенням Богородиці, яка на лівій руці тримає Христа, а правою вказує на нього. Богородиця зодягнена в блакитну туніку та червоний мафорій. Христос – в білій сорочці, зав'язаний червоним паском та поверх у червоному гіматії. Лівою рукою він тримає закриті Євангеліє, праву здійняв у благословляючому жесті. Вгорі, над ними, з двох боків зображено Ангелів у повен зріст. Ангели – у білому одязі, підперезані червоними поясами. Їхні зображення частково обрізані, що свідчить про зміну формату ікони. Очевидно, це було зроблено для подальшого поміщення ікони під дерев'яні шати. Живописне зображення Ангелів збереглось у первинному вигляді. Цілісність основи забезпечувалася, на відміну від ікони «Христос Вседержитель», паволокою з лицевого боку та кріпленням рами на цвяхи зі зворотного.

Наявність записів, зміна формату основ, їх стоншення зі звороту наштовхувало на думку, що шати не виготовлялись для цих ікон. Тому для уточнення датування, визначення техніко-технологічних особливостей іконопису, стану збереженості та обрання ошадливої методики реставрації було проведено додаткові оптико-фізичні методи дослідження, фізико-хімічні та рентгенографічні методи аналізу структури ікони та її матеріалів.

Дослідження матеріалів живопису здійснено Распоїною В.О. та Шевченко Н.О. Визначено, що первинний живопис виконано темперними фарбами по білому клеє-крейдяному левкасу. У складі фарбового шару було виявлено наступні пігменти: свинцеве білило, індиго, червона вохра, цинобра, вугільна чорна, а також аурі-пігмент на іконі «Богородиця з Немовлям» і крапак на іконі «Ісус Христос». Пігменти, винайдені у XVIII ст., у складі раннього живопису ікон відсутні. Тло ікони гравійоване рослинним орнаментом. Позолота на іконі «Ісус Христос» виконана двійником (скуті разом листочки золота та срібла), на іконі «Богородиця з Немовлям» - листовим сріблом, покладеним на брунатно-червоний полімент.

Дослідження структури ікон та виявлення раннього іконопису досліджено методом музейної рентгенографії. Рентгенографування

ікон було проведено не повністю: лики, руки, ніжки. Так, рентгеновське зображення з ікони «Христос Вседержитель» (рис.8) показало, що щит ікони складається з двох дошок зведених в стик та щільно припасованих одна до одної. На знімку візуалізуються два дерев'яні тиблі, що частково були втрачені, можливо через потоншення основи. Отвори для тиблів, по краях заповнено масою, що значно затримує рентгеновські промені. Подібною масою було заповнено отвори зі звороту щита ікони. В основі (навколо голови) виявляються залишки від дрібних металевих цвяхів, це може вказувати, що навколо голови було прикріплене металеве оздоблення. Горизонтальними смугами на рентгенограмі виявляються місця пазів для шпуг, що вказує на їх раннє існування.

Під шаром поновлення виявляється ранній фарбовий шар інкарнату, що відрізняється від пізньої іконографії. В рентгеновському зображенні раннього живописного шару контур, що окреслює голову, не має чіткого відмежування від фону. Не спостерігаються деталі у прописуванні волосся. Простежується світлотіньова проекція інкарнату Христа, що немає інтенсивної загруженості білилами. Темні очниці мають чіткі контури. Неширокими білильними мазками прописані верхні повіки. Нижні - виділяються за рахунок прописування тонкою білою лінією, поверх глибокої тіні нижньої частини очниць, через що очі виглядають великими. Вниз, по спинці носа прокладений тонкий білильний мазок. Ближче до його кінчика лінія дещо інтенсивніша та закінчується невеликим розгалуженням, що зображує крила носа. Вище рівня брів зображено вуха, що помітно вирізняються чітко окресленим білим контуром, що є характерною рисою в іконографії Христа даного регіону. Корпусним шаром білил виділяються припухлості біля нижньої губи та на підборідді.

Зображення благословляючої правиці в ранньому іконописі має інше змалювання.

Рентгеновське відображення облачення не розходиться з видимим фарбовим шаром в основних вигинах складок. Різниця помітна в окремих дрібних деталях, що може свідчити про поновлення ікони.

Під час аналізу рентгеновського зображення ікони «Богородиця з немовлям» (рис.7) простежується розходження дошок щита ікони в результаті всихання деревини. В основі виявлена велика кількість різних за розмірами металевих

цвяхів та отвори від них. Розташування цвяхів по контуру голів, рук, ніг Немовляти вказують на те, що ікона мала ранні шати, можливо металеві.

Під верхнім фарбовим шаром виявлено ранній іконопис. Повністю переписані лики, руки Богородиці та Немовляти. В ранньому змалюванні лик Богородиці округлий, очі великі миндалеподібні, повіки окреслені білою лінією; темні округлі лінії брів обрамляють білі лінії, покладені вище, що надають погляду більшої виразності, ніс тонкий. На рентгенограмі виявляється цікава деталь іконопису – на лівій щоці Богородиці зображена крапля сльози.

В іконографії східного обряду образ Богородиці зі сльозами досить рідкісний. Відомо, що XVI - XVIII ст. відзначається активністю у використанні чужорідних неканонічних прийомів письма, коли в українському іконописі з'являються нові художні зображення. [2; 121-122].

Ранній іконопис Богородиці має чисельні втрати, але складки одягу добре прочитуються в рентгеновському зображенні. На відміну від зображення облачення Богородиці, шар фарби на одязі Немовляти добре зберігся, але на рентгенограмі різні ділянки гіматія мають різну інтенсивність засвітлення. Так, фарбовий шар на плечі та рукаві має більшу інтенсивність, виявляються крупнодисперсні часточки пігменту (цинобра), що мають високу поглинаючу здатність рентгеновських променів, а низ – має меншу поглинаючу здатність, вирізняються лише складки, де також спостерігається наявність крупнодисперсних часточок. Це може свідчити про те, що гіматій немовляти повністю був поновлений у верхній частині, а внизу поновили тільки складки. Причому, на рентгенограмі виявляється розтікання фарби на складках одягу. Ймовірно, ранні зображення поновлювали неодноразово, про що свідчить збереженість фарбового шару іконопису Немовляти.

Зображення декорування кайми мафорію, поручів та туніки Богородиці, а також зображення корони на голові Немовляти в рентгеновських променях не простежується. Це підтверджує пізніші записи та поновлення.

В ході передреставраційного дослідження дійшли висновку, що ікони виконані різними малярами, ймовірно, в різних малярських осередках, про що свідчить різна підготовка основ до іконопису, гравіювання фону та золочення мають різну техніку виконання. Але співпадають період їх створення - XVII століття. Ікони

частково поновлювали.

Шати та рами були виконані пізніше. Та, що найімовірніше, ікони пристосували до рам та шат шляхом зменшення та потоншення основ; перемалюванням ликів та рук.

Враховуючи значну цінність раннього живопису та збереження пізнього прийнято рішення відшарувати пізній іконопис. Та після реставрації експонувати ранній іконопис окремо, відшароване пізні зображення під шатами – окремо.

Хоча джерелознавча база щодо цих ікон відсутня, завдяки отриманим результатам техніко-технологічних досліджень є всі підстави до подальших історико-мистецтвознавчих розвідок. Адже, виявлений ранній іконопис на двох іконах відрізняється за стилістичними, а також за техніко-технологічними ознаками.

---

1. Ковальчук Є. О. *Історіографія та джерельна база дослідження творів волинського іконопису у збірці Національного музею народної архітектури і побуту України / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXII Міжнар. наук. конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 р. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк : Б. в., 2015. – Наук. зб. – Вип. 22. – С. 182–188.*

2. Кравченко Н.І. *Православна ікона і християнська релігійна тематика в секулярному образотворчому мистецтві. – Київ: Інститут гуманітарних досліджень, 2004. – 208 с.*

### Розділ III.

## МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

*Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ  
(Львів)*

### ВОЛИНСЬКІ МОНУМЕНТАЛЬНІ ПОРТРЕТИ КИЇВСЬКОГО УНІЙНОГО МИТРОПОЛИТА ТА ЛЬВІВСЬКОГО ЄПИСКОПА АФАНАСІЯ (ШЕПТИЦЬКОГО)

Портретна іконографія Волині все ще не стала об'єктом докладнішої уваги, хоча необхідність збору та подальшої систематизації фонду відомостей про неї усвідомлено уже достатньо давно. Зазначеного важливого регіонального пласту національної культури ще майже немає у першому загальному перегляді історії українського мистецтва<sup>1</sup> та першому огляді українського портретного малярства, який обійшовся тільки кількома побіжно відзначеними прикладами<sup>2</sup>, нарисі історії українського малярства XVII–XVIII ст.<sup>3</sup> та єдиному досі докладнішому монографічному огляді портретного малярства того ж часу<sup>4</sup>. Показовим, однак, сприймається виділення скромної групи зразків волинського походження на історичній виставці львівського портретного малярства 1965 р.<sup>5</sup>, якій випало заново відкрити спадщину цього єдиного, більше поширеного світського жанру, національної мистецької культури Нової доби.

Найновіші звернення до портрету Волині в структурі загальних оглядів національного портретного доробку<sup>6</sup> вказали актуальну виняткову скромність портретної спадщини волинського регіону<sup>7</sup>. Майже безслідно втрачені його місцеві збірки, насамперед у численних магнатських резиденціях. Їх одинокий доступний нині залишок – розпорошені рештки колекції Вишневецького замку<sup>8</sup>, які підтримує тільки декілька зразків зі збірки замку в Олиці (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей, далі – ВКМ)<sup>9</sup>. Показовим прикладом співвідношення реального їх стану за умов XVIII ст. з нинішнім можуть, зокрема, слугувати 32 портрети, зафіксованих у візитаційному описі парафіяльного костюлу в містечку Луків (іс-

торичний Матіїв) з 1796 р.<sup>10</sup> Своєрідним підсумуванням для свого часу (ситуація відтоді, правду кажучи, істотно не змінилася) сприймаються матеріали, показані на київській виставці українського портретного малярства 2005 р.<sup>11</sup> Водночас у музеях Києва<sup>12</sup> та Львова<sup>13</sup> зберігаються усе ще не впроваджені до наукового вжитку вартісні з історично-мистецького огляду об'єкти, спроможні хоч якось поповнити й надалі винятково скромний його фонд. Залишаються не опрацьованими з цією метою також колекції Польщі, де в різний час та за різних обставин осідали важливі об'єкти українського походження, надто скромно присутні досі в українській літературі<sup>14</sup>.

Найважливішим з історично-мистецького огляду відкриттям останніх десятиліть серед волинського доробку жанру стало впровадження до наукового вжитку монументального портрету київського унійного митрополита та львівського єпископа Афанасія (Шептицького) (1686–1746) з давніх збірок замку в Олиці (ВКМ)<sup>15</sup>. Лаконічна стаття каталогу подає мінімальну й не у всьому прийнятну (див. далі) інформацію про цю виняткову на місцевому ґрунті пам'ятку. Проте надалі ж до неї не зверталися зовсім. А йдеться про унікальну позицію не лише волинської, а й загалом української мистецької культури, безперечно, варту більшої уваги. До того ж, цей рідкісний для спадщини епохи оригінальний зразок, як виявилось, виступає серед мистецького доробку Волині у досить своєрідному контексті.

Насамперед, це один з тільки декількох збережених тут оригінальних цілофігурних портретів, на місцевому ґрунті нині відомих винятково з XVIII ст.<sup>16</sup> До них належать чотири портрети волинських землян Денисків з одинокі вцілілої у регіоні родинної галереї власників скромнішого достатку (Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, далі – НКПІКЗ; Національний художній музей України, далі – НХМ України)<sup>17</sup>, литовського канцлера, князя Міхала Сервація Вишневецького з монастиря кармелітів босих у місті Вишневець Кременецького р-ну Тернопільської обл. (НКПІКЗ)<sup>18</sup>, Станіслава та Антонія Каменських з монастиря францисканців у місті Кременець Тернопільської обл.





*Портрет митрополита Афанасія (Шептицького) (ВКМ)*



*Портрет митрополита Афанасія (Шептицького). З церви в Городку*



*Портрет митрополита Афанасія (Шептицького). З Жидичинського монастиря*



*Портрет митрополита Афанасія (Шептицького). НМЛ*

(Вроцлав, Музеум Народове)<sup>19</sup>, чотирнадцять портретів польських гетьманів із замку Яблонівських у Ляхівцях р-ну Хмельницької обл. (Краків, Музеум Народове; Паньство́ве Збіори Штукі на Вавелю)<sup>20</sup>, канівського старости Миколи Потоцького (Почаїв, Успенська лавра)<sup>21</sup>, не зафіксованого походження не ідентифікованого православного єпископа (Державний історико-культурний заповідник, м. Острог)<sup>22</sup>. До них можна ще додати портрет Павла Майковського з монастиря тринітаріїв у Луцьку (ВКМ)<sup>23</sup>, втрачений уявний портрет Петра Радиви́ла Білого з Троїцького костьолу в Олиці<sup>24</sup>. Окремо разом з ними випадало би пригадати пере́мінені наприкінці XVIII ст. на овальні поодинокі збережені портрети родинної галереї князів Вишневецьких у згаданому Вишневецькому замку (НМІ України)<sup>25</sup>. Мабуть, при них варто пригадати також зафіксовані в літературі перемальовані у XIX ст. портрети князів Анни Алоїзи та Януша Острозьких (Межиріч Острозький, Троїцька монастирська церква)<sup>26</sup>.

На такому тлі олицький портрет київського унійного митрополита виглядає позицією справді рідкісною. Однак його рідкісність має ще й інші аспекти. Як виявилось, він не є унікальною такою пам'яткою, зафіксованою на Волині. Аналогічний монументальний портрет відзначено також у Миколаївській церкві в місті Городок Рівненського р-ну Рівненської обл., яку митрополит збудував своїм коштом<sup>27</sup>. Інший знаходився у Миколаївській церкві Жидичинського монастиря, яку митрополит як його архимандрит побудував у 1723 р.<sup>28</sup> Два перші з них, поза сумнівом, походять від самого митрополита, тому такий самий родовід логічно випадало би визнати й за третім з цієї своєрідної серії (немало, однак, відмінним – див. далі).

Три монументальних портрети митрополита Афанасія – виняткове явище в мистецькій культурі українського Правобережжя свого часу, оскільки нічого подібного досі більше не зафіксовано. Щобільше, аналогічних портретів митрополита не тільки не збереглося, а й навіть не віднотовано на місцевому ґрунті (як львівський єпископ влади́ка немало резидував саме у Львові)<sup>29</sup>. Тут його іконографія нині простежується від раннього портрету-конклюдії 1728 чи 1729 р., виконаного у зв'язку із зайняттям становища коадьютора Київської унійної митрополії (Львівський музей істо-

рії релігії, далі – ЛМІР)<sup>30</sup>. До кращих зразків львівського портрету першої половини століття належить поясне зображення з Хрестовоздвиженської церкви в селі Воцанці Самбірського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)])<sup>31</sup>. Завершує іконографію митрополита скромний пізній портрет з Введенської церкви в селі Вовків Пустомитівського р-ну Львівської обл. (Музей народної архітектури і побуту у Львові)<sup>32</sup>. Водночас найкращою позицією скромної львівської портретної гравюри століття нині сприймається доступний досі в унікальному примірнику монументальний поясний портрет митрополита в декоративному обрамленні роботи знаного львівського майстра Івана Филиповича (†1766) (Львівська національна наукова бібліотека України імені Васи́ля Стефани́ка)<sup>33</sup>.

Цей перелік, ніяк не претендуючи, звісно, на повноту, – портретна іконографія владики заслуговує стати об'єктом самостійного дослідження – вказує на неї як одне з рідкісних та своєрідних явищ серед спадщини жанру українського Правобережжя свого часу<sup>34</sup>.

Монументальний портрет<sup>35</sup> (240x120) належить до виняткових для свого часу позицій доробку жанру. Велична постаць з широкою фігурою, розбудованою завдяки складкам просторої мантиї обабіч, увінчана невеликою у зіставленні з нею головою. Виходячи, безперечно, від якогось не ідентифікованого конкретного зразка, цілковито уникнуто звичних для парадної церковної портретної іконографії офіційних акцентів, так послідовно виєкспонуваних у згаданих портретах київських митрополитів, як і загалом, – української православної єрархії<sup>36</sup>. Виразно непарадним сприймається, зокрема, упозування правої руки, яка двома пальцями цілком “приватно” підтримує від долу невеликий нагрудний хрест.

На тлі відомої іконографії моделі олицький портрет однозначно сприймається одним з пізніших. Запропоноване в одинокій досі присвяченій йому скромній позиції літератури неоправдано “широке” датування в межах 1720–1740-х років<sup>37</sup> недостатньо опрацьоване<sup>38</sup> і внаслідок цього завідомо неприйнятне. Зовнішність моделі не має нічого спільного зі згаданим першим доступним нині зразком іконографії владики з самого кінця 1720-х років й виразно прихиляється до пізніших з-по-



Портрет митрополита Афанасія (Шептицького). Музей народної архітектури і побуту у Львові



Портрет митрополита Афанасія (Шептицького). ЛМІР



Портрети жидичинських архимандритів Йосипа (Левицького), Афанасія (Шептицького), Юрія (Паковського)

між ідентифікованих досі його зображень. При цьому вона водночас однозначно випереджує найпізніший за віком портретованого згаданий зразок з вовківського храму. Зазначений воцанецький на підставі засвідченого віку так само здатний сприйматися дещо молодшим. Можливе вірогідне датування спроби підказати само походження. Відповідно до переказу опрацьованих джерельних матеріалів, Олицький замок перебудовувався від кінця 1730-х років<sup>39</sup>. Тому на підставі цього посереднього свідчення випадало би здогадуватися про вірогідність виконання портрету вже для нової резиденції, тобто щойно десь з початком 40-х років, що, як уже йшлося, відповідає віковій моделі. На певну популярність залученого взірця, як і його ширше побутування, спроможна вказати також однозначно скромніша погрудна репліка з давніх збірок Підгорецького замку на Львівщині (ЛМІР)<sup>40</sup>.

Зафіксовані три версії цілофігурного зображення митрополита закономірно висувають питання про взаємозв'язок та співвідношення між ними. Зіставлення переконує, що лише олицький та городоцький з них відтворюють ту саму схему. Актуальна доступність городоцького винятково в давній фотографії у досить скромній репродукції унеможливило докладніший аналіз деталей. Городоцька фігура викликає враження масивнішої. З-поміж зауважених дрібніших відмінностей привертає увагу опущення в олицькому додолу також середнього пальця лівої руки, тоді як у городоцькій версії опущено тільки великий та вказівний, а інші зігнуті й приховані під долонею.

Жидичинський варіант, натомість, виводиться від зовсім іншого зразка. Показово, що в монастирі був портрет не тільки митрополита, а й його попередника на уряді місцевого архимандрита – холмського єпископа Йосипа Левицького та пізнішого архимандрита Юрія Паковського<sup>41</sup>. Ці три портрети утворюють своєрідну галерею цілофігурних зображень жидичинських архимандритів, виконаних за однією схемою з нечисленними непринциповими відмінностями із постаттю за столом з митрою на ньому й гербом у тлі та однаковим положенням руки з нагрудним хрестом. Усі вони доповнені від долу вузькою білою смугою з біографічними відомостями. Цілком очевидно, що їх малював водночас один майстер й, найправдоподібніше, – за часів урядування останнього із зображених. Для Волині,

як і загалом українського Правобережжя, така галерея досі одинока.

Судячи зі скромної репродукції, оригіналом для жидичинського портрету митрополита мало прослужити якесь зображення молодше від олицького та городоцького зразків, проте водночас виразно старше від найдавнішого львівського. Тобто, може йтися про оригінал 1730-х років і навіть, як здатний переконувати вік, – першої їх половини, тобто часу, інші зображення моделі від якого досі ідентифікувати не пощастило.

Приклад зазначеного аспекту волинської іконографії митрополита вказує також на вірогідність започаткування на волинському ґрунті певної традиції, на продовження якої у храмах регіону мали з'явитися й інші аналогічні зображення місцевих владик. Принаймні, якщо три жидичинських портрети здатні відсилати до ймовірності такої традиції у монастирському середовищі, то згаданий пізній анонімний острозької збірки цілком виразно вказує на можливість продовження відповідного досвіду ще й наприкінці століття. Актуальний стан відомостей про давні волинські церкви та монастирі не дає змоги простежити наскільки наведені факти спроможні відобразити ширшу місцеву норму. Радше, повинно йтися про один з досить рідкісних випадків в історії мистецької культури регіону тієї епохи. Немає підстав відкидати можливості відкликання згаданої іконографії до аналогічного досвіду зображень київських православних архиєреїв<sup>42</sup>, втім і з огляду на статус владики Афанасія як київського унійного митрополита.

Щодо часу виникнення самих портретів, то наведені олицькі аргументи разом із незмінно визначальними за таких обставин віковими міркуваннями (при належному врахуванні стилістичних) вказують на відповідно пізніше походження обох давніших версій. Датування обґрунтовує також виконання городоцького портрету для церкви, спорудженої 1740 р.<sup>43</sup> Отже, обидва старші монументальні портрети київського унійного митрополита на основі найдокладнішого та найпереконливішого за вимовою городоцького аргументу повинні бути віднесені до початку 40-х років. Їх автора, найправдоподібніше, випадало би вбачати в одному з митців, чинних на львівському ґрунті, хоча за актуального надто скромного стану обізнаності з професійним середови-

шем малярів українського Правобережжя відповідного часу на такій можливості немає підстав наполягати.

Показово, однак, що такі зображення митрополита досі зафіксовано винятково на Волині, що сприймається своєрідною стороною мистецької політики владики. Його достатньо багата, самотня для осередку актуально ідентифікована “львівська” іконографія не виходить поза загальнопоширені поясні зображення, що, звісно, здатне долучити додатковий волинський акцент до вцілілих і зафіксованих на місцевому ґрунті монументальних волинських портретів архиєрея. Втім, за актуальних доступності відповідного матеріалу та стану осмислення мистецької культури Волині, як і еволюції портретного жанру на тогочасному українському Правобережжі загалом, пропонувати будь-які ширші висновки було б надто рано. Проте зафіксований у монументальних волинських портретах митрополита рідкісний факт національної портретної традиції епохи сприймається цілком очевидним.

Досі не віднайдено ніяких відомостей, які давали б змогу розважати про авторство портретів, як і, зрештою, – так само майстрів владики загалом. Поміж опрацьованими досі джерелами вдалося відшукати тільки одну побіжну та принагідну випадкову стосовно ранню згадку 1730 р. про зайнятого при ньому майстра<sup>44</sup>, якого випадає ототожнити з маловідомим львівським митцем Григорієм Дунаєвським, родом, вірогідно, з міста Городок поблизу Львова<sup>45</sup>. Про автора наймолодшого з трьох зображень розважати не випадає, оскільки досі не розшукано жодних джерельних переказів стосовно майстрів, чинних для тогочасних монастиря<sup>46</sup>.

Новітні дослідження церковної історії українського Правобережжя XVIII ст. вказують на часи більш ніж чвертьвікового урядування митрополита Афанасія як період розквіту унійної традиції після Замоїського собору 1720 р., до чого він сам немало долучився особисто<sup>47</sup>. Митрополит був тим церковним зверхником, який внаслідок свого становища на чолі унійної єрархії істотно доклався до утвердження нових тенденцій у духовному житті спільноти, яку йому випало очолити. У монументальних волинських портретах владики належалося би вбачати також і відображення цього ширшого історичного контексту. Водночас вони виявляються тепер уже достат-

ньо рідкісним слідом розбудованої активності митрополита в малярській сфері.

1. Автор розділу обійшовся самотнім епітафіоном Стефана Сухозагнета з міста Степань Рівненської обл. (помилково вказавши на його нібито луцьке походження): Білецький П. О. Портрет // *Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1967. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – С. 276 (Іл. 203), 280 (ця і наступна позиції укладені насамперед на матеріалі Києва та Лівобережжя – спадщина українського Правобережжя в обох випадках фігурує надто скромно).*

2. Білецький П. *Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. – Київ, 1969. – С. 113, 114.*

3. Жолтовський П. М. *Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 181–183.*

4. Білецький П. А. *Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 134–137, 159, 175.*

5. *Львівський портрет XVI–XVIII ст. Каталог виставки лютий–березень 1965 р. – Київ, 1967. – С. 68–69 (наведено дев'ять об'єктів, поданих як волинського походження; насправді в каталозі їх більше, проте на тогочасній стадії сприйняття та за цілком своєрідних умов приготування виставки не докладено зусиль до їх ретельнішого виділення).*

6. Александрович В. С. *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 901–902; Його ж. Українське портретне малярство XVI–XVIII століть. Наближення до історії // *Український портрет XVI–XVIII століть/ Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. – Київ, 2005. – С. 58–60. У новішому огляді жанру пригадано тільки декілька відоміших у дотеперішній літературі волинських зразків: Рубан В. Портретний живопис // *Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 615, 616, 778, 779, 781–782.***

7. Жолтовський П. М. *Український живопис... – С. 182–183.*

8. *Певне уявлення про неї здатні запропонувати декілька не так давно опублікованих інвентарів, див.: Betlej A., Dworzak A. Markiewicz A. Pałac w Wiśniowcu w świetle inwentarzy staropolskich (Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku. – Т. 3). – Kraków, 2016. Для порівняння див. також добірку інвентарів замку Радивилів в селищі Олика Ківерцівського р-ну Волинської обл.: *Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII ст. / Зібрав і підготував до друку Володимир Александрович. – Луцьк, 2007.**

9. *Частина з них фігурувала на останній великій*

виставці українського портрету: *Український портрет... – № 52, 101, 140. Пор. також: Художній музей у Луцьку відділ Волинського краєзнавчого музею. – Путівник. – Луцьк, 2003. – С. 11; 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. – Nr. 36, 39, 43, 44, 49, 54, 55.*

10. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 2227 (Колекція документів Волинського музею). – Оп. 1. – Спр. 651. – С. 45. Містечко виявилось, зокрема, важливим для середини століття регіональним осередком малярства та різьблення з малярами польського й різьбарами українського походження: Александрович В. *Малярі та різьбари Лукова (Матієва) у XVIII столітті // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 2930 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 23–30*

11. Див.: *Український портрет...*

12. Окремі пізні зразки кінця XVIII ст. зі збірки Національного музею історії України (далі – НМІ України) репродуковано: Рубан В. *Український портретний живопис першої половини XIX століття. – Київ, 1982. – Іл. 22, 25, 27.*

<sup>13</sup> Свого часу автор опрацював попередній перелік трьох десятків таких позицій як матеріал для майбутньої потенційної виставки, проте – при пануючому “загальному зацікавленні” та незмінному “нічогонеможна” у значній частині керівництва львівських музеїв – ці зусилля виявилися приреченими для шухляди.

14. Окремі такі приклади вказав, зокрема: Белецький П. А. *Украинская портретная живопись... – С. 71, 134, 135.*

15. *Український портрет... – № 140.*

16. Впроваджений до наукового вжитку ще перед кінцем XIX ст. знаний портрет фундаторки Почаївського монастиря Ганни Гойської (Почаїв, Успенська лавра) виявився намальованим щойно в 1830-х роках, що відзначено в літературі ще перед кінцем XIX ст.: Хойнацький А., Кръжановский Г. *Почаевская Успенская лавра. Историческое описание. – Почаев, 1897. – С. 399. Докладніше див.: Александрович В. Портрети Ганни Гойської. З приводу застарілої містифікації щодо іконографії благодійниці Почаївського монастиря // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2017. – Вип. 24: Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. – С. 215–219.*

17. *Український портрет... – № 211, 213, 214, 216. Про них див.: Довга Л. М. Кистории вольнской портретной живописи XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность искусство*

*археология Ежегодник 1991. – Москва, 1997. – С. 223–230 (це, хіба, єдине в новітній українській літературі таке дослідження про окремі позиції спадщини волинського портретного малярства). Не дивлячись на очевидну і безперечну характерність, усі вони належать, однак, до “історичних” зображень, позбавлених автентичного іконографічного переказу.*

18. Кольорову репродукцію див.: Белецький П. А. *Украинская портретная живопись... – С. 137. – Іл. 118. Пор.: Український портрет... – № 243.*

19. *Репродуковані: Белецький П. А. Украинская портретная живопись... – С. 134, 135. – Іл. 116, 117; Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawniej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. – Warszawa, 1993. – S. 144. – Nr 178 (С. Каменьські; прийняте датування прив'язане до смерті моделі 1694 р., насправді зображення виконано набагато пізніше разом з портретом його сина); Український портрет... – № 102, 103. З огляду на відсутність у літературі докладніших відомостей про портретованих, варто вказати на смерть А. Каменьського, очевидно, 1753 р. – відомий волинський магнат Міхал Казімеж Радивил (1702–1762) відзначив його відвідини, “w słabym zdrowiu będącego”, в селі Людвіску (нині Шумського р-ну Тернопільської обл.) у записі щоденника від 7 березня 1753 р.: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. – Zesp. 354 (Archiwum Radziwiłłów). – Dz. VI. – Sygn. II-80a. – S. 1900.*

20. *Про них див.: Betlej A. Deo... – S. 247–255. Замок збудовано в 40–50-х роках: Ibidem. – S. 181.*

21. *Новішу репродукцію див.: Луц В. Д. Мистецька спадщина // Ричков П. А, Луц В. Д. Почаївська Свято-Успенська лавра. – Київ, 2000. – С. 120.*

22. *Одинока новіша репродукція: Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]. – С. 133.*

23. *Репродукований.: Wojnicz A. Łuck na Wołyniu. Opis historyczno-fizjograficzny. – Łuck, 1922. – S. 30.*

24. *У літературі відзначений: Tomkowicz S. Оука // Prace Komisji Historii Sztuki. – Kraków, 1923. – T. 3. – S. 21.*

25. *Збережена їх частина (НМІ України) репродукована: Український портрет... – С. 187–195. Очевидно, ідентичні з портретами, відзначеними в інвентарі замку 1745 р. як “Portretów familii Jaśnie Oświeconych książąt Wiśniowieckich sztuk dziewiętnaście”: Betlej A., Dworzak A. Markiewicz A. Pałac... – S. 50.*

26. *Kardaszewicz S. Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. – Kraków, 1913. – S. 213.*

27. *Одинока часткова (обрізано від долуга) репродукція без коментарів наведена: Волков О. Старинные деревянные церкви на Волини // Материалы по этнографии России. – С.-Петербург, 1910. – Т. 1. – Табл. IV (іл. не нумеровані).*

28. Wojnicz A. Łuck... – S. 34.
29. Портретна іконографія львівських унійних архиєреїв XVIII ст. нині відома тільки за погрудними зразками. Єдиним актуально доступним зафіксованим винятком з цього правила став щойно останнім часом впроваджений до наукового вжитку скромний портрет єпископа Петра (Білянського) (1780–1798) у кріслі біля столу (Львівський історичний музей), який відтворює невідоме нині монументальне парадне зображення: Александрович В. Ранній епізод портретної іконографії львівського єпископа Петра (Білянського) // *Історія релігії в Україні. Актуальні проблеми.* – Львів, 2019. – С. 143–153.
30. Новіші кольорові репродукції див.: Український портрет... – № 146; Скарби Львівського музею історії релігії / Упорядник С. Тимків. – Львів, 2015. – С. 85.
31. До літератури впроваджений: Жолтовський П. М. Український живопис... – С. 198. Новіші кольорові репродукції див.: Національний музей у Львові. Альбом. – Київ, 2005. – С. 151. – Іл. 101; Український портрет... – № 139. – С. 143; Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII століть: організаційна структура та правовий статус. – Львів, 2010 (не нумерована кольорова ілюстрація 3 після с. 800); Національний музей у Львові. – Київ, 2013. – С. 325. – Іл. 347.
32. Одинока кольорова репродукція: Український портрет... – № 254. Пор. також: Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія... – С. 620. Його переказ підтримує гравюра знаного львівського майстра Івана Филиповича (†1766) з помертвих панегіриків, див.: Український портрет... – № 435.
33. Примірник ідентифіковано й до літератури впроваджено: Александрович В., Костюк С. Филипович Іван. Портрет митрополита Афанасія Шептицького Середина XVIII ст. // *Український портрет...* – С. 318. Пор.: Мердох Ю. Портрети Івана Филиповича у графічній збірці Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України // *Буття в мистецтві. Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди його 80-річчя / Наукова редакція і упорядкування Л. Купчинської.* – Львів, 2007. – С. 340.
34. Поміж національного доробку певною аналогією здатні слугувати створені за умов підросійської України портрети київських митрополитів, новіші кольорові репродукції див.: Український портрет... – С. 167–185.
35. Одиноким його відповідником серед іконографії владик XVIII ст., окрім згаданого пізнішого анонімного зображення острозької збірки, є децю молодіший портрет мукачівського єпископа (1743–1767) Мануїла Ольшавського (Маріяповч, Василянський монастир). Кольорову репродукцію наведено: Puskás B. A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon Hagymány és megújulás. – Budapest, 2008. – 247 old.
36. Їх зіставлення див: Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки // *Український портрет...* – С. 37–38.
37. Сидор О. Невідомий художник. Портрет митрополита Афанасія Шептицького. 1720-і–1740-і рр. (?) // *Український портрет...* – С. 160.
38. На безперечну недостатню опрацьованість зазначеної пропозиції вказує зіставлення зі згаданим раннім зображенням як коадютора Київської митрополії, за віком моделі, як уже відзначено, немало раднішим. Вказана обставина додатково привертає увагу, оскільки обидві позиції каталогу готував один автор – Олег Сидор: Український портрет... – С. 160, 165.
39. 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.
40. Репродукований: Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów / Opracowali J. K. Ostrowski, J. T. Petrus. Przy współpracy O. Kozur, T. Sabodasz, A. Z. Sołtys. – Kraków, 2001. – Kat. nr A 247. – П. 465 (з помилковою вказівкою на смерть моделі 1748 р.); Скарби... – С. 84 (у кольорі).
41. Усі репродуковані: Wojnicz A. Łuck... – S. 34.
- <sup>42</sup> Можливо, в цьому випадку би добачати вияв вірогідних ширших київських контактів, оскільки на практиці київських монастирських малярських майстерень, насамперед лаврської, правдоподібно, здатна взоруватися також складена в середині століття малярня Почаївського монастиря.
43. Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Почаев, 1890. – Т. 2: Уезды Ровенский, Острожский и Дубенский. – С. 479.
44. Свенціцька В. І. Словник жовківських майстрів живопису та різьби // *Українське мистецтвознавство.* – Київ, 1970. – Вип. 1. – С. 139.
45. У дотеперішній літературі відомий винятково на підставі наведеного одинокого джерельного свідчення про нього, пор.: Жолтовський П. М. Словник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст. // *Його ж. Художнє життя на Україні в XIV–XVIII ст.* – Київ, 1983. – С. 129; Aleksandrovyc V. Dunajews'kyj, ukrain. Maler-Fam. in Galizien 1728–1766 // *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* – München; Leipzig, 2001. – Bd. 30. – S. 523. Автор готує до друку дослідження з новими джерельними відомостями про маляра та його родину.
46. Опрацьовані матеріали здебільшого стосуються ремісників і вказують на розбудовану активність монастирських влад другої половини століття на відповідному напрямі: Aleksandrowycz W. “Rad będąc każdemu rzemieślnikowi...”. Zespół kontraktów monasteru Żydyczyńskiego w okolicach Łucka z

*rzemieślnikami z lat 1752–1769 // Rocznik Instytutu  
Europy Środkowo-Wschodniej. – Lublin, 2005. – T. 3 /  
Pod red. J. Kłoczowskiego, A. Gila. – S. 10–22.*

*47. Див.: Скоцилас І. Галицька (Львівська) епар-  
хія... – С. 615–640; Gil A., Skoczyła I. Kościoły  
wschodnie w państwie polsko-litewskim w procesie  
przemiany i adaptacji: metropolia kijowska w latach  
1458–1795. – Lublin; Lwów, 2014. – S. 342–348.*



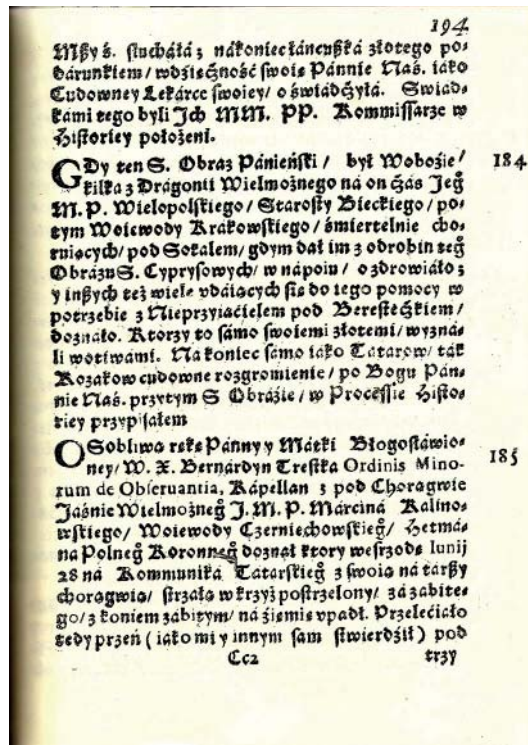
Геннадій ГУЛЬКО  
(Луцьк)

## ХОЛМСЬКА ІКОНА БОГОРОДИЦІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОКРЕМИХ СТОРІНОК ЇЇ ІСТОРІЇ

Незважаючи на значну зацікавленість у минулому та сьогодні до майже тисячолітньої історії Холмської ікони Божої Матері вчених та краєзнавців, появу нових публікацій на цю тематику, уважний дослідник завжди може відшукати нові маловідомі сторінки з її минувшини. До таких її сторінок можна віднести й неодноразові факти використання цього чудотворного образу світською та церковною владою Речі Посполитої як допоміжного засобу для активізації релігійності населення та війська, особливо під час війн або ж інших кризових явищ у державі. Показове місце тут займають події XVII – XVIII століття, як особливо критичні в історії України та її сусідньої Польщі. У попередніх публікаціях на цю тему автор цього матеріалу вже наводив такі факти, що мали нібито посприяти боротьбі війська Речі Посполитої проти повсталого українського народу в добу гетьмана Богдана Хмельницького [8,67]. Але додаткове вивчення документальних джерел та надана можливість особистої участі в дослідженні оригіналу Холмської ікони спонукають знову повернутися до висловленого в попередніх краєзнавчих матеріалах або ж інтерпретувати окремі його положення.

Як зазначається в ряді документів, після насильницького вилучення 29 квітня 1651 року в православних вірних м. Холма згадана чудотворна ікона, за порадою основного її опікуна, тоді ще архимандрита уніатської церкви Якова Суші, була вже в середині червня спроведжена до табору королівського війська біля м. Сокаль (нині Львівської області). Основна мета цієї звичайної для часів середньовіччя акції була, як повідомляє один з дослідників: «... піднесення релігійного настрою – як засобу на всі чесноти...». Він же зазначає, що «...її (ікону) уміщено у (військовому) таборі, в спеціальному бараку, відправлено коло неї неустанні богослужіння, і вони збирали справді багато війська, та й поза богослужіннями приходило туди на молитву багато вояків» [5,259]. Але тут особливо показовим був ряд фактів щодо

досить своєрідних методів поклоніння цій іконі. Сам же згаданий Яків Суша у відомій книзі «Фенікс» повідомляє, що «...коли цей Святий Образ Богородиці був в обозі, кілька драгунів вельможного на той час егомосці пана Великопольського старости Бецького, смертельно хворих (під Сокалем), тоді (я) дав їм декілька часточок цього образу Святого кипарисових в напої, (і вони) виздоровіли...» [21,S.194 nr 18] (іл. 1). При цьому, використання таких часточок, які відколювали з тильного боку ікони та за участю яких проявлялися чудеса, мало місце в ряді інших сторінок «Фенікса». Тут і численні зцілення від їх вживання різними особами, кидання у вогонь з метою припинити пожежу й навіть одужання коня, як це мало місце в 1674 року в Луцьку тощо. Відомою також є багаторічна практика Якова Суші, уже в єпископському сані, дарувати часточки з чудотворного образу своїм державним та церковним володарям, друзям та знайомим [15,48]. Тут варто наголосити на трьох наступних положеннях. По-перше, з точки зору сучасного дослідника історії Холмської ікони - це дійсно кричущий факт пошкодження унікальної, дуже шанованої віруючими ікони архимандритом, а потім і правлячим архієреєм Холмської єпархії уніатської церкви. По-друге, водночас, саме Яків Суша не лише безпосередньо опікувався цією іконою більше 30 років, часто ризикуючи життям, але й був її першим уважним дослідником і написав про неї цінне джерело – згадувану книгу «Фенікс». По-третє, факти про таке своєрідне використання чудотворної ікони в наші часи ще інколи прагнули пояснювати своєрідними алегоричними прийомами автора цієї книги, тобто, часточки з ікони бралися умовно, під час поцілунку або ж дотику до ікони. Проте, як свідчать сучасні дослідження, відколювання часточок від кипарисових дощок ікони дійсно практикувалося (іл. 2, 3). Як засвідчує відомий фахівець А. І. Квасюк, який здійснював вже в сьогоднішній реставрацію ікони, на зворотній її стороні не лише на бічних дошках, але й по всьому її периметру, видимі чіткі сліди зняття ще в давні часи часточок кипарисової стружки. Навіть умовний підрахунок таких надрізів свідчить, що їх нараховується кілька десятків [15,49]. Якщо раніше їх можна було сприймати як недостатню якість первинної обробки дощок ікони в давнину, або ж пізніші їх пошкодження, то зараз причини цього вже визнані фахівцями. Незважаючи на очевидне протиріччя, все ж з



1. Фрагмент тексту з книги «Фенікс» єпископа Якова Суші щодо використання частинок Чудотворної ікони в напої [21, S.194 nr 18].

точки зору сьогодення, такі факти фанатичного пошанування та очевидного пошкодження чудотворної ікони, очевидно, все ж слід сприймати як прояв класичної релігійної екзальтації священнослужителя доби середньовіччя.

При цьому мимоволі виникає питання, яким же гострим предметом здійснювалося таке очевидне святотатство щодо ікони, але цілком вірогідно, що це міг бути, з врахуванням тодішнього ратного символізму, кинджал, меч або ж шабля. Адже у триваючій війні для священнослужителя XVII століття це не складало проблеми, як і для папського нунція Джованні де Торреса, який на початку квітня 1651 року у Варшаві від імені Папи Римського благословив короля Яна Казимира на війну проти «схизматиків». На знак майбутньої перемоги над ними, він висвятив та передав королю прикрашений коштовностями меч. Заради об'єктивності, все ж слід визнати, що, як засвідчують тогочасні джерела, для гетьмана Богдана Хмельницького теж нібито був висвячений Єрусалимським Патріархом, (за іншою версією Константинопольським Парфенієм II) на Гробі Господньому меч та вручений Гетьману митрополитом Корінфським Іосафом. З інших джерел повідомляють ще й про коштовну шаблю, надіслану Богдану Хмельницькому від турецького

султана [19,147]. Відомо, що такі подарунки як для світських, так і релігійних володарів все ж були своєрідною традицією в жорстокі середньовічні часи.

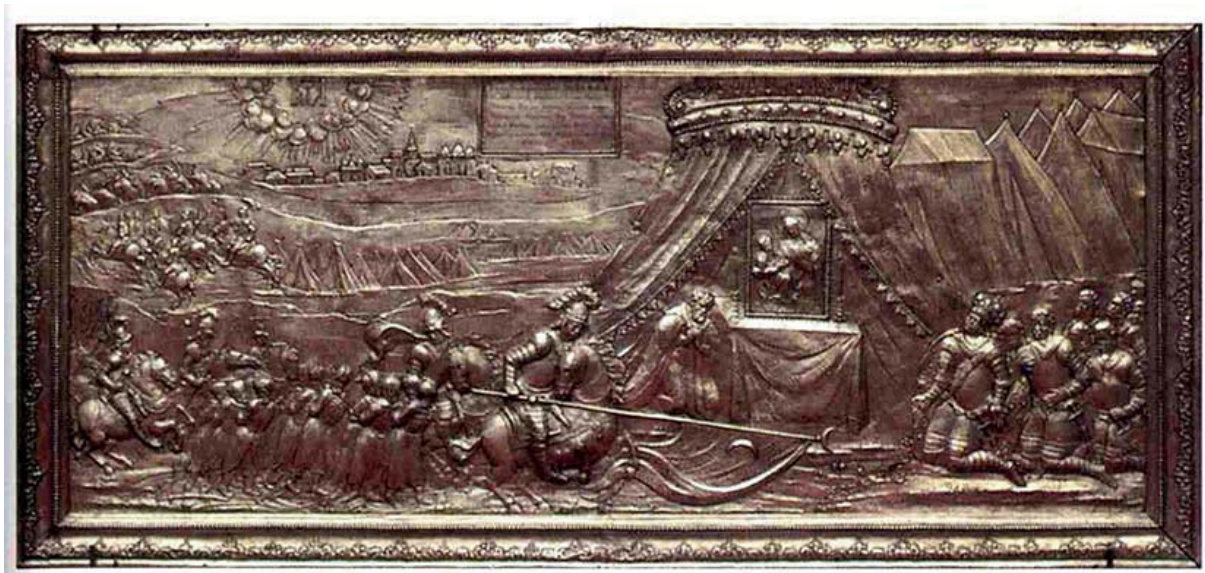
Але ще більш показовими та типовим для середньовіччя можна вважати й інший відомий факт використання Хомської ікони вже безпосередньо під час бойових дій. Адже саме її, як свідчать історичні джерела, не лише використовували в богослужіннях, але перед початком битви під Берестечком 28 червня 1651 року носили як хоругву між рядами польських та й українських (православних) воєнків з війська Яна Казимира [17,170]. Цей історичний факт теж знайшов підтвердження сучасними дослідженнями ікони. Як засвідчує згадуваний вище реставратор А.І. Квасюк, край правої дошки ікони має п'ять з рівними проміжками просвердлених отворів (іл. 4). Можна вважати, що саме в них були вставлені шкіряні шнури, якими досить важка ікона прив'язувалася до масивного дровка хоругви. Адже навіть сучасна вага Холмської ікони сягає майже 10 кілограмів і, вірогідно, що її в якості хоругви могли носити не менше двох міцних священнослужителів та ще й використовували бічні розтяжки. Згідно тверджень Якова Суші в книзі «Фенікс», лише захистом цієї ікони можна пояснити факт



2-3. Фрагменти ікони з слідами  
зняття стружки.  
Фото А. І. Квасюка, 2019 р.



5. Фрагмент ікони з просвердленими  
отворами для використання її як хоруг-  
ви. Фото А. І. Квасюка.



5. Антіпедіум з зображенням молебня біля Чудотворної ікони, біля якої були покладені окремі  
богослужбові предмети загиблого митрополита Іосафа.

поряткування під час битви короля Яна Казимира, коли гарматне ядро впало біля самої ноги та лише злегка контузило його. Тим же він пояснює й чудесний порятунок 29 червня підрозділу польських вояків на чолі з Казиміром Лео Сапегою, які були оточені під час бою козаками. У цілому, як повідомляє Яків Суша, саме ця чудотворна ікона допомогла війську Яна Казимира перемогти в цій битві, за що вона одержала назву «Військова», «Меч духовний» тощо [15,60].

Відомим є також факт ще одного, дещо не типового навіть для того часу, використання чудотворного образу. Кілька історичних джерел свідчать, що після завершення Берестецької битви саме перед нею, як пожертва за даровану перемогу, були покладені не лише козацькі та татарські прапори, але й окремі архієрейські атрибути загиблого в битві православного митрополита Коринфського Юсафа. Серед цих сакральних предметів були митрополича митра, срібний посох, трикирій, іконка з слонової кістки тощо. До речі, як засвідчує й сам Яків Суша, ця іконка і через десятиліття постійно була при чудотворній іконі [19,145].

Разом з тим, так як більшість досліджень щодо Холмської ікони Богородиці все ж мають ознаки певної конфесійної орієнтації авторів, то для пояснення згаданих вище явищ, хоча в сьогоденні це сприймається критично, все ж варто застосувати й суто релігієзнавчі критерії. Тут слід наголосити на кількох суттєвих положеннях, які, на думку автора, з різних причин не були обумовлені в більшості відомих публікацій про ікону. По-перше, є цілком очевидним, що дослідником – релігієзнавцем з сьогодення, ряд згаданих вище явищ все ж сприймається як типові приклади прояву фетишизму [11,72].

По-друге, як вбачається з огляду на віровчення як православної, так і католицької церков, у цих фактах своєрідного використання Холмської ікони Богородиці в другій половині XVII століття є певна закономірність. Цілком вірогідно, що тут ми маємо справу з типовим фактом пошанування ікони не як образу Богородиці, а вже як сліпе поклоніння лише предмету, де її зображено. Адже згідно положень, висловлених ще на VII Вселенському Нікейському соборі в 787 році, який визнають і Православна і Католицька Церкви, об'єктом вшанування є не матеріал (дерево, полотно) з якого виготовлений образ (грец. – ікона), а «... сам об'єкт зображення, тобто, перш за все, Го-

сподь Ісус Христос, його Пречиста Мати, святі. Тим самим іконошанування відмежовувалося від ідолопоклонства, коли обожнювався предмет, якому поклонялися...»[22,2]. Переборення християнською Церквою цього явища тривало до 843 року, але через пів тисячоліття воно знову стало актуальним. Відомо, що в XV – XVI – століттях в середовищі західної спільноти визрів протест супроти офіційної Церкви, який призвів до появи Реформації. Цей процес був породжений, зокрема, «численними явищами обрядовірування та забобонів, пов'язаними з хибними формами пошанування ікон, мощей, реліквій» тощо [16,205]. Як вбачається із згаданих вище форм використання Католицькою церквою Холмської чудотворної ікони, всі ці явища не оминули в другій половині XVII століття й цей святий образ. До підтвердження цього, варто також наголосити, що тодішній фактичний розпорядник ікони єпископ Яків Суша постійно наголошує у своєму творі «Фенікс», що Богородиця опікується лише вірними Речі Посполитій католиками, допомагаючи їм проти «дезунітів», тобто православних, які підняли бунт проти держави [18,192]. У цей же час, згідно як православного, так і католицького віровчення, звернення до зображення на іконі Ісуса Христа, Богородиці або ж інших святих, це, по суті, прохання до самого Бога – отця, як єдиного джерела освячення та святості [22,2]. Тому, зважаючи на відому його любов до свого особливого творіння – людини, навряд чи згадане положення єпископа Якова Суші було чинним з точки зору християнського богослов'я і, звичайно ж, не було Господом почуте [13,116]. Адже відомим є факт, що вже після поразки польського війська в битві під Жванцем наприкінці квітня 1652 року, король Ян Казимір повернув образ Холмської Богородиці зі свого «обозу», де він перебував, в соборний храм Холма [17,171]. Знову ж заради об'єктивності слід також зазначити, що згадана вище своєрідна практика пов'язування чудотворних ікон з подіями війни в добу середньовіччя зустрічається досить часто. Тут можна згадати описану в православних джерелах про, нібито, надану допомогу чудотворних ікон Божої Матері при обороні Луцька в 1257 р. та Холма в 1258 р. від монгольських полчищ Куремси, Почаєва в 1657 р. від турецько-татарських військ тощо[13,114].

Як висновок, то варто визнати, що піднята в цьому дослідженні тема дійсно має елемен-

ти дискусії. Проявляючи толерантність до суто віросповідних положень Православної і Католицької Церков, що діють сьогодні в нашій державі, автор цього дослідження все ж прагнув висловити своє критичне бачення окремих явищ та фактів або ж інтерпретувати їх. Адже є очевидним, що в богослужбовій практиці, і не лише в описані вище часи середньовіччя, але й нині, обидві згадані Церкви в багатьох випадках все ж змушені рахуватися з суто людським фактором своїх вірних в реалізації їх розуміння щодо іконошанування, яке ще інколи межує й з іконопоклонінням. Варто лише, щоб це цілком терпиме в демократичному суспільстві явище не набирало несприйнятливих форм, зокрема, не піддавалося згубній політизації, особливо в умовах війни, й не зашкодило вагомому авторитету згаданих Церков серед релігійної спільноти України. Адже міцна єдність народу за умов нашого непростого сьогодення значно важливіша окремих тимчасових політичних та міжконфесійних протиріч. Щодо позиції дослідників, які й надалі все ж будуть опрацьовувати окремі суперечливі факти нашої минувшини, варто пам'ятати крилатий вислів давньоримського історика та письменника Корнелія Тацита про те, що писати історію слід «не піддаючись любові й не знаючи ненависті» [10,94].

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні. – К: Дніпро, 1991. – 238 с. 2. 2.

2. Архієпископ Георг Ісідоренко. Загальна Церковна Історія.-К: АКТА, 2001. – С.266.

3. Бантыш-Каменский Д. История Малой Руси. – К: Час, 1993. – С.174.

4. Батюшков П. Вольныя. Исторические судьбы юго – восточного края. – Санкт-Петербург: Общественная польза, 1879. – 414 с.

5. Грушевський М. Історія України – Руси. Роки 1650–1651. Т.9-1. – К: Наукова думка, 1996. – 869 с.

6. Гуртовий Г. Волинь – край козацький. – Луцьк: Надстир'я, 2009. – 388 с.

7. Гійом Левассер де Боплан. Опис України. Проспер Моріме. Українські козаки. Богдан Хмельницький. – Львів. Каменярь, 1990. – 300 с.

8. Гулько Г. Маловідомі сторінки історії Холмської ікони Божої матері. Матеріали III науково-практичної конференції, 15 - 16 листопада 2018 року. – Луцьк: Твердиня, 2016. – С. 67.

9. Гулько Г. Митрополит Корінфський Йосаф: пастир та дипломат. Матеріали IV науково-практичної конференції «Історія та сучасність православ'я на Волині. 12 – 14 листопада 2012 року. – Луцьк: Твердиня, 2012.- С. 72.

10. Кнабе С. Корнелий Тацит. - Москва.: Наука, 1981. – С.94.

11. Колодний А., Лобовик Б. Релігієзнавчий словник. – К.: Четверта хвиля, 1996. – С. 354.

12. Ливотов Е. Краткое сказание о Холмской Чудотворной иконе Божией Матери. – Холм: Холмская Русь, 1913. – С.14.

13. Игумен Алипий (Светличный), Юревич Д.Г. Чудотворные и местночтимые иконы, на земле Украинской просиявшие. Часть 2. – Киев: Лайт – Принт, 2005. – 264 с.

14. Рожко В., Чудотворні ікони Волині і Полісся. – Луцьк: Медіа, 1996. – С.354.

15. Ременяка О. *Nigra sed Formosa: Занурена в печаль, але прекрасна. Слідами мандрів ікони Богородиці Холмської.* – К.: Фенікс, 2018. – 175 с.

16. Санников В. Двадцать веков христианства. Второе тысячелетие. – Одесса, Санкт-Петербург: Богомыслие. – С.205.

17. Семенович О. Святина з поля бою. Берестецька битва – відгомін боротьби за віру Христову. Збірник тез науково-практичної конференції. – Рівне: СПД ФО Нестеров С.Б., 2013. – С. 170.

18. Susza J. *Rhenix tertiato redivivus albo obras starozytni helmski Panny I Matki Przynajsn ietszej slawa cudownuch swich dziel potrzeci ozulu.* Zamosc, 1684.

19. Свешніков І. Битва під Берестечком. – Львів: Слово, 1993. – 301с.

20. Чобич Созонт. Історія Християнської Церкви. В чотирьох частинах. – Львів: Добра справа, 2001. – С.221.

21. Ярошинський О. Волинь у роки української національної революції середини 17 ст. – Київ: Стілос, 2005. – 458 с.

22. Електронний ресурс: [http://www/netda.ru/belka/tekst\\_mil/adoration\\_of\\_ikons\\_r.htm](http://www/netda.ru/belka/tekst_mil/adoration_of_ikons_r.htm). Архієпископ Михаїл (Мудьюгин). Православное почитание икон.

*Олександра ЛЕВИЦЬКА*  
(Кринос)

## ДУХОВНА ПЕРЛИНА – ГАЛИЦЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ 1144 р. У ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ ДАВНЬОГО ГАЛИЧА

Тенденції, що розвиваються протягом останніх років в Україні, свідчать про невірність багатьох соціально-економічних, суспільно-політичних та культурних проблем. Державні, політичні діячі, науковці, політологи намагаються знайти відповіді на складні запитання, що поставило сьогодення. Незважаючи на ці всі негаразди, Україна має зберегти цілісність, уникнути громадянської війни, масового кровопролиття, продовжити повноцінний, стабільний розвиток у сім'ї європейських народів.

З огляду на це, не зважаючи на секуляризаційні процеси у Європі та світі, релігія в українському суспільстві залишається один із важливих стовпів української ідентичності та незалежності. Останні події національного масштабу, надання томосу про автокефалію Православної Церкви України та святкування 1030 р. Хрещення Київської Русі, свідчать про збереження міцних зв'язків церкви з державою. Ще однією значною подією державно-релігійної платформи була презентація 23 листопада 2018 р. факсимільного видання “Галицького Євангеліє 1144 р.” у Святій Софії Київській, яке, за словами Глави УГКЦ Святослава (Шевчука) є одним із “найдавніших збережених друкованих пам'яток Київського християнства” [6].

В історичній літературі найпершими оглядовими дослідженнями Галицького (Криносського) Євангеліє 1144 р. займалися російські вчені XIX ст. – М. Карамзін [11], Ф. Буслаєв [2] та Г. Воскресенський [3]. На початку XX ст. дослідники здійснили поверхневий порівняльний аналіз пам'ятки, вказуючи на локалізацію написання: “Південна Русь”, “написане в Галичі” та “можливо, у межах Галицького князівства... або володимиро-волинської області” [12, с. 92]. В радянську добу дослідження присвячені Галицькому Євангеліє 1144 р. майже припинилися, а сама пам'ятка перебувала у спецховищі на зберіганні. Лише у часи незалежності, вивченням “історичної долі” цього цінного рукописного джерела займався В. Ідзьо. Факси-

мільне видання Галицького Євангеліє 1144 р. дає нові можливості ґрунтовного дослідження унікальної пам'ятки, хоча оригінал, на жаль, і досі зберігається у Державному історичному музеї Москви.

Історична пам'ятка за обсягом складає 260 пергаментних аркушів із розмірами 23\*166 см, написаних уставом “гарного чіткого малюнка, не дуже щільного”. Дослідниця В. Любашенко зазначає, що почерк Галицького Євангеліє 1144 р. “близький до почерку Крестинопольського Апостола” [12, с. 91]. За свідченням дописки на 228 аркуші (переписувача без імені), ця частина рукопису була написана у період з 1 жовтня по 19 листопада 1144 р. у Галичі (тодішній Кринос), тобто за 50 днів. Інші 32 аркуша дописувалися протягом XII–XIII ст., там же. Дослідник В. Ідзьо вказує, що на кожному аркуші знаходиться по 24 рядки, розташованих у стовпець, а “на аркушах 1–3 – в два стовпці” [9, с. 60].

За змістом, воно складається із чотирьох Євангелій, “синаксара – аркуші 229–240, місяцеслова – аркуші 242–256, євангельських читань на особливі випадки – аркуші 257–260”. Поряд із цим, цікава думка вище згаданого владики Святослава (Шевчука), що ця пам'ятка духовної культури читалася “у контексті Богослужінь не князівського середовища, це Євангеліє читалося під час Богослужінь з простонароддям, із представниками середнього і нижчого класу тогочасного суспільства” [6].

Вперше друком Галицьке Євангеліє 1144 р. було видано московським архімандритом Амфілохієм протягом 1882–1883 рр. Дерев'яна палітурка була оправлена м'якою шкірою, посріблена. Погоджуюсь із думкою дослідника В. Попелюка про те, що стилістичне опрацювання Галицького Євангеліє 1144 р. репрезентує високі традиції ювелірної майстерності Княжої доби [13, с. 33].

Слід зазначити, що перші літописні згадки про Галич з'являються лише у 1140–1141 рр., в часи завершення об'єднання Галицьких земель князем Володимирком Володаревичем (~1104–1152/53рр.). У 1141 р. галицький князь переніс власну столицю із Звенигорода до Галича, а під 1152 р. в Іпатіївському літописі згадувалася його смерть [1, с. 76]. Тому ми вважаємо, що написання Галицького Євангеліє 1144 р., припадаючи на час правління Володимирка Володаревича, вказує на досить високий рівень розвитку духовної культури та писемності ре-

гіону.

За свідченням окремих науковців, під час окупації Галичини угорцями у першій половині XIII ст., Галицьке Євангеліє 1144 р. перебувало у власності Корони святого Іштвана (Угорщини). Пізніше, із матір'ю Ярослава Осмомисла (1153–1187 рр.), Софією, пам'ятку перевезли до м. Перемишль. Існують свідчення про перебування давнього рукопису у Володимирському соборі на Волині [4].

Дослідник В. Ідзьо, реконструюючи пам'ятку, вказував, що на сторінках Галицького Євангелія 1144 р. є досить багато різноманітних приписів, за якими можна простежити “історичний шлях” рукопису. Так на 228 аркуші, дослідник знайшов запис датований XVI ст., залишений львівським єпископом Гедеоном Балабаном (1530–1607 рр.), який у 1576 р. знайшов цю пам'ятку у церкві Крилосу (сьогодні – с. Крилос, Галицького р-н., Івано-Франківська обл.) [9, с. 62].

У 1649 р. Галицьке Євангеліє передали молдавському митрополиту Досифею (1624–1693 рр.), який, за словами дослідника, мав намір “привести пам'ятку “на свое место на Крылос”. Пізніше, рукопис було передано на реставрацію та перепис московському ієромонаху Тимофію, але “через тривалість друкування так і не повернув духовної святині її попередньому власникові”. У 1699 р. Галицьке Євангеліє відправили до бібліотеки московського Друкарського двору, а у 1788 р. – пам'ятка стає власністю Синодальної бібліотеки [9, с. 62].

Поряд із Зборником Святослава 1073 р. та Галицьким Євангелієм 1144 р., за свідченням Синодального управління, вказана вище установа володіла значною кількістю давніх книг Княжої доби. Радянська влада ліквідувала Синодальну бібліотеку Московського патріархату (РПЦ) у 1918 р. Із 1920-го р. всі цінні книги перейшли у фонд Московському державного історичного музею. Зокрема, Галицьке Євангеліє 1144 р. зберігається сьогодні у відділі рукописів і стародруків (далі – ДІМ). – Син. № 404 [12, с. 91].

Всі ці “історичні переміщення” Галицького Євангелія 1144 р. примітками збереглися на його аркушах. Уже згадувалося, що на 228 аркуші поряд із записом Гедеона Балабана, вміщено ще примітку Досифея. Кіноварний запис на обклейці верхньої дошки належить власнику рукопису XVII ст. Тимофію, його ж позначки на аркушах 3–29. Слід згадати кілька

дрібних приписів XVII–XVIII ст. польською та латинськими мовами, власники, яких досі невідомі. Неможливість дослідників працювати із оригінальним рукописом зводить нанівець більш ґрунтовніший аналіз тексту та вичерпні висновки. Погоджуємося зі словами Предстоятеля УГКЦ Святослава (Шевчука) про те, що “нерозгаданих загадок” у тексті Галицького Євангелія 1144 р. на “його сторінках є ще багато інших секретів та унікальних відкриттів, які чекають зацікавлених” [5].

Якщо звернутися до особливостей тексту рукопису, то слід відзначити, що висота літер становить близько 3 міліметри. Дослідник В. Ідзьо також помітив у тексті характерні накреслення: “у літери Ъ – коромисло широке, праве плече довше за ліве, розташоване майже на рівні верхньої лінії рядка, щогла ледь виступає за цю лінію. Перемичка в літери М не провисає за рядок, щогли трохи нахилені вгорі до середини; перетинка в ІЄ – на середині літери; и – трохи вище середини; перетинка в И розташована трохи вище середини літери, в Н іде від верхньої частини лівої до низу правої щогли, на зразок латинської N; літера Ч написана у вигляді чаші, симетрично розміщеної на прямій ніжці; Ж – досить широке, розлоге, діагональні лінії перехрещуються на вертикальній щоглі трохи вище її середини” [9, с. 61–62].

На думку радянського дослідника Я. Ісаєвича, Галицьке Євангеліє 1144 р. було написане сербохорватською мовою [7, с. 94]. Із цим не погоджується В. Ідзьо, який зауважує, що “мова Євангелія має свої особливості”, а “основа її – слова, характерні для Півдня Русі”. Дослідник погоджується, що дійсно у тексті є властиві для сербохорватської “жч”, “шч” та “жд”, але не слід відкидати побутові, тільки для Південної Русі – “ью”, “ли”, “ию”, “или” та після “ц” постійно пишеться “а” – “отца” та багато інших [8, с. 61].

Крім цього, на пергаментних аркушах 3, 69, 112 та 180, у тексті Галицького Євангелія 1144 р., використовуються великі рукописні ініціали візантійського зразка. Вони виконані кіноварним контуром, розмальовані зеленою та жовтою фарбами. Багато дрібних ініціалів виконано циноброю, зокрема на пергаментних аркушах 1–228. На аркушах 229–256 використовували додавання синьої фарби. На аркуші 260, закінченні рукопису, намальована велика переплетена смужка, а на звороті аркуша – кіноварний малюнок грифона [4].

Слід додати, що Галицьке Євангеліє 1144 р. має дві вставки. Зокрема, на пергаментному аркуші 229 присутня плетена рамка П-подібної форми, розфарбована чотирма кольорами: темно-коричневим, жовтим, синім та червоним. В іншій – прямокутній рамці, на аркуші 242, вписано три кола, які заповнені стилізованими рослинними мотивами із тими ж кольорами, крім червоного.

Під час проведення міжнародної наукової конференції “Історико-релігійні та етнокультурні особливості галицького регіону в загальноукраїнському контексті”, що проходила у травні 2010 р., дослідник В. Ідзьо активізував українське суспільство виступом на тему “Галицьке Євангеліє як релігійна, мовна, літературна та історична пам’ятка 1144 року” [10]. Тоді було подано клопотання Івано-Франківської обласної ради та Генерального консульства Російської Федерації у Львові, про можливість факсимільного передруку важливої історичної пам’ятки із метою подальшого його дослідження [4].

Під час чергової робочої зустрічі 5 жовтня 2010 р. голови облдержадміністрації Михайла Вишиванюка з тодішнім Президентом України Віктором Януковичем. Глава держави дав доручення Міністру культури України Миколі Кулиняку посприяти Івано-Франківській області. Надалі, 13 квітня 2011 р. директор Державного історичного музею в Москві А. Левикін погодився на запит українського посольства в Москві.

Зокрема, “на комерційні основи” музеєм РФ була зроблена цифрова копія Галицького Євангелія 1144 р. [4]. На жаль, через драматичні події 2014 р. та агресію РФ, факсимільне видання історичної пам’ятки вперше було презентовано набагато пізніше – 23 листопада 2018 р., як зазначалося вище.

5-го серпня 2018 р. Предстоятель УГКЦ Святослав (Шевчук) повернув на “історичну батьківщину” пам’ятку, подарувавши факсимільне видання Галицького Євангелія 1144 р. Національному заповіднику “Давній Галич”. 5-го квітня 2019 р. на крилоській горі у Митрополіччї палахах відбулася урочиста презентація експозиції факсиміле Галицького Євангелія 1144 р. Відкрив захід генеральний директор Національного заповідника “Давній Галич” Володимир Костишин, який наголосив на “значущості й унікальності цієї пам’ятки для Галича, Галицької землі та України загалом”.

Загалом, із історичною довідкою про пам’ятку гостей познайомив завідувач Музею історії Галича Тарас Зінковський, а першими відвідувачами експозиції стали учні Крилоської загальноосвітньої школи I-III ступенів на чолі з директором Василем Фіголем [14].

Таким чином, не зважаючи на те, що оригінальний рукопис досі не передбачається не тільки передати Україні, як історичну спадщину Княжого Галича, але і об’єктивно дослідити, Галицьке Євангеліє 1144 р., за слушною думкою владики Святослава (Шевчука) є прямим доказом “Києво-Галицького виміру” та “ідентичності Київського християнства” [6]. Тому, саме тенденції “повернення та віднайдення” історичних цінностей дозволять нам у буремні часи соціально-економічних, суспільно-політичних та культурних проблем зберегти церковну, національну і культурну ідентичність та самобутність.

1. Баран В. Давній Галич – етнокультурний центр середньовічної України / В. Баран // Українознавство. Історичні студії. – 2017. – №3 (64). – С. 74–81.

2. Буслаев Ф. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков / Ф. Буслаев. – Москва, 1861. – С. 41–56.

3. Воскресенский Г. Характеристические черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка. По сто двенадцати рукописям Евангелия XI–XVI вв. / Г. Воскресенский. – М., 1896 г. – 313 с.

4. Галицьке Євангеліє // Галич давній сучасний [електронний ресурс] – Режим доступу: <https://galych.com.ua/istoriia-halycha/arkhitektura/item/337-halytske-yevanheliie>

5. Галицьке Євангеліє 1144 року повернулося до Давнього Галича // Інформаційний ресурс Української Греко-Католицької Церкви [електронний ресурс] – Режим доступу: [http://ugcc.ua/news/galitske\\_yevangeliie\\_1144\\_roku\\_povernulosya\\_do\\_davnogo\\_galicha\\_83490.html](http://ugcc.ua/news/galitske_yevangeliie_1144_roku_povernulosya_do_davnogo_galicha_83490.html)

6. Глава УГКЦ презентував Галицьке Євангеліє в Софії Київській // Інформаційний ресурс Української Греко-Католицької Церкви [електронний ресурс] – Режим доступу: [http://news.ugcc.ua/photo/glava\\_ugkts\\_u\\_sofii\\_kiivskiy\\_prezentuvav\\_galitske\\_yevangeliie\\_84543.html](http://news.ugcc.ua/photo/glava_ugkts_u_sofii_kiivskiy_prezentuvav_galitske_yevangeliie_84543.html)

7. Исаевич Я. Культура Галицко-Волынской Руси // В.И. – 1973. – № 1. / Я. Исаевич. – М., – С. 92–107.

8. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє – 1144–2004 / В. Ідзьо // Науковий Вісник Українського Історичного Клубу. – Т. X. – М., 2004. – С. 137–138.

9. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє як літературна та



*історична пам'ятка 1144 року / В. Ідзьо // Віче. – 2012. – №21. – С. 60–62.*

*10. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє як релігійна, мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року / В. Ідзьо // Історико-релігійні та етно-культурні особливості Галицького регіону в загально українському контексті: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Галич, 14–15 травня 2010 року. – Галич: Інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника “Давній Галич”, 2010.*

*11. Карамзин М. История государства Российского / М. Карамзин. – Т. 1. – СПб, 1816. – С. 494–496.*

*12. Любащенко В. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIV століть: спроба узагальнення / В. Любащенко // Княжа доба: історія і культура. – 2011. – Вип. 5. – С. 73–115.*

*13. Попелюк В. Стилістика металевих оправ до Євангелія: історичний аспект / В. Попелюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип.33. – С. 32–42.*

*14. Стасюк А. Факсиміле Галицького Євангелія 1144 року показали в Музеї історії Галича / А. Стасюк [електронний ресурс] – Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/41707>*

**Вікторія МАЗУР**  
(Київ)

## **ПІДТВЕРДЖЕННЯ ДОСТОВІРНОСТІ ПЕРЕБУДОВИ ПРИТВОРІВ СВЯТО-МИХАЙЛІВСЬКОГО ХРАМУ СЕЛА ОСТРІВ**

Досліджено доступний корпус пам'яток, пов'язаний із внутрішнім простором дерев'яної церкви православного Надросся. Свято-Михайлівський храм у селі Острів датований 1740 роком. Дзвіницю споруджено 1804 року, як свідчить ктиторийський напис.

Відповідно до інформаційних джерел, на зворотному боці іконостаса знаходиться напис, який засвідчує про побудову іконостасного ансамблю вказаної церкви у 1771 році [1]. У даний час на зворотному боці іконостасної стіни спостерігаємо пізніші ремонтні втручання, що унеможливають подальші дослідження написів на ньому. Однак, проаналізувавши художні особливості, стилістику різьблення та архітектуру іконостаса можемо вважати, що пам'ятка належить до стилю класицизм з елементами рококо, до того ж у живописній манері іконопису відчутний вплив академізму. Таким чином, видається досить вірогідним датування 1771 роком.

Також існують свідчення настоятеля храму, що при проведенні реставраційних робіт у 2008 році на зворотному боці іконостаса було віднайдено напис «1820». Спираючись на опубліковані істориками Катериною Кузьменко-Лісовенко та Володимиром Перервою архівні джерела, де йдеться про те, що у 1820 році священик храму о. Ілля Болейко та церковний староста Олексій Власенко звернулися до київського митрополита з проханням про благословення на проведення ремонтних робіт з перекриття притворів храму, а також беручи до уваги, що відповідь (з дозволом на перекриття притворів) громада отримала на початку червня 1820 року [2, 5], можемо вважати віднайдену дату на зворотному боці іконостасного ансамблю ймовірною датою проведення ремонтних робіт церковних притворів.

*mikhajlovskaya-tserkov-v-sele-ostrov* (дата звернення: 21.08.2019)

2. Кузьменко-Лісовенко К., Перерва В. Свято-Михайлівський храм села Острів. Історичний нарис. Біла Церква : ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика», 2011

1. Михайловская церковь в селе Остров URL: <https://spzh.news/ru/istorija-i-kulytrua/26075->

Леся СОХАН  
(Галич)

## ЕПИСКОПСЬКІ РИЗИ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ДАВНІЙ ГАЛИЧ»

Ризи – у православ'ї і католицизмі – бого-службовий одяг священика без рукавів – верх-не вбрання священнослужителів під час Бого-служіння. Інші назви – фелон, шати [14, 305].

У християнській Церкві богослужбові ризи не з'явилися відразу, вони не відрізнялися від звичайного щоденного одягу, який був у вжитку. На Божу Літургію одягали вбрання з кращої тканини і після Літургії його знімали і ховали. Історія церковних риз починається з IV ст., а в VI ст. вони набули тієї форми, яку мають сьогодні. Ризи відрізнялися своїм високим призначенням, а також зовнішнім виглядом і забарвленням. Щодо кольору, то в перших віках не було для них точного визначення, та на Божій Літургії вживали білу одягу на знак чистого серця, з яким перші християни, а передовсім їх священники служили Богові [10, с.72].

У Требнику (IX ст.) дано першу згадку про чин благословення риз. Коли ж вони рвалися, то тратили своє благословення.

Різноманітність шат духовних осіб пов'язана також із різноманітністю кольорів у природі. Протягом року природа внаслідок обертання Землі навколо Сонця постійно змінює свої барви. Церква, обертаючись навколо Сонця – Правди, теж вважала за потрібне змінювати барву риз у залежності від свята, бо церква завжди радо пристосовувалась до природи (згадаймо, що головні свята церковного року співпадають із певними змінами у природі). Врешті, люди давно звикли свої душевні настрої і переживання передавати за допомогою відповідних барв [11, с.47].

Згідно з найважливішими празниками і священними подіями, протягом церковного року ризи можна поділити на шість основних груп.

1 група – празники і дні служби на честь Господа Ісуса Христа, пророків, апостолів і святих (барва риз золота (жовта) усіх відтінків).

2 група – празники і дні служби на честь Пресвятої Богородиці, безплотних сил, дів

дівственників (барва риз голуба й біла).

3 група – празники і дні служби на честь Господнього Хреста (барва риз фіолетова або темно-червона).

4 група – празники і служби на честь мучеників (барва риз червона).

5 група – празники і дні служби на честь преподобних, подвижників, юродивих (барва риз – зелена).

6 група – час посту, барва риз – темно-синя, фіолетова, темно-зелена, темно-червона, чорна [5, 209].

У давні часи не було чорних богослужбових риз, хоча щоденний одяг чернецтва був чорного кольору.

В давнину єпископи одягали такі самі ризи, як і священники. Але сьогодні єпископські ризи мають дещо відмінні риси. В Україні сакос був ознакою Київського митрополита. За кроєм сакос нагадує далматику і подібний до дияконського стихаря, але значно коротший. Це є одяг покори, смутку і каяття. Він не зшивається по боках і по низу рукавів але зачіпається на круглі гудзики за допомогою петельок. Спереду по центру сакос оздоблений широкою смугою орнаменту і пошитий обов'язково із дорожчих тканин. У середньовіччі таку одягу носили тільки патріархи. Сакос до XVст. не мав рукавів. Такий одяг носили колись у Старому Завіті первосвященники. Сакос вкрито хрестами. Такий одяг пишно розшивався дорогими нитками. Відкривались гаптарські цехи, вдосконалювалися нові техніки «в прокол» і «в прикріп» [4, 23].

У фондах Національного заповідника Давній Галич зберігаються єпископські ризи Павла Василика – єпископа Коломийсько-Чернівецького, Софрона Мудрого – єпископа Івано-Франківської єпархії УГКЦ, Миколи Сімкайла – єпископа Коломийсько-Чернівецького, Софрона Дмитерка – єпископа-емерита Івано-Франківської єпархії УГКЦ, а також Блаженнішого Любомира Гузара.

### Архієрейська мантия та ковпак (Рис. 1) XX ст.

**Походження:** зі збірки єпископа Івано-Франківського Софрона Мудрого, м. Івано-Франківськ, [2].

**Експонується:** Музей історії Галича (далі МІГ).

**Збереження:** в доброму стані.

**Опис:** архієрейська мантия займає проміжне

положення між богослужбовим та повсякденним одягом. Мантия в Софрона Мудрого відрізняється від звичайної кольором.

Мантия (гр. гіматіон – himation) – одяг, що закидався з лівого плеча на праве. Це чорна або фіолетова одежа, що покриває все тіло, не зшита спереду. Означає всепокриваючу силу Божу, строгість і побожність, монашу покору [3,211].

Мантия - плащ–накидка без рукавів, пошитий у формі круга. Верх звужений, низ широкий. Плащ пошитий з шовкової тканини фіолетово-бордового кольору з широким фігурним накладним коміром. Основою декору є широка шовкова тасьма малинового кольору з парчево-золотистим рослинним орнаментом, в основі якого круг та ромб із хрестом.

На фігурному комірі нашита тасьма у вигляді зигзагу, а на мантиї нашиті три косі струмені з верхньої частини до подолу. Основним акцентом декору мантиї є чотири овальні ікони ручної роботи, на яких зображені чотири євангелісти – Матей, Марко, Лука, Іван. Іконки виконані з жовтої атласної тканини методом малюнка та гаптуванням. По краях іконки обшиті золотистою парчевою тасьмою та крученою облямівкою коричневого кольору.

Камилавка – висока, круглої циліндричної форми, пошита з чорної шовкової тканини, що туго натягнута на тверду поверхню. Із зовнішньої частини камілавка обшита чорною штивною тканиною, у нижній частині має нашиту оксамитову кайму. Право повсякденного використання камілавки мають єпископи. Під час Львівського Синоду 1891 р. камілавку замінено на ковпак.

**Єпископські ризи Софрона Мудрого (Рис. 2)** (спитрахиль, сакос, омофор, набедренник) XX ст.[2].

**Експонується:** МІГ.

**Походження:** зі збірки Івано-Франківської духовної семінарії ім. св. Йосафата УГКЦ, м. Івано-Франківськ.

**Збереження:** в доброму стані.

**Матеріал:** тканина (панам, нитки акрилові голубі, темно-сині).

**Опис:** Омофор декорований вишитою тасьмою, орнамент якої складається з більших та маленьких хрестів із зигзагом. Палітра кольорів: темно-синій, голубий, блідо-голубий та жовтий. Вишито п'ять хрестів: два в центрі на передньому та задньому плані, два на раменах, один на опліччі, з квітковим орнаментом

по центру. Низ декорований голубими акриловими тороками. В нижній частині вишито три прямокутні лінії, які символізують єпископську владу.

Спитрахиль представлений широкою смужкою, яка обгинає шию, закриває передню частину фігури священнослужителя. Верхня частина має криволінійний контур і трохи вужча, поверху нашитий білий комірець. Прикрашений спитрахиль вишитою стрічкою. Підшитий голубим шовком з облямівочкою. На двох з'єднаних стрічках вишито шість хрестів з аналогічною палітрою та обрамленням по низу.

Набедренник – ромбовидної форми, на твердій основі, декорований тасьмою. По центру чотирираменний хрест. По краях завершений голубими акриловими торочками та великою сріблястою китицею. Підвішений на крученому шнурочку золотистого кольору.

Сакос – тасьма, вишита додатково і пришита. Комірець декорований білою тасьмою, защіпається на дві плоскі брошки срібного кольору. Боки та рукави з'єднані чотирнадцятьма застілками на виливні металеві гудзики золотистого кольору. Петельки прості звичайні, хрест на опліччі аналогічний, як і на набедреннику. Оздобою сакоса є вишиті чотирираменні хрести, такі як і на спитрахилі.

**Ризи Софрона Дмитерка (Рис. 3)** (пояс, спитрахиль, сакос, омофор, набедренник, нарукавники) XX ст. [1].

**Експонується:** МІГ.

**Походження:** монастир сестер служебниць Непорочної Діви Марії, м. Івано-Франківськ.

**Збереження:** в доброму стані.

**Матеріал:** шовк, тасьма, золотиста нитка.

**Опис:** Всі складові єпископських риз пошиті з білої тканини, підшиті рожевою шовковою тканиною, яка по краях пояса творить тоненьку облямівку. Пояс орнаментований вишивкою акриловими нитками бордового, червоного, оранжевого, зеленого, жовтого та чорного кольорів. В основі орнаменту лінія з хрестом, квадратами та хвильками. Зав'язується пояс на дві білі довгі стрічки.

Сакос пошитий у вигляді хреста, дещо розширений донизу у вигляді трапеції. Краї прикрашає вишита тасьма. Верхня частина сакоса навколо горловини обшита білим шовковим мереживом, защіпається на дві плоскі брошки золотистого кольору. Основою орнаменту сакоса є розквітлий вишитий хрест, який склада-



*Рис. 1. Архиерейська мантія та ковпак.*



*Рис. 2. Єпископські ризи Софрона Мудрого.*



*Рис. 3. Ризи Софрона Дмитерка.*



*Рис. 4. Ризи єпископські, XX ст.*

ється з маленьких ромбів та гілочок, вишитих чорними, червоними, оранжевими, зеленими та жовтими нитками.

На опліччі сакоса вишитий картуш із хрестограмою по центру «ІХС». Рамена хреста оздоблені чотирма восьмипелюстковими квітками. Від круглого медальйона на чотири сторони від кутів розквітлого хреста розходяться промені. Палітра кольорів – чорний, бордовий, оранжевий, жовтий, зелений та парчеві нитки. Бокові частини з'єднані чотирнадцятьма виливними металевими гудзиками на застібках.

Єпитрахиль – пошитий з білої тканини, підшитий рожевою шовковою тканиною, яка по краях пояса творить тоненьку облямівку. Основою орнаменту є аналогічна тасьма, вишита по краях єпитрахіля і тільки нашита у верхній частині. На шії пришите біле шовкове мереживо. Центральна частина єпитрахіля оздоблена шістьма чотирираменними хрестами. На опліччі нашитий аналогічний сьомий хрест. Палітра хрестів аналогічна, така як і на сакосі. Низ оздоблений золотистими китицями. Наруківники (поручі) вишиті аналогічно.

Набедреник – ромбовидний, по краях обшитий парчевою золотистою бахромою, низ довершує велика китиця.

#### **Ризи єпископські, ХХ ст. (Рис. 4)**

**Походження:** зі збірки єпископа Коломийсько-Чернівецького Павла Василика, м. Коломия, Івано-Франківська область.

**Експонується:** МІГ.

**Матеріал і техніка:** парчева сріблясто-голуба тканина.

**Збереження:** в доброму стані.

**Опис:** єпископські ризи (комплект), виконані з парчевої тканини сріблясто-голубого та ніжно-бірюзового відтінку з м'яким округлим восьмипелюстковим рослинним орнаментом з листочків та китичок.

По краях обшиті ширшою та тоншою тасьмою, яка має золотисто – парчеву основу, з синіми та чорними фігурами хреста та ромба. Внутрішня частина має підклад із тоненької шовкової тканини голубого кольору, яка по краях творить облямівку.

Митра (з грецької – чоловіча пов'язка або вінець) має два символічні значення: царська корона і терновий вінець Господа Ісуса Христа. Митра є церковним головним убором патріарха, архієреїв, єпископа, митрополита та архимандритів. У виняткових випадках правлячий

архієрей дає право найбільш заслуженим протоієреям під час Богослужінь надівати митру замість камилавки.

Стихар – пошитий з білого лляного полотна. Низ декоративний, із широкою вишивкою хрестиком на домотканому полотні. В основі вишивки геометричний орнамент, в центрі якого восьмипелюсткові квіти. Орнамент «гуцульський», палітра кольорів вишивки яскраво барвиста. Складається з акцентованих яскраво-червоних, зелених, оранжевих, жовтих, бордових та чорних кольорів. Ширина вишитого полотна становить двадцять сантиметрів. Рукави стихаря широкі, обшиті дещо тоншою білою гаптованою тканиною. Горловина облямована біленькою обшивкою без оздоблення.

Єпитрахиль – пошитий з такої самої тканини, як і фелон; краї обшиті тоненькою тасьмою; має голубу облямівку. Середина також обшита такою ж тасьмою. На єпитрахилі нашиті шість хрестів із бірюзової (голубої) оксамитової тканини, у центрі яких золотисті оздоблення з камінцями білого кольору. Такий хрест, тільки дещо менший, знаходиться на задній частині єпитрахіля в області шії.

Сакос – пошитий з коштовної парчі із додаванням золочених ниток. Саме слово походить із давньоєврейського «сак», або «шок», тобто мішок, волосяниця, веретище, що символізує багрянцю Господа Ісуса Христа. Пошитий кроєм у вигляді хреста. Рукави широкі, з середини розшиті до боків подолу, защіпаються на дванадцять великих, золотистих гудзиків на петельки із голубих та золотистих кручених спіралькою шнурочків. Рукави, боки та нижня частина обшиті широкою орнаментованою тасьмою (опис орнаменту). По краях із внутрішньої сторони тоненька голуба облямівка. Внутрішня частина сакоса має підклад зі штучного шовку голубого кольору. По краях шії та на грудях оздоблення з тоненької тасьми. Опис орнаменту аналогічний, що і на стихарі. Горловина защіпається на фібулу круглої форми зі спіральним орнаментом по краю та хрестом по центру на петельку з голубого шнурочка. Позаду на плечах нашитий дещо збільшений хрест з голубої оксамитової тканини, по центрі якого оздоблення з білою брошкою у вигляді шестипелюсткової квіточки з білими камінчиками, яких налічується три штуки. З правої та з лівої сторони від нашитого хреста пришиті два великі золотисті гудзики, на які колись защіпали омофор.

Омофор – походить від двох грецьких слів: омос – плече і феро – нести. Ця довга і широка стрічка з нашитими або вишитими хрестами накладається на шию архієрея під час Богослужіння, пристібається до сакоса таким чином, щоб краї звисали спереду і ззаду. На цих краях омофора нашиваються також поперечні стрічки, які свідчать про сан архієрея: три стрічки – у єпископів, чотири стрічки – в архієпископів і митрополитів, п'ять стрічок – у патріархів. Символізує омофор заблукану вівцю, яку Добрий Пастир Ісус Христос розшукав, узяв на плечі і приніс до стада, врятувавши їй життя.

Набедреник – пошитий у вигляді видовженого ромба, з такої самої парчевої тканини, що і сакос. Всередині має тверду вставку. Задня частина зашита голубим шовком. По краях широка тасьма, яку завершує парчева вставка з дрібних спіралей. З трьох сторін набедреник довершують три китиці – «припересники». По центру пошитий хрест з голубої оксамитової тканини з оздобленням у вигляді брошки з шістнадцятьма золотистими пелюстками, по середині великий різьблений камінь білого кольору. Набедреник підвішений на тонкому, скрученому спіралькою білому шнурку.

Нарукавники – прямокутної форми (опис тканини подано вище). По краях обшиті тоненькою тасьмою, по краях обшиті тоненькою голубою облямівкою. З внутрішньої сторони голубий шовк. По центру нашитий рівнораменний хрест з голубої оксамитки, серединка якого має золотисте оздоблення з білим різьбленим камінчиком.

*ручник з Богослов'я – Аматака. – Львів: Свічадо, 2001. – 616с.*

10. Любачівський М. Літургіка / М.Любачівський. – Рим.:1990. – 192с.

11. Словник Церковно-обрядової термінології / За ред. Пуряєва Н. – Львів: Свічадо, 2001. – 160

12. Соловій, Мелетій М. Божественна літургія: Історія – розвиток – пояснення / М.Мелетій, Соловій. – Львів: Свічадо, 1999. – 440 с.

13. Шевченко В. Словник – довідник з релігієзнавства. – К.: Наук. Думка, 2004. - 560с. – (Словники України).

14. Шкода М. Традиції і свята Українського народу/ М.Шкода. – Донецьк: ТОВ, 2009. – 384с. : іл..

1. Акт № 8 від 19.05.2008 р. НЗДГ.

2. Акт №10 від 03.06.2008р.НЗДГ.

3. Абетка християнської науки і обряду. Видавництво Івано-Франківської Теологічної Академії, 2002. – 340с.

4. Кара-ВасильєваТ. Літургійне шитво України XVII – XVIII ст..

5. Катрій Ю.Я. Наша християнська традиція / Ю.Катрій. ЧСВВ – 2-ге вид., випр. та доп. – Львів: Місіонер, 1999. – 396с.

6. Катрій Юліан. Пізнай свій обряд / Ю.Катрій. – ЧСВВ. Львів: Свічадо, 2014. – 472с.

7. Катрій Ю. Пізнай свій обряд / Ю.Катрій. ЧСВВ Видавництво оо. Василіян , 1982 – Нью Йорк. Рим. – 493с.

8. Катрій Ю. Божественна Літургія – джерело святості / Ю.Катрій. ЧСВВ 4-те вид. – Жовква : Місіонер, 2015. – 138с.

9. Кунцлер М. Літургія церкви /М. Кунцлер. Під-

## **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)**

Wieś Tur położona jest w pn.-zach. części Wołynia, w pobliżu granicy z Białorusią, około 60 km od Kowla i około 125 km na pn.-zach. od Łucka. Najstarsza wzmianka o wsi pochodzi z 1470 r., i znajduje się w kronice Jana Długosza. Za czasów Korony, a następnie Rzeczypospolitej, Tur był własnością królewską, w starostwie ratneńskim, na terenie ziemi chełmskiej. Parafia prawosławna, w protopopii ratneńskiej diecezji chełmskiej, wzmiankowana jest już w lustracji z 1501 r., a następnie w kilku kolejnych rejestrach podatkowych w XVI w. Parafia unicka w dekanacie ratneńskim diecezji chełmskiej odnotowana jest w wykazie duchowieństwa na „soborczyku” w Ratnie 6 stycznia 1620 r. oraz w wykazach parafii z końca XVII w., przez prawie cały wiek XVIII (do 1795 r.) [il. 1]. W wyniku III rozbioru Rzeczypospolitej w 1795 r. Wołyń został włączony do zaboru rosyjskiego. Administracja carska na terenie graniczącego z zaborem austriackim nowoutworzonego powiatu włodzimierskiego od razu zlikwidowała unię. Na terenie Cesarstwa Rosyjskiego, w tym powiatu kowelskiego, unia została zlikwidowana później – w 1839 r. Zastąpiono ją rosyjskim prawosławiem. Około 1902 r. we wsi było 273 domów i 1393 mieszkańców. Po I wojnie światowej Wołyń wszedł w skład II Rzeczypospolitej, w czasie II wojny światowej został włączony do Związku Radzieckiego (1939 r.), a od 1991 roku jest częścią niezależnego państwa ukraińskiego. Przez cały ten czas cerkiew w Turze była czynna.

Informacje o tutejszych kolejnych świątyniach z czasów unickich – w XVIII w. – pochodzą z wizytacji generalnych i dziekańskich, prowadzonych przez kolejnych biskupów chełmskich i dziekanów ratneńskich. W Archiwum Państwowym w Lublinie zachowało się kilka z tych wizytacji z: 1721, 1749, 1760, 1771, 1774, 1780, 1787, 1793, a także jedna niedatowana –

przeprowadzona około 1784-1785 r.

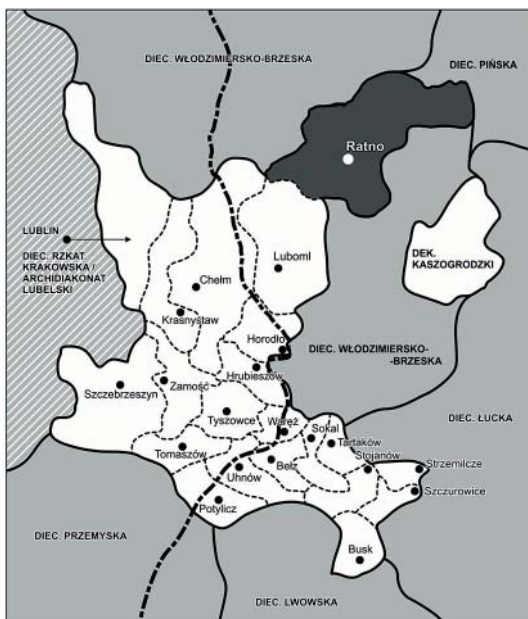
### **1) Stara cerkiew – z kaplicą nad babińcem**

Najstarsza znana wizytacja cerkwi p.w. Św. Męczennika Nikity we wsi Tur, w dekanacie ratneńskim [il. 2] unickiej diecezji chełmskiej, pochodzi z 1721 r. Przeprowadził ją biskup chełmski Józef Lewicki. Opis świątyni jest, mimo wytycznych Synodu Zamojskiego z 1720 r., bardzo skromny. Cerkiew (drewniana) była w dobrym stanie i co ciekawe – posiadała kaplicę nad babińcem. Na terenie tej części Wołynia to jedyna znana cerkiew parafialna, posiadająca taką kaplicę. Wiadomo, że na Wołyniu kaplicę nad babińcem posiadała cerkiew bracka w Łucku, cerkiew monasterska w Zahajcach i cerkiew w Stepaniu. Najbliższa do Tura cerkwią parafialną (drewnianą) z kaplicą nad babińcem była cerkiew w miasteczku Sławatycze nad Bugiem – z 1721 r., fundacji Radziwiłłów. Ze wspomnianej wizytacji cerkwi w Turze (1721), jak i z kolejnych wizytacji tej cerkwi, o kaplicy tej nie wiele wiadomo. Wspomina ją pośrednio także wizytacja z 1749 r., w której odnotowano „drzwi na Górze w kaplicy”, a wśród „zasłonek” dekorujących ikony – jedną z nich „w kaplicy”. Nie odnotowano wezwania kaplicy, ale ponieważ w nagłówku wizytacji cerkwi są dwa wezwania: „Świętego Nicety y Świętej Effimiey”, to można przypuszczać, że druga część wezwania odnosi się właśnie do kaplicy. W opisie świątyni z 1760 r. brak zupełnie informacji o kaplicy, natomiast wezwanie cerkwi – to wyjątkowo tylko „S: Eufemii M.”.

W tych trzech wizytacjach świątynia była określana jako „ścianach y dachach” „dobrze opatrzona” (1721), „porządna” (1749), „dobra” (1760). Miała „opasanie” (obiegający ją dach sobotów), prowadziło do niej dwoje drzwi (na żelaznych zawiasach) – bez zamków „wnętrznych” (jedne z nich zamykane na kłódkę), a światło wpadało przez 12 okien (sic!). Dzwonnica „porządna”, z trzema dzwonami (1721, a w 1749 r. – z czterema) była „in modum bramy” wejściowej na teren cmentarza przycerkiewnego (1749), ogrodzonego dobrym „oparkaniem”. Tego typu dzwonnica-brama, z 1723 r., zachowała się w tej części Wołynia przy cerkwi w Maciejowie (ob. Лыків).

Informacje na temat wyposażenia starej cerkwi są również bardzo ogólne. Obecność ikonostasu i ikon była tak oczywista, że wizytatorzy na ogół o tym nie wspominali. Wymieniane były natomiast sprzęty liturgiczne – naczynia, szaty

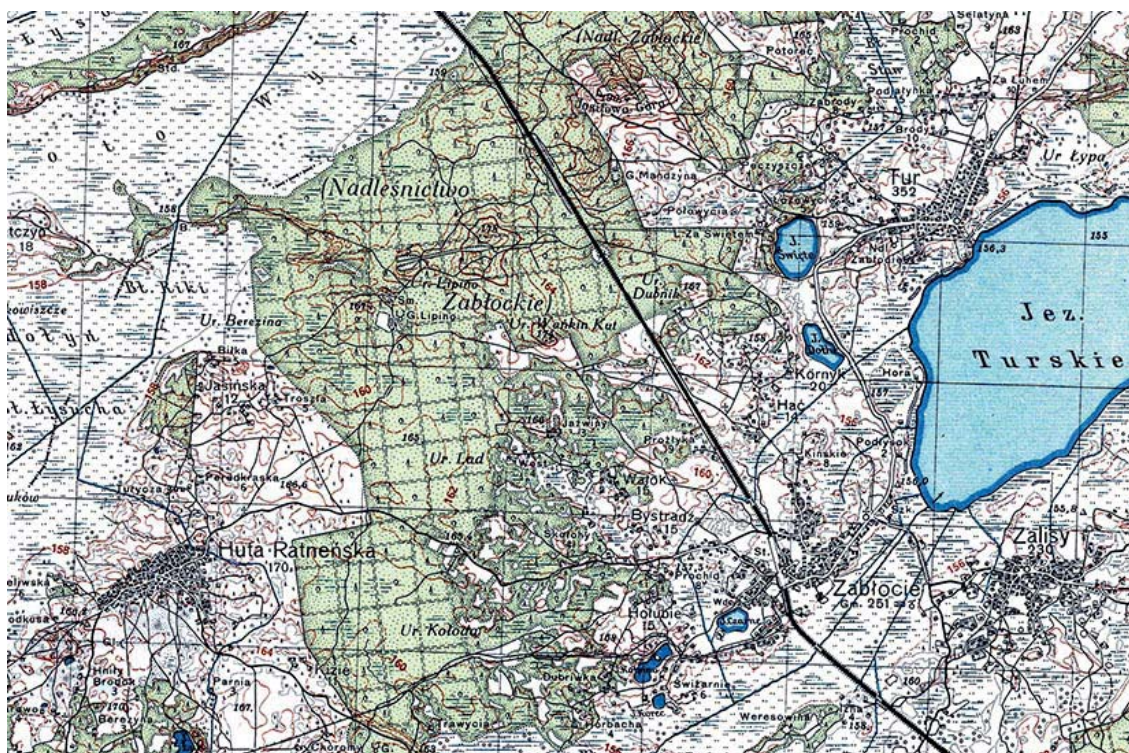




1. Unicka diecezja chełmska w 1772 r.,  
oprac. P. Sygowski i A. Kozłowski.



2. Dekanat ratneński unickiej diecezji chełmskiej  
w 1772 r., oprac. P. Sygowski i A. Kozłowski.



3. Okolice Tura i Huta Ratneńskiej w 1933 r. – fragment mapy Wojskowego Instytutu Geograficznego –  
arkusza P 42\_S 38 Krymno.

oraz księgi. Wiadomo tylko, że obraz Matki Boskiej (zapewne z Dzieciątkiem) cieszył się lokalnym kultem – był dekorowany dwoma srebrnymi koronami i sukienką adamaszkową żółta, haftowaną w srebrne kwiaty. Skromne wota to 3 tabliczki srebrne, jedno serce srebrne, agnusek oprawny w srebro, sznur perełek i jakieś inne „noszenia proste” (paciorki). Z czasem ilość srebrnych koron na ikonach wzrosła do sześciu większych i dwóch mniejszych (1749). Spośród innego wyposażenia warto zwrócić uwagę na „Puszkę pro Venerabili” (na prosforę) – drewnianą, „malarzko pozłocistą” (1721). W następnej wizytacji (1749) „Puszka” taka była już cynowa, nakrywana „kapką haftowaną”, a w kolejnej (1760) – srebrna, „na sedesie tumbakowym suto pozłocista” – zgodnie ze wskazaniem biskupa Maksymiliana Ryłły. Dwa kielichy cynowe z patynami i łyżeczkami (1721), zostały z czasem zastąpione srebrnym kompletem (1749). Z innego wyposażenia warto odnotować dwa antepedia – bagazjowe i harusowe (1749), co wskazuje na obecność mens – zapewne przy tzw. „ołtarzach namiestnych” w ikonostasie. To najprostsza i najstarsza forma ołtarzy bocznych w cerkwiach. Inna unicka nowość to dzwonki „do Elewacyi” (ołtarzowe) – w 1721 r. dwa, i już cztery w 1749 r. Wśród ksiąg liturgicznych, tych mających wpływ na liturgię, był jeszcze prawosławne „Służebnik” (Mszał) i „Trebnik lwowskiego druku, ale także był tu już księgi unickie – wileński „Służebnik” i – poczajowski „Trebnik”.

Cerkiew ta spłonęła w 1769 lub 1770 – od uderzenia pioruna. Na jej miejscu wzniesiona została tymczasowa kaplica – drewniana, kryta słomą, do której prowadziły jedne drzwi. (1771). Spaleniu uległa także dzwonnica, gdyż na początku 1771 r. stała tu dzwonnica „nowo założona y osnowana”, tak jak poprzedni z czterema dzwonami – zapewne uratowanymi z pożaru. Udało się uratować również dużą część wyposażenia: obrazów, naczyń, szat i ksiąg, w tym zapewne też cieszącą się lokalnym kultem ikonę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, skoro uratowała się dekorująca ją sukienka. Jednak część wyposażenia uległa zniszczeniu. „Srebra topionego”, jak odnotował wizytujący wówczas parafię ks. Jan Podkowicz – „Surogat Poliski” – było 19 i pół łuta, zaś „Puszka” cynowa i cynowy kielich zostały „sprofanowane”. Wizytator nakazał (1771) aby proboszcz – „Xiadz Dziekan” Józef Pilecki, starał się, „razem z parochianami”, o wybudowanie nowej cerkwi oraz plebanii, która

zapewne spłonęła także w czasie pożaru świątyni.

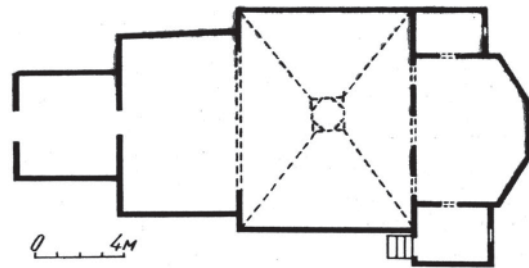
## 2) Cerkiew nowa

Trzy lata po pożarze, 7 stycznia 1774 r., przybył do Tura kolejny wizytator – bazylianin, ks. Faustyn Kaube. Został on tu „Cerkiew w ścianach y dachach nowo wybudowaną”, choć jeszcze nie zupełnie skończoną – wieńcząca dach „kopuła” (wieżyczka na dzwonek sygnaturki) była dopiero w budowie, a ściany zrębowe nie zostały jeszcze oszalowane. Wznoszona wówczas cerkiew to świątynia zachowana do dziś. Opisy tej cerkwi w tej, jak i w kolejnych wizytacjach (do 1793 r. włącznie), są bardzo krótkie, i nic nie wskazuje w nich na to, że wybudowano tu świątynię o zupełnie innej bryle [il. 4, 5, 6]. Z opisów tych wiadomo jedynie to, że nie było zakrystii, a nad babińcem nie było już kaplicy. Od tego czasu (1774 r.) w kolejnych wizytacjach w XVIII w. świątynia nosiła już tylko wezwanie „Świętego Męczennika Nicety” (1774). Obok cerkwi stała dzwonnica (zapewne ta wzniesiona w 1770 r.) [il. 7]. Do cerkwi (drewnianej) prowadziło dwoje drzwi (jedne z nich z „zamkiem wewnętrznym”), a światło wpadało przez sześć okien „w drzewo oprawnych”; zaś podłoga i „Suffit” były „dosyć dobre”. Dzwonnica (drewniana) usytuowana przy ogrodzeniu była „trochę od Cerkwi odległa”. Tak jak poprzedni wisiły na niej cztery dzwony. Ogrodzenie cmentarza w 1771 r. „dylami”, w 1774 r. wymagało „reparacji”, co niedługo potem nastąpiło, gdyż w 1780 r. było już „porządne”, wkrótce ponownie wymagało remontu, ale w 1793 r. teren cmentarz przycerkiewnego był „dobrze ogrodzony”.

W wizytacji z 1771 r. brak zupełnie opisu wyposażenia, o którym wizytator napisał tylko, że jest ono „in toto” takie jak „iako w dawniejszych Wizytach Generalnych” opisane (sic!). W 1774 r. wizytator oprócz tego, że zalecił dokończenie budowy cerkwi to nakazał „sporządzenie Wielkiego Ołtarza iako też y pobocznych przystojnych”, z mensami „na trzy łokcie wzdłuż na półtora wszere”. W świątyni powinien znaleźć się też konfesjonał, który odnotowany jest dopiero w wizytacji w 1793 r. Trzy ołtarze – „altaria habet Tria” – z „antymisami” (antimension), odnotowuje wizytacja w 1787 r. W wizytacji z 1793 r. ołtarze te określone są jako „przystoynie i farbami pięknie adornowane”. Ołtarz główny ustawiony był tradycyjnie na środku prezbiterium, tak, żeby można było uczynić wokół niego obchód, co w tym czasie nie było już takie oczywiste. Brak informacji



4. Tur – zespół cerkiewny p.w. Św. Nikity Męczennika – widok od pd.-zach.; za: Храмы Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 93, il. 147.



5. Tur – cerkiew p.w. Św. Nikity Męczennika – plan; za: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, т. 2, Киев 1985, с. 102.



6. Tur – cerkiew p.w. Św. Nikity Męczennika, z 1773-1774 – widok od pd.-zach. – 1984 r.; ze zbiorów Інституту „Укрзахідпроектреставрація” у Львові.



7. Tur – dzwonnica cerkwi p.w. Św. Nikity Męczennika, z 1770 r. (?) – widok od pn.-zach.; za: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, т. 2, Киев 1985, с. 103.

na temat ikonostasu, który w tym czasie był już często zastępowany układem ołtarzy – głównego i dwóch bocznych. O tym, że ikonostas został tu wzniesiony – „Deisus piękny” – dowiadujemy się dopiero z wizytacji z 1793 r., ale ówczesny wizytator o ikonostasie tym nic więcej nie pisze, nie wymienia też ikon w ołtarzach, jak i obrazów na ścianach cerkwi.

W 2002 roku do Muzeum Wołyńskiej Ikony w Łucku przekazano z cerkwi w Turze ikonę św. Eliasza Proroka [il. 9]. Ikona ta, datowana na połowę XVII w., przedstawia świętego w całej postaci z nożem w prawej ręce. Jest ona wysokiej klasy artystycznej i jest rzadkim przykładem takiej wersji ikonograficznej przedstawienia tego świętego. Omówiła tę ikonę na konferencji „Wołyńska ikona” w 2017 r. pani Ludmiła Karpiuk. Zwróciła uwagę na tradycję mówiącą o przekazaniu w 1888 r. do cerkwi w Turze ikonostasu z Halinowoli, a także na odnalezienie na strychu cerkwi w Turze fragmentów ikonostasu z 1683 r. To interesujący trop dotyczący pochodzenia tego obrazu, warty zbadania. Autorka zastanawia się czy artysta, który namalował tę ikonę, pochodzić mógł z Brześcia Litewskiego (ob. na Białorusi). Warto zwrócić uwagę, nie wykluczając tej możliwości, że zarówno Tur, jak i Halinowola, w czasie kiedy powstała ta ikona, znajdował się w dekanacie ratneńskim unickiej diecezji chełmskiej. W związku być może należy wskazać na możliwość autorstwa jakiegoś malarza działającego w stolicy tej diecezji – Chełmie. Można też zastanawiać się, czy ikona ta nie trafiła do cerkwi w Turze z nie tak odległej cerkwi p.w. Św. Eliasza Proroka – parafii przedmiejskiej w Ratnie. Cerkiew ta na początku XX w. była w bardzo złym stanie i zapewne wkrótce została rozebrana, bo nie wzmiankują jej późniejsze dokumenty. Pytanie co stało się z jej wyposażeniem – być może jego część, na jakiejś zasadzie, trafiła do Tura. Takie właśnie rozwiązanie sugerować mogą wymiary ikony i jej klasa, co wskazuje, że obraz ten mógł być ikoną chramową ratneńskiej cerkwi Św. Eliasza. Problem ten wymaga dalszych ustaleń.

Jeśli chodzi o sprzęty liturgiczne w cerkwi p.w. Św. Nikity Męczennika w Turze to przede wszystkim zwraca uwagę informacja na ten temat w wizytacji z 1780 r. – „srebra to iest pieniędzy Bractowskich srebra różney monety skasowanej sztuk kilkadziesiąt którą na mąstrancyą chowaią”. W wizytacji z ok. 1784 r. odnotowano, że jest tu już „Monstrancya z Melchizedekiem Srebrna cała pozłacana”. Tak jak przednio była tu, uratowana

z pożaru, „Puszka pro Venerabili” – srebrna, na „sedesie tombakowym”, suto pozłacana, przechowywana w „Cyborium zamczystym” na ołtarzu głównym. Komplet kielicha z pateną – srebrnych, pozłacanych, uzupełniony został o dwa kolejne takie komplety. Tak jak poprzednio były tu lichtarze mosiężne, cynowe i drewniane, krzyż ołtarzowy „z Passią, na Sedesie Cynowy”, mirmice cynowe „dwoiste na olea sacra”, tacka cynowa, „trybularz” mosiężny (kadzielnica) i cztery dzwonki ołtarzowe. Ikony były dekorowane już tylko trzema koronami srebrnymi. Brak odnotowanych wotów. Nowością było kamienne naczynie na wodę święconą, „Obraz noszący” (feretron), oraz nie odnotowany wcześniej krzyż „Processionalny”. Księgi liturgiczne wszystkie drukowane, to jak się wydaje te uratowane z pożaru. Ilość felonionów spadła z sześciu do trzech, pojawiły się dodatkowo alby „szwabskie” i komża „szwabska” (z obszyciem koronkowym). Tak jak przed pożarem (1749) w wyposażeniu były dwie chorągwie.

Właścicielem wsi, a zarazem kolatorem (opiekunem prawnym) parafii był formalnie król, ale jego tutejszym majątkiem zarządzał starosta ratneński, a faktycznie mianowany przez starostę oficjał. To kolatorzy głównie starostowie, nadawali parafii dokumenty „funduszowe” – regulujące jej sprawy finansowe (ofiarowali parafii grunty, określali przywileje i obowiązki parocha) – wymieniony w dokumentach Mikołaj Sieniawski (?) w 1658 r., Stefan Mikołaj Branicki w 1662 r. – te dwa „Fundusze” potwierdzone później przez króla Jana III Sobieskiego, kolejny nadany przez Stanisława Poniatowskiego (ojca późniejszego króla) – potwierdzony w 1748 r. przez króla Augusta III Sasa, a następnie w 1787 r. przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Kolatorzy mogli wspomagać finansowo i materiałowo cerkiew, a proboszczowie mieli wraz z parafianami dbać o świątynię, jej stan i wyposażenie. Z omawianych wizytacji wiadomo, że w XVIII w. proboszczami byli ks. Józef Pilecki (od ok. 1729 r. do co najmniej 1774 r.) – dziekan ratneński, a następnie jego syn Mikołaj (od 1777 r. do 1820 r.) – również dziekan ratneński. Być może proboszczem parafii turskiej przed Józefem Pileckim był Bazyl Pilecki, odnotowany jako dziekan ratneński w 1721 i 1729 r. Parafię początkowo (1721, 1749) tworzyła sama wieś Tur, a od 1750 r. także wieś Huta (określana później też jako Huta Ratneńska). Taki skład parafii podaje wizytacja z 1760 r. – w Turze było 270 parafian,



8. Huta (Ratneńska) – cerkiew p.w. Św. Michała Archanioła, z lat 1934-1937 – widok od pd.-zach.; za: Храмы Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 83, il. 126.



9. Ikona św. Eliasza Proroka z cerkwi p.w. Św. Nikity Męczennika we wsi Tur, 2 poł. XVII w., w Muzeum Wołyńskiej Ikony w Łucku, za: Л. Карпюк, Ikona „Св. Пророк Ілля” з колекції Музею волинської ікони у контексті українського сакрального мистецтва [в:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24, Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року, Луцьк 2017, с. 83, il. 4.



10. Ikona św. Jozafata Kuncewicza z Rudawki, XVII/XVIII w., za: M. Janocha, Ikony w Polsce – od średniowiecza do współczesności, Warszawa 2008, s. 332, il. 267.

a w Hucie 74 parafian. W 1793 r. roku w parafii Tur (razem z Hutą ?) w 114 domach mieszkały 253 osoby „zdolne do spowiedzi” (dorośle) i 115 „niezdolonych” (dzieci) – razem 358 mieszkańców.

W dotychczasowych opracowaniach powstanie cerkwi w Turze datowane jest na rok 1773, lub na rok 1778, a nawet na rok 1884. Nowa cerkiew, jak wynika z wizytacji z 7 stycznia 1774 r., nie była jeszcze skończona. Wskazuje to, że dotychczasowe określenie czasu jej budowy można doprecyzować, rozszerzając je na lata 1773-1774.

Dzwonnica drewniana, trójkondygnacyjna, usytuowana na osi cerkwi od zachodu, jest być może tą, wspomnianą w wizytacji z 14 stycznia 1771 r., jako „nowo założona y osnowana” – czyli była by starsza od cerkwi, i trzeba by ją datować na rok 1770. W czasie remontu w końcu XIX w. została ona cała oszalowana, razem z arkadową trzecią (górną) kondygnacją.

Remont cerkwi w latach 1883-1884 nie zmienił jej bryły. Świątynia ta miała dużo szczęścia, gdyż nie została przebudowana w duchu rosyjskiej architektury cerkiewnej, jak większość remontowanych w tych czasach cerkwi. Dzięki temu świątynia ta pozostała interesującym przykładem unickiej cerkiew z terenu diecezji chełmskiej, z przełomu 3 i 4 ćwierci XVIII w. Na początku XX w. wykonano pod całym budynkiem nową kamienną podmurówkę. Cerkiew była czynna w czasach II Rzeczypospolitej, w czasach Związku Radzieckiego i jest czynna także współcześnie.

### **3) Kaplica filialna w Hucie (Ratneńskiej) p.w. Św. Michała Archaniola**

W wizytacji cerkwi w Turze z 1771 r. odnotowano, że jest do niej „inkorporowana wioska Huta gdzie iest Cerkiewka Filialna”. Huta to wieś położona jest 12 km na pd.-zach. od Tura, tuż przy granicy z Białorusią. Powstanie tu kaplicy w „nova lacionis Villa Huta vulgo Kray Zaleski”, zapewne na tutejszych „mogiłkach” (cmentarzu) – musiało wiązać się z uzyskaniem na to zgody od biskupa Felicjana Filipa Wołodkowicza – w 1750 r., co potwierdził biskup Maksymiliana Ryłło w 1760 r. Biskup ten, wizytując parafię w Turze 7 lutego 1760 r., jeszcze nic o kaplicy w Hucie nie wspomina. Ksiądz Jan Podkowicz wizytujący dekanat ratneński w 1771 r. zanotował, że w Hucie jest nowa „cerkiewka” (drewniana), w ścianach i dachach dobra, z jednymi drzwiami na zawiasach, – z zamkiem żelaznym, z oknami „w drzewo oprawnymi”; „przy niey” była także

nowa dzwonnica, choć określenie taki właściwie nie wskazuje na miejsce jej usytuowania. Według informacji z 1780 r. dzwonnica znajdowała się nad babińcem, ale wówczas dach kaplicy był właśnie gruntownie remontowany. Zapewne wówczas tak przebudowano ten dach, że zlikwidowano poprzednie usytuowanie dzwonnicy, i wzniesiono nową dzwonnice obok kaplicy – na dzwonnicy tej były cztery dzwony. W wizytacjach z 1787 i 1793 r. kaplica była określona jako „nowo zbudowana, w Scianach, Dachu, Sufficie, Podłodze dobra i porządna”, i miała drzwi na „zawiasach y hakach żelaznych”, zaopatrzone w dwa zamki „Wnętrzne”; okna zabezpieczone były żelaznymi kratami. Brak informacji o zakrystii. Ogrodzenie cmentarza, na którym stała świątynia, było dobre. Wewnątrz kaplicy znajdowały się trzy ołtarze (główny i dwa boczne) „piękne y porządne także Drzwi Carskie Snycerską Robotą” (ok. 1784). W 1793 r. wizytator zanotował, że cerkiew jest „wewnątrz ozdobna, tak co do Ołtarzów, których się liczy trzy z należytyym porządkiem będących snycerskiej roboty pięknie Farbami” malowanych. Ołtarz wielki był „trochi od sciany odsunięty, z wratami Carskimi będący, koło którego obchód uczynić można, iako też i Deizus, kosztowny co do roboty Malarskiej i Snycerskiej”. Jakieś ikony były ozdobione trzema srebrnymi koronami. Do mensy ołtarza głównego było antepedium „bagazyowe”. Wyposażenie w podstawowe sprzęty w 1771 r. stanowiła „Puszka pro Venerabili srebrna suto pozłocista na sedesie Tombakowym”, komplet kielicha, pateny i łyżeczki – srebrny pozłacany, lichtarze cynowe, lichtarz mosiężny wiszący „w pośrodku Cerkwi”, cynowy krzyż ołtarzowy, trybularz mosiężny i trzy dzwonki ołtarzowe. Księgi liturgiczne to Ewangelia – druku poczajowskiego, „Mszalik” – także poczajowski, Trebnik, Tryfologion, Oktoich i „Psalterz z połustawem”.

W kolejnych wizytacjach – w 1774 i 1780 r. – wyposażenie w sprzęty nie jest odnotowane, wizytatorzy powołują się jedynie na wspomniany wyżej opis wyposażenia z 1771 r. W 1780 r. uwaga taka na temat wyposażenia uzupełniona jest informacjami o ostatnio przybyłym wyposażeniu – szatach, księgach, chustach i „zasłonkach”, oraz dwóch chorągwiach z obrazami – jedną karmazynową i drugą pąsową, a także o krzyżu srebrnym „dętym”, dwóch kolejnych srebrnych koronach zdobiących ikony, oraz o „Toporku srebrnym w głowie Stego Jozafata”. Ta ostatnia informacja jest szczególnie ciekawa, gdyż jest niezwykle rzadka. Biskup Ryłło zalecał, w

prowadzonej przez siebie wizytacji diecezji chełmskiej (1759-1762), wprowadzanie przedstawień św. Jozafata Kuncewicza do cerkwi. Podstawowa ikonografia tego unickiego świętego, zamordowanego przez prawosławnych mieszczan Witebska, to właśnie święty z toporkiem w głowie [il. 10]. Po likwidacji unii przez Rosjan (1839 r.) ikonowe przedstawienia św. Jozafata był przez nich szczególnie niszczone, tak skutecznie, że na terenach zajętych w 1795 r. przez Rosjan (Litwa, Białoruś, Wołyń) przedstawienia ikonowe św. Jozafata prawie nie zachowały się. Podobne działania podjęli Rosjanie na terenie Królestwa Polskiego po likwidacji tam unii w 1875 r. – trzy ikony z przedstawieniem tego świętego trafiły do założonego przez Rosjan w 1882 r. Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie. Do 1793 r. do wyposażenia doszła przede wszystkim „Monstancja z Melchizedekem suto pozłacana”, kolejny srebrny komplet kielicha, pateny i łyżeczki – „intus tylko wyzłacane”, kolejne dwie korony, trzy „krzyżyki ... na Ołtarzach z Passiami”. Szaty i „bielizna” cerkiewna przechowywane były w „skrzyni na to zrobionej”.

Niezwykle ciekawym i rzadkim uzupełnieniem wiedzy o cerkwi w Hucie i jej wyposażeniu są informacje przekazane przez Mikołaja Teodorowicza, w opisie cerkwi powiatu kowelskiego, prawosławnej diecezji wołyńskiej, z 1903 roku. Teodorowicz podaje, że: cerkiew w Hucie Ratneńskiej, wzniesiona około 1770 r., nie jest duża, że ma plan krzyżowy, dwie „kopułki” (wieżyczki?) na dachach, ale konstrukcję dosyć prostą. To, zdaniem autora, wskazuje, na to, że został wzniesiona przez lokalnych budowniczych. Obok cerkwi znajdowała się drewniana dzwonnica z pięcioma dzwonami. Szczególnie ciekawe są informacje Teodorowicza o wyposażeniu wnętrza. Na trójkondygnacyjnym ikonostasie, z bogatą dekoracją snycerską, znajdowała się data – rok 1771 – wskazująca czas jego powstania. Taka sama data (1771 r.) była na chramowej ikonie „Św. Michała Archaniola” i na namiestnej ikonie „Matki Boskiej z Dzieciątkiem” – tu dodatkowo z personaliami fundatorów – Daniela, Jakuba, Aleksego Hołowiów. Na obrazie „Przemienienia Pańskiego” była data „1784”; ikona „Ostatniej wieczerzy” była według Teodorowicza też z XVIII w. (zapewne tak jak ikonostas – z 1771 r.). Brak informacji kto malował te ikony. Podobnie datowane były dzwony na dzwonnicy – dwa z przedstawieniami „Matki Boskiej” i „św. Michała Archaniola” – jeden z 1771 r., a drugi z 1776 r.,

oraz dwa kolejne dzwony, bez przedstawień – z lat 1784 i 1785. Teodorowicz na podstawie wspomnianych wyżej dat przyjmuje, że cerkiew została wzniesiona około 1770 r. Wydaje się jednak, że powstanie tu kaplicy można datować na lata 60. XVIII w., gdyż wypełnianie świątyni wyposażeniem (ołtarze, ikonostas, sprzęty liturgiczne) trwało czasem przez kilka, a nawet kilkanaście lat, ze względu na jego wysokie jego koszty. Wspomina o tym wizytator, pisząc o ikonostasie (zob. wyżej).

Kaplicą w Hucie, filią parafii w Turze, oficjalnie zawiadywał jej proboszcz – ks. Józef Pilecki, a od 1777 r. ks. Mikołaj Pilecki. W 1791 r. ks. Mikołaj Pilecki otrzymał, od biskupa Porfiriusza Skarbek Ważyńskiego, do pomocy wikarego – ks. Jana Straszyńskiego, który opiekował się kaplicą filialną w Hucie. W 1793 r. wizytator zanotował, że kaplica „Funduszu żadnego nie ma”, jest natomiast dokument podpisany przez Józefa Sylwestra Sosnowskiego – starostę ratneńskiego (1772-1783), w którym wymienione są grunty rolne i łąki, mające należeć do parafii w Hucie, jeśli taka powstanie, jeśli parafia nie powstanie, to grunty te miały wrócić do „Gromady”. Kaplica tutejsza w końcu XVIII w., lub na początku XIX w. (już po zajęciu Wołynia przez Rosjan) stała się cerkwią parafialną, i jako taka odnotowana jest w wizytacji z 1820 r. dekanatu ratneńskiego, unickiej diecezji łuckiej. Proboszczem tu był ks. Michałowski (do 1825 r.), a po nim ks. Symeon Głowiński, który w 1839 r. przyjął razem z całą parafią rosyjskie prawosławie (był proboszczem do 1852 r.). W końcu XIX w. w Hucie w 271 domach mieszkało 1041 mieszkańców. Stara cerkiew spłonęła w 1921 r., a na jej miejscu, w latach 1934-1937, wybudowano nową świątynię – w stylu rosyjskiego prawosławia, istniejącą do dziś [il. 8].

1. *M.in. B. T. Денисюк, I. О. Денисюк, Ратнівська земля, Луцьк 2003, s. 376, 411-413, 423; Lustracja dóbr królewskich województwa ruskiego, podlaskiego i bełskiego 1564-1565, cz. 1 (wyd. K. Chłapowski i H. Żytkowicz), Warszawa-Lódź 1992, s. 71-72.*

2. *A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku, Lublin-Chełm 1999, s. 160, 236.*

3. *I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII w. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej [w:] Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 4 (red. A. Gil, J. Kłoczowski), Lublin 2008, s. 133.*

4. *A. Gil, Chełmskie diecezje obrządku wschodniego.*

Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym (red. S. Stępień), Przemyśl 2000, s. 42, 49; I. Skoczylas, *op. cit.*, s. 154.

5. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego (dalej: SGKP), t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 667.

6. Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), Chelmski Konsystorz Greckokatolicki (dalej: ChKGK), sygnatury: 101 (1721 r.), 108 (1749), 110 (1760), 117 (1771), 118 (1774), 128 (1780), 134 (1787), 133 (1789), 129 (1793). Wizytacja dekanatu ratneńskiego w poszycie o sygnaturze 134 (z 1787 r.), spisana jest po łacinie i zawiera informacje tylko o 4 cerkwiach (Dubeczno, Tur, Zalisy, Zdomyśl) – reszta wizytacji w tym poszycie dotyczy dek. lubomelskiego. Pozostałe cerkwie dek. ratneńskiego były wizytowane w 1789 r. (sygn. 133). Przy omawianych szczegółów odnotowanych w kolejnych wizytacjach cerkwi w Turze informacje te nie będą opatrywane przypisami, tylko datami wizytacji, w których są odnotowane.

7. Próba datowania niedatowanej wizytacji (sygn. 116) na około 1784, podjęta na podstawie porównania wykazu parochów z wizytacji z lat 1780, 1789 i 1793.

8. P. Sygowski, Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiey Znajdujących się w Dyecezyach Naszych Chelmskiej y Belzkiej” – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r. [V. S.]\* [w:] *Studia Archiwalne*, t. 2, red. P. Dymmel, Lublin 2006, s. 222-223.

9. В. Александрович, Протоколи візитацій Луцького Хрестовоздвиженського (братського) монастиря 1752 та 1763 років [в:] Ковчег. Науковий збірник із церковної історії, ч. 5, Львів 2007, с. 355.

10. Informacja od W. Aleksandrowycza, za którą serdecznie mu dziękuję. Na temat kaplic nad babińcem powstała współcześnie (2019 r.) praca doktorska: E. Zawaleń, *Funkcja, forma i konstrukcja górnych cerkwi w zespołach sakralnych zachodnich eparchiach metropolii kijowskiej od XV do XVIII wieku. Dziękuję autorowi za informacje.*

11. P. Sygowski, *Historyczno-statystyczny opis parafii prawosławnej w Sławatyczach z około 1892 r., autorstwa proboszcza sławatyckiego – księdza Matwieja Bielińskiego* [w:] *Nadbużańskie Sławatycze*, R. 14 (2013), s. 5-20.

12. P. Sygowski, *Miasteczko Maciejów (obecnie Льюків) na Wołyniu i jego i jego cerkiew w XVIII wieku* [w:] *Архітектурна Спадіщина Волині*, Випуск 4, Рівне 2014, с. 92-100.

13. P. Sygowski, *Unicka diecezja chelmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Rytły z lat 1759-1762* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym, red. S. Stępień, Przemyśl 2000, s. 267.

14. Data pożaru podana w wizytacji z 14 stycznia 1771 r. (APL, ChKGK, sygn. 117, k. 165) poprawiona z 1771 r. na taką, która można dwójako interpretować

– na rok 1769 lub 1770. Zob. też: Н. И. Теодоровичь, *Истрико-статистическое описание церквей и приходо́въ Волинской епархіи*, т. 5 Ковельській уезд, Почеаевъ 1903, с. 380.

15. Wynika to z porównania opisów wyposażenia starej cerkwi, z opisem wyposażenia z 1771 r.

16. P. Sygowski, *Cerkiew pw. Św. Michała Archanioła w Zaczerneczu w XVIII w. i jej unicki ikonostas* [w:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24, Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року*, Луцьк 2017, с. 232-239

17. Л. Картюк, *Ікона „Св. Пророк Ілля” з колекції Музею волинської ікони у контексті українського сакрального мистецтва* [в:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24, Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року*, Луцьк 2017, с. 81.

18. P. Sygowski, *Trzy cerkwie w miasteczku Ratno i ich kaplice filialne w Hornikach i Wydranicu – w dekanacie ratneńskim unickiej diecezji chelmskiej w XVIII w.* [w:] *Волинская ікона: дослідження та реставрація, Науковий збірник. Випуск 25, Матеріали XXV міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони м. Луцьк, м. Луцьк 25-26 жовтня 2018 року*, red. А. Силук, Є. Ковальчук, Т. Єлісєєва, М. Мігас, *Музей Волинської ікони*, т. 25, Луцьк 2018, с. 316-317.

19. APL, ChKGK, sygn. 117, k. 165v; sygn. 134, k. 13.

20. APL, ChKGK, sygn. 129, k. 3.

21. *Wzmiankowany w 1729 r. – za: W. Bobryk, Duchowieństwo unickiej diecezji chelmskiej w XVIII wieku* [w:] *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej*, t. 2 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2005, s. 97; odnotowany w wizytacji z 1774 r. – za: APL, ChKGK, sygn. 118, k. 47.

22. *Informacja o księdzu Mikołaju Pileckim w wizytacji z 1793 r. – zob.: APL, ChKGK, sygn. 129, k. 2; data zakończenia jego posługi w parafii Tur – rok 1820 za: Н. И. Теодоровичь, op. cit., с. 380.*

23. *Zob.: W. Bobryk, op. cit., s. 97.*

24. М.ін. *Десятисотълетие православия на Волини 992-1892 г., ч. 2, Статическія сведения о приходо́дахъ Волинской епархіи*, Житомир 1892, с. 266.

25. М.ін. *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*, т. 2, Киев 1985, с. 103.

26. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, *op. cit.*, с. 382.

27. APL, ChKGK, sygn. 117, k. 165.

28. *Памятники градостроительства, op. cit., с. 103.*

29. *Десятисотълетие православия на Волини, op. cit., с. 266; Памятники градостроительства, op. cit., с. 103 – w opracowaniu tym autor hasła błędnie twierdzi, że po remoncie w latach 1883-1884 cerkiew nabrała wyglądu typowego dla rosyjskiej architektury*



tego czasu. Cerkiew w Turze to znakomity przykład architektury cerkwi unickich Wołynia.

30. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, *op. cit.*, s. 382.

31. Fotografie cerkwi w Turze z 1984 r., ze zbiorów Instytutu „Укрзахідпроектреставрація” we Lwowie, udostępnił mi pan Wasyl Słobodian, za co serdecznie mu dziękuję.

32. Wizytacje kaplicy filialnej w Hucie znajdują się w Archiwum Państwowym w Lublinie (APL), w zespole Chelmski Konsystorz Greckokatolicki (ChKGK) – sygn.: 117 (1771), 118 (1774), 128 (1780), 133 (1789), 129 (1793).

33. APL, ChKGK, sygn. 117, k. 163v.

34. APL, ChKGK, sygn. 128, k. 2.

35. P. Sygowski, *Unicka diecezja chelmska, op. cit.*, s. 266.

36. M. Janocha, *Ikony w Polsce – od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 330, s. 332 – il. 267.

37. P. Sygowski, *Rosyjskie Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne w Chełmie (1882-1915) – jego powstanie i zbiory sztuki religijnej (malarstwo, rzeźba)* [w:] *Rocznik Chelmski (red. E. Horoch)*, t. 17, Chełm 2013, s. 103.

38. Н. И. Теодоровичъ, *op. cit.*, c. 323-324.

39. APL, ChKGK, sygn. 129, k. 2v.

40. Dokument ten musiał powstać między rokiem 1772 – wówczas Józef Sosnowski został starostą ratneńskim, a rokiem 1784, gdyż Sosnowski zmarł 31 grudnia 1783 r. – zob.: *Urzednicy centralni i dostojnicy Wielkiego Księstw Litewskiego XIV-XVIII wieku. Spisy*, oprac. H. Lulewicz i A. Rachuba, Kórnik 1994, s. 241.

41. Державний архів Волинської області (Луцьк) [ДАВО], Фонд 382, оп. 1, спр. 57, к. 2.

42. Н. И. Теодоровичъ, *op. cit.*, c. 324.

43. SGKP, t. 15, cz. 1, Warszawa 1900, s. 604.

44. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, *op. cit.*, c. 258; *Храми Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц)*, Луцьк 2004, c. 82.

**Вітольд БОБРИК**  
(Седльце, Польща)

## **ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКІ ЦЕРКВИ НА ТЕРИТОРІЇ ЛЮБЛІНСЬКОГО ВОЄВОДСТВА ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

Переміщення польсько-радянського кордону на захід, згідно з таємним польсько-радянським договором від 27 липня 1944 р. [8, с. 102], спричинило поділ Галицької греко-католицької митрополії в її історичних межах. Демаркаційна лінія пролягала через територію Перемишльської єпархії. З точки зору адміністративного поділу, ці землі входили до складу міжвоєнного Львівського воєводства. Польська частина вказаної адміністративно-територіальної одиниці увійшла до Жешувського та Люблінського воєводств. В останньому випадку терени, населені греко-католиками, увійшли до складу Грубешівського та Томашівського повітів. В межах першого з них опинилися території Сокальського повіту, а другого – Рава-Руського [2, с. 221]. Докладні умови стосовно проходження кордону з Радянським Союзом містить договір від 16 серпня 1945 р. [6]. Обмін документами про його ратифікацію відбувся 5 лютого 1946 р. [9, с. 195], що дозволило розпочати делімітаційні роботи.

Після Другої світової війни на території Люблінського воєводства опинилося сорок греко-католицьких парафій, що підлягали юрисдикції перемишльського єпископа. Двадцять три з них були розташовані в Грубешівському повіті, а сімнадцять – у Томашівському. Дванадцять парафій належали Варязькому деканату, одинадцять – Угнівському, дев'ять – Белзькому, шість – Рава-Руському, дві – Сокальському. Порівняно з 1938 р. було ліквідовано чотири парафії. У Белзькому деканаті до парафії Жабче Муроване приєднано Острів, а до парафії Жуфель – Цеблів. Натомість у Варязькому деканаті парафія Ліски була поширена на парафію Переводів, а Гільче – на Жнятин. В останній місцевості храм спільно використовували католики обох церковних обрядів. У той час виникла лише одна нова парафія – в Стаях, що в межах Угнівського деканату. До війни там була філіальна церква парафії в Остобіжі. Внаслідок прокладення нової демаркаційної лінії парафі-

яльна церква залишилася по радянському боці кордону, а філіальна – по польському. Проблема територіальної дезінтеграції стосувалася також парафій, розташованих на теренах, охоплених демаркацією. В Радянському Союзі залишилися філіальні церкви в Городищі Василянському та Пархачі, місцевостях, що належали до Кристинопільської парафії, а також у Прусинові, що входив до складу Белзької парафії. Через це парафія у Кристинополі також втратила села Бендюга та Волсвин [2, с. 221-222, 224].

На території Перемишльської єпархії, що увійшла до складу Люблінського воєводства, також опинилися три важливі осередки східного чернечого життя. У Кристинополі василіяни володіли монастирем, заснованим у 1763 р. Франциском Салезієм Потоцьким [4, с. 56-57]. У 1938 р. там постійно перебувало дев'ять отців і чотири брати. У монастирі існували філософські студії, на яких навчалися двадцять клириків [10, с. 141]. Кристинопіль, разом з Перемишлем та Варшавою, був одним із трьох монастирів василіян, які після війни залишилися в межах Польщі [3, с. 145]. У цьому місті також мали свій монастир сестри служебниці. Під час військових дій у липні 1944 р. він був частково спалений. Натомість у Цеблові був розташований Генеральний дім сестер йосифіток [2, с. 224-225].

У Польській державі дезінтеграція греко-католицької парафіальної мережі стала наслідком депортації українського населення. У 1944-1946 рр. осіб, що були зараховані до цієї національної групи, переселено на територію Радянського Союзу. У 1947 р. українське населення, яке залишилося в межах Польщі, в рамках акції «Вісла» було переміщене на понімецькі землі. Депортація з Грубешівського та Томашівського повітів на схід розпочалася в листопаді 1944 р. і закінчилася у червні 1946 р. [5, с. 188, 192, 430, 435]. Виселення на понімецькі землі в рамках акції «Вісла» здійснювалося упродовж 16 червня – 20 липня 1947 р. [1, с. 1021-1027]. Церкви і бенефіційні мастки, що залишилися після переміщення греко-католиків, були передані у власність держави [2, с. 227]. Обидві депортації пережив Генеральний дім йосифіток у Цеблові. Сестри, ймовірно, завдячували це тому, що вони отримали документи, в яких підтверджувалося бельгійське походження їхнього згромадження [3, с. 170]. У 1951 р. цей монастир через часткову зміну польсько-радянського кордону був ліквідований. Йосифіт-

Таблиця 1.

## Греко-католицькі парафії на території Люблінського воєводства на початку 1946 р.

№ п/п	Парафія	Філіальна церква	Деканат	Повіт
1.	Белз -Зісл. Св. Духа	Белз -св. Парасеви (на кладовищі) -Перенес. мощей св. Стефана (на передмісті Заболоте)	Белзький	Грубешівський (раніше Сокальський)
2.	Боратин	-		
3.	Будинин	Василів Великий Ворохта		
4.	Жабче Муроване	Острів		
5.	Жужіль	Цеблів		
6.	Кристинопіль	-		
7.	Осердів	Перемислів Хлоп'ятин		
8.	Себечів	Вербіж Лещків Русин		
9.	Шмитків	Бояничі Гатовичі Савчин		
10.	Добрачин	-	Сокальський	
11.	Завишень	-		
12.	Варяж	Варяж село Лубів	Варязький	
13.	Войславичі	Печигори		
14.	Гільче	Сулімів Жнятин		
15.	Довжнів	Вижлів Миців		
16.	Конотопи	Опільсько		
17.	Ліски	Костяшин Переводів		
18.	Нісмічі	Ниновичі		
19.	Теляж	-		
20.	Тудорковичі	Старгород		
21.	Угринів	-		
22.	Ульвівок	Городловичі		
23.	Хоробрів	-		
24.	Белжець	-	Рава-Руський	
25.	Верхрата	Монастирі Прісе		
26.	Гребенне	Мости Малі Селиська		
27.	Девятир	-		
28.	Любича Князі	Гута Любичька Любича Камеральна		
29.	Тенетиська	-		
30.	Диниська	Новосілки Кардинальські Новосілки Передні		
31.	Корчмин	Махнівок Щавиця (зараз Кревиця)		Угнівський
32.	Корчів	Щепятин		
33.	Махнів	Корні		
34.	Піддубці	-		
35.	Річиця	Губинок		
36.	Стаї	-		
37.	Угнів	-		
38.	Ульгівок	Тарношин		
39.	Вербиця	-		
40.	Журавці	-		

Література: 2, с. 222-223; 10, с. 28-30, 35-37, 92-95, 108-111, 123-126.

Таблиця 2.

## Греко-католицькі церкви, розташовані на території Люблінського воєводства, переданій Радянському Союзу в 1951 р.

Парафіяльні церкви	Філіальні церкви
Белз -Зісл. Св. Духа	Белз -св. Парасеви (на кладовищі) -Перенес. мощей св. Стефана (на передмісті Заболотє)
Боратин	-
Варяж	Варяж село Лубів (зараз Лубнівка)
Войславичі	Печигори (зараз не існує)
Добрачин	-
Жабче Муроване (зараз Муроване)	Острів
Жужіль (зараз Жужеляни)	Цєблів
Завишень	-
Конотопи	Опільсько
Кристинопіль (зараз Червоноград)	-
Нісмичі	Ниновичі
Піддубці (зараз Піддубне)	-
Себечів	Вербіж(зараз Вербове) Лещків Русин
Стаї (зараз Стаївка)	-
Теляж	-
Тудорковичі	Старгород
Угнів	-
Угринів	-
Ульвівок	Городловичі (зараз не існує)
Хоробрів	-
Шмитків (зараз частина села Гута)	Бояничі Гатовичі (зараз Гатківка) Савчин
[Будинин – місцевість на території Польщі]	Ворохта (зараз не існує)
[Осердів – місцевість на території Польщі]	Перемислів (зараз Перемисловичі)

Література: 2, с. 229.

ки були виселені до Яшкової-Гурної у Клодзькому повіті в Нижній Сілезії [3, с. 178].

Договір про зміну польсько-радянського кордону від 15 лютого 1951 р. став причиною зменшення в Люблінському воєводстві території, де перед депортацією проживали греко-католики. Взамін за східну частину басейну нижнього Сяну польська сторона передала частину території Грубешівського та Томашівського повітів з містами Кристинопіль, Белз та Угнів [7], через які проходила залізнична колія Ковель – Рава-Руська. На території площею 480 км<sup>2</sup> існувала двадцять одна вже недіюча греко-католицька парафіяльна церква. На цих теренах також було дев'ятнадцять філіальних святинь. Більшість душпастирських осередків, які опинилися на території, переданій Радянському Союзу, знаходились у межах Грубешівського повіту [2, с. 229].

Подальша доля церков, які внаслідок переміщення польсько-радянського кордону на захід

опинилася в межах Люблінського воєводства, становить окрему дослідницьку проблему. Визначення їх переліку – це відправна точка для подальшого дослідження. Його метою має бути представлення долі окремих церков не лише на землях, включених до Люблінського воєводства, а й на території, переданій Радянському Союзу в 1951 р. Слід поставити питання, яким чином проблема державної приналежності вплинула на стан збереження сакральних об'єктів.

1. Akcja «Wisła» 1947. Dokumenty i materiały / red. E. Misilo. – Warszawa, 2013.

2. Bobryk W. Cerkiew greckokatolicka // Dzieje Lubelszczyzny 1944-1956. Aspekty społeczne, gospodarcze, oświatowe i kulturalne / red. T. Osiński, M. Mazur. – Lublin, 2017.

3. Hałagida I. Między Moskwą, Warszawą i Watykanem. Dzieje Kościoła greckokatolickiego w

*Polsce 1944-1970. – Warszawa, 2013.*

4. Lorens B. *Bazylianie prowincji koronnej w latach 1743-1780. – Rzeszów, 2014.*

5. Pisuliński J. *Przesiedlenie ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944-1947. – Rzeszów, 2009.*

6. *Umowa między Rzeczpospolitą Polską i Związkiem Socjalistycznych Republik Radzieckich o polsko-radzieckiej granicy państwowej // Dziennik Ustaw. – 1947. – № 35. – Pozycja 167.*

7. *Umowa pomiędzy Rzeczpospolitą Polską a Związkiem Socjalistycznych Republik Radzieckich o zamianie odcinków terytoriów państwowych, podpisana dnia 15 lutego 1951 r. (ratyfikowana zgodnie z ustawą z dnia 26 maja 1951 r.) // Dziennik Ustaw. – 1952. – № 11. – Pozycja 11.*

8. Wasilewski A. *Granica lorda Curzona. Polska granica wschodnia od Wersalu do Schengen (traktaty, umowy, przejścia graniczne, podróży, wizy). – Toruń, 2003.*

9. Wawryniuk A. *Kształtowanie się granicy polsko-ukraińskiej w latach 1944-1948 ze szczególnym uwzględnieniem części województwa rzeszowskiego // Prace Historyczno-Archiwalne. – 2012. – T. 24.*

10. *Шематизм греко-католицького духовенства злучених епархій перемиської, самбірської і сяницької на рік божий 1938-39. – Перемишль, 1938.*

## Розділ IV.

### КАТАЛОГІЗАЦІЯ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Тетяна ЄЛІСЄЄВА  
(Луцьк)

#### КАТАЛОГ ПАМ'ЯТОК ДЕКОРАТИВНОГО РІЗЬБЛЕННЯ І СКУЛЬПТУРИ XVII – XVIII СТ. З ВІДРЕСТАВРОВАНОЇ ЧАСТИНИ КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Декоративна різьба від найдавніших часів набула в Україні широкого застосування в оздобленні предметів домашнього вжитку. Значну роль вона відігравала і у культовому мистецтві, зокрема в оформленні іконостасів. У збірці Волинського краєзнавчого музею декоративна різьба представлена царськими вратами, колонками та фрагментами різьби іконостасів, скульптурою XVII – XIX ст. Колекція була зібрана працівниками під час наукових експедицій по обстеженню культових споруд Волині в 1981 – 1986 р. р., 1997, 2000 – 2010 роках. Кожна пам'ятка відзначена своєрідністю виконання, говорить про рівень майстерності волинських різьб'ярів у певний стильовий період. Найцікавішу частину колекції становлять царські врата XVII - XIX ст. – 24 одиниці збереження. Мистецтво дерев'яної скульптури представлене виносними хрестами з фігурками розп'ятого Ісуса Христа, голівками і фігурками ангелів, барельєфними зображеннями на царських вратах, скульптурою. Це переважно пам'ятки XVIII ст. Репертуар агіографічного циклу дерев'яної скульптури досить обмежений і представлений зображенням Ісуса Христа, Діви Марії, апостолів, євангеліста, святих, волхвів. Більшість пам'яток не реставровані, але введені у науковий обіг у матеріалах конференцій.

У пропонований каталог ввійшли тільки відреставровані пам'ятки декоративного різьблення і скульптури. Структура каталогу складається з назви експонату, інвентарного номера, датування, розміру, місця походження, техніки виконання і матеріалу, збереження, реставрації та опису.

#### 1. Царські врата

ВКМ, Д-2026

Перша половина XVII ст.

Клейма XIX ст.

165,5x39,3x41смx2,5

**Походження:** Стрітенська церква с. Михнів-ка Камінь- Каширського р-ну, передані митрополитом Луцьким і Волинським Ніфонтом

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦУ, Є. Манько

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дощок. Левкас, олія, золочення, сріблення, плоскорельєфна і ажурна різьба

**Збереження:** втрачені рами на середніх і нижніх частинах стулок, різьба перелевкшена, автентичний живопис втрачений і замінений олійним живописом на фанері, потертості золочення, фрагментарні втрати різьби на завершених стулок

**Опис:** врата поділені на шість площин, вгорі ажурно різьблені, плоско різьблені у середній і нижній частинах. У чотирьох площинах (середня і нижня) в центрі зроблені прямокутні заглиблення, де на тлі плоскорізьблених картушів вміщені овальні медальйони з рамою у вигляді валика. В орнаментиці картушів використане стилізоване листя аканту. Вгорі в орнамент вплетені голови грифонів, обернені одна до одної. Внизу прямокутних заглиблень по кутах вміщені плоди гранату з листям і невеликі виноградні грона. Вгорі врат на тлі ажурної різьби розміщені овальні медальйони з рамами у вигляді валика з лускоподібним орнаментом. Під картушами – куліси, кінці яких перекинуті через планки. Різьба на завершених врат закрита С-подібними волютами, чотирипелюстковими квітами та акантовим листям. Над картушами з медальйонами вміщені чотириконтні хрести з трилисниками на кінцях. Зображення у медальйонах не автентичні. На лівій стулці вгорі зображений євангеліст Матфей, нижче Богородиця та євангеліст Іоан, на правій стулці відповідно євангеліст Лука, архангел Гавриїл та євангеліст Марко. Зображення євангелістів поясні, Матфей і Лука тримають відкриті книги, Іоан – закриту, Марко – сувій. Богоматір написана навколішки перед столом з книгою з молитовно складеними руками. Гавриїл зображений на білих хмарах, у правій руці тримає

лілеї, правою вказує вгору. Одягнений у білий підризник і червоний орар, за плечима – білі крила. Різьба золочена.

**Експонування:** експонується у МВІ

**Література:** публікується вперше

## 2. Царські врата

ВКМ, Д-617

Перша половина XVII ст.

176x44смx2,6

**Походження:** Покровська церква с. Доросині Лоркачинського район, експедиція ВКМ 1982 р.

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦУ, Є. Манько

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дощок, на звороті по дві накладні шпуги. Левкас, темпера, золочення, сріблення плоскорельєфна прорізна різьба

**Збереження:** на лівій стулці втрата фрагменту різьби під середнім медальйоном, на правій – над нижнім медальйоном. На обох стулках пізніші вставки фрагментів різьби на місці втрачених, фрагментарні осипи левкасу на поверхні стулок, значні потертості золочення. На лівій стулці у медальйоні значна втрата на постаті євангеліста Луки і столі, на правій стулці – невелика втрата на постаті євангеліста Іоана. Стерті іменні монограми у медальйонах із зображенням євангелістів Іоана, Луки, частково Марка.

**Опис:** врата мають широкі бічні рами з ромбоподібним орнаментом на синьому тлі. Середній стовпчик гладкий, півкруглий. Орнаментика врат має дві вертикальні осі посередині кожної стулки. В основі різьби – переплетення завитків і стилізованих акантових листочків. Обабіч середньої колонки вгорі врат вертикально встановлені S-подібні волюти. Різьба на завершені стулок відкрита. Медальйони овальні у валикоподібних рамах, з «Благовіщенням» майже наполовину менші ніж з «Євангелістами». У сцені «Благовіщення» Богородиця стоїть біля високого столу, застеленого червоною скатертиною. Права рука притиснута до грудей, ліва – опущена донизу. Одягнена у голубий хітон та червоний гіматій. Обабіч голови Богоматері – монограми, написані чорною фарбою. Гавриїл стоїть на гористому поземі. Правою рукою вказує вгору, у лівій тримає посох, увінчаний хрестом. Одягнений у червоний хітон та білий далматик. За плечима посріблені перисті крила.

На лівій стулці у медальйонах зображені

євангелісти Матфей і Лука. Євангеліст Матфей сидить на високому фігурному кріслі вохристого кольору. Біля нього – високий чотирикутний стіл, бокові площини якого рожеві і розписані у вигляді башти з аркоподібними вікнами, конструктивні елементи прописані білилом. На столі – розгорнута книга, яку Євангеліст підтримує лівою рукою, у правій руці він тримає перо. На столі біля книги зображені чорнильниця на ремінці та ніж. Матфей одягнений у голубий хітон, вохристий гіматій, сандалії. Довге волосся, коротка борода, вуса – сиві. На тлі – іменні монограми. Євангеліст Лука сидить на високому фігурному кріслі вохристого кольору. Біля нього – високий стіл з рожевими боковими площинами, конструктивні елементи прописані білилом. На столі – розгорнута книга. У правій руці Лука тримає перо. Одягнений у червоний хітон, зелени гіматій, сандалії. Довге волосся, коротка борода, вуса – коричневі.

На лівій стулці у медальйонах зображені євангелісти Марко та Іоан. Євангеліст Марко сидить на високому фігурному кріслі сірого кольору, конструктивні елементи якого прописані білилом. Ліктями він спирається на підставку, застелену зеленою скатертиною з орнаментованою каймою. Перед ним лежить розгорнута книга, біля неї – ніж. У правій руці Марко тримає перо, лівою вказує вгору. Одягнений у сірий хітон, червоний гіматій, сандалії. Довге волосся, коротка борода, вуса – коричневі. Євангеліст Іоан сидить на високому фігурному кріслі вохристого кольору. Біля нього стіл, застелений червоною скатертиною. Правою рукою Іоан вказує вгору. Одягнений у вохристий хітон, голубий гіматій, сандалії. Довге волосся, коротка борода, вуса – сиві.

Підлога у медальйонах з Богородицею та євангелістами розкреслена квадратами, які розділені на трикутники. Різьба, тло у клеймах золочені, поля і тло конструктивних елементів вгорі врат – сині.

**Експонування:** експонується у МВІ

**Література:**

Єлісеєва Т. Декор та іконографія царських врат кінця XVI – першої половини XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська Ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. II Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р. – Луцьк, 1995. – С. 17-19. . Єлісеєва Т. Каталог царських врат кін. XVI - поч. XX ст. з колекції Волинського кра-



1.



2.



3.



4.



єзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 48-56. Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Ренесанс і бароко у декоративній різьбі на Волині XVII-XVIII ст. / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигонник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна,2016 – С.350-351

### **3. Царські врата**

ВКМ, Д- 580

1634 р.

183x43смx2

**Походження:** Успенська церква с. Перевали Турійського району, експедиція ВКМ 1982 р.

**Реставрація:** ННДРЦ України, Г. Дроздов

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дощок, на звороті по дві накладні шпуги. Левкас, темпера, сріблення, прорізна різьба

**Збереження:** великі втрати левкасу по всій поверхні стулок. У нижній частині врат відсутні фрагменти різьби і поля. На правій стулці у медальйоні повністю втрачене зображення архангела Гавриїла, часткові осипи левкасу і фарбового шару на тлі середнього медальйону і одязі євангеліста у нижньому медальйоні, втрачений поліхромний розпис на постатях пророків.

**Опис:** в основі різьби врат – виноградні галузки, що виростають з-під колонок у нижній частині стулок і піднімаються вгору хвилястою лінією між медальйонами від краю до краю стулок. Паростки галузок повертаються півколом, на кінцях в них – медальйони з «Благовіщенням» і євангелістами. Вільні місця між головними галузками заповнені гронами винограду, листочками та вусиками. Овальні медальйони в обрамленні картушів розміщені на чашечках квітів і увінчані пальметою. У медальйонах на

лівій стулці написані Богородиця, євангелісти Матфей та Лука. Марія зображена у червоному підперезаному хітоні, синьому мафорії, що спадає з плечей, та серпанку на голові. Її права рука закрита мафорієм, ліва – лежить на грудях. Перед Богородицею – розкрита книга. Лик Марії юний повновидий з яскравим червоним рум'янцем. Євангеліст Матфей зображений сидячи. Одягнений у зелений хітон і червоний гіматій. У правій руці він тримає перо, лівою рукою підтримує книгу, що стоїть на його колінах. Матфей написаний з високим лобом і залисинами, коротке волосся, невеликі вуса і борода – коричневі. За лівим плечем євангеліста зображений ангел. Євангеліст Лука зображений сидячи. Одягнений у синій хітон та жовто-вохристий гіматій. На колінах лежить розкрита книга, у якій він пером пише текст, у лівій руці тримає чорнильницю. Лик євангеліста видовжений, обрамлений довгим, розділеним на проділ, волоссям та кротною клиноподібною бородою. Волосся, вуса, борода – коричневі. За правим плечем Луки написаний віл. У медальйонах на правій стулці зображені євангелісти Марко та Іоан. Зображення архангела Гавриїла у верхньому медальйоні повністю втрачено. Євангеліст Марко одягнений у вохристий гіматій та синій хітон. На колінах лежить розкрита книга, у якій він пером пише текст, у лівій руці тримає чорнильницю. За його правим плечем зображений лев. Короткі волосся, вуса та округла борода – коричневі. Євангеліст Іоан зображений сидячи. Одягнений у жовто-вохристий хітон та червоний гіматій. На колінах лежить розкрита книга, у якій він пером пише текст. Іоан зображений молодим і безбородим. Його видовжений лик обрамляє довге коричневе волосся, розділене на проділ. За лівим плечем євангеліста написаний орел. Середня колонка – ажурна кручена, з перемінним укладом грон винограду і широкої смуги виноградних листочків. Вгорі вона увінчана короною. Різьба врат завершується S-подібними волютами, що пронизані галузкою з гроном винограду і увінчані фігурками пророків. Пророки сидять на виноградному листку, одна рука піднята вгору, друга – лежить на коліні. Картуші, галузки з виноградним листя розписані зеленою фарбою, грона посріблені. На звороті стулок зроблений напис «Здъланы», «1634<sup>го</sup> года», «1634<sup>го</sup> года».

**Експонування:** експонується у МВІ

**Література:**

Єлісеєва Т. Декор та іконографія царських



5.



6.



7.



8.

врат кінця XVI – першої половини XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська Ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. II Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р. – Луцьк, 1995. – С. 17-19. . Єлісеєва Т. Каталог царських врат кін. XVI - поч. XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 48-56. Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Ренесанс і бароко у декоративній різьбі на Волині XVII-XVIII ст. / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигонник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна, 2016 – С.348-349

#### **4. Царські врата**

ВКМ, Д- 472

Перша половина XVII ст.

193x65 смx2

**Походження:** Іоано-Богословська церква с. Верхнів Іваничівського району, експедиція ВКМ 1981 р.

**Реставрація:** ННДРЦ України, Г.Дроздов

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дошок, поля з сосонових. Одна врізна на шпуга внизу врат. Левкас, темпера, сріблення, золочення, прорізна різьба.

**Збереження:** на лівій стулці великі втрати левкасу, фарбового шару, золочення і сріблення по всій поверхні, повністю втрачено зображення Богородиці, значні осипи левкасу і фарбового шару на медальйонах з євангелістами. На правій стулці незначні втрати сріблення на галузках у середній і нижній частинах, потертості сріблення на колонці. Втрачена корона на завершенні колонки.

**Опис:** царські врата мають вузькі гладкі бічні рами і широкі нижні поля. В основі різьби

врат – виноградні галузки, що виростають з-під колонок у нижній частині стулок і піднімаються вгору хвилястою лінією між медальйонами від краю до краю стулок. Паростки галузок повертаються півколом, на кінцях в них – медальйони з «Благовіщенням» і євангелістами. Вільні місця між головними галузками заповнені гронами винограду, листочками та вусиками. Овальні медальйони в обрамленні картушів розміщені на чашечках квітів і увінчані пальметою. Зображення у медальйонах – пізніші. Гавриїл написаний нижче колін, у правій руці тримає лілею, ліва піднята вгору. Одягнений у білу підперезану туніку з короткими рукавами. Крила сірі, промальовані білилом. Євангелісти написані нижче поясу. Вони мають довгі бороди і вуса, коротке волосся. Один одягнений у синій підперезаний хітон, інший – у рожевий підперезаний хітон і синій гіматій. Різьба врат завершується S-подібними волютами, що пронизані галузкою з гроном винограду і увінчані фігурками пророків. Пророки сидять на виноградному листку, одна рука піднята вгору, друга – лежить на коліні. Середня колонка, що стоїть на консолі, – ажурна кручена, з перемінним укладом грон винограду і широкою смуги виноградних листочків. Галузки з виноградним листя посріблені, картуші і виноградні грона золочені, на постатях пророків – поліхромний розпис.

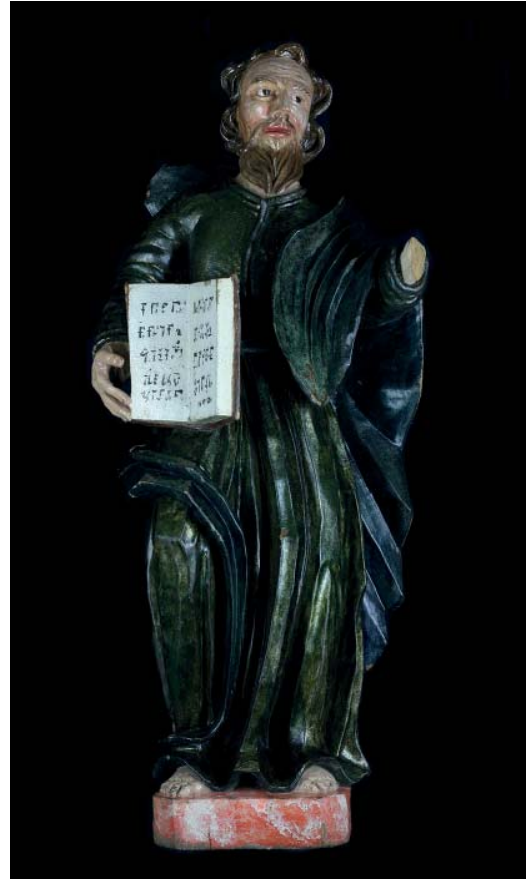
**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Декор та іконографія царських врат кінця XVI – першої половини XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська Ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. II Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р. – Луцьк, 1995. – С. 17-19. . Єлісеєва Т. Каталог царських врат кін. XVI - поч. XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 48-56. Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Ренесанс і бароко у декоративній різьбі на Волині XVII-XVIII ст. / Те-



9.



10.



11.



12.

тяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75.

#### **5. Царські врата «Древо Єсея»**

ВКМ, РА- 6982

Друга половина XVIII ст.

180x60 смx2

**Походження:** Різдво-Богородична церква с. Мизово Старовижівського району, експедиція ВКМ 2003 р.

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦ України, Є. Манько

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дощок, три врізані шпуги (дві – на правій стулці, одна – на лівій), поліхромія, різьба

**Збереження:** втрати левкасу і фарбового шару на носі, бороді (у нижній частині)

**Опис:** у нижній частині врат лежить Єсей, спираючись на руку, під ліктем – подушка. Єсей – бородатий старець, одягнений у зелену сорочку, бордовий плащ, високу «золоту» шапку з сірою опушкою, босоніж. Лик – видовжений, брови, закриті очі промальовані коричневою фарбою, довге волосся, вуса і борода – сірою з білильними промальовками, червоний рум'янець на щоках. З постаті Єсея виростає колонка у формі в'язанки листя. Від неї відходять виноградні галузки, що переплітаються між собою. Орнамент у стулках несиметричний. Виноградні грона різної форми – видовжені, круглі, поділені на два сегменти. Пів фігурки царів і пророків розміщені у чашечках квітів. Форма розміщення фігурок – два вертикальні ряди на кожній стулці. Майстер використовує жести, повороти голови, що різнять персонажів. На головах царів і пророків – корони і високі шапки. Цар Давид зображений з арфою. У верхньому ряді бічні фігурки вище середніх. Це пророки, які вказують руками на «Різдво Христове» – Богородицю з дитятком Ісусом Христом на руках, які розташовані на завершені колонки у чашечці квітки. Обличчя царів, пророків, Богородиці, Ісуса яскраво розписані – чорні очі, коричневі брови, червоні губи, червоний рум'янець на щоках. Волосся, вуса, борода царів і пророків – руді. Одяг персонажів покритий бронзовою фарбою, галузки з листям – зеленою, грона – синьою.

**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Декор та іконографія царських врат кінця XVI – першої половини XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська Ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. II Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р. – Луцьк, 1995. – С. 17-19. . Єлісеєва Т. Каталог царських врат кін. XVI - поч. XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 48-56. Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Ренесанс і бароко у декоративній різьбі на Волині XVII-XVIII ст. / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131.

#### **6. Царські врата**

ВКМ, РА- 6942

Друга половина XVIII ст.

193x65 смx2

**Походження:** Михайлівська церква с. Грудки Камінь-Каширського району, експедиція ВКМ 2002 р.

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦ України, А. Бондар, О. Глібовецький.

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дощок. Левкас, сріблення, золочення, кольоровий лак, поліхромія, різьба.

**Збереження:** фрагментарні потертості золочення і сріблення, окиснення срібла на «глорії», фрагментарні втрати левкасу на кінчиках пальців євангелістів у верхньому ряді.

**Опис:** із закрутів, що розташовані у нижніх бокових частинах стулок, виростають широкі стебла акантового листя, які піднімаються вго-



13.



14.



15.



16.

ру хвилястою лінією і закручуються на кінцях. В орнамент вплетені великі грона винограду. Широке виноградне листя прикриває півпостаті євангелістів. Вони дуже масивні і грубо вирізані. На лівій стулці євангелісти тримають у правій руці непропорційно великі розкриті книги, лівою рукою, відведеною у бік, благословляють. На правій стулці євангелісти тримають під рукою невеликі закриті книги, правою рукою, відведеною у бік, благословляють. Троє євангелістів з короткими бородами, один – безбородий. Всі – з однаково трактованими рисами обличчя: близько посаджені очі, довгі носи, маленькі губи. У двох з них – лики округлі, у двох – видовжені. Очі, брови, волосся, борода, вуса – коричневі, губи червоні, легкий рум'янець на щоках. Різьба врат вгорі закрита «глюрією» з купчатих хмар та великою аркою у вигляді трилисника, яка складається з відрізків волют. В арці на тлі зеленої завіси – Богородиця з Ісусом Христом на руках. Богородиця з короною на голові поверх мафорію, Христос у лівій руці тримає книгу, правою благословляє. Одяг євангелістів, книги, хітон Богородиці, «глюрія» листочки посріблені; акантове стебло, коміри євангелістів, мафорій і корона Богородиці, хітон Ісуса Христа, колонка – позолочені; виноградні грона покриті зеленим лаком по сріблу. Колонка виконана у вигляді профільованого пів стовпчика.

**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Матеріали до каталогу декоративної різьби та скульптури XVII-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. ІХ міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 151-157. Єлісеєва Т. Ренесанс і бароко у декоративній різьбі на Волині XVII-XVIII ст. / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. ХІІІ міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 73-75. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигонник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна, 2016 – С.356-359

#### **7. Царські врата**

ВКМ, Д-576

Друга половина XVII ст.

181x59, 6 смx3

**Походження:** Волинь

**Реставрація:** ННДРЦ України, В. Дуда

**Техніка і матеріали:** основа стулок з двох липових дощок, чотири врізані шпуги, олія, сріблення, золочення, ажурна плоскорельєфна і об'ємна різьба

**Збереження:** значні потертості сріблення на скісній решітці, фрагментарні потертості золочення на рокайлях.

**Опис:** поверхня стулок – це широка скісна решітка з розетами на перехрестях, поверх якої симетрично до центральної профільованої колонки укладені перфоровані видовжені рокайлі по три (від великих до менших) у центральній частині. Над ними по два невеликих рокайлі, що обернені до середини. Закривають решітку вгорі стулок рокайлі з променистим декором. Над ними – S-подібні волоти. Над колонкою – фігура голуба в оточенні купчатих хмар і променів. Бічні рами стулок і поля по краю мають хвилеподібну внутрішню сторону. Поля в центрі прикрашені видовженими рамами з мотивом рокайлю по боках. Над рамами – перфоровані видовжені рокайлі, обернуті вгору. Поля і рами – синього кольору, рокайлі, фігура голуба, хмари-золочені, скісна решітка і розети посріблені.

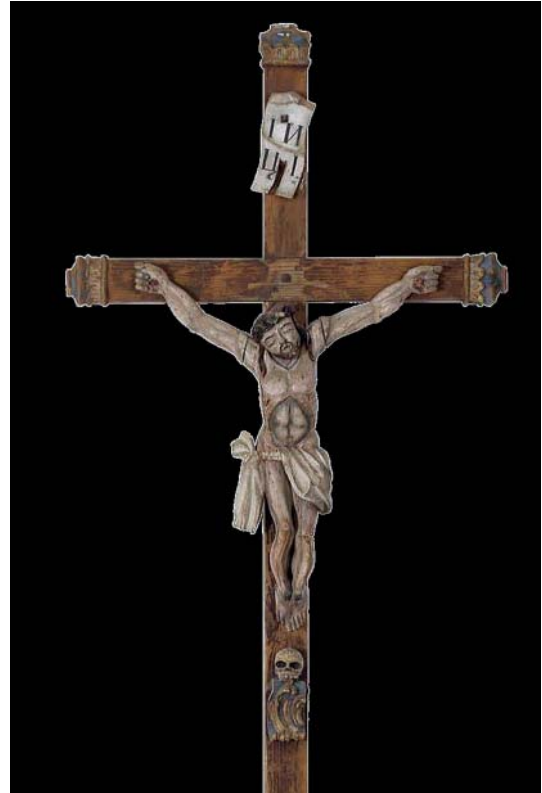
**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Декор та іконографія царських врат кінця XVI – першої половини XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. ІІ Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р. – Луцьк, 1995. – С. 17-19. Єлісеєва Т. Каталог царських врат кін. XVI - поч. XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. ІІІ Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 48-56. Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Стиль рококо у декоративному різьбленні на Волині у другій половині XVIII ст. / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. ХІІ



17.



18.



19.



20.



міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-29 жовтня 2005 р. – Луцьк: Б.в., 2005. – Вип.12. – С. 80-84. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна,2016 – С.362-365

### **8. Святий Онуфрій**

ВКМ, С-20

XVIII ст.

110x51 см

**Походження:** Петро-Павлівський костел м. Луцька

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦ України, А. Ситніков

**Техніка і матеріали:** дерево, різьба

**Збереження:** майже втрачений левкас і фарбовий шар (залишилися невеликі фрагменти на бороді і пов'язці), втрачені руки до ліктів та стопа правої ноги.

**Опис:** Онуфрій стоїть навколішки на камені у тричвертному повороті вліво. Голова повернута вправо і відкинута назад. Губи напіввідкриті, гострий ніс, запалі щоки. На стегнах – пов'язка з широкого листа. Довгі хвилясте волосся і борода спадають ритмічними хвилями, прикриваючи оголену постать.

**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна,2016 – С.372-373

### **9. Свята**

ВКМ, С-21

XVIII ст.

101x46 см

**Походження:** Свято-Богородична церква

с. Бужковичі Іваничівського р –ну, експедиція ВКМ 1981 р.

**Реставрація:** реставраційна майстерня ВКМ, Л. Обухович

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, сріблення, різьба

**Збереження:** потертості сріблення по всій поверхні, відколи деревини на згині та внизу лівого краю сувою

**Опис:** Свята зображена у повен зріст в довгій підперезаній сорочці і плащі, який накинутий на голову та плечі. Стоїть на рожевому постаменті. Руки від ліктя вирізані в окремих фрагментах дерева. У лівій руці, простягнутій вперед, Свята тримає розгорнутий сувій з літерами, права рука відведена вбік. Обличчя видовжене, прямий гострий ніс, запалі карі очі, маленькі рожеві вуста, чоло розкреслене зморшками. Одяг посріблений.

**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131.

### **10. Євангеліст**

ВКМ, С-22

XVIII ст.

99x46 см

**Походження:** Свято-Богородична церква с. Бужковичі Іваничівського р –ну, експедиція ВКМ 1981 р.

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦУ, реставратор Ю. Глібовецький

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, сріблення, кольоровий лак, різьба

**Збереження:** фрагментарні втрати фарбового шару і левкасу на одязі, втрата правої руки до ліктя

**Опис:** Євангеліст зображений у повен зріст босоніж. Стоїть на рожевому постаменті. Одягнений у підперезаний хітон та плащ, який перекинутий через ліве плече та руку і спадає



21.

донизу. Лівою рукою він притримує розкрити книгу, права втрачена по лікоть. Його обличчя видовжене, прямий гострий ніс, близько розташовані карі очі, напіввідкриті рожеві губи, чоло розкреслене зморшками. Хвилясте коричневе волосся спадає на плечі, руда клиновидна борідка. Одяг – зеленого кольору за рахунок накладання зеленого лаку на срібло.

**Експонування:** експонується у МВІ

Література:

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигонник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна, 2016 – С.374

#### 11-12. Апостоли Петро і Павло

ВКМ, РА – 3661, РА – 3662

XVIII ст.

101x42 см

**Походження:** Різдво- Богородична церква с. Здомишель Ратнівського р-ну, експедиція ВКМ 1984 р.

**Реставрація:** НАОМА, І. Левчук

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, золочення, сріблення, різьба

**Збереження:** втрати фарбового шару і левкасу на постаті апостола Павла, втрачені кисті рук: правої – у апостола Петра, лівої – у апостола Павла.

**Опис:** апостол Петро зображений в повен зріст, босоніж, в тричвертному повороті вліво. Видовжене обличчя, велика лисина, сиві коротке волосся і борідка, зморшки на чолі, сірі очі, опущені повіки, розлоги брови. Права рука апостола опущена вниз (кисть руки втрачена), лівою рукою він підтримує велике євангеліє з мальтійським хрестом на обкладинці. Одягнений Петро у посріблений хітон і позолочений плащ.

Апостол Павло зображений в повен зріст, босоніж, в тричвертному повороті вправо. Худорляве обличчя, видовжений ніс, маленькі рожеві вуста, високі дугоподібні брови, маленькі

карі очі, рожевий рум'янець на щоках, хвилясте темне волосся та коротка борода. Права рука апостола покладена на грудях, ліва опущена вниз (кисть руки втрачена). Одягнений Павло у посріблений хітон і позолочений плащ.

**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна,2016 – С.370-371.

#### **13-14. Ангели**

ВКМ, РА – 1434/1-2.

XVIII ст.

38x44, 37,5x41 см

**Походження:** Успенська церква с. Старий Прицьк Іваничівського р-ну, експедиція ВКМ 1981 р.

**Реставрація:** Є. Сизова, м. Київ

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, сріблення, золочення, різьба

**Збереження:** втрата лівої руки до плеча в ангела (РА – 1434/1), втрата правого крила в ангела (РА – 1434/2)

**Опис:** ангели зображені сидячі. Вони пишнотілі з численними складками на руках і ногах. Лики видовжені, круглі щоки звисають донизу, глибоко посаджені карі очі, маленькі рожеві вуста, легкий рум'янець на щоках, коричневе коротке хвилясте волосся. Одна рука ангелів притиснута до грудей, інша відведена вбік. На стегнах – золочене оперезання. За їхніми спинами – масивні посріблені крила з різьбленим пір'ям.

**Експонування:** зберігається у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії

вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І.Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І.Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна,2016 – С.376-377

#### **15-16. Ангели**

ВКМ, С– 33/1-2.

XVIII ст.

58x43, 61x41 см

**Походження:** Михайлівська церква с. Пулемць Шацького р-ну, експедиція ВКМ 1981 р.

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦ України, Ю. Мекелита, ННДРЦ України В. Дуда.

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, золочення, різьба

**Збереження:** втрата стопи лівої ноги ангела С– 33/1, фаланги вказівного пальця правої руки і лівого крила ангела С– 33/2, фрагментарні втрати ґрунту і фарбового шару на постатях.

**Опис:** ангели зображені сидячі. Вони пишнотілі з численними складками на руках і ногах. Лики видовжені, щоки круглі, великі круглі карі очі, високі дугоподібні брови, маленькі рожеві вуста, легкий рум'янець на щоках, коричневе хвилясте волосся. Одна рука ангелів притиснута до грудей, інша відведена вбік. На стегнах – золочене оперезання. За їхніми спинами – масивні золочені крила з різьбленим пір'ям.

**Експонування:** експонується у МВІ

#### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С.

126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І. Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І. Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна, 2016 – С. 378-379.

### **17. Непорочне Зачаття**

ВКМ, С-47

XVIII ст.

170x60 см

**Походження:** Михайлівська церква с. Окорськ Локачинського р-ну, експедиція ВКМ 1986 р.

**Реставрація:** Львівська філія ННДРЦ України, О. Зінчук

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, різьба

**Збереження:** чисельні втрати левкасу та відколи деревини по всій поверхні скульптури, втрати фарбового шару на лівій щоді Марії та чолі, втрата деревини на серпанку, втрачений тулуб змія

**Опис:** Марія стоїть на земній кулі, топчучи ногами змія – символ гріхопадіння. Її руки складені на грудях, в руках хустина – символ покаяння. Одягнута у довгу блакитного кольору сорочку, яка покладена широкими бганками, що ламаються по лініях на окремі площини. На плечі Богоматері накинутий червоний плащ, що обвиває стегна. Голова Марії повернута вправо і ледь нахилена. Обличчя повновиде, великі очі, прямий ніс, дугоподібні брови. Серпанок спадає з голови на плечі, відкриваючи чорне волосся зібране в зачіску

**Експонування:** експонується у МВІ

### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І. Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І. Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна, 2016 – С.382-383

### **18. Розп'яття**

ВКМ, С-47

XVIII ст.

180x73 см, 52x49 см (фігура Ісуса Христа)

**Походження:** Різдво- Богородична церква с. Хворостів Любомльського р-ну, експедиція ВКМ 1986 р.

**Реставрація:** реставраційна майстерня ВКМ, А. Квасюк

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, різьба

**Збереження:** потертості фарбового шару та вертикальна тріщина деревини з лівої сторони на постаті Ісуса Христа, відколи деревини на терновому вінці.

**Опис:** хрест чотириконечний з фігурним завершенням на кінцях. Фігура розп'ятого Ісуса Христа виконана анатомічно правильно. Голова нахилена до правого плеча. Над головою табличка «І И Ц І». Тіло провисло, ноги зігнуті з виступаючим правим коліном, ліва стопа ледь заходить на праву. Широкий страдницький лик з великими закритими очима, прямим носом, стиснутими губами. Грудна клітка модельована горизонтальними «полосками» ребер. Живіт втягнутий та окреслений прямими лініями. На голові Ісуса – рельєфний вінець крупного переплетення. Форма оперезання у вигляді плати, обгорненого навколо шнура і зав'язаного збоку великим декоративним вузлом. На тілі краплі крові. Під ногами Ісуса Христа – череп ( глава Адама), під ним – рокальний мотив.

### **Література:**

Єлісеєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 133-138. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131. Музей волинської ікони; книга-альбом /Александрович В. С., Василевська С. І. Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І. Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К.: Адеф – Україна, 2016 – С.382-383

### 19. Фігура. Святий?

ВКМ, С-29

XVIII ст.

42x23 см,

**Походження:** Різдво- Богородична церква с. Хворостів Любомльського р-ну, експедиція ВКМ 1982 р.

**Реставрація:** кооператив «Еліпс», Є. Сізова

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, різьба, золочення

**Збереження:** втрачені ліва рука, пальці на ногах, великий палець правої руки, втрати фарбового шару та левкасу по всій поверхні скульптури, відколота деревина під носом, потертості золочення.

**Опис:** фігура виконана у повен зріст, права рука простягнута вперед, ліва – втрачена, ноги босі. Обличчя кругле, обрамлене коротким золоченим волоссям. Великі очі, широкий ніс, повні губи. Золочений підперезаний хітон – короткий.

**Експонування:** експонується у МВІ

**Література:** публікується вперше

### 20. Євангеліст

ВКМ, С-30

XVIII ст.

48x27 см,

**Походження:** Різдво- Богородична церква с. Хворостів Любомльського р-ну, експедиція ВКМ 1982 р.

**Реставрація:** кооператив «Еліпс», Є. Сізова

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, різьба, золочення

**Збереження:** чисельні втрати фарбового шару та левкасу по всій поверхні скульптури, втрачені кисть правої руки та пальці на ногах, потертості золочення.

**Опис:** євангеліст зображений сидячі, босоніж. Права рука простягнута вперед (кисть втрачена), лівою він тримає закриті масивне Євангеліє, яке стоїть на коліні. Грубі риси овального обличчя: великі карі очі, масивний ніс, широкі губи, рожевий рум'янець на повних щоках. Волосся хвилями спадає на шию. Довгий підперезаний хітон золочений

**Експонування:** експонується у МВІ

**Література:** Єлісеєва Т. Каталог декоративної різьби та скульптури XVII-XVIII століть зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // 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. 98

### 21. Святий Онуфрій

ВКМ, С-34

XVIII ст.

69x28 см

**Походження:** Покровська церква с. Дорогиничі Локачинського р-ну експедиція ВКМ 1982 р.

**Реставрація:** ННДРЦ України, В. Дуда.

**Техніка і матеріали:** дерево, поліхромія, різьба

**Збереження:** чисельні втрати фарбового шару та левкасу по всій поверхні скульптури, втрачені руки до ліктів.

**Опис:** Онуфрій стоїть навколішки, руки втрачені до ліктів. Обличчя кругле, сірі великі очі, широкий ніс, повні губи, запалі щоки, відстовбурчені вуха. На стегнах – зелена пов'язка з широкого листя. Довге хвилясте волосся спадає на плечі, а довга широка хвиляста борода прикриває постать спереду. Волосся і борода сірого кольору.

**Експонування:** експозиція МВІ 2010-2011 рр., зберігається у МВІ

**Література:** Єлісеєва Т. Каталог декоративної різьби та скульптури XVII-XVIII століть зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // 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. 98-99. Єлісеєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII-XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісеєва // 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. 130..



**Матеріали і техніка:** дошка (4) соснова, шпуги (2) правосторонньо врізані, левкас, темпера, олія, гравіювання, золочення

**Збереження:** кракелюри, фрагментарні втрати фарбового шару і левкасу на стику дошок, на обрамленні, потертості до поліменту і фрагментарні втрати золочення, тріщини і сколи дошки, пошкодження шашелем

**Опис:** апостоли зображені у повний зріст, упівоберта вправо. Апостол Андрій стоїть босоніж, опустивши руки. Правою рукою, стиснутою у кулак, він тримає край білого гіматію, що огортає його постать у нижній частині і прикриває ліву руку. Під скріпленням фібулою гіматієм – жовто-вохристій хітон, підперезаний червоним паском. Апостол Марко у правій руці тримає перо, лівою рукою, перед собою підтримує розгорнуту книгу. Святий одягнений у білдорожевий хітон і блакитний, перекинутий через праву руку гіматій, що пишними драперіями спадає донизу. Складки одягу виконані темними смугами, білильними мазками, затемненнями та висвітленнями основного кольору. Лики рожево-вохристой карнації з підрум'яною, очі великі темні, носи прямі, відтінені повіки і носогубні складки, висвітлені випуклі лоби та вилиці. У апостола Андрія довге волосся, що спадає на плечі, довга кучерява борода і вуса – сиві. У апостола Марка акуратна маленька борідка, короткі підстрижені вуса та пишне хвилясте волосся коричневого кольору. Німби круглі плоскі, окреслені двома графіями, золочені. Позем ікони світлозеленого кольору з іменними написами апостолів, виконаними чорною фарбою. Тло ікони гравіюване рослинним орнаментом, золочене. На звороті ікони – іменні написи, виконані бордовою фарбою. Обрамлення накладне, профільоване, з внутрішнім валиком, різьбленим кульковим орнаментом, золочене, на тиблях.

**Зберігається у МВІ**

**Публікації:** Публікується вперше

#### **4. АПОСТОЛИ ФОМА І ВАРФОЛОМІЙ ВКМ І – 608**

**XVIII ст.**

**117 x 76 x 5,5**

**Походження:** Михайлівська церква с. Грудки Камінь-Каширського району

**Реставація:** 2018 р., Львівська філія ННДРЦ України, О. Глібовецький

**Матеріали і техніка:** дошка (2) соснова, шпуги (2) лівосторонньо врізані, левкас, тем-

пера, олія, гравіювання, золочення

**Збереження:** кракелюри, фрагментарні втрати фарбового шару і левкасу на стику дошок, на обрамленні, потертості до поліменту і фрагментарні втрати золочення, тріщини і сколи дошки, пошкодження шашелем, верхня планка внутрішнього валика та частина верхньої планки зовнішньої рами втрачені

**Опис:** апостоли зображені у повний зріст, упівоберта вправо. Апостол Фома стоїть за спиною апостола Варфоломія. Правою рукою він тримає край синьо-червоного гіматію, що огортає його постать у нижній частині. Святий одягнений у зелений хітон, босоніж. Апостол Варфоломій обома руками перед собою тримає відкриту книгу, читаючи її, схиляє голову. Святий одягнений у синій хітон і червоний гіматій, накинутий на плечі, огортаючи постать, босоніж. Складки одягу виконані чергуванням темних і світлих смуг основного кольору. Лики рожево-вохристой карнації з підрум'яною, очі великі темні, носи прямі, уста повні червоні, відтінені повіки і носогубні складки. Апостол Фома молодий, безбородий, довге коричневе волосся, розділене на проділ, спадає на плечі. У апостола Варфоломія невелика клиноподібна борідка, вуса та довге хвилясте волосся коричневого кольору. Німби круглі плоскі, окреслені двома графіями, золочені. Позем ікони сіро-зелений з іменними написами апостолів, виконаними чорною фарбою. Тло ікони гравіюване рослинним орнаментом, золочене. На звороті ікони – іменні написи, виконані бордовою фарбою. Обрамлення накладне, профільоване, з внутрішнім валиком, різьбленим кульковим орнаментом, золочене, на тиблях.

**Зберігається у МВІ**

**Публікації:** Публікується вперше

#### **5. АПОСТОЛ**

**ВКМ Ж – 324**

**XVIII ст.**

**92 x 34,5**

**Походження:** Горохівський р-н, Волинська область

**Реставація:** 2018 р., Львівська філія ННДРЦ України, М. Москаль

**Матеріали і техніка:** дошка соснова, паволока, левкас, темпера, олія, гравіювання

**Збереження:** ікона переписана олійними фарбами, нижній фарбовий шар темперний, зображення нижнього і верхнього шарів не співпадають, кракелюри, потертості та фра-



1. Апостоли Матвій і Петро



1-а. Іменний напис на звороті ікони  
«Апостоли Матвій і Петро»



2. Апостоли Симон і Филип



2-а. Іменний напис на звороті ікони  
«Апостоли Симон і Филип»





3. Апостоли Андрій і Марко



3-а. Іменний напис на звороті ікони  
«Апостоли Андрій і Марко»



4. Апостоли Фома і Варфоломій



4-а. Іменний напис на звороті ікони  
«Апостоли Фома і Варфоломій»



5. Апостол



6. Богородиця Замилування



6-а. Оклад ікони  
«Богородиця Замилування»

гментарні втрати фарбового шару і левкасу, дві тріщини основи у верхній та нижній частинах

**Опис:** Апостол зображений у повний зріст, упівоберта вправо. Права рука святого піднята у вказуючому жесті (коли усі пальці зігнуті, а вказівний випрямлений), у лівій опущеній руці він тримає закриту книгу з вохристом обрізом у коричневому окладі. Апостол одягнений у вохристо-коричневий підперезаний хітон та перекинутий через руки блакитний гіматій, що огортає плечі. Складки одяг виконані чергуванням темних і світлих смуг основного кольору. Лик святого світло-вохристої карнації з підрум'яною, очі великі світлі, брови широкі, ніс масивний прямий, відтінені повіки та ніс, хвилясте волосся, округла коротка борода та довгі вуса темно-русяві. Німб круглий, у вигляді висвітлення тла навколо голови. Тло гравійоване традиційним рослинним орнаментом, в основі якого стилізована квітка гранату. Основа ікони має аркове завершення, обрамлення відсутнє.

**Зберігається у МВІ**

**Публікації:** Публікується вперше

## 6. БОГОРОДИЦЯ ЗАМИЛУВАННЯ

**ВКМ I – 335**

**XVIII ст.**

**91 x 60**

**Походження:** Хресто-Воздвиженська церква с. Нудиже Любомльського р-ну

**Реставрація:** 2018 р., Львівська філія ННДРЦ України, О. Карапінка

**Матеріали і техніка:** дошка (2) соснова має аркове завершення, левкас, темпера, олія, гравіювання, сріблення, золочення. Рельєфний оклад: дошка (2) липова, левкас, різьблення, золочення. Зображення відкритих ділянок тіла виконані олійними фарбами, доличне письмо – темперою.

**Збереження:** ікона кілька разів перегрунтована, перегравійована, перезолочена, авторський шар – сріблення, кракелюри, значні потертості, фрагментарні втрати фарбового шару, золочення та левкасу на тлі, обрамленні та рельєфному окладі

**Опис:** зображення Богородиці покоління, упівоберта вправо. Богоматір тримає Ісуса Христа на лівій руці, пальцями правої – торкається руки Сина. Голова Матері схилена до Ісуса Христа, чолом Ісус тулиться до щоки Богородиці, поглядом і правою ручкою звернений до неї, лівою – обіймає її за шию. Богородиця одягнена у туніку глибокого синьо-зеленого

кольору, облямовану на горловині і обшлагах широкою орнаментованою, з «каменями» тасьмою та червоний із зеленим виворотом мафорій, оздоблений по краю «золотним шиттям» та декорованими зірками на чолі і правому рамені. Ісус Христос одягнений у підперезану, оздоблену розкішним золоченим рослинним орнаментом, блідо-рожеву коротеньку, що відкриває ніжки за коліна, сорочечку з комірцем. Складки одяг модельовані чергуванням темних і світлих смуг основного кольору. Лики округлі, широколобі, світло-вохристої карнації з підрум'яною, круглими карими очима і високими тонкими бровами. Німби круглі, окреслені графією, гравійовані променями, золочені. Тло гравійоване рідким рослинним орнаментом з стилізованими п'ятипелюстковими квітами на довгих стеблах з листям, що нагадує акант. Ікона має золочений дерев'яний оклад, який закриває постаті Богоматері та Ісуса, і різьбленими лініями рельєфу відтворює складки їхніх одяг. Декоративне обрамлення фігурне, накладне, профільоване, золочене.

**Зберігається у МВІ**

**Публікації:** Публікується вперше

## 7. СВЯТИЙ МИКОЛАЙ

**ВКМ I – 451**

**XVIII ст.**

**103 x 77, 5**

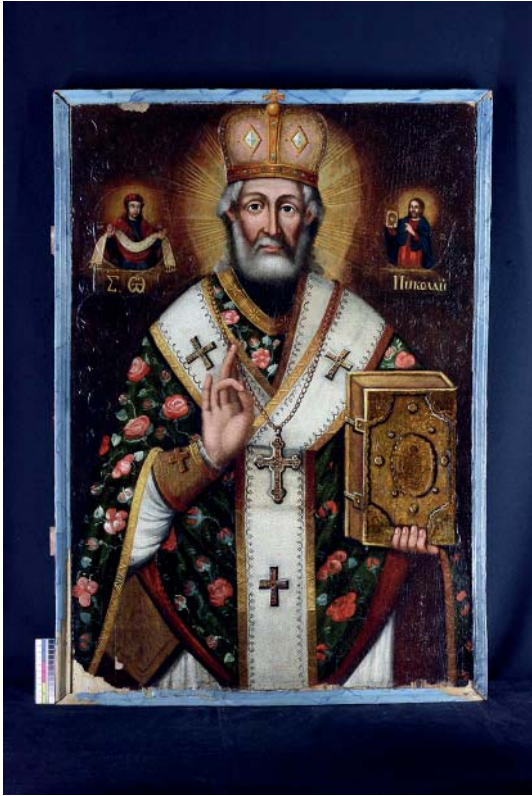
**Походження:** Преображенська церква с. Вічині Рожищенського р-ну

**Реставрація:** 2018 р., Львівська філія ННДРЦ України, Н. Білостоцька

**Матеріали і техніка:** дошка (2) соснова, шпуги (2) правосторонньо врізані, паволока на стику дощок, левкас, темпера, олія, гравіювання, сріблення, імітація золочення

**Збереження:** потемніння захисного лакового шару, кракелюри, потертості, злушення та подряпини, дрібні фрагментарні втрати фарбового шару і левкасу на всій площині ікони та на обрамленні, потертості імітації золочення до срібла, пошкодження деревини шашелем

**Опис:** зображення святого Миколая фронтальне, нижчепоясне. Правою рукою святий благословляє, лівою – підтримує закриту книгу із «золотим» обрізом, у карбованому «золоченому» окладі з фігурними середником і наріжниками. Святий одягнений у білий підризник, «золочені» поручі, облямований «золоченою» тасьмою темно-зелений саκος з квітковим орнаментом у червоно-ро-



7. Святий Миколай

жеві ружі з зеленим листям, білий омофор із «золотими», інкрустованими «каменями» хрестами, «золотим шиттям» та «золоченою» тасьмою по краю, на «золотому» ланцюжку – масивний «золотий» наперсний хрест з «каменями». Складки одяг виконані шляхом накладання темних смуг на основний колір. Лик овальний, вохристої карнації з легкою підрум'яною, відтінені повіки, вилиці, крила носа, носогубні складки, зморшки навколо очей, на щоках і чолі, очі великі темні, брови дугоподібні, ніс прямий загострений, уста червоні, волосся, коротка, округла борода і вуса сиві. Німб круглий, обнесений вохристою лінією і модельований висвітленням тла та променями. Обабіч, у круглих клеймах – зображення Богородиці у синьо-червоних одягах з білим хрещатим омофором у руках (зліва) та Ісуса Христа у червоно-синіх одягах, який тримає Євангеліє у золотому окладі правою рукою, а лівою – вказує (справа). Іменний напис, зроблений жовтою фарбою, нею ж виконані дрібні монограми Богородиці та Ісуса Христа у клеймах. Німб, Євангеліє, рельєфне тло та клейма нарощені левкасом, об'ємні. Тло декороване стилізованим рослинним орнаментом.



8. Христос Вседержитель

Захисний шар лаку потемнів і надав тлу вохристо-сіруватого забарвлення. Обрамлення накладне, профільоване, на тиблях, зафарбоване у блакитний колір.

**Зберігається у МВІ**

**Публікації:**

### 8. ХРИСТОС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

**ВКМ РА – 1591**

**XVIII ст.**

**101x 58**

**Походження:** Михайлівська церква с. Грудки Камінь-Каширського району

**Реставрація:** 2018 р., Львівська філія ННДРЦ України, С. Манько

**Матеріали і техніка:** дошка (2) липова, шпуги (2) соснові наскрізно врізані, левкас, темпера, олія, гравіювання, сріблення

**Збереження:** кракелюри, розходження дощок іконного щита і планок обрамлення на стиках, втрати фарбового шару і левкасу на стиках дощок, значні потертості сріблення до поліменту по всій площі ікони та на обрамленні, згриблення

**Опис:** зображення Ісуса Христа фронтальне, нижчепоясне. Правою рукою Христос бла-

гословляє, лівою підтримує синьо-блакитну з вохристом державу. Спаситель одягнений у білу спідню сорочку, вузький рукав якої видно на правій руці Христа, червоний підперезаний хітон, оздоблений на горловині орнаментованою золоченою тасьмою, облямований орнаментованою золоченою і вузькою вохристою тасьмою синій гіматій та корону у вигляді митри з хрестом, прикрашену рослинним візерунком з «каменями», кульковим орнаментом по краю, окреслену графією. Складки одягу модельовані зіставленням темних і світлих відтінків червоного і синього кольорів. Лик Христа блідо-рожевої карнації, округлий, з випуклим чолом, очі великі, мигдалеподібні, карі, брови довгі, дугоподібні, темні, ніс прямий, вуста повні, червоні, вуха великі, розміщені високо, на рівні очей і вилиць, відтінені повіки, ніс та носогубні складки, довге, хвилясте волосся, маленькі вуса і борідка темнокоричневі. Німб круглий плоский, окреслений двома графіями, сріблений. Тло ікони гравійоване рослинним орнаментом, в основі якого стилізовані соняхи, квіти, акант. Обрамлення накладне, профільоване, на тиблях.

**Зберігається у МВІ**

**Публікації:** Публікується вперше

## АВТОРИ ЗБІРНИКА

**Александрович Володимир** – доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

**Асаулова Олена** – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

**Бобрик Вітольд** – кандидат історичних наук Інституту досліджень культурної спадщини Європи, м. Седльце, Республіка Польща.

**Борисенко Ольга** – аспірантка Інституту історії мистецтв Гданського Університету, м. Гданськ, Республіка Польща.

**Бурковська Любов** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ.

**Василевська Світлана** – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Вигодник Ангеліна** – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Гулько Геннадій** – історик-релігієзнавець, заслужений працівник культури України, м. Луцьк.

**Деригуз Наталія** – студентка 2 курсу магістратури факультету „Образотворче мистецтво”, спеціалізація „Реставрація творів мистецтва”, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

**Дмитрук Віра** – молодший науковий співробітник сектору фондів Національного заповідника „Давній Галич”, м. Галич.

**Доскоч Ганна** – науковий співробітник Володимир-Волинського історичного музею імені О. Дверницького, м. Володимир-Волинський.

**Дятел (Левчик) Іванна** – художник-реставратор темперного живопису II кваліфікаційної категорії ННДРЦУ, м. Київ.

**Єліссєва Тетяна** – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Єфіменко Любов** – завідувач наукового сектору рентгенографічних досліджень та дозиметрії ННДРЦУ, м. Київ.

**Жолоб Ганна** – старший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника „Давній Галич”, с. Крилос.

**Звєздіна Юлія** – студентка 2 курсу магістратури факультету „Образотворче мистецтво”, спеціалізація „Реставрація творів мистецтва”, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

**Зінчук Ольга** – художник-реставратор ЛФ ННДРЦ України, магістр реставрації творів мистецтва, випускник аспірантури ЛНАМ (2018 р.), м. Львів.

**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** – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Ковальчук Євгенія** – кандидат історичних наук доцент, заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Коношенко Катерина** – магістрант 2 року навчання кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, член Національної спілки художників України, м. Харків.

**Коритнянська Вікторія** – старший науковий співробітник Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

**Левицька Мар'яна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, м. Львів.

**Левицька Олександра** – молодший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника „Давній Галич”, с. Крилос.

**Мазур Вікторія** – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.

**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

красознавчого музею, м. Луцьк.

**Москаль Марта** – художник-реставратор ЛФ ННДРЦ України, аспірант ЛНАМ, м. Львів.

**Ніколаєнко Катерина** – магістрант 2 року навчання кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, член Національної спілки художників України, м. Харків.

**Обухович Лариса** – художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Пуцко Василь** – старший науковий співробітник Калужського обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

**Сиговський Павло** – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

**Снігла Анатолій** – незалежний дослідник, працівник ДУО „Богусевичська НПК дитячий сад-середня школа”, м. Багусевичи, Республіка Білорусь.

**Соколова Дарина** – студентка 5 курсу магістратури кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв, м. Харків.

**Сохан Леся** – старший науковий співробітник відділу фондів Національного заповідника „Давній Галич”, м. Галич.

**Сьомак Оксана** – мистецтвознавець, с. Вишневе.

**Хребтенко Маргарита** – художник-реставратор темперного живопису III кваліфікаційної категорії ННДРЦУ, м. Київ.

**Черенюк Олена** – провідний науковий співробітник Володимир-Волинського історичного музею імені О. Дверницького, м. Володимир-Волинський.

**Шаповалова Анастасія** – студентка магістратури, спеціалізація „Реставрація творів мистецтва”, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

**Шевченко Наталія** – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

**Шуліка Вячеслав** – кандидат мистецтвознавства /доктор філософії (PhD), художник-реставратор, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

**Шульц Ірина** – заступник начальника відділу вивчення мистецької спадщини Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, м. Київ.

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ І

#### ДО 115-ОЇ РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

**КОВАЛЬЧУК Євгенія, м. Луцьк**

Павло Жолтовський. Наукові конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» (2009–2019 рр.)..... 3

**ЛЕВИЦЬКА Мар'яна, м. Львів**

Мистецтвознавчий метод Павла Жолтовського: релігійне мистецтво поміж пастками радянської ідеології..... 7

**ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк**

Павло Жолтовський у спогадах працівника апарату Уповноваженого в справах релігій, учасника експедицій Волинського краєзнавчого музею по культових спорудах Волині 1980-х років..... 11

### РОЗДІЛ ІІ

#### ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ ІІ. 1. ІКОНОПИС

**ШУЛЬЦ Ірина, м. Київ**

„Холмська колекція” у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Ще один архівний документ до історії надходження пам'яток ..... 18

**БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ**

Волинські ікони з колекції Національного музею народної архітектури і побуту України..... 26

**СЬОМАК Оксана, с. Вишневе**

Празникові ікони з Калущини в колекції НХМУ. Результати вивчення та перспективи подальшого дослідження ..... 36

**КАРШОК Людмила, м. Луцьк**

Іконописний спадок так званого „Малоритського маляра” XVII ст. у збірці ВКМ та у храмах північної Волині ..... 47

**ВАСИЛЕВСЬКА Світлана, м. Луцьк**

Ікона „Христос у потирі” 1737 р. з колекції Волинського краєзнавчого музею. Особливості іконографії..... 54

**МОСКАЛЮК Ірина, м. Луцьк**

Тема „Богоматір Мізерекордія” на волинських іконах XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею..... 60

**КАРЭЛН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, г. Мінск, Беларусь**

Шафа-ахвярнік з Хатлянаў як рэдкая з’ява беларускага іканапісу XVIII–XIX стст. .... 66



<b>СІНІЛА Анатоль, м. Багушэвічы, Беларусь</b> Экспанаты аддзелу старажытнага мастацтва на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы. Паходжанне і далейшы лёс .....	71
<b>ДМИТРУК Віра, м. Галич</b> Іконопис на прикладі фондовай колекцыі ікон Національнаго запавідніка „Давній Галич” .....	79
<b>ДМИТРУК Віра, м. Галич</b> Ікона на склі „Святий Миколай” у фондах Національнаго запавідніка „Давній Галич” .....	85
<b>МОСКАЛЬ Марта, м. Львів</b> Іконографія та образ святого Микити Бісоборця в українському сакральному мистецтві.....	89
<b>ЖОЛОБ Ганна, с. Крилос</b> Особа Василя Великого в сакральному мистецтві .....	93
<b>ШУЛКА Вячеслав, м. Харків</b> Два іконостаси із слободи Нова Водолага .....	97
<b>НИКОЛАЕНКО Катерина, г. Харьков</b> Ікона Богородицы Ченстоховской и старообрядческий список „Умягчение Злых Сердец” .....	103
<b>БОРИСЕНКО Ольга, г. Гданьск, Польша</b> Велятичская икона Богоматери в контексте белорусских икон Богородицы, связанных легендами с Киевом .....	109
<b>Пуцко Василь, м. Калуга</b> Волинські ікони Старозавітної Трійці .....	116

## II. 2. РЕСТАВРАЦІЯ

<b>ЧЕРЕНЮК Олена, ДОСКОЧ Ганна, м. Володимир-Волинський</b> Колекція творів сакрального мистецтва з фондів Володимир-Волинського історичного музею ім. О. Дверницького. Співпраця з Львівською філією національного науково-дослідного реставраційного центру України .....	121
<b>ШЕВЧЕНКО Наталія, АСАУЛОВА Олена, м. Київ</b> До проблем визначення автентичності храмових творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу Волині .....	127
<b>ЗІНЧУК Ольга, м. Львів</b> Ікона „Святий Миколай” XVIII ст. зі збірки Державного історико-культурного заповідника м. Дубно: дослідження та реставрація .....	134
<b>КОНЮШЕНКО Катерина, м. Харків</b> Особливості консервації ікони „Богородиця Параклесис” Липованської школи .....	138
<b>СОКОЛОВА Дарина, м. Харків</b> Ікона „Святий Іоан Хреститель”: дослідження та реставрація .....	141

<b>ДЕРИГУЗ Наталія, ЗВЄЗДІНА Юлія, м. Харків</b> Особливості липованського іконопису на прикладі реставрації ікони „Єдинородний Сине” ...	143
<b>ШАПОВАЛОВА Анастасія, м. Харків</b> Реставрація Ветківської ікони Св. Миколи в збірці липованської громади с. Белоусівка .....	148
<b>КОРИТНЯНСЬКА Вікторія, м. Одеса</b> Ентомологічне дослідження фондосховищ Музею волинської ікони.....	151
<b>ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк</b> Реставрація ікони „Розп’яття Господнє з Предстоячими” XVII ст. села Качин Камінь-Каширського району.....	157
<b>ЄФІМЕНКО Любов, ХРЕБТЕНКО Маргарита, ДЯТЕЛ (ЛЕВЧИК) Іванна, м. Київ</b> Дослідження та реставрація двох волинських ікон XVIII ст. (?) із колекції Національного музею народної архітектури та побуту України .....	163

### **РОЗДІЛ III.**

#### **МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

<b>АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів</b> Волинські монументальні портрети київського унійного митрополита та львівського єпископа Афанасія (Шептицького) .....	168
<b>ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк</b> Холмська ікона Богородиці: інтерпретація окремих сторінок її історії.....	177
<b>ЛЕВИЦЬКА Олександра, с. Крилос</b> Духовна перлина – Галицьке Євангеліє 1144 р. у експозиції Музею історії давнього Галича...	182
<b>МАЗУР Вікторія, м. Київ</b> Підтвердження достовірності перебудови притворів Свято-Михайлівського храму села Острів.....	186
<b>СОХАН Леся, м. Галич</b> Єпископські ризи у фондовій збірці Національного заповідника „Давній Галич” .....	187
<b>SYGOWSKI Paweł, Lublin, Polska</b> Dwie kolejne unickie cerkwie we wsi Tur w XVIII w. – stara z kaplicą nad babińcem i nowa, zachowana do dziś – oraz kaplica filialna w Nucie (Ratneńskiej).....	192
<b>БОБРИК Вітольд, м. Седльце, Польща</b> Греко-католицькі церкви на території Люблінського воєводства після Другої світової війни...	202

**РОЗДІЛ IV.**  
**КАТАЛОГІЗАЦІЯ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

**ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк**

Каталог пам'яток декоративного різьблення і скульптури XVII–XVIII ст. з відреставрованої частини колекції Волинського краєзнавчого музею ..... 206

**ВИГОДНИК Ангеліна, м. Луцьк**

Матеріали до каталогу волинської ікони XVI–XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею ..... 222

**АВТОРИ ЗБІРНИКА** ..... 230

**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 26**

**Матеріали XXVI міжнародної наукової конференції,  
присвяченої 115-ій річниці від дня народження українського  
мистецтвознавця Павла Жолтовського  
м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2019 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 01.10.2019 р. Підписано до друку 18.10.2019 р.  
Формат 60x68 1/8. Гарнітура Times.  
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 27,4. Обл.-вид. арк. 39,7.  
Накладом 300 прим. Вид. №. 924.  
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 26. Матеріали XXVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2019 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2019. – 237 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXVI міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 24–25 жовтня 2019 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 українському мистецтвознавцю Павлу Жолтовському.

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

**УДК 7.04(477)+27-526.62](06)**

**В 67**