АПОЛОГЕТ

ЛЬВІВСЬКА ПРАВОСЛАВНА
БОГОСЛОВСЬКА АКАДЕМІЯ УПЦ КП

Матеріали V Міжнародної
наукової конференції
м. Львів, 23-24 листопада 2012 р.

ХРИСТИЯНСЬКА САКРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ:
ВІРА, ДУХОВНІСТЬ, МИСТЕЦТВО

Львів
2012

Журнал зареєстрований
Державним комітетом інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України за № 591 від 5 червня 2003 року

Журнал видається з благословення
Високопреосвященнішого ДИМИТРІЯ,
Митрополита Львівського і Сокальського

В. о. головного редактора - *викладач, голова прес-служби ЛПБА кандидат богословських наук свящ. Назарій Лозинський*

Літературний редактор - *викладач ЛПБА, завідувач кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін кандидат богословських наук, філолог Сергій Яремчук*

Упорядник, відповідальний за випуск - *завідувач церковно- археологічним музеєм ЛПБА Андрій Цибко*

Редакційна колегія:

Ректор ЛПБА кандидат богословських наук, доцент
митр. прот. Ярослав Ощудляк

Проректор ЛПБА, кандидат богословських наук
прот. Михайло Сивак

Викладач ЛПБА кандидат богословських наук
свящ. Любомир Хомин

Викладач ЛПБА кандидат богословських наук
прот. Роман Великий

Матеріали надруковані згідно з оригіналами авторських текстів.
За достовірність інформації, наведеної в матеріалах
відповідальність несе автор.
Передруки та копіювання матеріалів дозволені з посиланням на джерело.

Адреса редакції:
79008, м. Львів - 8, вул. Лисенка, 43
тел. 276-54-94; 276-54-93

На першій сторінці обкладинки - Ілля Колчинський. Страсті Господні, (фрагмент), 1630-1640-ві рр, Флоринка. *Іл. до статті М. Гелитович, ст.103-107;*

На третій сторінці обкладинки - Іван Середиський (?). Двобічна ікона «Богородиця Теребовельська / Христос Вседержитель». І тр. XVIII ст.
Іл. до статті Р. Косів ст.112-120;

На четвертій сторінці обкладинки - «Страшний суд». Друга половина XVI ст. С. Завадка Сколівського р-ну Львівської обл.. *Іл. до статті М. Федак, ст.99-102*

Zofia Bator.
Wizerunek „nie ręką ludzką uczyniony” – fakty i legendy..... 8

Олег Огірко.
Формування духовності засобами сакрального мистецтва..... 16

Орест Макойда.
Особливості розвитку страсної тематики у ранньохристиянський період..... 24

Галина Гнатищак.
Християнська сакральна культура Київської Русі..... 34

Володимир Александрович.
Комплекс ікон передвівтарної огорожі в українській церковній традиції княжої доби..... 41

Agnieszka Gronek.
Arbor Virginis w zachodnioruskim malarstwie ikonowym jako wyraz wiary w Niepokalane Poczęcie Najświętszej Marii Panny?..... 61

Олена Кирилова.
Іконографічні та стилістичні особливості пам’яток св. Івана Предтечі зі збірки Музею Ставропігійського Інституту у Львові (на прикладі ікон з Національного музею у Львові ім. А. Шептицького)..... 69

Уладзімір Карэлін, Мікалай Мельнікаў.
Абразы св. Іаана Хрысціцеля ў беларускім іканапісу..... 77

Роман Зілінко.
Огляд іконографії св. Йосафата Кунцевича (на прикладі творів зі збірки іконопису Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького)..... 82

Тетяна Федорів.
Ісус Христос Вседержитель у хатніх іконах з колекції Національного Заповідника «Замки Тернопілля»..... 90

Оксана Тріска.
З нових відкриттів: невідомі композиційні типи українських народних ікон на склі (на основі артефактів з Краківського Національного музею та львівських приватних збірок)..... 96

Марта Федак.
Ікона «Страшного Суду» другої половини XVI ст. Із церкви Архангела Михаїла у Завадці..... 99

Марія Гелитович.
Фрагменти творчої спадщини іконописця першої половини XVII ст. Іллі Колчинського..... 103

Мар ’ яна Пелех.
Апостольська тематика маловідомого іконостасу XVII ст. Преображенської церкви у селі Смолин (Яворівщина)..... 108

Роксолана Косів.
Мистецька спадщина маляра Івана Середиського з Риботич..... 112

Оксана Жеплинська.
Колекція давнього портретного малярства кінця XVII – XVIII століть Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького..... 121

Олександр Шейко.
«Розп’яття з пристоячими та Богородицею і святим Миколаєм» 1802 року з села Петранка..... 129

Роман Галуйко.
Ікона «Торжества Православ’я» з колекції ікон Британського музею та поява нових ікон в Україні..... 132

Тетяна Денисова.
Святий антимінс: термін, історія виникнення, форма та матеріали виготовлення, особливості використання, становлення іконографії..... 138

Наталія Ганусевич.
Стародруки у фондах Національного Заповідника «Замки Тернопілля»: сучасний стан, дослідження і збереження..... 143

Тарас Откович.
Елементи маньєристичного стилю в різьбленні українських іконостасів XVII ст..... 150

Оксана Шпак.
Невідомий дереворіз «Пієта» майстра «KS» (атрибуція, іконографічні джерела та інтерпретація)..... 155

Олег Болюк.
Мистецтвознавчі студії сницарства: методика дослідження та атрибуція пам’яток у польових умовах. (Експедиція 2011 р.)..... 161

Олена Федорчук
Декоровані бісером хоругви, священиче облачення та покрівці зі села Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. (Матеріали мистецтвознавчої експедиції 2011 р.)..... 168

Володимир Магінський.
Плащаниця XIX ст. 175

Микола Хмільовський.
До питання про палати князя Лева Даниловича у Львові..... 178

Михайло Приймич.
Консисторіальний зал резиденції Мукачівських єпископів, як відображення художніх тенденцій Австрійської імперії другої пол. XVIII ст..... 183

Олеся Семчишин-Гузнер.
Сакральна архітектура українців у провінції Альберта (Канада): загальний огляд на основі рукописів Ю. Буцманюка, творчих робіт П. Іванець й польових матеріалів дослідницького проекту Канадського інституту українських студій Університету Альберти (Едмонтон) 2009-2012 рр. 187

Наталія Михайлюк (Сестра Назарія, ЧСВВ).
Стан вивчення історико - мистецької спадщини жіночих василіянських монастирів в україні XVII - першої пол. XX ст. 196

Василь Слободян.
Історія церков Добромиля..... 205

Вітольд Бобрик.
Перелік колишніх греко-католицьких храмів у Кросненському воєводстві (1980 рік)..... 211

Paweł Sygowski.
O cerkwi w Ulicku, jej kolatorach oraz o pochodzącej z tej cerkwi ikonie św. Paraskewii Męczennicy (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie)..... 219

Александрович Володимир - доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

Батор Софія – голова Товариства шанувальників сакрального мистецтва (м. Перемишль, Республіка Польща).

Бобрик Вітольд - кандидат історичних наук, адьюнкт Природничо-Гуманітарного Університету в Сєдльцах, м.Сєдльце, Республіка Польща.

Болюк Олег - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва

Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Галуйко Роман - аспірант ЛНУ ім. Івана Франка. (м.Львів)

Ганусевич Наталія – молодший науковий співробітник. Національний заповідник «Замки Тернопілля» (м.Збараж)

Гелитович Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. (м.Львів)

Гнатищак Галина – кандидат філософських наук, викладач ЛПБА, старший викладач кафедри гуманітарних дисциплін Львівського інституту менеджменту. (м. Львів)

Ґронек Аґнєшка - доктор (PhD), ад'юнкт кафедри українознавства, Ягелонський Університет у Кракові, (Польща)

Денисова Тетяна - історик, науковий співробітник відділу фондів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. (м. Львів)

Жеплинська Оксана - завідувач відділу українського мистецтва IX- XX ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. (м. Львів)

Зілінко Роман - старший науковий співробітник відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м.Львів).

Карэлін Уладзімір – кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник Національного мистецького музею Республіки Білорусь, (м.Мінськ, Республіка Білорусь).

Кирилова Олена - молодший науковий співробітник. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. (м.Львів).

Косів Роксолана – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської Національної Академії Мистецтв, (м.Львів).

Магінський Володимир – художник-реставратор 1-ої категорії станкового темперного та олійного малярства, завідувач науково-реставраційної майстерні Національного заповідника „Замки Тернопілля", (м.Збараж).

Макойда Орест - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Мельнікаў Мікалай – науковий співробітник Музею старожитнобілоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Білорусі, (м.Мінськ, Республіка Білорусь).

Михайлюк Наталія (**Сестра Назарія, ЧСВВ**) - Аспірантка Львівської Національної Академії Мистецтв. (м. Львів)

Огірко Олег - доктор філософії, доцент. Львівський національний університет ветеринарної медицини і біотехнологій ім. С.З. Гжицького. (м. Львів)

Откович Тарас – завідувач відділу наукових досліджень Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України,(м.Львів).

Пелех Мар ' яна - Аспірант Львівської національної академії мистецтв (м.Львів)

Приймич Михайло - кандидат мистецтвознавства. Закарпатський художній інститут (м.Ужгород)

Семчишин-Гузнер Олеся - кандидат мистецтвознавства, старший науковий працівник Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м.Львів).

Сиговський Павло - історик мистецтва, м.Люблін, Республіка Польща.

Слободян Василь – кандидат історичних наук, керівник відділу Інституту «Укрзахідпроектреставрація», (м. Львів).

Тріска Оксана - науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАНУ. (м. Львів)

Федак Марта – молодший науковий співробітник Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м.Львів).

Федорів Тетяна – молодший науковий співробітник Національного заповідника „Замки Тернопілля", (м.Збараж).

Федорчук Олена - кандидат мистецтвознавства, ст. наук. співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Хмільовський Микола - завідувач науково-методичного відділу. Львівський музей історії релігії. (м.Львів).

Шейко Олександр - молодший науковий працівник відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м.Львів).

Шпак Оксана - кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інститут народознавства НАН України, (м.Львів).

Zofia BATOR

WIZERUNEK „NIE RĘKĄ LUDZKĄ UCZYNIONY" – FAKTY I LEGENDY

Poszukując tego co łączy chrześcijan Wschodu i Zachodu, warto zwrócić uwagę na wizerunek *Najświętszego Oblicza Zbawiciela*. Jak podaje Tradycja, była to pierwsza i zarazem wyjątkowa ikona, bo „nie ręką (ludzką) uczyniona" (gr. *acheiropoietos*; łac. *imago non manu facta*). W Kościołach Wschodnich wizerunek ten został nazwany *Mandylion* (*mandylion* - aram. ręcznik; *mandil* – arab. płótno) i związany z opowieścią o królu Abgarze. W Kościele rzymskim – określany jako *Veraikon* lub *Chusta Weroniki* – upamiętniał odważny i miłosierny czyn niewiasty, towarzyszącej Chrystusowi podczas drogi krzyżowej.

Wiele informacji dotyczących genezy tego wizerunku przekazują prawosławne teksty liturgiczne, które nie są jednak traktowane w naukowych opracowaniach jako wiarygodne źródła. Na ogół uważa się, że te opowieści powstały kilka wieków później, dla uzasadnienia chrześcijańskiej ikonografii i mają charakter legendarny. Z powodu braku źródeł, dotyczących najwcześniejszego okresu chrześcijaństwa, zrodziła się nadprzyrodzona geneza ikon, nadająca im wartość relikwii.

Sensacyjne odkrycia z ostatnich lat, związane z *Całunem Turyńskim* oraz *Chustą z Manoppello*, skłaniają jednak do zweryfikowania dotychczasowych poglądów na ten temat. Wobec obu tajemniczych płócien, noszących w opinii naukowców wizerunek Oblicza Chrystusa, rodzą się dziś pytania: Czy *Całun Turyński* oraz *Chustę z Manoppello* można uznać za zaginione pierwowzory chrześcijańskich ikon? Czy opowiadanie o cudownym powstaniu ikony Chrystusa jest rzeczywiście tylko legendą?

Szukając odpowiedzi na powyższe pytania autorka w niniejszym opracowaniu podejmie próbę zebrania i zestawienia ze sobą faktów historycznych oraz wątków apokryficznych, dotyczących powstania oraz kultu „nie ręką ludzką uczynionego" wizerunku Chrystusa. W pracy zostaną wykorzystane wcześniejsze badania dotyczące *Całunu Turyńskiego*, które zapoczątkował I. Wilson oraz najnowsze - uwzględniające relikwię z Manoppello - prof. H. Pfeiffera SJ, s. B. Paschalis Schölmmer OCSO i A. Rescha CSRS.

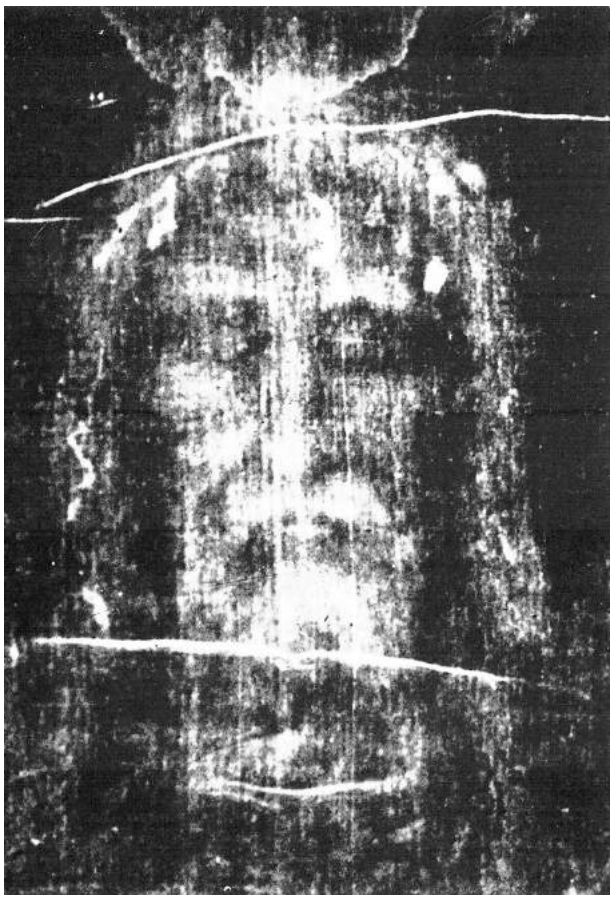
Najstarsze ślady wizerunku *acheiropoietos*

Pierwsza pewna informacja dotycząca istnienia portretowego przedstawienia Chrystusa pochodzi od św. Ireneusza z Lyonu (ur. ok. 130-140). Zgodnie z tym przekazem obraz miał powstać z inicjatywy Piłata i znalazł się później w posiadaniu gnostyckiej wspólnoty wyznawców Karpokratesa[1]. W czasach Euzebiusza (263-ok.340) także wśród chrześcijan zaczęły się pojawiać malowane na deskach portretowe przedstawienia Chrystusa i apostołów[2]. Biskup Salaminy Epifaniusz (315-403) wspomina o podobnych wyobrażeniach jakie widział na ścianach kościołów[3]. Od niego pochodzi również informacja o zasłonie, wiszącej w drzwiach świątyni (sanktuarium?), przedstawiającej „jakoby Chrystusa lub jakiegoś świętego"[4]. Najstarsze dokumenty związane z wizerunkiem *acheiropoietos* wspominają także o Matce Jezusa, która posiadała płótno z odbiciem Jego Oblicza[5]. Z kolei *Nauka Apostoła Addaja*, pochodząca z przełomu IV i V wieku, mówi o wizerunku wykonanym dla króla Abgara[6]. Tę historię, znaną z syryjskich tekstów, przytacza także Euzebiusz ok. 325 roku.

Pomimo znacznej ilości dokumentów dotyczących *acheiropoietos*, można zauważyć znaczne rozbieżności co do jego genezy. Według jednej z wersji na chuście powstało odbicie twarzy Jezusa, obmytej w wodzie. W innym wariancie tej opowieści wizerunek Chrystusa miał powstać przez wytarcie płótnem zlanej krwawym potem twarzy, podczas modlitwy w Ogrodzie Getsemani. Istnieje również opowiadanie o ikonie, która została namalowana przez posłańca króla Abgara − archiwistę Channana[7]. Daleko posuniętą zbieżność wykazują natomiast fakty dotyczące dalszych losów cudownego wizerunku, spisane pomiędzy 609 a 726 rokiem w *Dziejach Judy Tadeusza*[8], a także w *Opowieści o wizerunku z Edessy*[9] z IX wieku. Na podstawie powyższych źródeł można stwierdzić, że ok. 30 roku w Edessie panował Agar V Czarny, który zachorował na trąd. Szukając ratunku u Jezusa wysłał do Jerozolimy swojego dworzanina, zlecając namalowanie portretu Chrystusa oraz przekazanie listu. Ananiasz (Channan) powrócił do swego pana z pisemną odpowiedzią Jezusa oraz wizerunkiem, powstałym przez

odbicie Jego twarzy na płótnie. Dzięki tym relikwiom król poczuł się lepiej, a pełne jego uzdrowienie nastąpiło później po przybyciu do Edessy apostoła Tadeusza. W wyniku licznych nawróceń powstała tam gmina chrześcijańska, a Tadeusz został jej przełożonym. Za panowania Manu VI, który w 57 roku powrócił do pogaństwa, relikwia Chusty została przez chrześcijan ukryta. Zamurowana wewnątrz niszy w miejskiej bramie, została odkryta dzięki biskupowi, który we śnie otrzymał objawienie dotyczące skrytki. Płótno zachowało się w stanie nienaruszonym, z palącą się przed nim lampą. Na ceramice zaś, która pokrywała wewnętrzną ścianę skrytki, w sposób cudowny powstała kopia przechowywanego tam wizerunku. Przyjmuje się, że płyta z wypalonej gliny, będąca ceramiczną kopią *Mandylionu*, mogła być od początku ukryta razem z płótnem. Przechowywano ją później jako *Keramion* w położonym niedaleko mieście Herapolis, a w 969 roku przewieziono do Konstantynopola[10].

Wobec braku wiarygodnych świadectw, część opowieści związanych z *Mandylionem* niewątpliwie należy uznać za legendarną. Faktem historycznym jest jednak istnienie Abgara V Ukarmy (4-7 r. przed Chr. – 13-50 r. po Chr.), księcia niewielkiego państwa między Tygrysem a Eufratem, ze stolicą w Edessie (obecnie Sanliurfa w Turcji). Kroniki tego miasta wspominają o kościele chrześcijańskim, który już w 201 roku uważany był za dawny. Ośrodkiem kultu w Edessie początkowo był kościół Zbawiciela, dawna świątynia pogańska z czasów króla Seleukosa, jednak już w 324 roku rozpoczęto tam budowę nowego kościoła. Hiszpańska pątniczka Egeria (Aetheria) podczas podróży do Ziemi Świętej w latach 381-384 wspomina, że „Kościół tamtejszy jest bardzo wieki i piękny, nowo wzniesiony, prawdziwie godny być domem bożym”[11]. Istnienie rzekomej korespondencji między Jezusem a królem Agarem, która zachowała się w miejskim archiwum, poświadcza zarówno Egeria jak też Euzebiusz; oboje jednak nie wspominają o istnieniu płótna z odbiciem twarzy Chrystusa. Niekwestionowanym autorem, stwierdzającym istnienie tego wizerunku, jest dopiero Ewagriusz Scholastyk, który w spisanej ok. roku 594 *Historii Kościoła* wspomina o „stworzonym przez samego Boga obrazie” (*theoteuktos eikon*), przesłanym Abgrowi[12].



Całun Turyński

Brak wcześniejszych wzmianek na ten temat tłumaczy się domniemanym faktem ukrycia lub zaginięcia płótna, co mogło nastąpić w okresie prześladowań. Potwierdza to dalsza część *Opowieści o wizerunku z Edessy*, opisująca fakty związane z odkryciem relikwii, zamurowanej w niszy nad jedną z bram miejskich i odkrytej prawdopodobnie podczas naprawy murów miejskich po powodzi w 525 roku. Z *Historii Kościoła* spisanej przez Ewagriusza wynika, że odnaleziony wtedy *Mandylion* pełnił już w 544 lub 545 roku ważną funkcję *palladium*, podczas oblężenia miasta przez perskiego króla Chosroesa I Anuszriwana. Jest to zatem pierwszy, pewny opis, świadczący o realnym istnieniu płótna, z wizerunkiem uważanym za *achairopoietos*[13].

Mandylion a *Całun Turyński*

Odnaleziony w VI wieku *Mandylion* początkowo przechowywano w sanktuarium edesskiej katedry Hagia Sofia, a jego istnienie było dobrze znane na całym chrześcijańskim Wschodzie. Dwa razy w roku odbywały się tu uroczyste procesje, podczas których wspominano poszczególne etapy z życia Chrystusa. Wizerunek wtedy umieszczano

z wielką czcią na tronie, w świetle świec (pochodni) i w otoczeniu dymu kadzidła. Pomimo, że relikwia przyciągała do miasta liczne rzesze pielgrzymów, nie zachowały się jednak żadne pisemne ślady dotyczące wyglądu obrazu, ponieważ płótno przechowywano i noszono podczas procesji w zamkniętym relikwiarzu. Teksty pochodzące z tego okresu wspominają, że „nikomu nie było wolno zbliżyć się do świętego wizerunku, spojrzeć nań, a tym bardziej dotknąć go wargami. Tym większa cześć otaczała ów czcigodny przedmiot, tym większą świętą bojaźń i wiarę budził on w sercach ludzi”[14].

Pomimo ograniczonego dostępu do relikwii, jednak już w VI wieku musiało powstać kilka ikon wykonanych na podstawie *Mandylionu*. Wiarygodne informacje na ten temat pochodzą dopiero z VIII wieku[15], ale już dwa wieki wcześniej daje się zauważyć w chrześcijańskiej sztuce ujednolicenie cech wizerunków portretowych Chrystusa oraz intensywny rozwój tego typu malarstwa. Do najstarszych zabytków należy *Chrystus Tronujący* z mozaiki w kościele Sant'Apolinare Nouvo w Rawennie (VI w.), ikona *Pantokratora* przechowywana w klasztorze na górze Synaj (VII w.) oraz inne przedstawienia, które wskazują na bezpośrednią inspirację edesską relikwią[16]. W VII wieku uległa również radykalnej zmianie początkowa niechęć biskupów wobec tworzenia wizerunków Chrystusa, charakterystyczna dla pierwszych wieków chrześcijaństwa. Na synodzie trullańskim (692) wręcz nakazano malarzom wyrażać w sztuce prawdę o Bogu - Człowieku bezpośrednio, bez używania zastępujących ją symboli, „ażeby odtąd zamiast dawnego baranka, był także na obrazach sławiony i malowany w ludzkim kształcie wizerunek (…) Chrystusa, naszego Boga”[17]. Na podjęcie takiej decyzji niewątpliwie wpłynęły chrystologiczne definicje soborów powszechnych, jednak istotną rolę mógł tu odegrać również odnaleziony w VI wieku *Mandylion*. Jako wizerunek „nie ręką ludzką uczyniony” stał się historycznym dowodem potwierdzającym realność Wcielenia, a także ważnym argumentem dla tworzenia i czczenia ikon[18].

Gdy w X wieku Edessa znalazła się pod panowaniem perskim a następnie arabskim, *Mandylion* został odkupiony przez cesarza bizantyjskiego Romanosa I (Lekapenosa) i przewieziony do Konstantynopola w 944 roku. Po odprawieniu uroczystości 16 sierpnia, złożono go w zamkniętej szkatułce i umieszczono obok innych relikwii w cesarskiej kaplicy Matki Bożej, zwanej Latarnią Morską (Faros). Konstantyn Porfirogenet zlecił napisanie specjalnego kazania poświęconego jego historii, a dzień przywiezienia Mandylionu z Edessy ustanowił oficjalnym świętem. Relikwia znajdowała się w Konstantynopolu aż do 1204 roku, kiedy to została skradziona podczas plądrowania miasta przez krzyżowców pod koniec czwartej krucjaty. Dziś spora grupa naukowców utożsamia *Mandylion* z *Całunem* (*syndon*), który po kilkakrotni zmianie właścicieli, trafił w 1578 roku do Turynu[19]. Przypuszcza się, że odnaleziony przez uczniów Chrystusa w pustym grobie był później przechowywany jako cenna pamiątka Jego zmartwychwstania (J 20, 5-7). Odpowiednio złożony, a także dodatkowo zabezpieczony w Edessie, poprzez naciągnięcie i przybicie na desce oraz ozdobienie złotą kartą, ujawniał jedynie zarys twarzy Chrystusa. Dopiero po przewiezieniu płótna do Konstantynopola w 944 roku i poddaniu go dokładnym oględzinom, odkryto pełny zarys postaci[20].

Choć nie istnieje żaden dowód potwierdzający w sposób bezpośredni tę hipotezę, jednak w spisie relikwii przechowywanych w Konstantynopolu odnotowano w 1093 roku wzmiankę o płótnach Chrystusa, „które znaleziono w grobie po Jego zmartwychwstaniu”[21]. W tym czasie Mandylion zyskał także nową interpretację jako wizerunek, który powstał przez odciśnięcie zlanej potem twarzy Chrystusa[22]. Obecność całunu w kaplicy Faros, jako relikwii Męki Pańskiej, potwierdza także w 1201 roku tamtejszy kustosz - Makołaj Masarites. Płótno opisuje jako „grobowy *syndon* Chrystusa”, który „wciąż jeszcze z siebie wydziela zapach mirry, zabezpieczającej ciało przed rozkładem, jako że owinięto weń po Męce okryte tajemnicą, choć nagie, martwe ciało Chrystusa”[23]. Wcześniejsze dokumenty nie wspominają jednak nic o czasie nabycia tej cennej dla chrześcijan relikwii.

Historia drugiego cudownego wizerunku odbitego na płótnie

Jeśli *Mandylion* miałby być tożsamy z płótnem grobowym, przewiezionym po 1204 roku z Konstantynopola do Europy,

to czym byłaby *Chusta Weroniki*, znana w Rzymie również jako wizerunek „nie ręką ludzką uczyniony"? Istnieją pewne przesłanki świadczące o tym, że edesski *Mandylion*, nie był jedynym *achairopoietos*, znanym wśród chrześcijan pierwszych wieków. Nie tylko historia o odnalezieniu w Edessie płótna z wizerunkiem i jego odbiciem (na ceramice), ale także inne dokumenty wskazują na możliwość istnienia drugiej chusty z obrazem powstałym w sposób nadprzyrodzony. Idąc ich śladami trafiamy na opowiadanie przypisywane Grzegorzowi z Nyssy które mówi, że w czasach prześladowań Dioklecjana (289) pewna kobieta, pragnąca ujrzeć Chrystusa, otrzymała od Niego w cudowny sposób powstały wizerunek, odciśnięty na białym płótnie. Wizerunek ukryty później przez nią w skrytce wewnątrz muru, wraz z opowiadaniem o cudownym wydarzeniu miał zostać odnaleziony w 392 roku przez biskupa Grzegorza i przeniesiony do Cezarei[24].

Inna wersja tej legendy - przytoczona przez *Kronikę syryjską* przypisywaną Zachariaszowi z Metyleny - głosi, że kobieta o imieniu Hypatia, ujrzała w wodzie lniane płótno, na którym widniało Oblicze Chrystusa. Gdy owinęła je w chustę, zauważyła, że również na niej został utworzony podobny wizerunek. Oryginał pozostał w Kamulii, drugie zaś płótno przeniesiono do pobliskiej Cezarei. Pochodzące z VI wieku zapiski potwierdzają istnienie tej relikwii w klasztorze mniszek w Justinanopolis Cammulianorum w Kapadocji. Również pielgrzym Anonim z Piaceny (ok. 570) w swoim dzienniku wspomina o lśniącym, białym płótnie, jakie widział wystawione do publicznej czci, na którym można było rozpoznać twarz Zbawiciela. Za panowania cesarza Justyniana II (565-578) ową chustę, zwaną *acheiropoietos*, miano przenieść z Kamulli do Konstantynopola, gdzie zajęła miejsce sprofanowanego za czasów Juliana II Apostaty (ok. 361-363) *labarum*. Wspomina o niej Theoptylactus Simocatta w opisie bitwy nad Arzamonem (586). Również Georgios Pisides w swoich utworach poetyckich wyraźnie potwierdza nadprzyrodzone pochodzenie wizerunku oraz wskazuje na istotną rolę, jaką odegrał podczas kampanii perskiej za cesarza Herakliusza w roku 662[25].

Niektórzy autorzy utrzymują, że podczas walk ikonoklastycznych cenna relikwia została zniszczona. Pojawiają się też opinie, że w obliczu zagrożenia (pomiędzy rokiem 694 a 705) Chustę z Kamulli Patriarcha Konstantynopola Kallinik I przekazał papieżowi Janowi VII (705-707), pochodzącemu z greckiej, arystokratycznej rodziny. Legenda, uzasadniająca obecność „acheropita" Zbawiciela w Rzymie, opowiada o cudownej podróży ikony, jaką odbyła w morskich falach. Wzmianka o chuście, znajdującej się w miejscu twarzy na ozdobionej złotymi blachami ikonie Chrystusa, zostaje przytoczona po raz pierwszy w 1011 roku, podczas konsekracji ołtarza dla *sudarium* w kaplicy papieża Jana VII w Bazylice św. Piotra. Z relacji kanonika Petera Malliusa z 1150 roku wynika, że przechowywana tam relikwia to „*sudarium* Chrystusa, którym przed Męką wytarł On swą przenajświętszą twarz… kiedy Jego pot stał się jako krople krwi spadające na ziemię"[26].

Początkowo dostęp do relikwii miała jedynie ograniczony grupa osób, a do wybranych należał m.in. francuski król Filip August. Z roku 1191 pochodzą zapiski mówiące, że papież Celestyn III pokazał mu „Weronikę, czyli płótno, na którym Jezus Chrystus odcisnął swoje oblicze"[27]. Około 1200 roku relikwię zaczęto wystawiać na widok publiczny, a gorliwym jej promotorem stał się papież Innocenty III, który w brewe *Ad commemorandas nuptias* z 1208 roku ustanowił pierwszą niedzielę po święcie Objawienia Pańskiego uroczystą procesję z relikwiarzem Najświętszego Oblicza z Bazyliki Watykańskiej do kościoła Santo Spirito in Sassia. Wprawdzie uroczyste wystawienia chusty odbywały się tu aż do 1600 roku, jednak istnieją wyraźne poszlaki wskazujące, że już za czasów Klemensa VII podczas zamieszek Sacco di Roma (1527) doszło do kradzieży tej relikwii. Mogą na to wskazywać puste ramy relikwiarza, z rozbitą kryształową szybą, do dziś zachowane w skarbcu Bazyliki św. Piotra oraz zupełnie spłowiały obraz przechowywany w miejscu relikwii[28].

Powstanie legendy o *Chuście Weroniki*

Chustę z wizerunkiem *acheiropoietos*, która trafiła w VIII wieku do Rzymu, z czasem nazwano „Weroniką". Tę cenną relikwię przechowywano najpierw w kaplicy św. Wawrzyńca na Lateranie, a następnie w Bazylice św. Piotra w Watykanie. Petrus Mallus, w swojej *Historii Basilicae Vaticanae*

napisanej w roku 1160 tłumaczy jednak, że pierwotnie „Weroniką" nazywano kaplicę Matki Bożej, gdzie znajdowała się relikwia. Gerwazy z Tilbury ok. roku 1200 etymologię słowa „Weronika" (*Veraikon*), interpretuje jako „prawdziwą ikonę" (*id est imago vera*)[29]. Począwszy od XII wieku informacje o odbitym na chuście prawdziwym obrazie Pana (*pictura Domini vera*), zaczęto łączyć z opowiadaniem o kobiecie noszącej imię Weronika i bazując na starożytnych tekstach stworzono o niej nową opowieść, związaną z Męką Pańską[30].

Jeśli chodzi o najstarsze źródła tej legendy można je odnaleźć już w IV wieku. Euzebiusz z Cezarei wspomina o posągu, który powstał na zamówienie uzdrowionej przez Chrystusa kobiety, pochodzącej z Cezarei Filipowej (Paneas)[31]. Wspomina o niej także apokryficzna Ewangelia Nikodema, która łączy imię „Berenike" z kobietą, którą uzdrowił Jezus z upływu krwi[32]. Z imienia, które w języku greckim oznaczało „tę, która przynosi zwycięstwo" pochodziłoby więc koptyjskie imię „Biruniquat", odpowiadające „Weronice". To imię, w jego łacińskiej wersji „Veronice", po raz pierwszy przytacza legenda z VIII – IX wieku, podana w zbiorze pism apokryficznych *Cyklu Piłata*, w tekstach: *Vindica Salvatoris* oraz *Cura sanitatis Tiberii*[33]. Znajduje się tam (paralelne do edesskiej historii) opowiadanie o rzymskim cesarzu Tyberiuszu, który został uzdrowiony dzięki chuście Weroniki, noszącej ślady odbicia oblicza Chrystusa. W innej wersji tej legendy, w poemacie *Dit is Veronica* z 1160 roku, pojawia się postać św. Łukasza, który na prośbę Weroniki próbuje namalować ikonę Chrystusa. To przekraczające ludzkie możliwości zadanie udaje się Ewangeliście wykonać dopiero dzięki cudownej interwencji samego Chrystusa[34].

Istotny wpływ na kształtowanie się legendy o Weronice wywarło zapewne także odkrycie prawdy dotyczącej powstania *Mandylionu*. O tym, że prawdopodobnie już w X w., po przywiezieniu relikwii do Konstantynopola, odkryto na niej pełny zarys umęczonego ciała Chrystusa, świadczyć może *Opowieść o wizerunku z Odessy*. W tym tekście pojawia się nowa interpretacja genezy wizerunku, powstałego w cudowny sposób podczas agonii Chrystusa w ogrodzie Getsemani: „wtedy miał wziąć od jednego z uczniów ten kawałek płótna, który dziś widzimy i wytrzeć nim krople potu. I od razu odbił się, ciągle jeszcze widoczny, obraz Jego boskiego oblicza"[35]. Ślad owej tradycji, przekazany w formie rzekomego listu Chrystusa do Abgara, zawiera Kodeks z Biblioteki Watykańskiej, pochodzący z XII wieku, w którym czytamy: „jeśli naprawdę pragniesz spojrzeć własnymi oczami na moją twarz, przesyłam ci płótno; wiedz, że na nim nie tylko moja twarz, ale i całe ciało zostało cudownie odciśnięte"[36]. O wizerunku powstałym na całunie wiedział już także piszący w XIII wieku Gerwazy z Tilbury: „widomo bowiem ze zbiorów starożytnych świadectw, że Pan nasz wyciągnął całe swe ciało na najbielszym płótnie i w ten sposób, za sprawą cudownej mocy, najpiękniejsza podobizna nie tylko twarzy, ale i całego ciała Pańskiego została odciśnięta na płótnie"[37].

Odkrytą w Konstantynopolu prawdę o grobowym płótnie Chrystusa, zdaje się również poświadczać fakt wprowadzenia istotnych zmian w ikonografii Jego pogrzebu. Tego typu przedstawienia, rzadko występujące w sztuce chrześcijańskiej pierwszego tysiąclecia, zawsze ukazywały ciało Jezusa ciasno owinięte opaskami. Na początku XI wieku, w miejsce dawnych kompozycji, pojawia się nowy typ – scena Opłakiwania (*Threnos*). Charakterystycznym szczegółem jest tu podwójnej długości płótno, przygotowane dla okrycia zdjętego z krzyża ciała, z ułożonymi w charakterystyczny sposób rękoma, tak jak jest to widoczne na *Całunie Turyńskim*. Podobne przedstawienie występuje od XII wieku w Kościołach Wschodnich na kapach liturgicznych *epitaphioi*, biorących udział w uroczystej wielkopiątkowej procesji. Charakterystyczna pozycja ciała ze skrzyżowanymi rękoma widoczna jest także w trzecim typie wizerunków tzw. *baisleus tes doxes*, na których Zbawiciel ukazany jest w półpostaci, w pozycji pionowej, jako wychodzący z grobu, ale ze śladami krzyżowej męki[38].

Równolegle do ewolucji genezy *Mandylionu* i zmian, jakie się pojawiły w ikonografii w XII wieku, na Zachodzie rodzi się legenda, wprowadzająca do genezy „Weroniki" elementy pasyjne. Najwcześniejsze tego ślady znajdują się w poematach: *La destruction de Jeruzalem*, *chanson de geste* (1180) oraz w dziele Roberta de Borona *Joseph d'Arimathie*

Chusta z Manoppelo

(1183), w których Weronika występuje pod imieniem Verrine. Pielgrzymujący do Rzymu ok. roku 1200 Gerwazy z Tilbury wspomina już wyraźnie o obrazie Chrystusa zamówionym przez Weronikę. W relacji Geralda del Galles z XIII wieku miał to być obraz powstały przez przyłożenie chusty Weroniki do twarzy prowadzonego na mękę krzyżową Chrystusa. Opowiadanie to, spopularyzowane w literaturze pasyjnej poprzez objawienia św. Brygidy (ok. 1373), znalazło się także w *Brewiarzu* i *Mszale Ambrozjańskim*, a w XV wieku zostało włączone na stałe do nabożeństwa Drogi Krzyżowej[39].

Tajemnicza relikwia z Manoppello oraz jej związek z „Weroniką"

Dokumenty podają, że ostatnie publiczne wystawienie „Weroniki" miało miejsce w jubileuszowym roku 1600. Do Rzymu przybyły wtedy ogromne rzesze pielgrzymów, by skorzystać z odpustu, udzielanego przez papieża Klemensa VIII. 25 stycznia 1606 roku relikwia została przeniesiona do zakrystii Bazyliki św. Piotra, a 21 maja umieszczona w specjalnym miejscu, przygotowanym w jednym z pilastrów kaplicy. Choć Stolica Apostolska nigdy w tej sprawie nie wypowiedziała się oficjalnie, jednak istnieje wiele poszlak wskazujących, że prawdziwa „Weronika" już wtedy zaginęła. Od XVII wieku daje się zauważyć brak wiarygodnych świadectw, opisujących wygląd wizerunku znajdującego się na chuście umieszczonej w relikwiarzu. Odtąd ukazywana była wiernym rzadko, z dużej odległości i poprzez nakładany na relikwiarz welon. Świadectwa kilku osób, którym udzielono w ubiegłych stuleciach pozwolenia na obejrzenie chusty z bliska, wskazują na stopniowe blednięcie barw i utratę ostrości rysunku, aż do całkowitego zaniknięcia w naszych czasach. W przewodnikach zbiorów watykańskich nie można znaleźć żadnej notatki na temat relikwii, choć o miejscu jej przechowywania nadal świadczy umieszczony na pilastrze napis[40].

Zaginioną „Weronikę" kilku naukowców utożsamia dziś z *Chustą z Manoppello*. O losach tej relikwii opowiada *Prawdziwa historia i krótka relacja o cudownym Wizerunku Oblicza Chrystusa Pana, pałającego miłością*. Z dokumentu datowanego na 1645 rok wynika, że nieznany wędrowiec podarował bezcenną relikwię jednemu z mieszkańców tego miasteczka. Po kilkakrotnych zmianach właścicieli, w 1638 roku trafiła ostatecznie do zakonu kapucynów, pełniących odtąd funkcję jej stróżów i opiekunów. Istnieją jednak pewne poszlaki wskazujące, że płótno przybyło do Manoppello już w 1618 roku, ale ujawnienie tego faktu wcześniej było niemożliwe. Uczyniono to dopiero w 1646 roku, po śmierci papieża Urbana VIII (1644), który mocno zaangażowany w ochronę tajemnicy zniknięcia relikwii z Rzymu, nakazał niszczenie wszystkich jej kopii. Chusta po raz pierwszy została publicznie wystawiona w 1644 roku, a później znów przez kolejnych 40 lat pozostawała w ukryciu. Kult tej relikwii nie zyskał większej popularności pomimo wprowadzonych ku jej czci różnych lokalnych uroczystości. Od 1686 roku zaczęto obchodzić tu święto Najświętszego Oblicza (*Volto Santo*), w 1772 roku wprowadzono dodatkowe uroczystości ku czci tego wizerunku, a w 1718 roku papież Klemens XI ogłosił odpust zupełny, związany z nawiedzeniem tego sanktuarium. Warto jednak zaznaczyć, że był to bardzo trudny okres historyczny we Włoszech, związany z rządami antyklerykalnych władz. Zakonnicy dwukrotnie byli zmuszeni do opuszczenia klasztoru; rozwojowi kultu

relikwii nie sprzyjało także przechowywanie jej w półmroku, w bocznej kaplicy. Dopiero w 1960 roku chustę przeniesiono nad główny ołtarz i odtąd sanktuarium w Manoppello stało się bardziej znane i częściej nawiedzane przez pielgrzymów[41].

Volto Santo z Manoppello to delikatna przeźroczysta tkanina, o wymiarach 24x17,5 cm z widocznym z obu stron wizerunkiem męskiej twarzy, z lokami na skroniach, kosmykiem włosów na środku wysokiego czoła i rozdzieloną na dwoje, rzadką brodą. Specjalistyczne badania wykazały, że obraz jest z obu stron tak samo wyraźny; włókna płótna w różnych miejscach posiadają różny stopień zabarwienia, ale między nimi nie ma śladu pigmentów, farb, ani osadów, co wyklucza zastosowanie druku, czy jakiejkolwiek techniki malarskiej lub tkackiej. Chusta przechowywana jest w obustronnie oszklonym relikwiarzu, ponieważ tylko w ten sposób prezentowany wizerunek jest dobrze widoczny. Nowe technologie jednoznacznie wykazały niemożność wyjaśnienia genezy oraz techniki, w jakiej został wykonany obraz. Przeźroczysta tkanina, na której widnieje brunatny zarys twarzy, wskazuje na cienki len lub bisior, znany w świecie starożytnym. Nazywany „morskim jedwabiem" uważany był za najcenniejszą tkaninę, charakteryzującą się wyjątkową trwałością i przejrzystością. Plamy barwne, tworzące żywy wizerunek twarzy na powierzchni płótna, nie doczekały się jeszcze jednoznacznych wyjaśnień naukowych[42].

Porównanie *Chusty z Manoppello* do *Całunu Turyńskiego* oraz najstarszych chrześcijańskich ikon pozwoliły profesorowi historii sztuki na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie - Heinrichowi Pfeifferowi SJ wysunąć hipotezę, że obie relikwie noszą wizerunek Jezusa z Nazaretu. Wybitny niemiecki syndonolog jest przekonany, że ciało Jezusa w grobie zostało owinięte w całun, a na Jego twarzy położono chustę, właśnie tę, która znajduje się dziś w Manoppello i którą należy uznać za zaginioną „Weronikę". W momencie zmartwychwstania na całunie powstał negatyw, na chuście zaś pozytyw odbicia Oblicza Chrystusa. Część naukowców odnosi się do tej hipotezy dość sceptycznie utrzymując nadal, że właściwym i jedynym *acheiropoietos* jest wizerunek z Edessy, znany dziś jako *Całun Turyński*. Ks. Pfeiffer uważa jednak, że nie mógł on być jedynym prototypem ikon Chrystusa, z powodu słabej wyrazistości rysunku oraz nieobecności na nim kilku istotnych szczegółów[43]. Poza tym do „Weroniki" bardziej pasują liczne opisy świadectw pielgrzymów, oglądających relikwię z Kamulli, z wyobrażonym na chuście „pełnym blasku Obliczem Chrystusa". Istotnym argumentem przemawiającym, że *Chusta z Manoppello* jest jednak zaginioną „Weroniką" stanowi fakt przechowywania w skarbcu Bazyliki św. Piotra dwustronnie oszklonego relikwiarza. Świadczy on zarówno o identycznych rozmiarach obu płócien, jak też o konieczności jednoczesnej prezentacji awersu i rewersu relikwii, jak to ma miejsce do dziś w *Manoppello*[44].

Podsumowanie

W wyniku przeprowadzonych badań, dotyczących *Mandylionu* oraz *Chusty Weroniki*, można potwierdzić ich ścisły związek z relikwiami *Całunu Turyńskiego* i *Chusty z Manoppello*. Oba wizerunki powstały w niewytłumaczalny dla nauki sposób i noszą na sobie rysy tej samej twarzy, którą również przekazują najstarsze ikony Chrystusa. Wprawdzie nie do końca udało się jeszcze uczonym poznać prawdę, związaną z tymi relikwiami, jednak już sam fakt oddawania im czci jako starożytnym *acheiropoietos*, wpisuje je w ciągłość chrześcijańskiej Tradycji. Przez wieki mogły stanowić wzór dla malarzy, wpływając w istotny sposób na kształtowanie się chrześcijańskiej ikonografii. Potwierdzają również wspólną tradycję ikonograficzną Wschodu i Zachodu oraz zasadność tworzenia świętych wizerunków w oparciu o najdawniejsze wzory.

1 Ireneo di Lione, *Adversus haereses* I, 25,6.

2 Zob. *Eusebius ad Constantiam* (PG 20, 1545); Euzebiusz z Cezarei, *List do Konstancji*, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce, od starożytności do 1500*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 191-193.

3 Epifaniusz z Salaminy, *Pisma przeciw obrazom*, tłum. M. Dylewska, „Vox Patrum" 22(2002), t.42-43, s. 562-563.

4 *Epistula ad Joannem Hierosolynitanum* 9 (PG 43,390 BC); (PL 22,526-527); tłum. pol. Św. Hieronim, *Listy*, przeł. J. Czuj, t.1, Warszawa 1952, s. 328; M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, t. 1-2, Warszawa 1975-82, s. 323-324.

5 Zob. gruziński tekst *Transitus* z końca VI wieku.

6 *Nauka Apostoła Addaja*, tłum. H. Witkowski, „Studia Theologica Varsaviensia" 22(1984) nr.2, s.181-213.

7 „Wysłuchał Channan archiwariusz tego, co powiedział mu Jezus, a jako że był malarzem królewskim namalował portret Jezusa w wyszukanych kolorach i zabrał ze sobą do króla Abgara swego pana". *Nauka Apostoła Addaja*, dz. cyt., s. 187.

8 *Acta Thaddaei* 3, w: *Acta apostolorum apocrypha*, I, Leipzig 1891, s. 274; tłum. M. Starowieyski, *Apokryficzna korespondencja króla Abgara z Chrystusem, Dzieje świętego apostoła Tadeusza, jednego spośród dwunastu*, „Studia Theologica Varsaviensia" 15(1977), nr 2, s. 190-196.

9 *Narratio de image edessena*, (PG 113, 1.13); tłum. pol. J. Radożycki, cyt. za: I. Wilson, *Całun Turyński*, tłum. A. Polkowski, Warszawa 1985, s. 322-340.

10 Por. S. Gaeta, *Drugi całun*, tłum. W. Lisowski, Radom, 2007, s. 28-33, por. Wilson, dz. cyt., s. 172-175.

11 Egeria, *Itinerarium* 19,2, Sch 296,202, PSP 6,190.

12 *Historia ecclesiastica* IV, 27 (PG 86, 2, 2745 – 2748); tłum. pol. Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, przeł. S. Kazkowski, Warszawa 1990, s. 197-198.

13 L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 23-25; Por. Wilson, dz. cyt., s. 128-145; 170-175.

14 X- wieczny tekst grecki opublikowany w: E. von Dobschutz, *Christusbilde*r: *Untesuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, s. 110-114, cyt. za Wilson, dz. cyt., s. 181.

15 „Athanasius (…) wezwał zręcznego artystę i polecił mu namalować kopię portretu. Kiedy artysta to uczynił, jego portret okazał się prawie identyczny z [oryginałem], jako że odebrał użytym przez siebie farbom połysk, nadając swemu portretowi wygląd rzeczy starej". Michał Syryjczyk, cyt. za Wilson, dz. cyt., s. 186.

16 Należy do nich np. portret w medalionie na ikonie świętych Sergiusza i Bachusa (VI w. Muzeum w Kijowie) oraz medalion umieszczony na krzyżu z absydy kościoła Sant'Apollinare in Clase w Rawennie. Zob. Wilson, dz. cyt., .s 175-176.

17 A. Znosko, *Kanony Kościoła prawosławnego w przekładzie polskim*, t. 1, Warszawa 1978, s. 106.

18 Na ten fakt powoływali się później wielokrotnie twórcy teologii ikony oraz obrońcy ich kultu w okresie ikonoklazmu. Informacje o ikonie *acheiropoietos*, stanowiącej ważny argument dla chrześcijańskiej ikonografii odnajdujemy np. w pismach apologetycznych Jana Damasceńskiego oraz tekstach Soboru Nicejskiego II (787).

19 O losach Mandylionu przechowywanego w Konstantynopolu, a później w Turynie zob. Wilson, dz. cyt., s. 183-184; 195-196; 213-271.

20 Mandylion w najstarszych przekazach znany był jako *tetradiplon*, czyli „czterokrotnie złożone we dwoje". Rozpięty i przybity gwoździami na desce nie mógł ujawnić zarysu całej postaci, lecz tylko samą głowę, co otrzymamy po czterokrotnym złożeniu dziś Całunu Turyńskiego. Aby wizerunek znalazł się dokładnie na środku „złożonej we czworo" tkaniny, został doszyty boczny pas materiału, na całej długości płótna. Kopie Mandylionu ujawniają wyraźnie monochromatyczny zarys głowy, co zgadza się też z relacjami naocznych świadków – synów cesarza Romana Lekapenosa, którzy oglądali Mandylion bezpośrednio po przywiezieniu go do Konstantynopola. Wilson, dz. cyt., s. 205-206.

21 Comte Riant, *Exuviae sacrae constantinopolitanuae*, Genewa 1978, II, 208, cyt. za Wilson, dz. cyt., s. 206.

22 Taką wersję podaje *Opowiadanie o wizerunku z Edessy* z X w.

23 A. Heisenberg, Nicholas Masarites – *Die Palasrevolution des Johanes Comnenos*, Würzburg 1907, s. 30, cyt. za Wilson, dz. cyt., s. 207.

24 A. Resch CSRS, *Oblicze Chrystusa. Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manopello*, tłum. A. Kuć, Radom 2006, s. 54-56; Gaeta, dz. cyt., s. 39.

25 Zob. Resch, dz. cyt., s. 58-59; Gaeta, dz. cyt., s. 40-41.

26 Peter Mallius, *Descripto basilicae vaticanae*, XXV, *Inscriptiones christianae* II, 1, 218, n. 90; cyt. za. Wilson, dz. cyt., s. 135. Zob. Resch, dz. cyt., s. 62-64.

27 *De gestis Henrici II et Ricardi I*, w: *Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, 27, s. 131; cyt. za. Wilson, dz. cyt., s. 134.

28 Zob. Resch, dz. cyt., s. 65-67.

29 Gerwazy z Tilbury, Otia imperialna, III, s. 25, w:Scriptores rerum brunsvicensium, ed. G. Leinbnitz, Hanower 1707, I, s. 968.

30 Zob. Gaeta, dz. cyt., s. 55-56.

31 *Historia ecclesiastica* VII, 18; tłum. pol ,Euzebiusz z Cezarei, *Historia Kościoła. O męczennikach palestyńskich*, przeł. A. Lisiecki, Poznań 1926, s. 327-328.

32 Por. Mt 9,20-22; Mk 5,25-34; Łk 8,43-48.

33 *Ewangelia Nikodema* (*Akta Piłata*) w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. I, cz. 2, Lublin 1980, s. 423-424.

34 Gaeta, dz. cyt., s. 50-54.

35 *Opowieść o wizerunku z Edessy*, dz. cyt., s. 327.

36 Codex nr 5696, fol. 35; cyt. za Wilson, dz. cyt., s. 196.

37 Gerwazy z Tibury, *Otia imperialia*, III, w*: Scriptores rerum brunsvicensium*, Hanower 1707, s. 966-967; cyt. za Wilson, dz. cyt. s. 196.

38 Por. Wilson, dz. cyt., s. 196-199.

39 Gaeta, dz. cyt., s. 54-57.

40 O okolicznościach zaginięcia relikwii szerzej: Gaeta, dz. cyt., s. 59-94.

41 Resch, dz. cyt., s. 73-77; Gaeta, dz. cyt., s. 95-107.

42 Resch, dz. cyt., s. 78-84; Gaeta, dz. cyt., s. 108-112.

43 Analiza porównawcza w: Resch, dz. cyt., .s 85-123; Gaeta, dz. cyt., s. 124-130.

44 Gaeta, dz. cyt., s. 130; Resch, dz. cyt., s. 125-132.

Олег ОГІРКО

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ЗАСОБАМИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

“Господи, Ти благословляєш тих, що Тебе благословляють, і освячуєш тих, що на Тебе уповають, спаси людей Твоїх і благослови насліддя Твоє, повноту церкви Твоєї охорони, освяти тих, що люблять красу дому Твого: Ти їх прослав божественною Твоєю силою і не остав нас, що уповаємо на Тебе” (св. Літургія Івана Золотоустого)

Для України, що перебуває в умовах духовного і морального відродження, найважливішими завданнями є гармонійний розвиток душевних сил молоді. Обґрунтовано термін духовність на основі філософсько-богословського вчення. Розглянуті проблеми формування духовності на основі сакрального мистецтва, проаналізовані основні принципи духовного сприймання священного мистецтва Церкви. Проблеми формування духовності розглядались в роботах М.Рупніка [3], Т.Шпідліка [4] та інших.

Враховуючи потреби України у відродженні духовності молоді, усвідомленні своєї національної належності, навчальні заклади повинні забезпечити наповнення всіх ланок навчально-виховного процесу змістом християнської моралі та національної духовності, який би допомагав формувати свідомих українців, для яких первинними є Бог і Україна, виховувати їх душі, чесні і сильні характери, сумління, громадянські, моральні і надприродні чесноти, спонукав би молодих людей у співпраці з Богом вирости корисними своєму народові.

Досвід багатьох країн світу переконливо показує, що запорукою процвітання будь-якої нації є її здорова духовна сфера, бо висока духовність формує людину. Позбавлення народу його духовності призводить до поширення зневіри, бездуховності, аморальності, зростання злочинності, підлості та підступності, ненависті.

Сакральне (з латинської мови sacrum – священне) мистецтво – тонка невловима межа між індивідуальним і суспільно значущим, між містичним, трансцендентним, надприродним, ірраціональним і реальним та природним, між людським і божественним. Воно завжди відображало духовні, релігійні, моральні, естетичні цінності суспільства та його часу, надаючи тим цінностям особливого статусу святості, досконалості та неповторності.

Проблеми духовності людини й суспільства завжди були і є в центрі філософських систем. Це цілком закономірно. У практиці поняття “духовний” та “духовність” мають зараз декілька тлумачень і використовуються в різних контекстах, але завжди забувається їх первинне – святе походження – від Духа Святого. Святий Дух є Третьою Особою Божою, і, отже, самим Богом. Він вічний, всюдисущий, всезнаючий і всемогутній. Святий Дух, який провадить нас як християн, творить у нас нове життя, щоб зробити вибір відповідний до Господньої думки.

Дух провадить нас до постійної відповіді живому Божому Слову у нашому нутрі. Він розкриває нам Божу волю через спільноту Церкви. Христова Церква справді створена як з’єднана спільнота, де Дух веде духовне життя кожного члена.

Святий Дух розкриває як нам діяти, щоб виконувати волю Божу, провадить “щоб жити вам життям, достойним Господа, і подобатися Йому в усьому, приносячи плід у всякому доброму ділі і зростаючи у спізнанні Бога” (Кол.1, 10). Це може бути можливим тільки тоді, коли ми стараємося жити у постійному протистоянні між умертвленням наших земних бажань і одягання у думку Христа. Отже, щоб хтось зміг бути причетний до Христа, треба, щоб спочатку він був діткнений Святим Духом. Це Він нас випереджає і збуджує у нас віру і духовність.

Святий Дух приходить нам допомогти у наших слабостях. Він молиться з нами, коли ми не знаємо як молитися. Дух допомагає нам любити нас самих, наших ближніх і Бога. Через Божу любов, яка вселена у нас, ми можемо умертвити нас старий спосіб мислення і жити згідно з євангельським

вченням Ісуса Христа, тобто наслідувати Його.

Через Божу любов, влиту в наше серце, ми завжди будемо терпеливі і лагідні, ніколи не заздрісні, чванливі, або зарозумілі, жорстокі, або самолюбні. Нам вже не треба бути ображеними, або ображатися. Ми завжди радо будемо прощати, довіряти, надіятися і зносити те, що нам приносить любов. Бо любов – це найбільший дар Божий, це справді сам Божий Дух, який вільно в нас діє.

Без допомоги Святого Духа не можемо здійснити жодної, навіть найменшої справи, яка заслуговувала б на вічне життя. За допомогою же Святого Духа можемо виконати найважчі справи. Він впливає на наші духовні сили, змінюючи і облагороджуючи їх, тим самим даруючи нам Божі (віра, надія, любов) і моральні (мудрість, мужність, справедливість, стриманість) чесноти. "Дух є нашим життям"; чим більше відрікаємося самі себе (Мт.16, 24-26), тим більше "пристосовуємося до Духа" (Гал.5, 25). Важливою причиною піклування про свою духовність у християнстві є ідея тіла як храму Духа Святого. Святий апостол Павло повчав: "Хіба ж не знаєте, що ваше тіло – храм Святого Духа, Який живе у вас?" (1 Кор. 6, 19). "Хіба не знаєте, що ви – храм Божий, і що Дух Божий у Вас перебуває?"(1 Кор. 3,16). Якщо тіло покликане виконувати функції храму Святого Духа, то повинне утримуватись в належному стані душевної чистоти, фізичної сили і здоров'я; в противному ж випадку не тільки не зможе бути храмом людського духу, але також – і храмом Святого Духа.

Слід зауважити також, що духовність може бути тільки в таких людей, що визнають наявність, нетілесність та безсмертність душі і її залежність від вищої істоти – Господа Бога.

Бог сотворив Духа в людині. Він обдаровує кожне утворене вже тіло душею. Душа людини оживляє тіло і ним керує. Тіло є місцем перебуванням душі. У Святому Письмі сказано, що лише тоді людина стала живою істотою, коли Бог вдихнув у неї душу (Бут.2, 7). Отже, людина – це єдність духу, душі та тіла (1 Сол. 5, 23). Дух є найглибшою частиною душі, бо він відображає нашу самосвідомість. Дух – це наше власне "Я", через яке ми безпосередньо лучимося з Богом.

Замість терміну "душа" говоримо також і "дух". Душею називаємо те, що перебуває у тісній єдності з тілом, а духом – духовні якості людини: розум і волю. У людському тілі є лише одна душа, без якої воно є мертвим. Душа, керуючи тілом, спонукає його до стриманості в бажаннях і діях. Нажаль, душею часто оволодівають низькі пристрасті тіла, і людина стає подібною до тварини, що приводить до нещастя.

Людська душа є образом Бога, бо є невидимим духом, подібним до Бога, так само як Бог має розум та волю, і тому є здатною пізнавати і любити добро і красу, а також панувати над видимим світом. Ще довершенішим образом Бога людина стає тоді, коли дотримується Заповідей Божих, є покірною, лагідною і милосердною.

Таким чином, духовна людина та, яка вірить, любить і шукає Бога – джерело добра. Людина – істота духовна, бо народилася від Бога Духа. Як така, вона дозволяє вести себе Духом. Тому кожний християнин є покликаний до духовного життя. Він помазаний Духом Святим і покликаний жити у цьому світі життям духовним, яке означає не лише побожність, але й сукупність діяння людини в цілому обсязі її життя. Християнин живе в орбіті Духа і св. апостол Павло дуже слушно закликав: "Оскільки ви прийняли Духа, то жийте по Духу".

Отже, духовність – це стиль релігійного життя, гармонійна дія богословських і моральних чеснот в особі, яка спричиняє гідну відповідь людини дарам Божої благодаті й харизмам Святого Духа та вільною волею йде Божій волі на зустріч, прагнучи щоденно наслідувати Ісуса Христа і Його Матір та й святих Божих угодників. Духовність – це релігійна або моральна культура душі, тобто коли людина відповідає за свої вчинки перед собою, ближнім і Богом. В залежності від раси, народу, племені і культурного нашарування духовність може бути різною.

Духовність – це не тільки богословське тлумачення, а також культура, освіта, література, мистецтво. За висловом о. Олександра Меня, духовність – це все те, що відрізняє людину від тварини. Духовна людина завжди готова послужити потребуючому, терплячому, погордженому, скривдженому, убогому. Бог любить бідного не тому, що він бідний, а тому, що несправедливо покривджений.

Щоб збагнути духовність людини слід звернути увагу на дари Святого Духа (мудрість, розум, рада, кріпость – сила духа, знання, побожність, страх Божий – боятися гріха, яким зневажаємо Господа), які людина отримує в Тайні хрещення та плоди Святого Духа (любов, радість, мир, терпеливість, добротливість, милосердя, віра, лагідність, поміркованість), які людина отримує продовж свого життя.

Бог є Любов (1 Ів.4, 7-8). Кожна людина, маючи в собі Бога є джерелом любові для інших. Християнське моральне виховання формує духовність людини. Християнська духовність – це причетність людини до Божественного через віру, надію й любов. Духовність – це приналежність людини до святості й досконалості. Духовність – це збереження моральних і духовних традицій предків. Духовність – це життя людини у Святому Дусі. Чим частіший, міцніший зв'язок людини з Богом, тим багатшою є її душа, тим міцнішим є осердя духовності в людині. Яка душа людини, яке в неї серце, таким є її життєвий шлях, її поведінка. Ось чому ідея Бога повинна бути панівною у людській свідомості, в її душі. Духовне життя людини – це життя її з Богом ("Бог є Дух"), зі Святим Письмом, з християнською вірою у безсмертя душі та день Страшного Суду Божого. Воно починається у душі і відноситься до душі та й прямує до Найвищого Духа – Бога у Трійці Святій Єдиній.

Не можна зараховувати до поняття духовності те, що не має у собі посилання на Бога – Особу. Не слід ототожнювати духовне з нематеріальним, бо людина є єдністю душі і тіла, яка приймаючи Божого Духа стає духовною людиною. Небезпеками у розумінні духовності є пантеїзм (Бог не перебуває поза природою, а є в ній), монізм (світ є самодостатній, зрозумілий з самого себе і містить у собі причину власного буття) та дуалізм (світ створений двома творцями). Коли духовне ототожнюють з ідеєю, то це веде до пантеїзму або одного з видів монізму (людина нібито стане спасителем самої себе), які за своєю структурою є матеріалістичними баченнями світу. Справжня духовність – це відкритість до трансцендентного. Людина може розвинути свою духовність лише в стосунку до Бога. Духовне життя людини є життя в Святому Духові, яке осяяне в інтелектуальному, сентиментальному і почуттєвому вимірах. Духовність людини знаходиться в Ісусі Христі, бо Він є останнє слово про людину і Бога [3].

Духовність – це дотримання і виконання Заповідей Божих, діл милосердя щодо душі і тіла ближніх. Вона проявляється в християн, які постійно розважають над Словом Божим, вшановують його, читають Святе Письмо і реалізовують його настанови у житті. Духовність – це життя християнина у молитві та добрих ділах.

Духовною є людина, яка на перше місце у своєму житті ставить Бога, бо знає, що без Бога – ні до порога. До духовних належать люди, які щиро вірять в Бога, тобто беззастережно приймають все те, що Він об'явив у Святому Письмі, а Церква додала до цього. Духовною є людина, яка визнає і шанує Христову Церкву як матір, яка веде нас до Царства Небесного. Нею є людина, яка готова більше давати, аніж брати. Духовною є людина, яка постійно шукає правди, шукає Бога і відкриває Його у світі та в інших людях.

Духовною є людина, яка надмірно не прив'язується до матеріальних благ; намагається бути смиренною, тихою, покірною, лагідною, скромною; йде в житті середньою дорогою, визнаючи свою грішність, внутрішньо оплакуючи свої гріхи, якими зневажаємо Бога і ближніх; прагне жити в милосерді, чистоті серця, в мирі з Богом, ближніми і самим собою; прагне бути голодною і спраглою правди і

справедливості, не лякаючись переслідувань, гонінь, зневажань та обмовлянь.

Нажаль, у розумінні духовності подекуди допускаються наступних помилкових напрямів: матеріалізм (дії психіки і духа є нібито наслідком матеріальних дій); психологізм, який поділяється на раціоналізм або інтелектуалізм (надуживання власним розумом, заперечуючи віру), волюнтаризм (воля надмірно діє на розум і людина попадає в стан сваволі), сентименталізм (почуття надмірно діють на волю, а вона на розум); надмірний спіритуалізм (погорда тілом, брак милосердя до ближніх, очікування надзвичайного Божого втручання); односторонній християнський соціологізм (надмірне прив'язування себе до світової спільноти, забуваючи Христові слова: "Царство Моє не від світу цього" (Ів.18, 36) [4].

Духовність має два напрями: один – усвідомлення себе як істоти розумної, вільної, соціальної та релігійної і другий – підпорядкування своєї волі волі Божій і приналежності до Божого Царства.

Гуманістична психологія розглядає шість типів духовності: теоретичний, релігійний, естетичний, соціальний, економічний і політичний. За висловом відомого французького інтелектуала Анрі Манро, двадцять перше століття буде століттям духовності або його взагалі не буде.

Духовність допомагає людині усвідомити свою гідність і вартість як особи створеної на образ і подобу Божу та необхідність переходу від homo sapiens до homo animus.

В умовах становлення і розбудови незалежної Української держави особливо гостро постає проблема духовного відродження народу на основі засад християнської моралі. Християнство є традиційною релігією українського народу і вже більше 1000 літ формує духовну культуру українців. Без духовних потреб, моральної відповідальності перед ближнім і усім народом, без патріотичних почувань не може набрати одухотвореності і освітньо-виховна діяльність.

В преамбулі Конституції України, прийнятої 28.06.1996 р., наголошується на усвідомленні відповідальності перед Богом, власною совістю, попередніми, нинішніми та прийдешніми поколіннями, а тому слід знати який є Бог і Його закон, щоб реалізувати цю відповідальність на практиці.

Духовні цінності пов'язані з релігією як зв'язком, так і зустріччю та життям людини з Богом, Який є один для всіх, і тому людина повинна правильно будувати свої відносини з Творцем, вбачати у Ньому найвищий сенс свого існування. Кожна людина має природне право на пізнання Бога і Його законів, тому це право не можна обмежувати в навчальних закладах.

Духовність людини плекається на основі морального виховання, яке є безперервною працею над формуванням душі й тіла людини для досягнення нею повної злуки з Богом. Найкраще духовність християн формується в храмі, тобто у місці, де постійно перебуває Господь Бог.

Храм (церква) – це споруда, будинок, куди збирається на молитву люд Божий. Церква – дім Бога. Хоч Господь Бог є всюди присутній, проте для Його прослави будуються храми, де вірні збираються на прилюдні молитви до Бога і беруть участь у Богослужіннях.

Старий Завіт повідомляє, що цар Соломон побудував у Єрусалимі храм Господові. Для цієї роботи було зібрано робітників з усієї країни. Святиню будували на зразок шатра, всередині її було облаштовано кедровим деревом, оздоблено золотом. Золотом були вкриті 10 столів, з золота зроблено 10 підсвічників, 100 золотих чаш і кадильниць. Позолочені були й двері, що вели у "Святая Святих". Коштовна завіса зроблена з найдорожчих тканин. Будування святині тривало 7 років. Потім у великій побожності та радісному піднесенні ізраїльтяни переносили Кивот Господній у новозбудовану святиню. Богові принесено незліченну кількість жертв, які після довгої молитви царя Соломона, спалив вогонь, що зійшов з неба. Так цар Соломон і весь ізраїльський народ посвятили храм.

Наші церкви перевищують святістю цей храм, бо в них перебуває Сам Господь Ісус Христос у Пресвятій Тайні Євхаристії, в Кивоті на престолі та в них приноситься новозавітна Жертва Святої Літургії. У нас є гарний звичай, кожен проходячи попри

церкву хреститься і знімає шапку (чоловіки). Цим віддається поклін Ісусові Христові. Заходячи до храму ми теж робимо знак хреста. На Сході церкви звернені престолом на схід, бо там засіяло Світло Правди – народився, жив, навчав, терпів, вмер і воскрес Ісус Христос. Обов'язково у храмі має бути іконостас, на якому є ікони Ісуса Христа, Богородиці, св. апостолів, пророків і головних свят церковного року.

Знайомлячись з прекрасними зразками архітектури наших храмів, можемо поглибити пошану до пам'яток старовини, формувати власний духовний світ та укріпитися у вірі. Ці величні споруди передають відгомін віків. Багато разів реконструйовані, перебудовані, вони стали перлинами нашої культури. Церковні споруди України різняться своєю будовою. Кожна церква традиційно посвячена в честь святого чи Ісуса Христа, Богородиці, чи літургійного свята. Кожна церква має свій храмовий празник.

Церква своїм внутрішнім влаштуванням складається з: притвору; храму вірних; вівтаря, який є символом перебування Бога, на знак чого у східних храмах постійно горить "вічне світло" – лампада. Центральним місцем у вівтарі є престол, на якому лежить посвячений архиєреєм антимінс (полотно з частиною святих мощей), лежить Євангеліє, хрест, стоїть Кивот, у якому переховуються частини Святих Дарів.

Храм вірних від вівтаря відділяє іконостас. Центральними іконами на ньому є ікони Діви Марії (зліва від Царських воріт) та Ісуса Христа (справа від Царських воріт). Поруч з іконою Христа традиційно зустрічається ікона св. Миколая або св. Івана Хрестителя, а поруч з іконою Богородиці – ікона святого, на честь якого посвячено святиню. В другому ряді іконостасу часто поміщені ікони 12 головних літургійних свят, а посередині – образ Тайної Вечері. Третій ряд – зображає 12 апостолів, а посередині – Христос-Пантократор (Вседержитель). Четвертий ряд – 16 пророків, а посередині – Богородиця з Божим Дитятком. Часто іконостас завершується розп'яттям (хрестом), як символом спасіння. У вівтар заходять лише ті люди, які прислуговують у храмі.

Ікона (з грецької мови eikón – картина, зображення, портрет) – в широкому значенні відноситься до всіх культових картин, пов'язаних із Східною Церквою, шанованих однаково як в святині так і в приватних будинках. З огляду на тематику і функцію можна виділити дві групи ікон: портретні зображення Христа, Богородиці та святих, а також ікони розповідного характеру, найчастіше виконуючі дидактичну функцію, ілюструючі події із Святого Писання і життя святих.

Ікона є знаком невидимого і надприродного. Вона є усвідомленням Божої присутності. Першою такою іконою став Христос Бог – Слово. Ап. Іван так говорить: "І Слово стало тілом і оселилося між нами, і ми бачили Його славу, славу Єдинородного від Отця, повного благодаті та Істини" (Ів. 1,14).

Богословіє вчить, що ікона, храм, поезія, спів та інші предмети сакрального мистецтва в святій Літургії: дають благодать, так як сім святих Тайн, бо за словами Христа: "де двоє або троє зібрані в ім'я Моє, там Я серед них" (Мт. 18,20); ікона дає своєю символікою присутність особи, яку зображує; ікона, храм – зустріч з Богом чи особою, яку вона зображує; це засіб для прославлення Бога та наука про правду Божу; джерело богословської думки і Божих правд – джерело досвіду богословії [2].

В іконі немов у дзеркалі бачимо Христа і Його славу (небесну, Божу). "Хто бачить Мене, той бачить Отця. Віруйте, що Я в Отцеві, а Отець в Мені" – говорить Христос. Основою для іконопису стали слова ап. Павла: "Він (Христос) є образ – ікона Невидимого Бога" (Кол. 1,15). На перших сторінках Святого Письма при описі створення людини написано: "Сказав Бог: Сотворімо людину на наш образ і на нашу подобу" (Бут. 1,26). Бог став людиною в Христі і в тому є образ Отця, який людина може бачити. Це і дає їй можливість зображувати його мистецтвом. Це і є основою, і змістом священного мистецтва. Ікона не є зображенням таїнства (це неможливо), а творення його благодатної присутності. Тому ми, йдучи

за апостольським переданням, – "Вид Твій (Господи) на іконі малюємо і побожно цілуємо, щоб піднятися до Твоєї любові та від неї отримати ласку оздоровлення" (Зі стихири Вечірні першої неділі посту) [2].

Ікона – не реальне зображення таїнства, а творення його благодатної присутності, що діє на душу. Ікона – це рисована різними кольорами Біблія, вона представляє історію спасіння людства. Вона не показує як виглядає Бог, а навчає, хто є Бог. Ікона – це священне мистецтво Східної Церкви, яка при своєму написанні проходить три символи: хрещення, миропомазання і Євхаристію, що звершується молитвами. Розрізняють: головні Господські ікони (лик Ісуса Христа – "Спас нерукотворний"; Христос Суддя, що тримає закриту книгу; Христос Учитель, що тримає відкриту книгу; Христос – великий священик; Христос Пантократор (Вседержитель), що представляє й Отця, і Сина як володар світу; Христос у молитовній трійці з Матір'ю Божою та Іваном Хрестителем, званою Деісус); Богородичні ікони (Богородиця "Оранта", "Та, що молиться"; Богородиця Знамення з Дитятком Ісусом в небесній "мандорлі" на Її грудях; Богородиця Заступниця в молінні – Деісус; Богородиця Провідниця "Одигітрія"; Богородиця Умілення "Елеуса"; Богородиця Страстей або Неустанної Помочі; Богородиця на троні), ікони літургійних свят (Пасхи та 12 головних свят) та ікони святих (Степана, Василія, Юрія, Івана Хрестителя, Дмитра, Володимира, Ольги, Катерини, Варвари, 12 Апостолів, дияконів та ін.). Отже, ікона – явище літургійне, яке виражає догматичне вчення Церкви. Те, що Євангеліє говорить словами, ікона відображає фарбами, тому не можна нехтувати іконами [1].

Зображення німбу довкола голови Ісуса Христа та напис "ΩΟΝ" – означає в старослов'янській мові Сий, або Сущий, а в українській мові – "Я є Той, Хто є", або Господь Бог – Ягве. Чудотворні ікони: Почаївська, Крехівська, Унівська, Володимирська, Теребовлянська, Гошівська, Самбірська, Вишгородська та інші. Ікони в східному обряді не є декоративними образами з реалістичним зображенням особи, а, навпаки, представляючи нереальну, видовжену постать, звертають увагу до її духа. Великі очі – ознака глибокого молитовного споглядання, малі уста – схильність до мовчанки та розважання, тонкі губи – символ духовної, а не сенсуальної людини, довгий простий ніс – ознака краси та гідності, сильна, велика шия – символ внутрішньої, духовної сили, тонка рука – символ духовності та аскетизму, рука, яка вказує на Дитятко – "Це Месія, Спаситель".

Християни моляться не до ікон, а перед іконами, вшановуючи не матерію ікони (фарбу, папір, дерево, золото), а святу особу, що представлена на ній. На VII Вселенському Соборі Церкви в Нікеї у 787 р. засуджено іконоборство і стверджено, що в почитанні ікон віддається пошана тим особам, яких вони представляють, а ніяк не почитається ікон, мов божків.

Відповідні кольори: червоний є символом божественності або мучеництва, а синій як символ людськості чи небесної тверді, як вона сприймається із землі. Золотаво - жовтий колір символізує середовище небесного царства, святість людини. Білий колір означає Преображення Господнє, перетворення, з'явлення небесного на землі. Блакитні і зелені кольори відтворюють земне, оскільки перший – колір нашої планети як вона виглядає з космосу, а другий – колір її ланів, лісів. Пурпуровий колір (сполучення червоного із синім) – означають царськість, царське походження. Чорний колір – колір з негативним значенням, що означає знак скорботи, символ пекла, колір посланців сатани, вживаний в іконах із зображенням Страшного суду [1].

Київський князь Святослав (Ізборник, 1076 р.) писав: "Церкву розумій, що вона Небо, вівтар – престол Спасителя, а служителі – ангели". Зовнішні вигляди храмів мають свою символіку: у вигляді корабля – це символ "перевезення" людей через бурхливе море до вічного і щасливого життя в небі; у вигляді чотирикутника – символізує 4 сторони світу, куди сягає спасіння Христове; у вигляді хреста – символізує перемогу над дияволом, знак спасіння християн; у вигляді кола – означає Божу вічність, велич; у

вигляді зірки – символізує світло Христове, що веде до вічного щастя. На церквах є різна кількість куполів або бань (купол нагадує й означає небо): 1 баня – означає Одного Бога; 2 бані – дві природи Ісуса Христа; 3 бані – символ Пресвятої Трійці; 5 бань – 4-х євангелістів та Ісуса Христа; 7 бань – 7 Святих Тайн; 9 бань – 9 ангельських чинів; 12 бань – 12 апостолів; 13 бань – 12 апостолів та Ісуса Христа.

Відмінності у будові храмів: на Сході візантійський стиль будови, що містично завершується куполом (банею), що символізує небосхил. Це місце, де постійно перебуває Бог. Західні храми будуються у готичному (гостроверхому) стилі, що символізує храм, до якого сходить Бог, коли люди приходять на Богослужіння. Грандіозна величина латинських храмів є символом, який великий є Господь і якою малою є людина. Східні християни почувають себе гостями у Божому храмі, перебуваючи у частині храму, що зветься храм вірних, а Христос постійно перебуває в окремій частині храму-святилищі, що відгороджена іконостасом. На заході іконостаси не використовуються. Вірні західного обряду збираються довкола престолу, миряни з одного боку, а духовенство напроти, з другого боку, а Христос приходить на престол як гість на зібрання людей. Східні християни вшановують Христа утаєного в Кивоті у святилищі під видами Хліба і Вина, а західні християни виставляють святі Тайни для публічного почитання в монстранції під видом прісного хліба (оплатка) [1]. Сакральне мистецтво – це священне мистецтво Церкви. Підставою цього мистецтва є слова Святого Письма: “Він є образ невидимого Бога” (Кол. 1,15). Сакральне мистецтво Східної Церкви виникло під впливом традиції Церкви, Богословського мислення і контемпляції отців Церкви. Осередком його виникнення стала Візантія. У християнському вжитку важливо розрізняти два роди мистецтва: релігійне мистецтво – яке має тільки релігійний зміст, та сакральне або священне – яке вживає Літургія за благословенням Церкви. Саме воно має “харизму” бути знаком – символом надприродного, бути місцем Божої присутності. Це розрізнення потрібне , коли дивитися на релігійне мистецтво Заходу . В Латинській церкві переважає мистецтво релігійного змісту без окремої і виразної участі літургії і набрало декоративного змісту .

На Сході сакральне мистецтво є для вжитку Літургії з окремим відношенням його до Святого Духа, Який у ньому діє силою благословення й освячення. Сакральне мистецтво творить нашу злуку з Богом, торкаючи наш розум, почування, волю, уяву своїм символізмом, змістом і засобами художників. Тому іконописець, художник повинен знати богословію, джерело Об’явлення, жити злукою з Богом.

Св. Іван Дамаскин з великим реалізмом говорив про дію ікон на спрагнену душу: “я не маю книжок, не маю часу читати їх, придушений думками, немов терниною, іду до місця, де лікуються душі, до храму: там сяйво мальовидл мене торкає, щоб дивитись, немов яка левада вони розвеселять мій зір і в невидимий спосіб вливають в мою душу Божу славу” (З першої проповіді про ікони, ч. 47).

Є велика різниця в іконах Західного і Східного Богопочитання. На Заході вплив ікони – це збудження сентименту. Це яскраво ілюструють роботи європейських художників Паоло Веронезе і Тінторенто та інших. В XIX ст. ця тенденція прослідковується в мистецтві Росії, зокрема в творчості Карла Брюллова.

В Східному Богопочитанні додається щось більше: не естетика, не емоції, не якась людська солодкість, а таїнственна присутність, сполучення з благодаттю і її дією в спасенному напрямі.

Не завжди спокійно проходили процеси становлення релігійного мистецтва. Прилюдна і приватна пошана до ікони від початку християнства проіснувала до VII ст. У 730 р. цісар Лев Ш Ізавр своїм декретом заборонив почитання ікон, назвавши це ідолопоклонством. Довга, завзята, болюча і кривава боротьба проти ікон, знана в Церкві під назвою іконоборства проіснувала понад 100 літ. Кінцева перемога над

єресію, так званий "тріумф православ'я" щорічно згадується нашою Церквою у неділю Православ'я. "...які дивні діла Твої, Христе і велика сила, бо ти доконуєш нашу єдність і згоду. Прийдіть Богом просвічені, і святкуймо радісний день. Сьогодні небо й земля радіє й ангельські хори та збори людей особливо празнують" – сказано у каноні Утрені в 1- й пісні.

Центральне місце у Східному храмі належить іконостасу. Він – немов зображення малярством історії спасіння, яку кожен може "читати", або як сказав патріарх Никифор (+ 828): "щоб і ті, що не знають письма, що не змогли через книжну мудрість прийняти слова, щоб їм було подане через зір, щоб здобули вони більше зібране разом і наглядне знання правд. Те, що дуже часто не схопить думка, слухаючи мову, зір схоплює правдивіше і ясніше собі пояснює".

Після хрещення України – Русі на цій території починається активне будування храмів, де першими виконавцями іконописного мистецтва були греки (візантійці). Слід зауважити, що на території Перемишльського, Волинського, Галицького князівств хрещення наступило дещо раніше Києва. Тому ці традиції були глибшими і швидше вводилися в життя. До найцікавіших творів релігійно-сакрального мистецтва слід віднести фрескові та мозаїчні зображення на релігійну тематику, виконані у Десятинній церкві (Церква Богородиці). Найбільші за своїм розмахом мистецькі роботи були проведені в XI ст. в новозбудованому храмі св. Софії у Києві. Не менш цікаві фрескові та мозаїчні роботи були виконані в соборі Михайлівського золотоверхого монастиря й Успенському соборі Києво – Печерської Лаври. До татаро – монгольського нашестя 1240 р. на території України – Русі було збудовано біля 10000 церков та 200 монастирів.

В минулому іконописцями були в основному монахи, що жили духовним життям, творили ікони, літургійну поезію і літургійний спів. Батьком українського іконопису був монах Києво – Печерської Лаври – Аліпій. Він творив за традицією Церкви і її вимогами, зберігаючи правди віри і догми, але зі свободою уяви, яку плекала його аскеза і молитва. Завданням іконописця є зобразити понадчуттєві, понадсмислові правди релігійною символікою, яка виникла в літургії і роздуми над Божими правдами та подіями в історії спасіння. Одна з найбільших цікавих робіт Аліпія є Богоматір Велика Панагія – Оранта, відома в літературі під назвою Ярославської Оранти. Аліпій з дитинства перебував у Києво – Печерському монастирі, а після смерті був похований у печерах Лаври. Уже перед смертю тяжко хворий іконописець розповідав ігумену, що цю ікону малював не він, а ангел його рукою.

Отже, сакральне мистецтво сприяє формуванню правдивої християнської духовності, яка полягає у житті людини у Христі, для Христа і через Христа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрушко В.Т., Огірко О.В. Релігієзнавство. – Навчальний посібник. – Львів: НЛТУУ, ЛНУВМБТ, 2007. – 260 с.

2. Огірко О.В. Християнська етика для всіх: Словник християнсько-етичних термінів. – Львів: Львівський національний університет ветеринарної медицини та біотехнологій ім. С.З. Ґжицького, 2009. – 272 с.

3. Рупнік М.І. Духовне життя. – ЛБА. – Львів, 1995.– 118 с.

4. Spidlik T. U zrodel swiatłosci. – Warszawa, 1991.– 295 s.

Орест МАКОЙДА

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СТРАСНОЇ ТЕМАТИКИ У РАННЬОХРИСТИЯНСЬКИЙ ПЕРІОД

Тема Страстей Господніх в образотворчому мистецтві вирізняється глибоким філософським змістом та своєрідністю інтерпретацій. Зображення пасійних сцен сповнені особливого драматизму, що внутрішнім напруженням виокремлює їх серед інших іконописних творів. У світовому мистецтві ця тема знайшла яскраве та багатоманітне відображення. Вона втілювалась у мозаїчних творах, фрескових розписах, іконописному малярстві, скульптурі, гравюрі тощо. З появою нових видів та напрямків мистецтва страсні цикли набували найрізноманітніших форм. Генезис пасійної тематики має глибоке коріння, яке сягає ранньохристиянського періоду.

Появі християнського мистецтва сприяв складний процес співіснування Первинної Церкви зі самобутніми культурами Древнього світу. У своєму розвитку християнство зіткнулося з різноманітними культурами, всотуючи котрі, змогло віднайти власне особливе місце в історичному розвитку людства. Наприклад, у Палестині воно зіштовхнулось з іудаїзмом, в Греції та країнах Ближнього Сходу – з еллінізмом та його східними різновидами, а в Італії – з давньоримським духом та властивою йому концепцією образу.

Найдавніші християнські зображення з'явилися близько 200 року від Різдва Христового. Упродовж майже півтора століття перші християни обходилися без будь-яких образотворчих втілень релігійного характеру. Найдавніші християнські живописні розписи катакомб датовані саме 200 р., а скульптурні зображення на саркофагах – першою третиною третього століття[1].

У ранньохристиянську добу релігійне мистецтво не відігравало надто важливої ролі, оскільки Первинна Церква складалась з невеликих общин та не мала потреби у великих приміщеннях. Такі общини формувались в основному з бідних верств населення, які не мали змоги робити замовлення художникам чи скульпторам. Самі ж митці після навернення у християнство поривали усякий зв'язок з язичницьким світом і, як наслідок – втрачали можливість заробітку. Язичницьке уявлення про образ бога та його призначення не уживалося з християнським, а тому не могло служити виразником нової віри. Яскравим свідченням цього є катакомбне християнське мистецтво. Катакомби[2] – це підземні кладовища для незаможних людей та представників нижчої верстви середнього класу. Такі захоронення збереглися у Римі та інших осередках Італії, Північної Африки та Сирії-Палестини. Підземні катакомби були поширені ще задовго до християнської ери у середземноморських народів – єгиптян, фінікійців та етрусків. Християни дотримувалися традиції, за якою було поховано Ісуса Христа, тому вони не спалювали своїх померлих, як це робили римляни та греки, а хоронили їх у печерах-катакомбах. Катакомби з похованнями християн відомі також на Сицилії біля Сіракуз, у Тоскані (Італія), Гадруметесі (Єгипет) та Малій Азії (сучасна Туреччина)[3].

Поховальні ніші катакомб для християн втілюють ідею всезагальної рівності. Ця ідея була основоположною у ранньому катакомбному мистецтві, адже на початку воно було незалежним від рівня достатку та майстерності художника. Оформлення внутрішнього простору було надзвичайно спрощеним, та з часом увага до погребального оздоблення зростає. У нішах катакомб починають з'являтися особисті речі покійника, які часто вмуровуються у зовнішню частину стіни. Для внутрішнього декорування використовують блискучі матеріали: мушлі, денця скляних ваз, кусочки скла та кольорового мармуру. На стінах з'являються рельєфні написи – це імена покійних та своєрідні епітафії, присвячені їм.

Мистецтво катакомб зароджувалось у період, коли язичницьке уявлення про образ притерпіло глибоких змін. Класицизм епохи Антоніна, з його основною увагою до форм та пропорцій людського тіла, змінив певний експресіонізм, який намагався бути виразником внутрішнього життя людини. Таке мистецтво втратило риси монументальності та базувалось на

Фреска «Риба з хлібцями», кін. II – поч., III ст., Римські катакомби.

народних впливах[4]. Власне цей новий стиль найкраще підходив до місць здійснення християнських богослужінь – невеликих приватних будинків та катакомб. Крім цього, новий стиль дозволив переосмислити древні символи, які набули нового християнського змісту. На початку християни користувались язичницькою символікою, якій вони надавали новий більш глибокий зміст. У такий спосіб: язичницький символ «пори року» (життя після смерті) почав символізувати воскресіння з мертвих; символ життя «корабель» стає образом Церкви; а прихід корабля в порт (символ смерті) ототожнюється з вічним спокоєм. Існує ще цілий ряд християнських символів, які можемо сьогодні побачити у римських катакомбах: голуб з гілочкою оливкового дерева – символ Святого Духа; пальма – ознака мучеництва та перемоги в Христі; якір – потайне зображення Ісусового хреста та символ стійкості у вірі; декоративний хрест – потаємний Христовий хрест; хлібці – символ Пресвятої Євхаристії та багато іншого.

По-новому трактовані язичницькі символи були не лише декоративною окрасою інтер'єру, вони також відкривали основні істини християнського віровчення. Так, наверненим вони допомагали в осягненні глибини християнства, а непосвяченим – перешкоджали у розумінні тайн віри. У такий спосіб Добрий Пастир представлявся в образі Гермеса (символ людства), а образ пророка Йони – міфічним персонажем сплячого Ендіміона. Як бачимо, християни користувалися тогочасними язичницькими символами, однак згодом вони створили власну символіку.

В кінці II ст. з'являються типово християнські за своїм характером символи: помноження хлібів (символ євхаристійної трапези), поклоніння волхвів (навернення язичників до віри) та інші. Одночасно виникають зображення, які стають зовсім не зрозумілими для язичників: виноградна лоза як символ життя Ісуса Христа, а також зображення риби – найважливіший ранньохристиянський символ Христа. Кожна буква грецького слова ΙΧΘΥΣ (ἰχθύς, ichthus - риба) вказує на те чи інше ймення Христа: *Ісус Христос Божий Син Спаситель*. У цих п'ятьох словах криється прихована тайна перших християн: *Ісус* – це реальна історична особа, що жила в Назареті; *Христос* – месіанський титул, який означає Божий Помазаник; слово *Божий* виявляє Його Божественну природу, а слово *Син* вказує на те, що синівство Ісуса є природнім, а не набутим; і нарешті *Спаситель* – підтверджує місію, яка полягає у спасінні людини, її примиренні з Богом та усиновленні.

Деякі християнські письменники перших століть називали Ісуса «небесною рибою» (ἰχθύς οὐρόνιος). На ранніх християнських символах можна також побачити зображення риби, яка на собі несе корабель – це Христос підтримує свою церкву. Інколи зустрічаються зображення великої риби і малих довкола, що символізують Ісуса та християн.

У глибокій та потаємній символіці перших християн ми знаходимо й свідчення про мученицьку смерть Ісуса та Його страсті. У рельєфному поясі деяких саркофагів поряд зі сценами «Воскресіння Лазаря» та «В'їзд у Єрусалим» можна знайти сцену «Жертва Ісаака», яка є праобразом жертви на хресті. Ісаак з в'язкою дров на плечах є символом несення хреста на Голгофу[5]. Пророк Йона, який три дні пробував у нутрі кита і після чого був вивергнутий на сушу, також праобраз Христової смерті та воскресіння. Історія Йони часто розповідається в катакомбних розписах і на саркофагах в декількох епізодах: «Йона поглинутий морем», «Йона вивержений китом» чи «Йона відпочиваючий у тіні альтанки». Зрештою, можна висловити припущення, що зображення Ісуса з овечкою на плечах є також символом Його мученицької смерті.

Фреска «Ісус з ягнятком», кін. II – поч., III ст., Римські катакомби.

Це подвійний образ, який часто зустрічається у ранньохристиянському мистецтві. З однієї сторони він трактується як спасіння Христом грішної душі, з іншої – Ісус з ягнятком символізує власну жертовну смерть.

Уже в пізніших IV та V століттях зображення розп'ятого Христа сприймалося як змалювання Пасій. Варто зауважити, що в добу катакомбного християнства Христове розп'яття було рідкістю, однак існували його знакові зображення (якір, орнаменти з хрестом, хрестик на євхаристійних хлібах). Деякі дослідники пояснюють це тим, що до 313 р. кара через розп'яття у Римській імперії була ще дієвою. У зв'язку з цим перші християни старалися не згадувати про цей тип смертної кари, а можливо вони не хотіли виставляти на глум та богохульство символ своєї віри, адже для невіруючих розп'яття було ганебною стратою[6]. Часто висловлюється думка, начебто саме через це митці не наважувалися торкатися сюжету Розп'яття. Однак таке твердження є безпідставним, оскільки в тогочасній теології цей символ постійно розпрацьовувався. Більш достовірним є те, що у ранній період зображення Розп'яття використовувалося не для означення Христової смерті, а скоріше для демонстрації Його слави, перемоги над смертю (як символ Воскресіння).

Отже, перші зображення Страстей Господніх, як і більшість тем у ранньому катакомбному християнстві, носили в основному символічний зміст. Зрештою зображення ликів святих також були полишені особистих рис Христа та Божої Матері, й продовжували залишатися у значенні символу. Після легалізації християнства у 313 році за імператора Костянтина Великого, катакомби й надалі використовувались як кладовища. Інколи у них здійснювали богослужіння та загалом катакомби проіснували до 412 р., поки варварські напади не зруйнували римські околиці.

В пізніший період у катакомбних зображеннях починають з'являтися цикли з життя Ісуса Христа. Історичні сцени передають один з найважливіших християнських догматів – Втілення. Будь-яка сцена, де Христос представлений в перебігу Його земного шляху, у непрямий спосіб вказує на Втілення. Найповніше це виявляється у зображенні Його смерті на хресті, оскільки ця смерть була одним з найголовніших доказів повного Втілення. Сам сюжет з Розп'яттям почали використовувати лише на початку Середніх Віків[7].

Ранньохристиянські зображення з життя Ісуса Христа вперше були опрацьовані німецьким вченим Йоганесом Рейлом (Johannes Reil) ще у 1910 році. Рейл розпочав дослідження з ранньохристиянського періоду, тобто зображень у катакомбному малярстві та на саркофагах, акцентуючи на основних іконографічних типах цих зображень. Виявилось, що сцени Страстей мають місце не тільки на зображеннях у катакомбному малярстві, а й на рельєфах саркофагів і так званій дрібній пластиці, зокрема зі слонової кістки, а також в мініатюрі, фресках і мозаїках. У катакомбному малярстві на Заході найчастіше зустрічається сцена *Зречення Петра*. Загалом на рельєфах саркофагів, які дослідив Йоганес Рейл[8], знаходимо цілий ряд страсних сцен: *В'їзд до Єрусалиму, Зустріч з Закхеєм, Вмивання ніг, Ісус з учнями в Гетсеманії, Поцілунок Юди, Супровід Ісуса Римськими вояками, Ісус перед Кайяфою, Умивання рук Пілата, Терням Увінчання, Несення хреста Симоном з Кирени, за яким ступає Ісус.*

Ранні твори на пасійну тематику містять

невелику кількість сцен. Можна припустити, що таке обмеження обумовлене, насамперед, невеликою площею під зображення (стіни катакомб, рельєфи саркофагів, вироби зі слонової кістки тощо). На саркофагах страсні сцени трактувались дуже стисло та вибірково, зображуючись на рельєфній стрічці довкола саркофага у вигляді єдиного фризу. Спочатку пасійні твори не становили окремої групи та не мали чіткої послідовності, якої почнуть набувати лише згодом. На основі цього можна виділити лише невелику кількість творів, умовно названою «малим пасійним циклом». Уперше цей термін ввів у своїй праці Йоганес Рейл, описуючи саркофаги південної Галії[9]. Примітно, що так звані малі пасійні цикли мали місце не лише у ранній період. Підпорядковуючись композиційно обмеженим площинам, вони існували й у пізніших століттях, наприклад, на пластинах (накладках) зі слонової кістки на скриньці XV ст.[10], дверях базиліки св. Сабіни на Авентині в Римі, мозаїках базиліки в Сант-Аполлінаре Нуово в Равені та інших.

Саркофаг Юлія Басса (центральна частина), 359 р., собор Св. Петра, Ватикан.

Саркофаги із зображеннями сцен Нового Завіту з'являються в епоху правління імператора Пилипа Аравітянина (244-249), якого вважають чи не першим імператором-християнином. На ранніх зображеннях саркофагів цього періоду часто відтворюють постаті тогочасних філософів та вчених. У такий спосіб митці підкреслювали інтелектуальні якості покійних. Деколи можна побачити пасторальні сцени, запозичені у Вергілія, однак у християн вони показані як райські видіння. Час появи перших саркофагів прийнято вважати періодом розпаду системи еллінізму[11]. З мистецтвознавчої позиції цей період характеризується зменшенням рельєфності зображуваних форм тіла.

Найстарішою збереженою пам'яткою з пасіями можна вважати саркофаг Юнія Басса (Juniusa Bassusa), датований 359 роком[12]. Юній Басс, бувши префектом Риму, став християнином незадовго до своєї смерті в 359 році. Для новонаверненого неофіта був створений саркофаг, який можна назвати шедевром майстерності та мистецької фантазії. У ньому поєднується надбання двох епох: класична форма наповнюється християнським змістом. У конструкції саркофагу, оформленні колон та капітелей можна побачити сліди азійських традицій. На рельєфі саркофагу митець зобразив епізоди з Святого Письма. Сцена в'їзду Христа у Єрусалим нагадує тріумфальний в'їзд римських імператорів. Три центральні сцени верхньої частини різко контрастують на загальному тлі. У середній композиції Христос-Владика опирається своєю ногою на персоніфікований образ неба. Зображена зліва сцена взяття під варту Петра поєднується з аналогічною сценою Схоплення Христа, що пов'язано з місцем зберігання саркофага – базиліки Святого Петра. Загалом композиційній схемі рельєфу надано непростої форми. У лівому верхньому куті зображено остерігаючу Божу десницю і Авраама, готового принести в жертву свого сина. Таким чином, в скульптурних зображеннях передньої частини саркофагу цей жест намічає своєрідну діагональ, яка завершується у сцені взяття Петра. Поворот тіла апостола як і жест Авраама направлені назовні, а закінчення другої діагоналі позначені направленими до середини сидячими фігурами. Це Пілат у верхньому куті, а Йов – у нижньому.

Пасійні сцени у рельєфі саркофагу не становлять виразної групи, вони

переплітаються зі старозавітними сценами та іншими євангельськими сюжетами. Фігурні зображення на саркофазі Юнія Басса стилістично наближенні до римської скульптури. Сцени зображено доволі статично, злегка розвернуті фігури персонажів та напрямки їхніх рухів позбавлені динаміки. Христа у сценах зображено юним та безбородим, що притаманно творам ранньохристиянської доби. Композиція кожного окремо взятого сюжету підпорядкована розміру ніші, яка замикає простір двома колонами. Найбільш вдало компонуються сцени з трьома персонажами, які займають усю композиційну площу.

Найпізніший саркофаг (злам V і VI ст.) з втіленням пасійних сцен знаходиться в костелі Святого Амброзія в Мідіолані[13]. Зауважимо, що на фризах саркофагів пасії Христа найчастіше поєднуються зі сценами муки апостолів Петра і Павла. За походженням саркофаги поділяють на римські, медіоланські і південногалійські[14]. Їхня композиційна схема мала певну закономірність. У центральному місці саркофагу була розташована головна сцена тріумфу Хреста або *Maiestas Domini*. З боків від цієї сцени розташовані зображення пасії Христа або мук апостолів. Серед найпоширеніших євангельських пасійних мотивів можна виокремити такі: *Христос, що вмиває ноги апостолам, Поцілунок Юди, Схоплення Христа, Христос перед Пілатом, Христос перед Пілатом, який вмиває руки, Терням увінчання і Несення Христа Симоном з Керени.* Серед тем також присутній *В'їзду Христа до Єрусалиму*, який вважається своєрідною прелюдією до пасійних сцен.

На думку видатного дослідника християнської іконографії Андре Грабара, зображення на римських саркофагах сюжетів з муками Петра та Павла передують зображенням Страстей Христових. А отже, пізніші сцени з втіленням пасій формуються на базі ранніх сюжетів мученицької смерті Петра та Павла[15]. Можливо саме цей факт пояснює парні зображення сцен Христа та Павла на саркофазі Юнія Басса. Як бачимо, рання іконографія св. Петра (і частково св. Павла) дуже тісно пов'язана з іконографією Христа. І це закономірно, адже св. Петро є апостолом, який став спадкоємцем Христа і главою земної Церкви. У Римі така іконографія є цілком традиційною, проте образ Христа тут виступає первинним, тобто тим, до якого уподібнюються зображення Петра та Павла. Несподіваними є скоріше твори, у котрих прославляються муки обидвох апостолів. Порядок первинного відтворення у цих творах має зворотній характер. У цьому випадку, як і в зображеннях первісних меморіальних подвійних портретів, витоком іконографічного тлумачення стає образотворчість місцевих майстрів, які увічнюють пам'ять мучеників даної місцевості[16].

Деякі зі зразків раннього періоду прийнято означувати як саркофаги з колонадою або саркофаги колонні, оскільки у них кожен рельєфно зображуваний сюжет розмежовувався декоративною колоною. Сцени у цих мистецьких творах розташовували у декілька рядів. Споглядаючи їх, складається враження, ніби євангельські події відбуваються у своєрідній архітектурній споруді. Задля врівноваження композиційної структури саркофагу митці вдавалися до дублювання сценічних схем. Так по обидві сторони від центральної сцени *Тріумфу Христа* зображували різні сюжети з однаковим компонуванням: *Вмивання ніг Петрові Христом* зображено так само як сцену *Христос перед Пілатом*, що вмиває руки.

Деякі сцени на рельєфах саркофагів є унікальними як за своїм сюжетом, так і за композицією, наприклад, сцени *Несення хреста Симоном з Кирени* та *Увінчання терновим вінком* (латеранський саркофаг №171). У цих творах за постаттю Симона, що несе хрест видніється римський вояк, а над головою Христа інший римлянин підносить корону. У згаданих сценах акцент зроблено не на муки Христа, а на його перемогу і славу, що підкреслено у центральному зображенні – Тріумфі Христа чи *Maiestas Domini*. Крім того, у зображенні Терням увінчання Христос не отримує тернову плетеницю, але лавровий вінок (символ слави), а в сцені Несення хреста хрест несе Симон з Кирени, а не Христос. Як зі стилістичного боку, так й ідеологічного ці сцени належать до елліністичного мистецтва, яке характеризував зв'язок з владою і хвалою Цезаря[17]. Христос є королем і переможцем,

а не жертвою страти. Цей факт є вельми важливим при подальшому розгляді страсної тематики, адже у другому тисячолітті від Р.Х. тема страстей сприймається на зовсім інших засадах.

Відзначимо, що класичні рельєфні саркофаги з малими пасійними циклами з'явилися на початку так званої константинівської епохи. У цей період сценою, що розпочинала Страсті Христові стає В'їзд у Єрусалим. Цей сюжет вперше з'являється у фризових саркофагах. Джерелом інспірації цього зображення стала Євангелія від Матвія (21, 1-11), в якій мова йде про обтинання пальмових галузок і вистеляння ними дороги перед Христом. Хоча на римських саркофагах показані галузки зовсім інших дерев. Деколи сцені *В'їзду* передує епізод із Закхеєм, описаний у Євангелії від Луки (19, 1-10, 29-40). Оскільки у ранніх пасіях константинівської епохи Христос зображується як постать тріумфуюча, декотрі дослідники означують страсті як «хвалебні муки Христові»[18]. В окремих пізніх саркофагах та фресках починає з'являтися певна послідовність пасійного сюжету, тобто митці починають групувати страсні сцени в один композиційний ряд: *Христос, що вмиває ноги Петра, Заповідання зречення Петра, Христос в Оливному саді, Поцілунок Юди, Схоплення Христа, Христос перед Архикапланом, Христос перед Пилатом – сцена омивання рук і Терням увінчання.* Сюжетна лінія вибудовується у своєрідний тріумфальний марш Христа, який проходить через пасійні сцени до центрального зображення слави світлого *Воскресіння*.

В епоху Константна Великого, з початком навернення імператорів та появи нової хвилі християн, були закладені початки своєрідної естетичної творчості. З посиленням влади у Римі та Константинополі мистецтво набуває нового змісту, воно стає відображенням Божественної могутності. У цей період аристократичні кола були охопленні хвилею навернення у християнство. За кошти новонавернених християн-аристократів починають зводитися нові культові архітектурні споруди. Через ці зміни виникає нова естетична програма, нові типи та образи[19]. На початках Христа зображували в образі грецького чи римського філософа – зрілим з коротким волоссям та з довгою бородою. Такий тип найбільш класично віддзеркалений на фресці середини III ст. під назвою «Христос проповідник та пастир стада» (Рим. катакомби Авреліїв). Пізніше Його почали наділяти м'якими рисами античного героя, якого митці змальовують юним та безбородим. Подібне змалювання знаходимо в мозаїці Архієпископської вежі в Равені (494-520 рр.). Тут Христос зображений у воєнному облаченні імператора. Ногами Він попирає лева та змію, а в руках у Нього знаходиться хрест та книга (Євангелія). Саме у такий спосіб зображували Спасителя під впливом придворного мистецтва. У константинівську епоху Христа представлено у вигляді Божественного Законодавця, що велично сидить на троні в оточенні апостолів та святих.

На початку IV ст. християнське мистецтво підпорядковувалось прямому впливу імператорського мистецтва. Наприкінці цього ж століття почало викристалізовуватися нове мистецтво – візантійське, яке було християнське за змістом, а за походженням та формою східно-елліністичне. Від елліністичного світу (Олександрія, древньогрецькі центри) візантійське мистецтво успадкувало гармонію, ритм та вишуканість, а від Сходу (Єрусалим, Антіохія) – фронтальний розворот, реалістичні портретні риси. Саме в цю епоху Христа починають зображувати таким, яким ми його звикли сприймати й сьогодні – з довгим волоссям та бородою.

Художня мова візантійського мистецтва була сформована ще у V-VI ст. Після двох періодів іконоборства (VIII-IX ст.) ця мова стала свято шануватися, що спричинило своєрідну зупинку у її подальшій еволюції. Зміст нової естетики полягав у відмові від натуралізму на користь зображення ірреального, неземного. На стінах храмів з'являються фронтальні зображення фігур з пишним вбранням, які ілюструють придворні церемонії, описані Константаном Багрянородним. Важливим у візантійській традиції є той факт, що сюжети, які нагадують про смерть майже виключені із арсеналу цього мистецтва[20].

Дискос, серед. XII ст., Константинополь (приватна колекція, Німеччина).

Диптих (слонова кістка) з дванадцятьма сценами з життя Христа, друга пол. X ст., Константинополь (Ермітаж, Росія).

Отже тема Страстей Христових як і зображення Розп'яття у візантійському мистецтві зустрічається дуже рідко. Пасії у цей період стають рідкісним явищем оскільки співпереживання мукам Христовим невластиве візантійському світогляду. Головним стає образ Христа Пантократора (Вседержителя), який воскрес у славі і прийшов у світ, щоб здійснити суд над людьми. Однак, на периферії до Константинополя, у віддалених центрах імперії та за її межами пасійні сцени зустрічаються частіше. Зрештою існує цілий ряд пам'яток, які походять з самого Константинополя і на яких зображено не тільки Розп'яття, але й малі пасійні цикли. Надзвичайно своєрідним та вишуканим є зображення Розп'яття з Пристоячими на дискосі середини VII ст., який походить з храму св. Апостолів у Константинополі[21]. Срібний з позолотою дискос можна вважати шедевром епохи. Його центральну частину займає величне Розп'яття з пристоячими, довкола зображення, декороване вишуканим та доволі стриманим орнаментом[22]. Досить своєрідними є вироби зі слонової кістки (накладки, ікони) царгородських майстрів, у яких часто знаходимо втілення пасійних сцен. Це надзвичайно вишукані та професійні твори мистецтва. Серед найбільш відомих відзначимо диптих з дванадцятьма сценами з життя Христа (друга пол. X ст.)[23]. Сцени цього твору дуже нагадують фризи саркофагів: дванадцять житійних сцен сформовано у три ряди в кожній із сторін диптиху.

Більш витонченою за своїм характером є ліва панель диптиху середини X ст. (музей у Ганновері) зі сценами Розп'яття та Зняття з хреста. Особливе враження справляють добре опрацьовані дещо умиротворені лики персонажів, згрупованих біля постаті Христа.

Мистецтво Константинополя мало істотний вплив на інші країни. Візантійські митці користувалися великим попитом далеко за межами своєї імперії. На Захід візантійські впливи проникають насамперед через Італію. Вишуканість зображень венеціанських храмів демонструє майстерність саме константинопольських митців. Також їхній почерк вгадується у циклах сицилійських мозаїк, які поєднують риси західного, візантійського та мусульманського світів[24]. Найбільш важливим центром візантійського мистецтва в Італії став Равенський екзархат. Саме равенські мозаїчні комплекси найважливіші для розуміння візантійського мистецтва середини V століття.

Серед монументальних творів насамперед варто розглянути мозаїчні серії на бічних стінах базиліки св. Аполлінарія Нуово у Равенні VI століття. На цих мозаїках представлено чисельні сцени з

Ікона «Розп'яття з пристоячими» VIII ст., монастир Св. Катерини, Синай.

Євангелій, розташовані у хронологічній послідовності. Майже половина мозаїчних панелей присвячена сценам Страстей Христових. Однак відсутнім є зображення Розп'яття. Треба зауважити, що оформлення цього храму дослідники вважають нетрадиційним й таким, що не відповідає стилістиці даної епохи[25]. Серед зображених тут євангельських сюжетів відсутніми є найпоширеніші (Благовіщення, Різдво, Хрещення та інші), акцент поставлений саме на сценах пасійних, які традиційно не вважалися головними. Очевидно, що вибір зображень був продиктований впливом Літургії, зокрема, вибором уривків з Євангелій для читання під час меси в певну пору року. Однак перелік сюжетів у мозаїках лише приблизно збігається зі списком уривків, призначених для читання під час відправ. Саме тому можна припустити, що вибір сцен в базиліці міг бути пов'язаний з певним (окремим) обрядом, присвяченим саме Страстям Христовим. Композиції окремих мозаїк дещо нагадують аданські медальйони, однак на медальйонах втілені цикли дитинства і чудес Ісуса, тоді як у храмі св. Аполлінарія доповнені притчами сцени чудес поєднуються зі Страстями Христовими. За своїм темпераментом мозаїки є надзвичайно стримані й такі, що характеризуються простотою форм. У них вбачається тяжіння до ранньохристиянського катакомбного мистецтва. Новозавітні сцени з церкви св. Аполлінарія належать до категорії багатообразних фігурних композицій, призначених для великої та здебільшого неписьменної громади. Ці зображення нагадували про новозавітні уривки, які читалися під час відправ.

З часом візантійські впливи поширились серед балканських народів, а також в румунів, українців, росіян, білорусів. Існує певна подібність і у традиціях Візантійської церкви з Олександрійською, Єрусалимською, Антіохійською, Вірменською, Халдейською та Малабарською.

В Олександрійській церкві (північна Африка) існувало два її різновиди – Коптійська церква (в Єгипті) та Ефіопська. Саме у Єгипті вперше застосовано найдавнішу іконографічну техніку – енкаустику[26]. У Синаї в монастирі св. Катерини (Грецька Православна Церква) було віднайдено близько десяти ікон з VI-IX ст., виконаних енкаустикою. Також у цій церкві є велика збірка (бл. 2000 ікон), серед яких – найяскравіші зразки візантійського мистецтва[27]. Зокрема відзначимо іконописні твори Синайського монастиря XI ст. з представленими пасійними сюжетами. Страсні сцени в чотириптиху органічно поєднані з апокрифічними сюжетами, присвяченими Богородиці. Наприклад, у одній з частин чотириптиху сюжети «Зняття з хреста» та «Покладання до гробу» згруповано зі сценами «Благовіщення» та «Успіня Пресвятої Богородиці». Ці твори представляють класичні зразки коптійського стилю, який характерний тим, що очі зображених на іконі осіб дещо збільшені та спрямовані на глядача. Фігурні зображення святих та інших персонажів мають чітке окреслення темними кольорами. Загалом іконописний твір містить вісім страсних сцен, згрупованих у середній частині чотириптиху.

Незважаючи на те, що Греція майже чотири століття перебувала під турецьким пануванням, на її території збереглося безліч взірців візантійської іконографії. Найвизначнішим центром Греції є комплекс двадцяти монастирів на горі Атос (Афон). Монахи з Афону мали надзвичайно побожне відношення до ікон. Серед відомих пам'яток Греції, де яскраво відображені візантійські впливи, можна виділити церкви

Ікона «Людина болю», друга пол. XII ст., Візантія (Музей історії Греції, Афіни).

в Афінах на Хіосі та Дафнії. Надзвичайно оригінальними є також мозаїки церков у Салониках, Нікополі та на острові Лесбос. У головному храмі монастиря Хосіос Лукас у Фокиді (Греція) знаходиться добре збережене мозаїчне зображення Розп'яття з пристоячими (перша половина XI століття). Монастир розташований далеко від столиці й тому місцеві художники не завжди дотримувались канонічних правил. У зображенні Христа дещо порушені пропорції тіла, однак мозаїка передає надзвичайну виразність рухів пристоячих.

Важливими для нашого дослідження є грецькі Псалтирі з ілюстраціями на полях датовані кінцем IX – початком X століття[28]. Псалтирі містять багато оповідних, вражаючих реалістичністю сцен, які представляють події Нового Завіту. Особливо цікавим є сюжет «Христос у Гетсиманському Саду» та численні сцени із зображенням Страстей Христових, що виконані у стилістиці кінця античності. Взірцями для них могли слугувати новозавітні ілюстрації VI ст., створені для Євангелій чи для ілюстрування Псалмів.

Балканським країнам, починаючи від грецької та слов'янської Македонії, притаманний стиль іконографії, споріднений зі стилем грецьких островів, зокрема острову Крит. Стилістика характеризується інтенсивністю кольорів, драматичною емоційністю, широким діапазоном подачі фігур та народними впливами[29]. Тло на фресковому живописі зазвичай темного кольору. В Охрідському музеї та у церквах Македонії збереглися окремі зразки візантійського мистецтва X-XIII століть. Дещо подібний стиль панував у Сербії, хоча колористичне вирішення фресок дещо стриманіше та менш насичене. Надзвичайно цінні збірки іконографії знаходяться в монастирях Нережі, Студеніца, Дечани та у музеях Белграду.

Серію фресок з втіленням пасійної тематики було зображено у храмі монастиря в Нережі (Македонія) XII століття. Храм Святого Пантелеймона в Нережі знаходився біля міста Скоп'є, яке було візантійською провінцією. Стіни храмового монастиря прикрашені суворими та благородними за кольоровою гамою фресками. Вишуканий колорит поєднаний з плавністю ліній дозволяє говорити про неабиякий талант художника. Драматичною і надзвичайно напруженою за своїм характером є сцена із пасій Нережі – «Оплакування Христа», у якій вирази облич персонажів передають надзвичайний сум і трагізм важкої втрати. Надзвичайна виразність та плавність ліній у сцені оплакування створює особливе відчуття вишуканості та гармонії.

Візантійський тип іконографії мав широке застосування ще у ряді країн – Вірменії, Грузії, Болгарії та Румунії, однак для нашого дослідження важливим є те, що Візантія мала доволі сильний та тривалий вплив на мистецтво Київської Русі-України. З прийняттям у 988 році хрещення Володимиром Великим київські князі прагнули скріпити з Константинополем різного роду воєнні, політичні, торгові та культурні зв'язки. До Києва та інших місць були запрошені й візантійські живописці, які часто співпрацювали з місцевими майстрами.

Головний собор Київської Русі, як і в Константинополі, був зведений на честь Святої Софії (Божественної Мудрості). Його стіни прикрасили мозаїки та фресковий розпис, загальною рисою яких став зв'язок з архітектурним простором. Основним видом давньоруського монументального мистецтва став саме фресковий живопис, який не вимагав дорогих матеріалів і справляв неабияке враження[30]. Один з найбільших

фрескових ансамблів (3000 квадратних метрів) представлений на стінах Софії Київської. У соборі створено три цикли зображень: один відтворює євангельські сюжети, другий – показує старозавітні сюжети і третій останній «житійний» цикл – побудований на переказах про покровителів князівського роду. Розписи Софії читаються зліва на право і зверху вниз. На склепіннях собору зображено сцени з життя Христа: Різдво, Стрітення, Преображення та інші, які, нажаль, до наших днів не дійшли. Під склепінням збереглися сцени з пасійною тематикою. Загалом фрески Софії Київської доносять до нас такі сюжети як *Христос перед Каяфою*, *Відречення Петра*, *Розп'яття*, *Зішестя в ад*, *З'явлення жінкам-мироносицям*, *Увірування Томи*, *Зіслання Святого Духа*. Усі постаті у цих композиціях виконані в одному масштабі, лише постать Христа трохи більша за інших. Пасійні композиції гармонійно вписані в площини півциркульних закомар та ділянок стін. Варто відзначити, що ці фрески виконували високопрофесійні майстри, чия досвідчена рука впізнається у чіткому рисунку, стриманій та тонко підібраній кольоровій гамі.

Отже, візантійське мистецтво досить істотно вплинуло на подальшу художню програму Київської Русі. Цей вплив був міцним і досить тривким. Наприклад, у іконописних пасійних творах візантійські впливи можна спостерігати аж до початку XVII століття.

Загалом, генезис теми Страстей Христових має глибоке історичне та культурне коріння, яке сягає ранньохристиянського періоду. Пасійні сцени з'являються майже з першими християнськими зображеннями. Разом з появою житійних сцен Христа у катакомбному мистецтві виникає малий пасійний цикл.

1 *André Grabar.* Les voies de la création en ikonographie chrétienne: Antiquité et moyen âge // Flammarion. – Paris, 1994. – S.3.

2 Катакомби (від гр. *ката кумбен (kata kumben)* – назва місцевості в околиці Аппієвої дороги, де в землі була невелика печера і згодом з'явилися підземні християнські кладовища. Звідси цей термін прийняли для означення підземного кладовища або цвинтаря. Деколи вживали також слово *некрополіс* – місто померлих або *гіпогеум*.

3 *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони [2-е вид., доповн.] – Львів: Свічадо, 2002. – С. 32-33.

4 *Зэндлер Э.* Генезис и богословие иконы // Символ. – Париж, 1987. – С. 19.

5 *Овсійчук В.А., Крвавич Д.П.* Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С.257.

6 *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони. – С. 44.

7 *André Grabar.* Les voies de la création en ikonographie chrétienne: Antiquité et moyen. – S.5.

8 *Reil J.* Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. – Leipzig, 1910.

9 Там само. – S. 48.

10 Зберігається у Британському музеї (Лондон).

11 История мирового искусства / ред. *Е. Сабашникова*. – Москва: Бертельсманн Медиа Москау АО, 1998. – С.125-126.

12 Сьогодні знаходиться у Ватикані, в ризниці собору Святого Петра.

13 *H. Freiherrn von Campenhausen.* Die Passionssarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreis. – Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. – 5. – 1929. – S.39-85

14 *Kliś Zdzisław, ks*. Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej. – Kraków: WydawnictwoWAM, 2006. – S.43.

15 *André Grabar.* Les voies de la création en ikonographie chrétienne: Antiquité et moyen âge – S.16.

16 Там само – С.16.

17 Ks. Zdzisław Kliś. Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej. – S.14

18 *Kałuźny J.C.* Kształtowanie się przedstawień chrystologicznych jako świadectwo ideowych przemian w Kościele III i IV wieku. – Kraków, 2004. – S.139-153.

19 *Зэндлер Э.* Генезис и богословие иконы. – С. 21.

20 История мирового искусства / ред. *Е. Сабашникова*. – С. 138-139.

21 Зберігається у Метрополітені (Нью Йорк).

22 The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. / Edited by *Helen C. Evans and William D. Wixom:* Catalogue accompanying an exhibition at the Metropolitan Museum of Art from March 11 through July 6, 1997. – New York: the Metropolitan Museum of Art, 1997. – S. 68-69.

23 Знаходиться в Ермітажі (Санкт-Петербург).

24 *Геташвили Н.В.* Атлас мировой живописи. [2-е изд., испр.] – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. – С. 28.

25 *André Grabar.* Les voies de la création en ikonographie chrétienne: Antiquité et moyen âge – S.15.

26 Енкаустика – техніка малювання восковими фарбами із застосуванням розігрітих знарядь.

27 Holy Image, Hollowed ground: Icons from Sinai / Edited by *Robert S. Nelson* and *Kristen M. Collins*. – Los Angeles: Ehe J. Paul Getty museum, 2006.

28 Державний Історичний Музей (Москва) та Національна Бібліотека (Париж).

29 *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С.* Иконы на Балканах. – София-Белград, 1967.

30 Мистецтво Київської Русі. /Автор-упорядник Асєєв Ю.С. – Київ: Мистецтво, 1989. – С. 35.

Галина ГНАТИЩАК

ХРИСТИЯНСЬКА САКРАЛЬНА КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Розмірковуючи про християнську сакральну культуру даного періоду, слід розрізняти власне те, що становило культуру церкви, і те, що розвивалося під впливом церкви, але безпосередньо до церковного життя не належало. Як і кожна релігія, християнство має свій культ, тобто сукупність предметів, текстів і дій, що вважаються сакральними (священними) і регламентуються церковними нормами. Тобто, до культури церкви у власному розумінні слова належать лише сакральні тексти [6: 87].

Якщо вести мову про ***сакральну літературу***, то, передусім, слід зазначити, що у богослужінні використовували переважно уривки з Біблії вперемішку із іншими ритуальними текстами. Зауважимо, що Старий Завіт як цілісний кодекс Візантії був у великою рідкістю, а на Русі в той час його просто не було. Досить великою рідкістю було Чотириєвангеліє (тобто Євангеліє від Марка, Луки, Матвія та Івана); найдавніший список, який зберігся – це Галицький список 1144 р. Списки, що мали богослужебний характер, нагадували радше сучасні хрестоматії чи збірники цитат. Для приватного богослужіння виготовляли ***требники***. Для громадського богослужіння призначались служебники (які містили переважно літургії) та ***часослови*** (котрі містили переважно «часи», тобто денні богослужіння). Основою богослужіння були служебні псалтирі, що складалися з 12 частин – ***кафізм***. кожна по три *слави,* а також з біблійних пісень і псалмів. Сакральні книги складались у вигляді апракосів: Євангеліє-апракос містило *синаксарій* (служби на рухому частину свят) і *місяцеслов* (служби на нерухому, календарну частину свят). Найдавніші короткі апракоси – це списки з болгарських збірників X–XI ст., служба тільки для святкових днів; повний апракос містив також читання і на будні дні (Мстиславове Євангеліє – XII ст.). Такий апракос був головною святинею храму, писався крупним уставом, оздоблювався золотом, сріблом, дорогоцінними металами і коштовним камінням, фініфтю і карбуванням, переплітався в обкладинку з дорогої шкіри. Був також *апостол-апракос* (цитати з «Діянь апостолів» та апостольських послань) і, нарешті, *парамійник*, що містив уривки із Старого Завіту.

Крім служебних книг, писалися книги ***четьї*** (тобто для читання) і ***толкові***. Толкові книги – це уривки з Біблії, супроводжувані коментарями різних авторів. До складу толкових книг включали не тільки офіційно прийняті церквою тексти, а й тексти *отреченні*. не визнані, апокрифи, наприклад, «Книга Ісуса, сина Сірахового» або збірник висловлювань грецьких язичницьких мудреців – «Менандр».

Серед текстів, які вживалися в культових дійствах можна виділити тексти як формули і тексти, які вимагали імпровізації. Прикладом останніх можуть бути проповіді. Тексти проповідей виходили за межі суто релігійної тематики, мали моральне, політичне і філософське значення.

Саме таким зразком проповіді, тобто дійства сакрального і водночас літературного, богословсько-філософського тексту, розповсюдженим і використовуваним як зразок аж до XVII ст. і в Русі, і за її межами, стало відоме *«Слово про закон і благодать»* митрополита ***Іларіона***. Визначним автором «слів» і повчань був ***Кирило,*** єпископ Туровський. Йому належать «Притча про душу і тіло», «Повість про білоризця і мнішество», «Сказання про чорноризький чин», а також низка інших богослужебних текстів. «Слова» єпископа Кирила входили до складу численних збірників, у тому числі Торжественника, поряд з творами знаменитих візантійських проповідників та богословів. Вчення про проповіді, або гомілевтика, формувала сакральну і світську культуру [2: 114].

Важко однозначно окреслити як жанр ***житія*** – життєписи святих та мучеників, до яких безпосередньо приєднувались і життєписи князів, які стали жертвами кривавих усобиць (починаючи з Бориса і Гліба, канонізованих церквою, і включаючи життєписи, що входили до літописів та патериків). Житія становили частину богослужебної літератури, оскільки вони були необхідні для синаксарів та місяцесловів, – на кожен день року припадає кілька житій і пам'ятей святих. Як посібник для богослужіння був перекладений в Київській Русі так званий *Пролог*, він був доповнений різними

повчаннями і дидактичними оповіданнями і став своєрідною енциклопедією східного християнства. Житійна література змикається з широкою *агіографічною* літературою – оповіданнями чи повістями про святих, найчастіше апокрифічного, неканонічного характеру.

Говорячи про життєписи святих та мучеників, слід зазначити, що це не біографії чи оповідання про життєвий шлях у звичному для нас розумінні. Житіє немовби переносило людину з «нашого», земного, тварного світу в світ «небесний», вічний, позачасовий і виключно символічний. Житіє повинно повністю абстрагуватися від земних реалій, тому й створювалося воно за певною стандартною схемою. Як «свій» покійний, святий і мученик залишався членом церкви, його не тільки поминали – він незримо був присутній під час служби, як і інші члени церкви, тому й зберігав щось і від свого «Я» (індивідуальне і неповторне «житіє» і ім'я), але вкрай абстрактне, як «адресу».

Що ж до ***сакральної архітектури***, то це, насамперед, архітектура храму. На початках, після того, як ранньохристиянські храми вийшли з підземних катакомб, зразком для храму слугували величезні громадські споруди римського часу, – ***базиліки***, увінчані величним куполом, що знаменував небесне шатро. Із базилікальної конструкції виходила вся західна храмова архітектура, де на той час панував романський стиль і де вже з'явились готичні споруди. Коли Русь почала храмове будівництво, у східній церкві панувала так звана *хрестово-купольна конструкція*. Вона виникла в Малій Азії, у сирійців та вірмен, і стала визначати особливості константинопольської архітектурно-будівничої школи.

Хрестово-купольна конструкція виходить із ***ідеї храму як корабля***, що спрямований на схід напівкруглою передньою частиною, напівсферичні куполи якого, увінчані хрестами, символізують не лише небесне шатро, а й вітрила. Корабель-неф – їх найчастіше бувало три, а міг бути один – перетинав з півночі на південь *трансепт.* що й надавав будові хрестового вигляду. Щоправда, хрест ззовні не видний, оскільки вся споруда була захована у стіни, прямокутні в плані; всередині храму лінії нефів позначались рядами колон, на яких тримався напівциліндр даху. Ззовні західний і східний фасади закриті стіною, але верхня частина її закінчується напівкруглими виступами там, де неф перерізається стіною. На стовпах (найчастіше чотирьох) тримається циліндричний барабан, на ньому – центральний купол. Куполів у класичній хрестово-купольній споруді, як правило, кілька, щонайменше три – п'ять. Церква, як уже говорилось, орієнтована на схід олтарною частиною, але не точно на схід – вона закладалась у день того свята або того святого, якому присвячувалась, і скеровувалась туди, де в той день сходило сонце.

Зауважимо, що ані креслень, ані макетів тодішнє будівництво не знало. Головним елементом обчислень – був розмір купола. Виходячи з діаметра купола, діагоналі підкупольного квадрата, його крайніх відношень розраховували розміри ширини нефів, абсид, стін, рівні закладання арок і склепінь, висота поверхів. Будівництво велося спочатку у техніці кладки тонкої цегли різних розмірів – *плінфи* – змішаним способом: ряд цегли, втоплений у великій кількості густого розчину вапна з домішкою товченої кераміки, потім – ряд каменю.

Храм мислився як символ гармонійної організації хаосу буття силою Божого слова. Тому вже його зовнішні пропорції мали бути бездоганними і визначати ідею гармонії, що водночас і пов'язана з довкіллям, і виділяється з нього. Цьому слугували і розташування церкви на високих місцях, так, щоб її було видно на тлі неба, і способи вписування споруди в земний світ: це могли бути зокрема галереї, що поступово немовби піднімали споруду храму від низького навколишнього земного середовища вгору.

Храм, як у площині «схід – захід», так і у вертикалі, підпорядкований ідеї тричастинного членування світу. Він успадковує ідею як світового дерева з його тричастинною організацією, так й ідеї жертовного стовпа, адже головне культове дійство християнства полягає в спокутній жертві таїнства євхаристії.

Церква мала бути напівтемною, присмерк земного буття має бути достатньо густим, але не повним – світло, що ледве відчутно ллється згори, з вузьких вікон, повинне бути лише надією. Головне джерело світла – свічники; вони могли бути майже зовсім погашені, а могли – під час найурочистішої

святкової служби – яскраво заливати простір, символізуючи торжество єднання з Богом [7: 253].

Саме у таємниці просторових гармоній знаходить вираз ідея нетварної сутності божественної гармонії, відсутності у Божого розуму, духу і волі образного, тварного, матеріального вигляду. Естетика організації сакрального простору є продовженням його символіки і втіленням богословських ідей, але це – мовчання: тут немає слова ані в його звучанні, ані в його написанні, тут присутній тільки смисл. Він закладений у відношеннях окремих елементів, у пропорціях, які можуть бути в кожному храмі свої. Якщо храм – дім Божий і книга Божої премудрості, то храмова архітектура – вираження невимовної суті змісту цієї премудрості.

Перші кам'яні собори були на Русі великою рідкістю і будувалися строго за візантійськими зразками. Такими є споруджений Володимиром Святославичем собор Богородиці – «десятинна» церква, Софійський собор у Києві, збудований в часи Ярослава Мудрого.

Спорудження Софійського собору у Києві відкрило низку подібних будівельних актів: 1045—1050 р. споруджується свята Софія в Новгороді, приблизно в той самий час – свята Софія в Полоцьку. Символіка храмів Софії не софійно-антична. а суто християнська: біблійний вислів про те, що Премудрість сотворила собі Дім о семи стовпах, тлумачився в такий спосіб, що Премудрість – то Христос. Дім Христової Премудрості – то Богоматір. Храм святої Софії в Києві присвячений не святій на ім'я Софія, а Софії – Премудрості Христовій і тим самим – Матері Божій.

За символічно-естетичною системою цінностей Софія Київська суттєво відрізняється від Софії Константинопольської. Там – базиліка з грандіозним куполом, тут – хрестово-купольний храм з тринадцятьма верхами. Вся споруда будується так, щоб при порівняно невеликих розмірах справляти враження надзвичайно великого об'єму. Тут, власне, не один, а три храми: ліворуч і праворуч від олтаря – приділи св. Михайла і св. Анни і Якима, батьків Богородиці. Ці приділи являють собою окремі церкви, оскільки їх олтарі освячувалися кожен окремо. Багатоскладна і зовнішня будова: дві галереї – двоповерхова, потім одноповерхова – пов'язують собор з оточенням, творячи ніби поступовий перехід до навколишнього середовища. Ідея єдності, соборності, багатоманіття ще більше підкреслюється наявністю світських за призначенням прибудов: дві башти біля західного фасаду, що ведуть на хори над притвором (нартексом), призначені для князівської сім'ї та оточення.

У другій половині XI ст. починається період храмового будівництва, на яке найбільший вплив справляє Успенський собор Києво-Печерського монастиря. Собор Успіння Богоматері (1073–1078 рр.) характерний тим, що він орієнтований на рух угору: виразно підносяться склепіння, собор одноглавий. Під впливом цієї архітектури Михайлівський «золотоверхий» монастирський собор (1108 р.), Михайлівський собор у Видубичах під Києвом, невеличкий Спас на Берестові, а також споруджені за Володимира Мономаха в Смоленську, Ростові, Суздалі Спаські собори. Дещо осібно стоїть у цьому ряду церква св. Михайла в Переяславі. в якій відчуваються впливи давньої Десятинної церкви.

У 30-х роках XII ст. відбувається ідейний перелом. Передусім церковне будівництво стає більш масовим, будівельні матеріали – нижчої якості, натомість тепер це – нова будівельна техніка, що ширше використовує місцеві матеріали. У Київській землі широко використовується цегла без камінної кладки, в Галицькому князівстві, а потім на Північному Сході, у Володимирі. Ростові, Суздалі, використовується білий камінь. Планові та композиційні рішення спрощуються, переважають 6- і 4-стовпні хрестово-купольні храми з однією главою, трьома апсидами, в плані не тільки не видовжені, а часто квадратні. Але це – не зниження рівня, а посилення тих елементів «мовчання» в архітектурі, які на заході характеризують романський стиль. Слід зазначити і посилення зв'язків галицьких будівельників з Угорщиною, Польщею, Моравією, і вплив Галича на північно-східну архітектуру та появу специфічних художніх принципів там за часів Андрія Боголюбського. До споруд цього часу належать Пирогоща в Києві (1132–1136 рр.). Кирилівська церква в Києві (сер. XII ст.), Юр'ївський собор у Каневі, церква

Благовіщення в Чернігові (1186 р.), там же Михайлівська (1174 р.), Борисоглібська, Іллінська церкви і Успенський собор Єлецького монастиря. Цікаво, що в цей же період з'являються і такі нестандартні конструкції, як круглий в плані в центральній частині Іллінський храм у Галичині.

І вже цілком новий підхід реалізується в спорудах періоду кінця XII – першої половини XIII ст. В цей період архітектура неначе прагне заговорити, вона втрачає ті мовчазні суворі романські риси, яких набула в XII ст. Якщо в той час головний наголос робився на площину стіни з вузенькими вікнами, то тепер повертаються втрачені в XII ст. прикраси, снопи вертикальних пілястр піднімають погляд догори, всередині церкви увага не стільки зосереджується на членуванні простору на горизонтальному рівні, скільки привертається до вертикалі. В цей час активізується будівництво у невеликих центрах удільних князівств – Новгород-Сіверському, Путивлі. Трубчевську, Курську. Рильську. Найвиразніший пам'ятник цього часу, що зберігся, хоча і в реставрованому вигляді, – Чернігівська Параскева П'ятниця.

Таким чином, культура архітектурної конструкції проникає в сакральне життя навіть у найвіддаленіші периферії, змінює ідейно-художні орієнтири, розробляє і збагачує власні засоби виразності.

На час, коли Русь прийняла християнство, у Візантії давно вже закінчилися суперечки між іконоборцями та іконошанувальниками і встановилася догматика ***сакрального живопису***, що синтезувала східнохристиянську теологію та східнохристиянську естетику.

Живописними образами вкривали увесь внутрішній простір храму. Існувала чітка система, за якою на площинах стін та склепінь розміщують різні сюжети та фігури. Образний ряд читається, як і текст, зліва направо і згори вниз, починаючи з купола. Сьогодні ми можемо «прочитати» у такий спосіб живописний текст класичного східнохристиянського храму в Київській Софії. В центрі куполу знаходиться образ Христа-Пантократора (вседержителя).

Безпосередньо навколо купола – три образи, які символізують «верхній», «середній» і «нижній» (земний) світи: Христос – архангели – апостоли. Проте можна згрупувати образи і в більші блоки. Кожному, хто заходить у храм, впадають у вічі три великих групи: Христос – Богородиця – образи земного світу в олтарі (таїнство євхаристії, і в нижчому ряді – образи святителів). Божа Матір, яка стоїть в позі Оранти, є сполучною ланкою між Богом і людьми. Так само на три поверхи можна розкласти і увесь земний ряд образів у олтарі. Можливість різноманітної комбінації створює враження вкладання одних образів у інші, втілюючи в такий спосіб ідею безконечності.

В просторі храму зображено священні події, свята, просто лики святих, адже церква є сукупністю усіх її членів, у тому числі небесних. Образи, які ми бачимо у храмі, с символами того ж порядку, що й слова: образами храм розповідає свою сакральну ідею.

В іконі Різдва зображено на одній площині події, які за текстом відбувалися в різний час: і в цьому немає нічого парадоксального, адже тут немовби ведеться розповідь на різних сторінках однієї книги.

Ідеологія східнохристиянського сакрального живопису ґрунтується на тому принципі, що не живописний образ є образом реального світу, а, навпаки, тварний світ є образом вічного і нетварного. Небесна сфера ніби містить у собі сутності, які знаходяться поза часом і простором. Образи-ікони, що вкривають поверхню храму, і є вічними, позачасовими і позапросторовими представниками небесних реалій. Саме тому, що в живописному образі перейдено межу часу, в іконі зникає різниця між «раніше» і «пізніше» [4: 103].

Отже, не образ святого має бути схожий на реального святого, а реальний святий – на свій образ-ікону. Не свято зображується на іконі, а реальне святкування є образом вічного, позачасового Свята. Так сталося тому, що сутність людини вийшла із тварного світу в позачасову і позапросторову вічність. Явище стає усуненим, звільненим, відчуженим і, таким чином, ізольованим і замкненим у просторі ікони. Простір ікони замкнено – отже, всі симетрії, всі пропорції у просторі ікони, а не в нашому тварному світі.

Оскільки не ікона – образ світу, а навпаки, світ є образом своєї сутності, вічного і незмінного, вираженого в іконі, то докорінно змінюється позиція зображення

і зображуваного. Не ми дивимося на ікону. а ікона дивиться на нас. Дивитися на світ очима позачасового образу – це те ж, що й дивитися на наш світ очима Бога. Звідси зовсім інший підхід до простору ікони. Перспектива в іконі не відповідає перспективі нашого зорового сприйняття, простір ікони відкривається, а не закривається. Взагалі закони перспективи, що діють в іконі, залишаються досі загадкою; важко пояснити їх зв'язок із закономірностями дитячого сприйняття і водночас – із закономірностями неевклідових просторів. Звідси і незвична естетика і філософія кольору і світла.

В нашому тварному світі ми бачимо предмети, освітлені з певної точки, бачимо гру кольорів, притаманних природі. В іконі ми не знайдемо джерела освітлення. Світло неначе проникає звідусіль, джерелом його є тло, воно йде нізвідки. Складки на одязі святих немовби комбінують світло і тінь, але принципово не визначено, звідки і куди йде тінь. Колір втрачає своє побутове призначення і стає символічним. Як і у випадку з геометрією храмового простору, тут головне – співвідношення кольорів, кожен з яких набуває самостійного символічного характеру. Чотири головних стихії, якими оперувала античність, – вогонь, земля, вода, повітря, – зводяться до двох головних: вогонь-повітря – земля-вода; це символізує опозицію «верх – низ», «небесне – земне». Кольоровим символом небесного і вогняного начала залишається передусім золото. Оскільки золото разом з тим – улюблене тло для ікони, воно набуває також (в естетиці псевдо-Діонісія Ареопагіта, прийнятій східним християнством) значення абсолютного світла й абсолютної темряви. Світла – оскільки образ будується таким чином, щоб джерело освітлення наче було десь у тому золоті; темряви – бо це світло непрозоре. Протилежністю є естетика католицьких вітражів, які символізують проникливість божественного світу для світла розуму.

І у кожній конкретній іконі, і в храмі загалом ритміка світла і темряви сполучається з ритмікою кольорових сполучень. Кожна сакральна фігура, кожен святий зображується згідно з певними стандартами. Але крім стандартів, що визначають «словник» іконопису, є і гармонія кольорів і ліній, досягти якої можна лише особистим талантом майстра.

На жаль, час був невблаганний до невеликих, виконаних на дереві творів. На території України залишилися незмінними мозаїки та фрески храмів Софії, Михайлівського, Кирилівського соборів, великі фрагменти у Спасі-на-Берестові, окремі фрагменти в інших храмах. Ми знаємо, що центром і монументального живопису, і власне іконопису, принаймні спочатку, був Київ, знаємо, що звідси йшла культура сакрального малярства по всій Русі, але лише кілька ікон, збережених переважно в Північній та Північно-Східній Русі, створюють нам уявлення про київську школу різних її періодів.

Техніка живопису повністю засвоєна у Візантії. Під час будівництва Софії Київської у дворі було організовано виробництво різнобарвної смальти – особливої смоли, призначеної для виготовлення мозаїк. І укладання мозаїк, і малювання фресок у Софії йшло під керівництвом грецьких майстрів. Але вже при спорудженні Софії Новгородської майстри-слов'яни були керівниками художніх робіт; немає сумніву, що вчилися вони на київському будівництві. Відомо, що одним із перших художників-іконописців був ***Аліпій*** (Алімпій) із Печерського монастиря. Йому приписують ікону «Богоматір Втілення» – образ Богородиці в позі Оранти зі Спасом Емануїлом у медальйоні на грудях. Підставою для такої гіпотези є те, що ікона сполучає в собі дві рідкісні характеристики: з одного боку, вона близька до стилістики софійських мозаїк – лінії її силуету строгі й упевнені, на тканинах золоті світлові полиски, образ загалом особливо символічно-таємничий; з іншого боку, це – одна з ікон, виконаних старою технікою яєчної темпери [1: 96].

За такими і подібними деталями і здогадами складається уявлення про особливості рецепції малярської культури Візантії на нашій землях. Слід при цьому зазначити, що на зміни в стилістиці іконопису, що відбувалися у Візантії, руські іконописці реагували досить швидко, що свідчить про стабільність культурних зв'язків Русі.

Сакральна музика, безсумнівно, була невід'ємною складовою тієї священної містерії, яку ми називаємо службою. Спів у службі підпорядкований словесному тексту, позбавлений ритмічної організації

і самостійного мелодійного статусу. В православній церкві заборонялося багатоголосся.

Музична ладова система, вживана у східній церкві, заснована на давньогрецькій музиці. *Осьмиглас* або *октоїх* – це система з восьми ладів, з яких чотири є давньогрецькі (дорійський, фрігійський, лідійський та міксолідійський) лади, а чотири – нові, «побочні гласи». Остаточне впорядкування осьмигласа приписується Іоанну Дамаскіну.

Культура сакрального співу християн складалася на ґрунті єврейської та сирійської музично-поетичної культури. А поетика на семітському ґрунті базувалась на зовсім інших принципах, ніж у індоєвропейських культурах. В останніх вихідним був принцип *силабічної* організації тексту, тобто у строфи входила певна кількість складів (рими тоді не було). А поетична культура семітів *тонічна,* тобто зіставляються строфи за кількістю слів, а не складів. В єврейській службі, а потім і в службі християн-сирійців виконувались речитативи, які відповідали поетичному викладові окремих місць Біблії. Як і в єврейській службі, хори, що в церкві розміщувались на протилежних кліросах, співали кожен свою пісню, немовби перегукуючись (або перегукувались соліст із хором, – *антифонний* принцип). При перекладі Біблії на грецьку мову вся поетика була безслідно втрачена. В грецькій службі вже не було ритмічної організації поетичного тексту.

Біблійні піснеспіви стали зразком, за яким розвивалась грецька система культового співу. Спочатку з'являються *тропарі* – короткі прозаїчні уривки, які розспівувалися без усяких повторів. Потім, під тиском природної для грецького вуха силабічної організації поезії, з'являються так звані кондаки, де вже є деякі елементи силабічного порядку. Приблизно на таких же засадах будуються пізніші *канони.* Проте, потрапивши в слов'янський світ, грецькі музично-поетичні елементи літургії знову розпадаються на неритмічні розспіви.

У західній християнській церкві, яка спочатку орієнтувалась на класику, розроблену на Сході, розвиваються і багатоголосся, і своя поетика на позакультових засадах, і, нарешті, в описуваний час вводиться в службу органна музика. Східна церква не допустила в службу музику, відокремлену від слова, і довго опиралась проникненню багатоголосся.

Східнохристиянській сакральній музиці чуже відокремлення музичного матеріалу від слова. Художнє абстрагування припускається в церковній естетиці, але не зі словом. Зрештою, і архітектура храму, прагнучи дати абстрактний образ гармонії космосу, не відмовляється від слова – навпаки, вона прагне говорити площинами. Не відмовляється від слова і сакральне малярство – навпаки, воно прагне бути словом, а не зоровим образом. Тому що «спочатку було слово». Суть сакральної культури якраз у тому і полягає, що вона прагне бути тим словом, тією мовою, якими з людьми говорить Бог [6: 112].

Культура виготовлення і читання книги, переклад і написання нових творів, тобто, ***професійна література*** в Київській Русі мала християнський характер. Переважна маса книг являла собою списки книг, виготовлених у Болгарії. Книги писались на пергамені – спеціально підготовленому матеріалі з телячої шкіри, почерком, який називають *старший полуустав.* Книга була справжнім витвором художнього ремесла, витвором мистецтва. Так, знаменитий Ізборник Святослава 1073 р. був замовлений київським князем для себе і розкішно виконаний: прекрасно переписаний кількома писцями, чудово декорований, оправлений у красиву шкіряну обкладинку, а, головне, прикрашений гарними мініатюрами. При цьому фронтиспіси повторювали елементи архітектурних конструкцій. в тому числі храмових, а іноді візантійські будівничі втілювали фронтиспіси книг в архітектурні обрамлення. Зображення святих у книжних мініатюрах могли копіюватись в іконах. Орнаментальні декоративні композиції розроблялись у книжкових ілюстраціях, але такі ж елементи декору ми бачимо на стінах соборів. За тематикою переважна більшість книг так чи інакше пов'язана з християнським віровченням і культом. У цьому немає нічого дивного, якщо ми згадаємо, що і храм, і саме буття з християнського погляду були свого роду книгою.

Характерним виявом ставлення до храму як до книги є ***графіті*** на храмових стінах. За церковними нормами, дряпання храмових стін вважалось таким же страшним гріхом, як наруга над могилами. Проте писали на

стінах Київської Софії солідні люди – князі, члени їх сімей та близькі до них люди. Уявлення про те, що храм — та ж книга, було сильнішим, ніж церковна заборона.

Цілу книгу написів на стінах Софії Київської, надряпаних її парафіянами в описувані часи, відкрив і опублікував в останні десятиріччя С. О. Висоцький. Серед написів є і просто імена або короткі сповіщення типу «Писав Данило», є і намальована корова з написом «муу, муу», – жанр, що не вмирає і по сьогодні й свідчить про нестримне прагнення людини заявити про своє існування. Є й графіті, які доповнюють літописну інформацію: «4 роки княжив Святослав», «В рік 6560 3 березня розгримілося в 9 годин удень, було ж це на святого мученика Євтропія», «Місяця декембря в 4 сотворили мир на Желяні: Святополк. Володимир і Олег», «Господи, поможи рабі своїй Олисаві Святополчій матері, руській княгині» тощо[3: 86–91].

Вже спроба розповісти про те, які саме книги входили до культурного обігу в Русі, наштовхується на труднощі класифікації. Як зазначив Д. С. Лихачов [5: 129], тогочасні книжники виносили назву жанру свого твору в заголовок, але це не дає можливості розібратися в усіх численних алфавітах, бесідах, житіях, ізборниках, словах тощо: жодна назва реально не визначає справжнього жанру книги, і виникає питання, чи можна взагалі говорити про жанр у нашому розумінні слова стосовно творів літератури того часу. Д. С. Лихачов [5: 231–234] переконливо показав, що книжництво давньої Русі лише приблизно допускає класифікацію творів за тематикою чи іншими подібними критеріями. Так. у літописах можна зустріти річні статті, історичні повісті, грамоти, житія, повчання, хоча переважно там записуються річні статті. Аналогічно можна характеризувати всі інші книги та їх види. Єдиний надійний спосіб класифікувати твори давньоруської літератури – це вказати їх функцію або контекст, в якому вони найчастіше вживалися.

Цю думку можна сформулювати і в інший спосіб. Християнська культура виходить із того, що реальний світ є образом світу вищого, нетварного. Це стосується життєвих ситуацій. Піднесена до надтварного, вічного інобуття, життєва ситуація перебуває у книжному світі, немовби в очищеному від плинного і тварного елементу стані поза часом і простором. Не ми так бачимо ситуацію – так Бог показує її нам. Отже, слід виходити з класифікації ситуацій, в яких вживаються книги і для яких вони призначені, що вони виражають.

Отже, сакральне Слово і сакральні контексти (ситуації) є одним із жанрів буття і книжних жанрів, а саме центральним жанром, до якого зводяться всі. Це стосується і мови, якою викладається книжний текст. Цей статус сакралізованих текстів та сакралізованої мови знаходив обґрунтування в християнській ідеології. Згідно з Василієм Великим, розрізняються *закон* і *благодать*. Закон знають і юдеї, бо він викладений у Старому Завіті, його дав Бог через Мойсея. Проте, закон вказує лише заборони. На відміну від закону, благодать вказує на те, що треба робити і хотіти; вона є сукупністю цінностей. Коли ж немає ні закону, ні благодаті, люди живуть у гріху і злі; це відповідає, за Василієм Великим, стану ідолопоклонства. Благодать може бути висловлена тільки сакральною, церковною мовою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Асеєв Ю. С. Джерела: Мистецтво Київської Русі. – К.: Мистецтво, 1980. – 214 с.
2. Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. – К.: «Наукова думка», 1988. – 261 с.
3. Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI – XIV вв. Выпуск I. – К.: «Наукова думка» 1966. – 239 с.
4. Горский В. Ф. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI – начала XII в. — К.: «Наукова думка», 1988. – 213 с.
5. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 303 с.
6. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.
7. Толочко О. П., Толочко П. П. Київська Русь. – Київ: Альтернативи, 1998. – 352 с.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

КОМПЛЕКС ІКОН ПЕРЕДВІВТАРНОЇ ОГОРОЖІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦЕРКОВНІЙ ТРАДИЦІЇ КНЯЖОЇ ДОБИ

Малочисельність малярської спадщини українських земель перших століть історії національної культури східнохристиянського родоводу та надто скромний, усе ще і надалі "вступний", без глибшого проникнення в особливості мистецького процесу актуальний стан її осмислення визначили, що багато важливих аспектів найстаршого періоду еволюції національної мистецької традиції дотепер навіть не відзначено. До них, зокрема, належить і проблема ансамблю ікон в інтер'єрі храму. І це при тому, що українська мистецька практика запропонувала об'єктивно заснований на візантійських зразках[1], проте в окремих істотних моментах немало самобутній на тлі релігійного мистецького досвіду східнохристиянського світу його варіант. Не випадало б обстоювати погляд про знану за досить численними пам'ятками новішу еволюцію цієї теми як продовження мало відомої історичної основи, утвердженої упродовж перших століть українського християнства. Тому дослідження ансамблю ікон в українських храмах княжої доби належить до не використаних у науці можливостей як поглибленого засвоєння власного досвіду, так і осмислення національної традиції у ширшому історичному контексті.

Добре відомо, що загальноприйнятний для новіших часів комплекс ікон у складі декількох їх рядів на передвівтарній огорожі утверджувався тільки від XVI ст., а звичну версію розроблено щойно в мистецькій практиці XVII ст. Проте навіть цей період його еволюції опрацьовано достатньо поверхово й лише в найзагальніших рисах. За відсутності більшої кількості автентичних пам'яток та відповідних джерельних переказів в Україні давніша ж практика досі ніколи навіть не привертала увагу як окреме самостійне явище. Проте це, звичайно, не означає, що сама проблема не існує і на рівні поодиноких фактів до неї час від часу вдаються. Новітня активізація студій над мистецькою культурою княжої доби диктує необхідність зібрати ці відомості й зіставити їх як окреме явище традиції, один з істотних напрямів її еволюції, що визначило вже саме місце відповідного комплексу ікон у храмі.

З ранніх писемних переказів найважливіші збереглися у текстах Києво-Печерського патерика, який пропонує одразу декілька відповідних вказівок. Найвимовніші з них вціліли в Житії першого зафіксованого в джерелах українського маляра – святого Алімпія Печерського й стосуються різних об'єктів та відображають відмінні пласти традиції, взаємно при цьому доповнюючись.

Найістотніші перекази присвячені насамперед намісній іконі Богородиці Успенської соборної церкви. Патерик відзначає її неодноразово і в різних контекстах, проте завжди принагідно, винятково побіжно, тому не дає докладнішого уявлення про сам образ. Іван Карабінов, який зіставив відповідні тексти[2], вагався між двома можливостями ідентифікації "чудної богородичної намісної" ікони. З одного боку, традиція підказувала тут як незмінну норму засвідчене чималим рядом молодших пам'яток звичне зображення Богородиці з Емануїлом на руках. З іншого монастирський переказ подавав намісною невелику ікону Успіння Богородиці[3], яка за новіших часів знаходилася над царськими вратами[4]. При цьому печерською вслід за новішою практикою автор назвав також ікону Богородиці на престолі зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими, так само трактуючи її реплікою намісної[5]. Навіть побіжний погляд на проблему переконує у явному безпідставному ототожненні історичної ікони намісного ряду монастирського соборного храму з образами зовсім іншого походження, іконографії та призначення, за якими новіша традиція утвердила найменування печерських винятково на основі власне цього іменування. Спільність між ними визначає тільки само найменування, яке, звичайно, не є критерієм, здатним хоч якось їх поєднати, а тим більше – на рівні функціонування та смислового наповнення в ансамблі ядра ікон інтер'єру храму. Фронтальна версія ікони Богородиці на троні з печерськими святими, як і невелике "Успіння" для такого призначення найочевидніше не

надаються зовсім. Тому і тут перед нами не інакше як очевидне непорозуміння, постале з надто поверхового підходу до обох пам'яток, немало визначеного механічним повторенням знаної зі своєї стійкої "нерозбірливості" церковної традиції.

Найперше в Житії у розповіді про чудо з голубом, який з'явився при виконанні образу Богородиці в ансамблі мозаїкового оздоблення вівтаря, побіжно відзначена намісна ікона Богородиці монастирської соборної церкви. Вилетівши з уст Богородиці і влетівши в уста Спаса, голуб далі об'явився знову і літав по церкві, сідаючи на зображеннях поодиноких святих, а після цього "слетѣвъ же долу, сѣдѣ за иконою чюдною богородичною намѣстною. Долу же стоящія хотѣша яти голубъ и приставиша лѣствицю, и се не обрѣтеся за иконою, ни за завѣсою"[6].

Увага всіх дотеперішні звернень до цієї розповіді концентрувалася найперше на самій намісній іконі Богородиці, хоча про неї у тексті, правду кажучи, не йдеться зовсім. Натомість не надано значення важливому, а навіть одинокому для старокиївської традиції повідомленню про розташування цієї ікони. Приставлення драбини для того, аби перевірити чи не сховався голуб за іконою, вказує на її встановлення на певній висоті (якби вона знаходився на звичному для нашого часу рівні намісного ряду, драбина, звичайно, не була б потрібна). Інший істотний момент визначає те, що з приставленої драбини голуба шукали не тільки за іконою, а й ніби водночас ще також "за завѣсою". Оскільки ікону й завісу згадано окремо[7], йдеться не про можливу завісу над самою іконою, яку нерідко можна бачити у візантійській іконографії[8], чи, тим більше, – не пелену під іконою, а щось окреме від неї. Безперечно, малася на увазі завіса, яка закривала вівтарну частину храму. Поширення відповідних тканин у старокиївській церковній традиції доводить віднайдений у середині XIX ст. в Софійському соборі у Києві металевий прут для їх підвішування, довжиною відповідний ширині простору між стовпами арки вівтаря[9]. Зрештою, вони збереглися у церковній практиці понині як виведена від катапетасми старозавітного храму завіса за царськими вратами. Оскільки з приставленої драбини дивилися за іконою і завісою, йдеться про північний пілон арки вівтаря, перед яким знаходилася намісна ікона Богородиці, та завісу, що, судячи з вимови аналізованого тексту, мала примикати до нього десь неподалік від намісної ікони.

Парою до останньої, найправдоподібніше, мала бути ікона Христа. Вона ніяк не виявилася при описаному чуді, тому опинилася поза інтересом автора розповіді[10]. На підставі наведених відомостей можна здогадуватися, що в Успенській соборній церкві Києво-Печерського монастиря при опорних стовпах арки вівтаря на певній висоті мали знаходитися монументальні намісні ікони Христа та Богородиці, які укладали найдавніший варіант їх ансамблю у зоні передвівтарної огорожі. Вони відображають знану з іконографії давню візантійську норму, за якою ікони Христа й Богородиці встановлювалися обабіч престолу. Конкретний приклад такого порядку фіксує, зокрема, заставка з молитвою монахів перед ківорієм з вміщеними обабіч погрудними іконами Христа та Богородиці в рукопису творів святого Іоана Лістичника XII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)[11].

Література, як уже зазначалося, при зверненні до наведеної розповіді намагалася трактувати насамперед іконографію намісної ікони Богородиці. Це стосується не тільки цитованого першовідкривача теми, а й новіших коментаторів. Зокрема, саме таким сприйняв своє завдання Василій Пуцко, на думку якого свенська ікона "несомненно воспроизводит древнюю "наместную икону", принесенню, по свидетельству патерика, из Влахерны в 1073 году"[12]. При цьому автор відкликався до І. Карабінова, який на це "справедливо указывал". В іншому тексті йдеться тільки про "предположение" попередника[13] й водночас підкреслено нерозуміння того, чому "чтимая икона Богоматери была помещена перед алтарной преградой еще обстроенного лесами храма, когда только производились настенные росписи и, следовательно, еще не совершалось богослужение"[14]. Такий коментар видає явне непорозуміння, засноване на недокладному сприйнятті

відповідного тексту. Якби в храмі стояли риштування, у ньому не міг би літати голуб, підлітаючи до зображених на стінах храму поодиноких святих, про що, зрештою, за розповіддю Патерика сам автор писав у тому ж тексті[15]. Виклад Полікарпа цілком виразно вказує на існування у монастирському храмі на той час цілісного ансамблю монументального малярства. Насправді інтер'єр було опоряджено й освячено, в ньому відбувалося богослужіння, що доводить як зацитована вказівка про прихід ченців "по обычаю пѣти вечерню", так і відзначені намісна ікона й завіса на передвівтарній огорожі. В. Пуцко не надав належного значення виразній вказівці, що мозаїку в цей час виконували тільки у вівтарі[16], тоді як оздоблення решти інтер'єру за винятком вівтаря, як можна здогадуватися з наведених скупих вказівок цитованої розповіді, уже було викінчено. Ольга Етінгоф писала про намісну ікону ніби та "могла быть укреплена в специальном киоте где-то в предалтарном пространстве храма"[17]. Вона так само за І. Карабіновим бачила її репліку у свенській іконі Богородиці зі святими Антонієм та Феодосієм Печерськими[18].

Поряд з намісною іконою Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря, текст Житія фіксує також дві ікони намісного ряду, які святий Алімпій на замовлення анонімного багатого киянина намалював для, безперечно, скромнішої його приватної церкви на Подолі[19]. Вони мали коротко викладену в Житії подальшу історію. Церква була дерев'яною і згоріла в пожежі Подолу за винятком ікон[20]. Князь Володимир Мономах у якийсь спосіб вилучив й відіслав ікону Богородиці до церкви у Ростові, спорудженої, як вказує інший текст Патерика, "в міру" Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря[21]. У ростовській церкві обвалився верх, про що автор Житія – святий Нестор Літописець ствердив як очевидець[22]. Проте ікона знову не зазнала ушкоджень, як не виявилося на ній і сліду пожежі коли згоріла дерев'яна церква, до якої її далі перенесли[23]. Оскільки вся розповідь стосується винятково ікони Богородиці, про її пару, як і в печерській соборній церкві, теж не згадано.

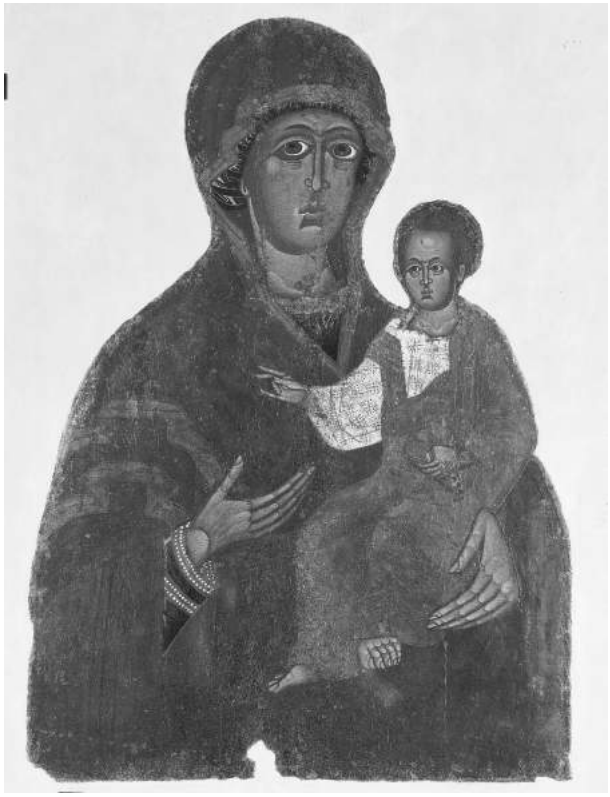
Очевидно, власне на варіант намісного ряду з іконами Христа та Богородиці вказує й молодша літописна згадка про Їх ікони в холмській церкві святого Іоана Златоуста, які князеві Данилові Романовичу "вда" сестра Феодора "з монастиря святого Федора"[24]. Саме цей переказ вперше в історії українського мистецтва віднотовує пару намісних ікон Спаса та Богородиці.

Іншу версію укладу – з іконою Богородиці й парним храмовим образом зафіксувала також молодша літописна згадка про намісні ікони Богородиці та святого Георгія Георгіївської церкви в Любомлі, виконані на замовлення волинського князя Володимира Васильковича у 1288 р. або незадовго до цього[25].

Наведені перекази вказують на два варіанти складу ікон намісного ряду в українській церковній практиці княжої доби. Перший з них передбачав ікони Спаса та Богородиці. Найдавнішим оригінальним прикладом такої пари в спадщині українського релігійного малярства є ікони щойно початку XVI ст. з соборної церкви пророка Іллі в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці)[26]. Очевидно, новішою версією цього укладу стали поширені в пізньосередньовічній традиції як одна з новацій періоду опрацювання з відновленням Київської митрополії нової версії національної мистецької культури намісні ікони Спаса у славі в парі з Похвалою Богородиці[27].

Ще одну замовлену печерському іконописцеві намісну ікону Богородиці, свідчення про яку зберегла розповідь святого Нестора Літописця, сам він не намалював через передсмертну хворобу, проте її упродовж трьох годин закінчив до празника Успіння "нѣкто уноша свѣтелъ", "скорость дѣла сего безплотна показа"[28]. "Уноша" накладав на дошку золото і тільки після цього фарби, тобто малював на золотому тлі, що, видається, варто сприймати сталою особливістю творчого методу самого святого Алімпія.

Через нечисленність оригінальних українських ікон княжої доби цю традицію нині відображають тільки поодинокі пам'ятки пізнішого її етапу. Центральну позицію серед них посідає Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії (Рівненський



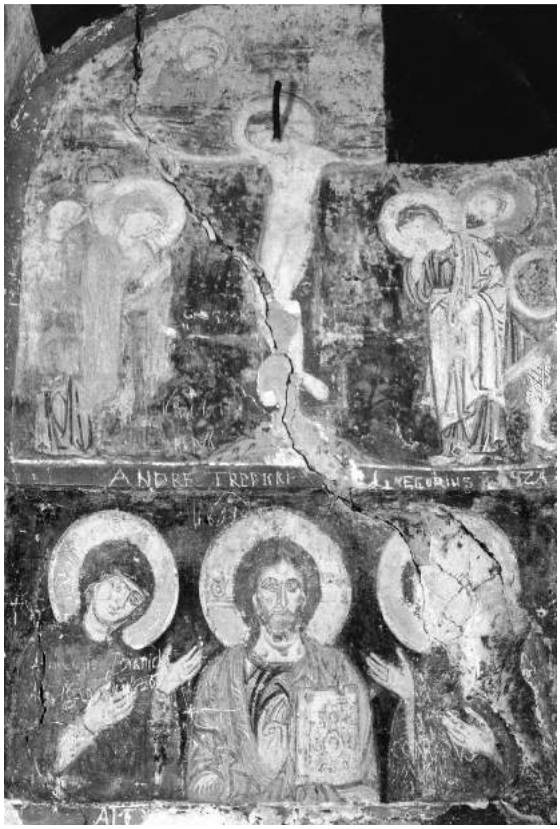
Богородиця Одигітрія.
З Успенської церкви в Дорогобужі

Богородиця з Емануїлом.
З Покровської церкви в Луцьку

обласний краєзнавчий музей)[29]. Їїпідкреслено монументальні розміри однозначно вказують на найвірогідніше первісне призначення для намісного ряду. Зі свого боку, в цьому переконує як відтворення аналогічного зразка в нечисленних пізньосередньовічних іконах Волині[30]. Воно видається прийнятним і для наступної волинської "Богородиці" – з Покровської церкви в Луцькуу (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ України)[31]. Обидві вони надають реальних обрисів скупим переказам джерел як одинокі досить вірогідні найдавніші залишки намісних рядів в українській мистецькій практиці княжої доби.

Перше з викладених у Житії святого Алімпія Печерського пізніших за часом чудес, окрім двох намісних, відзначає також в ансамблі з ними другий ярус ікон "церкви на украшеніе великых іконъ: 5 Дѣисуса"[32], що пропонує перший такий приклад в історії українського мистецтва. У національній мистецькій традиції його випереджує тільки мозаїковий "Триморфон" на арці конхи апсиди київського Софійського собору[33] – символічний прообраз відповідного аспекту національної мистецької традиції[34]. Це найдавніший зафіксований в Україні варіант

Триморфон. Київ, Софійський собор



Деісус і Розп'яття. Преображенська церква Спасо-Єфросиніївського монастиря в Полоцьку

Моління з п'ятьма постатями, який водночас нотує уже на той час прийнятий для їх окреслення питомий термін традиції. Надалі само поняття перейшло на весь ансамбль ікон на передвівтарній огорожі, закріпилося і за розбудованою багатоярусною його версією, іменованою у джерелах до кінця XVIII ст. власне Деісусом. Поняття іконостасу хоча й було знане давніше, як єдиний термін на позначення ансамблю ікон передвівтарної огорожі утвердилося щойно від XIX ст.

Вказуючи на "Деісус" з п'яти ікон, розповідь Патерика не дає про нього ніяких конкретних відомостей. Звідси постає очевидна проблема, оскільки збережені щойно від першої половини XIV ст. знані досі рештки молитовних рядів пропонують мало поширену й винятково рідко стосовну за тих часів у візантійському світі цілофігурну версію постатей[35] (див. далі). Одиноким прикладом півфігурного "Моління" (у погрудній версії) в Україні є заставка Київського "Псалтиря" 1397 р. (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека)[36]. Однак її не випадає сприймати автентичним переказом давньокиївської практики, оскільки рукопис скопійовано з константинопольського оригіналу XI ст.[37] Щойно останнім часом

Нищення ікон. Мініатюра Хроніки Іоана Скіліци

віднайшовся переконливий автентичний доказ поширення у старокиївській традиції погрудної версії Моління. Його дала нововідкрита композиція в ансамблі фресок середини XII ст. Спаської церкви Спасо-Євфросиніївського монастиря у Полоцьку[38], друга після одинокого знаного доти Деісусу Мартиріївської паперті новгородського Софійського собору[39], проте перша на відповідному місці в інтер'єрі храму. Очевидно, такі "Деісуси" встановлювалися на передвівтарній огорожі, хоча є вказівки, що у Візантії їх також підвішували, або ж поєднувати обидві можливості[40]. Досить численні новгородські приклади вказують на цю практику як норму старокиївської церковної традиції[41], продовжену, зрештою, в багаторядних українських ансамблях ікон, поступово утверджених від другої половини XV ст. Поодинокі збережені українські храми княжої доби під відповідним оглядом вивчалися мало, проте різного ступеня збереження сліди передвівтарних огорож зафіксовано починаючи від Десятинної церкви святого Володимира Великого[42].

Однак, крім цієї домінуючої лінії розвитку, є підстави гадати, були й інші. Так, зокрема, як доказ влаштування молитовного ряду наводять мініатюру "Хроніки" Іоана Скіліци (Мадрит, Національна бібліотека)[43] з нищенням ікон за розпорядженням патріарха-іконоборця Іоана Граматика[44]. При цьому не звернуто уваги, що "Деісус", який тут замальовують, встановлено не на передвівтарній огорожі, як стверджує пропонований коментар. У зображенні

Стрітення. Василівські врата новгородського Софійського собору

вона відсутня й ікони знаходяться на ківорії над престолом. Звичайно, немає підстав приписувати мініатюристові помилку. Тому випадає визнати, що насправді в ілюстрації зафіксовано рідкісний варіант встановлення ікон на ківорії[45], який досі, наскільки відомо, не привернув уваги дослідників. Він не є чимось винятковим, оскільки серед первісного оздоблення апсиди ротонди Агіа Сорос у Влахернах (V ст.) знаходився "…на кивории над реликварием (з мафорієм Богородиці. – *В. А.*) образ весь из золота и драгоценных камней на котором Наша Владычица пречистая Богоматерь, сидящая на троне, и по обе стороны от нее Лев и Вероника, последняя держащая своего собственного сына, младшего императора Льва, она на коленяъ перед Нашей Владычицей Богоматерью, а также их дочь Ариадна"[46]. Саме про такий спосіб встановлення Деісуса йдеться і в помилково інтерпретованій досі знаній літописній згадці про оздоблення Успенського собору у Владімірі: "…бѧшеть же и сѣнь златомь оукрашена . ѡ вѣрха и до дѣисиса…"[47]. Цей фрагмент опису собору неодноразово привертав увагу дослідників, проте трактувався винятково в контексті звичного для пізнішого часу встановлення ікон на передвівтарній огорожі, хоча для такого його сприйняття немає жодних підстав. Відходячи від самого опису, ніяк не можна погодитися з поглядом, нібито йдеться "о Деисусе, который, судя по контексту, украшал темплон алтарной преграды храма"[48]. Насправді описано завершення ківорію над престолом, позолочене від верха до встановленого, як показано на мініатюрі мадритського літопису, на нижній грані балдахіну "Деісуса". Таку можливість підказує також ще одна унікальна пам'ятка старокиївської традиції. На пластині зі "Стрітенням" Василівських врат 1336 р. новгородського Софійського собору (Александров, Троїцька (Покровська) соборна церква) зображено ківорій, увінчаний банею, у трьох вікнах ліхтарика якої виразно видно оплічний "Деісус"[49]. Про помилку тут так само твердити не доводиться. Отже, перед нами ще один заснований на давній візантійській традиції рідкісний спосіб вміщення ікон "Моління" в інтер'єрі храму. Можливість таких варіантів привертає увагу, зокрема, з огляду на стосовно невеликі розміри найдавніших "Молінь" (Триморфонів) з Успенського собору Московського Кремля (Москва, Державна Третьяковська галерея, далі – ДТГ)[50], і ще менші – того ж походження одинокого "Золотоволосого ангела" (Санкт-Петербург, Державний Російський музей, далі – ДРМ)[51]. Особливо в останньому випадку підкреслено невеликі розміри вказують на вірогідність якогось іншого первісного призначення, ніж звичне встановлення на темплоні під склепінням арки вівтаря.

Серед української спадщини прикладів аналогічних ранніх "Триморфонів" немає[52], проте починаючи від другої половини XV ст. відомі такі цілофігурні ікони. Найраніша з них походить з церкви святого Дмитрія у Жогатині (НМЛ)[53], а попереджує її фреска з ранньою, ще не усталеною версією іконографії Спаса у славі на склепінні Троїцької каплиці Люблінського замку[54]. Уже була нагода показати, що вони продовжують традицію, ранню стадію якої фіксує заснований на давніх взірцях[55] мозаїковий "Триморфон" на арці конхи апсиди

Архангели Михаїл та Гавриїл. З церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві

київського Софійського собору[56]. Поширення в українському пізньосередньовічному малярстві винятково цілофігурних "Молінь" привело до відповідної трансформації Триморфонів. Український матеріал не дає відповіді на питання коли це могло статися. Проте варто нагадати два знаних псковських приклади з церков святої Варвари (Новгород, Новгородський державний об'єднаний музей-заповідник, далі – НДОМЗ)[57] та святого Миколая "от кож" (ДРМ)[58], які вказують, що це мало статися ще перед кінцем XIV ст. Зі свого боку таку дату здатний підтримати й знаний "Триморфон" з Успенської церкви погосту Криве (ДТГ)[59]. Очевидний візантійських прецедент випадає вбачати як у нечисленних аналогічних прикладах синайської колекції[60], так і вміщенні відповідного образу посеред найдавніших синайських епістиліїв різної тематики[61]. Опрацьовані матеріали, насамперед волинського походження, проте не тільки волинські, підтверджують довготривале звернення до цієї версії "Моління" в Україні, яке зберігалося у мистецькій практиці до XVIII ст.[62]

Водночас згаданий епізод творчої біографії святого Алімпія Печерського фіксує уже для зламу XI–XII ст. п'ятифігурне "Моління", найстаршим оригінальним зразком якого серед мистецької спадщини старокиївського родоводу є згадана полоцька фреска середини XII ст. Власне щонайменше п'ятифігурним було "Моління", від якого вціліли найстарші оригінальні українські ікони такого призначення – архангелів Михаїла та Гавриїла з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ), які доповнювали центральний Триморфон. Розрахунок пропорцій обрізаних постатей вказує на первісну півтораметрову висоту, що ставить далявське "Моління" на виняткові позиції не тільки в українській мистецькій спадщині[63]. Найближчий до них "Святий Георгій" з церкви в Тур'ї (НМЛ) належить до молитовного ряду зі щонайменше дев'ятьма постатями[64]. Проте виняткового значення їм надало насамперед запропоноване датування першою половиною XIV ст.[65] з подальшим уточненням на його початок[66]. Воно виведене від очевидної найближчої стилістичної аналогії, якою є згадана ікона Богородиці Одигітрії з церкви в Дорогобужі[67].

Так раннє походження найдавніших українських ікон молитовних рядів у літературі не прийнято й досі не визнано.

Зрештою, датування ікон має свою історію. При першій публікації їх віднесено до… XVI ст.[68] Далі очевидно надто пізній час змінено на XV ст.[69] На існування думки про належність ікон до XIV ст., не відзначаючи, кому вона належить, вказав Святослав Гординський (сам він прийняв XV ст.)[70]. Володимир Ярема слушно вивів їх родовід від архангела Гавриїла знаного константинопольського "Благовіщення" початку XIV ст. на звороті ікони Богородиці (Охрид, Галерея ікон церкви святого Климента – Богородиці Перивлепти)[71] й охарактеризував як "…виконані дуже сильним у своїй творчості майстром десь у другій половині чи в кінці XIV, а вже найпізніше на початку XV ст."[72]. Щойно кінець XIV ст. подано і в найновішому українському альбомі ікон[73]. Проте є цілком очевидним, що далявська пара архангелів не має нічого спільного з автентичними зразками західноукраїнського малярства другої половини століття[74] і в процесі стилістичної еволюції традиції вони виразно випереджують тенденції зазначеного періоду. Зрештою, це свого часу усвідомлював уже Володимир Ярема коли вказував на родовід відповідної течії в архангелі охридського "Благовішення". Проте ні він сам, ані ніхто з тих, хто використав його датування, не зробив з цього відповідних висновків. Показовим є ставлення до проблеми В. Пуцка, який схильний був визнати запропоноване датування далявських "Архангелів" та тур'ївського "Святого Георгія". З цього приводу він писав: "Отже, мова вже не про дві-три невеликих ікони і наявний матеріал дозволяє робити не лише спостереження, але так само припущення й певні висновки", відображає "загальний характер українського церковного малярства цілої доби"[75]. Проте в найновішому огляді українських середньовічних ікон, який автор написав для останнього видання багатотомної "Історії українського мистецтва", для зазначених пам'яток місця не знайшлося[76]. Відзначений тільки одинокий зразок молодшої версії відповідного малярства – сторонянський "Архангел Михаїл", але винятково як найдавніший приклад ікони житійного укладу[77].

Святий Георгій.
З церкви святого Миколая
в Тур'ї

Наведені вияви неприйняття української версії малярства монументальног ранньопалеологівського зразка вазують, що фактична відсутність в Україні студій над найдавнішою власною малярською спадщиною витворила "курйозне" в його основі несприйняття цілком очевидного окремого важливого аспекту національної мистецької культури княжої доби, доведеного як її самостійне явище переконливим рядом вимовних аргументів[78] і вміщеного в широкому контексті східнохристиянської традиції. Проте, незалежно від не позбавлених очевидної курйозності "труднощів визнання" унікального історичного явища, далявські "Архангели", як і тур'ївський "Святий Георгій", безперечно, належать до спадщини перших десятиліть XIV ст. й відображають окремий напрям місцевої малярської практики завершального періоду княжої доби.

Новіші дослідження підказали їх можливий ширший контекст, який вибудовує вірогідний зв'язок взірцевої для відповідної групи малярства Дорогобузької "Богородиці" у малярстві Сербії з часу близько 1320 р.[79] Цей виведений зі стилістики взаємозв'язок підказує вірогідність того, що в основі цілофігурного молитовного ряду так само може знаходитися "сербський імпульс", сприйнятий через коло пам'яток, одиноким оригінальним зразком яких нині є одинокий у спадщині релігійної мистецької культури східнохристиянського світу попередник трьох найстарших українських цілофігурних ікон з молитовних рядів – "Євангеліст Матвій" кінця XIII ст. (Охрид, Галерея ікон

церкви святого Климента – Богородиці Перивлепти)[80]. Очевидно, з'ясування цієї проблеми потребує докладнішого вивчення майже не опрацьованих досі тогочасних українсько-сербських зв'язків[81]. Проте запропоноване зіставлення, здається, підказує шлях до прийнятного з'ясування однієї з усе ще навіть не усвідомлених найбільших загадок мистецької культури західноукраїнських земель княжої доби, яку поставили Дорогобузька "Одигітрія" та молодші ікони її зразка, – проблеми їх історично-культурного родоводу. Звичайно, цілофігурні молитовні ряди у тогочасній мистецькій практиці не набули більшого поширення. Проте вони стали власною історичною основою молодшої традиції, зафіксованої у численних пам'ятках другої половини XV ст. і пізнішого часу[82].

Найновіші відкриття зобов'язують вдатися також до вміщення в завершенні ансамблю ікон передвівтарної огорожі "Розп'яття". Ця практика, як донедавна вважалося, зафіксована щойно від XVI ст., відколи збереглися найдавніші вирізані вздовж контуру хрести відповідного призначення[83]. Найстаршим візантійським прецедентом є монументальний хрест XIV ст. (Афон, монастир Пантократора)[84]. Фреска зазначеної полоцької церкви, де над згаданим "Молінням" вміщено "Розп'яття з пристоячими"[85], вказує на обізнаність з таким поєднанням у мистецькій культурі старокиївського кола вже на середину XII ст. Зрештою, у цьому немає нічого незвичного, оскільки полоцький приклад тільки повторює давній зразок: "Розп'яття" у завершенні композицій вівтаря присутнє уже серед фресок VII ст. у церкві Santa Maria Antiqua на Римському форумі. Вимову полоцького укладу посилює згадка про "Розп'яття" в переліку ікон, перед якими належалося запалювати свічки, в Типіконі Бачковського монастиря у Болгарії (1083)[86]. Завдяки відкриттю у полоцькому храмі стає очевидним, що "Розп'яття" у завершення комплексу ікон передвівтарної огорожі – продукт внутрішньої еволюції самої традиції, продовження одного з рідкісних, не зауважених досі в такому значенні її ранніх виявів і так само присвоєння невідомого візантійського взірця. Проведене дослідження переконує, що найстаршими серед української спадщини, очевидно, є не хрести з вирізаною вздовж контуру фігурою. Правдоподібно, на що донедавна не звернуто уваги, їх випереджують у цій функції звичайні ікони[87], найдавнішою з яких є "Розп'яття із пристоячими" з церкви Покрову Богородиці в Рихвалді (Історичний музей у Сяноку, далі – ІМС)[88].

Наведені матеріали стосуються класичної версії ансамблю ікон в інтер'єрах українських храмів княжої доби. Окрім того, є підстави вважати, тогочасна мистецька практика знала й інші вірогідні варіанти ансамблю, не зафіксовані автентичними українськими пам'ятками, тому на них вказують винятково пізніші перекази. Йдеться насамперед про знані з візантійської спадщини починаючи від XII ст.[89] темплони з великими празниками. Їх молодшим відповідником у мистецькій спадщині старокиївської традиції є виконаний близько 1341 р. цикл роботи візантійських майстрів із Софійського собору в Новгороді (НДОМЗ)[90]. В Україні збереглися тільки пізньосередньовічні зразки такого циклу – повний з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві[91], дві (наприкінці XIX ст. зафіксовано вісім) ікони з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі[92], три ікони з церкви святого Дмитрія у Жогатині[93] та три ікони середини століття з церкви Покрову Богородиці в Поляні[94] (усі – НМЛ).

Очевидно, існував також варіант темплону з вибраними святими та святами. На нього вказує насамперед фрагмент середини XVI ст. із Боговленням та святим Георгієм з церкви святої великомучениці Параскеви в Повергові (НМЛ)[95]. Наступним є унікальний фрагмент з Богородицею Одигітрією, святими Іоаном Предтечею та Параскевою Тирновською з церкви святої великомучениці Параскви в Бужку (НМЛ)[96]. Присутність Богородиці, звично сприйманої у намісному ряді, не повинна дивувати, оскільки прецедент її вміщення у другому ярусі літопис під 1337 р. зафіксував у церкві Святої Трійці в Новгороді, де трапилося чудо – "зійшла" з другого ярусу "над двермы от северныя страны" ікона Богородиці[97]. Проте знаходження образу Богородиці у складі епістилію цілком очевидно вказує

Серафими у завершенні царських врат (приватна збірка)

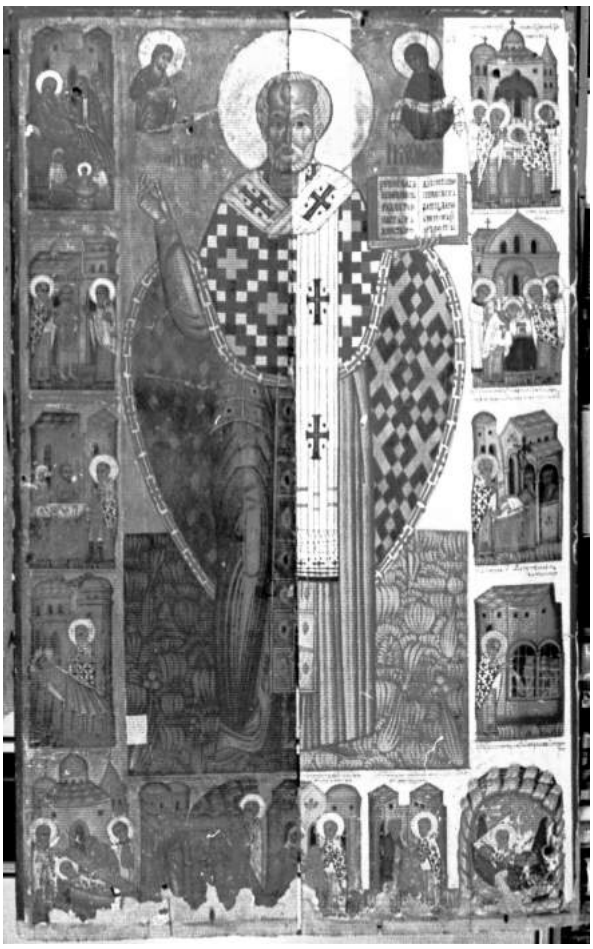
на відсутність такого в намісному ряді й фрагмент з церкви в Бужку – одиноке віднайдене досі відповідне свідчення українського походження. Ця практика відома і в новгородських та псковських храмах кінця XIV–XV ст.[98], де так само була однією з мало поширених версій ансамблю ікон на передвівтарній огорожі. Прикладом пізньої й тому, очевидно, вже трансформованої версії такого зразка є епістилій самого кінця XVI ст. чи зламу XVI–XVII ст. (Крехів, церква святої великомучениці Параскеви)[99]. Він, зокрема, підтверджує довготривале збереження у провінційному середовищі певних давно вже архаїчних моделей.

До цієї проблеми відсилає ще один різновид пам'яток українського походження, що ілюструє певний істотний елемент раннього оздоблення вівтарного простору храму, до якого не так давно привернули увагу за новгородською спадщиною. Йдеться про зображення двох серафимів, що фланкували вівтарний простір храму, нав'язуючи до старозавітної традиції оздоблення скинії (Ісх. 25:18–20; 2 Пар. 3:7–14)[100]. На західноукраїнському ґрунті у провінційному середовищі збереглися значно пізніші приклади звернення до серафимів-охоронців. Очевидно, найстарший з них пропонує не опублікована не зафіксованого походження пара ікон XVII ст. із Закарпаття чи суміжного з ним Прикарпаття (Київ, Міський музей "Духовна скарбниця України"). Закарпатську версію походження цих унікальних пам'яток підтверджує присутність серафимів у завершенні стулок царських врат XVII ст.: не опублікованих не зафіксованого походження (приватна збірка) – тут вони підписані як херувими (!) та в церкві святої Анни в селі Буківцьова Великоберезнянського району на Закарпатті[101]. Зрештою, саме звідсіля, безперечно, виводиться знане в численних українських прикладах, починаючи від XVII ст., вміщення серафимів на арці царських врат.

Аналізуючи версії ансамблю ікон передвівтарної огорожі, не засвідчені писемними джерелами й зафіксовані винятково пам'ятками, як одну з прикметних особливостей національної мистецької традиції, випадає також відзначити намісний ряд з цілофігурною іконою Спаса[102]. До цієї української іконографії привернула увагу Віра Свєнціцька[103]. Правда, вона датувала відповідні ікони щойно другою половиною XV ст. Передатування найстаршої з них – з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському поблизу Сянока (ІМС) на першу половину XIV ст.[104] дає підстави на конкретному зразку показати само явище починаючи ще від княжих часів, від періоду його зародження. Зрештою, нещодавно віднайшовся й інший вірогідний близький за часом приклад, хоча, правда, уже з-поза меж власне княжої доби. Джерельний переказ кінця XVI ст. дає змогу твердити, що такий образ знаходився серед фресок другої половини XIV ст. в соборі святого Іоана Богослова в Луцьку[105].

Новіші дослідження відкрили також декілька автентичних ікон з історією (житійних) як складової частини намісних рядів княжої доби. Правда, найраніша з них, унікальна вміщенням чотирьох сцен[106] винятково з правої сторони "Свята великомучениця Параскева" другої половини XIII ст. з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ)[107] з огляду як на характер, так і невеликі розміри (83,5x59,3), радше, повинна розглядатися поза ансамблем ікони передвівтарної огорожі.

Найраніший слід західноукраїнської ікони такого призначення зберіг "Святий Миколай з історією" середини – другої половини XV ст. з Успенської церкви в Наконечному (НМЛ) разом з чималою групою пізніших реплік того ж зразка – другої половини XV та XVI ст.[108] Їх опрацювання привело до висновку про відтворення у них оригіналу XIII ст., яким міг бути втрачений храмовий



Святий Миколай з історією.
З Успенської церкви в Наконечному

Свята великомучениця Параскева
зі сценами історії. З каплиці в Кульчицях

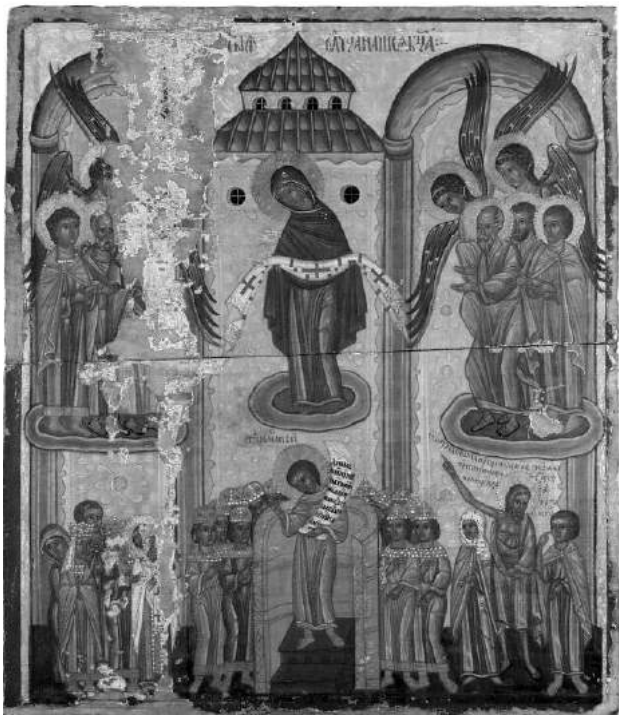
образ перемишльської ротонди святого Миколая[109]. Унікальною особливістю відтворених у них сцен історичного циклу виявилося вміщення декількох з них на тлі мурованих ротонд[110], що не має прецеденту у візантійській іконографії мірлікійського святителя[111]. Це вказує на вірогідне місцеве походження залученого мотиву. Принципову можливість такого явища підтверджує опрацьований у Холмі в середині століття уклад найдавнішої західноукраїнської ікони Покрову Богородиці, знаної за реплікою другої половини століття з церкви святої великомучениці Параскеви в Малнові[112] (НХМ України)[113].

Іншою істотною особливістю відповідної групи ікон є підкреслено видовжений формат як їх самих, так і поодиноких історичних сцен[114], що також належить до сталих ознак місцевої традиції. Обидва відзначних моменти виявляються важливою прикметою української іконографії вказаного зразка, у дотеперішніх дослідженнях усе ще належно не оціненою[115].

Однак дотеперішні скромні вияви інтересу до неї переочили інший унікальний приклад української версії ікон цього зразка – із скороченим варіантом історії[116]. Фактично на нього вказує уже гадана ісаївська ікона святої великомучениці Параскеви лише з чотирма сюжетами. Саме стільки їх, очевидно, було і в іншій іконі свято великомучениці – з подорожної каплиці в Кульчицях (Львівська національна галерея мистецтв, далі – ЛНГМ)[117], проте вціліли тільки дві горішніх. Попри прийняте в музеї датування щойно XV ст., сама ікона виявляється однозначно ранішою. У давніших публікаціях привернуто увагу до її очевидного взаємозв'язку зі знаним "Святим Георгієм" другої половини XIV ст. з церкви Собору Йоакима і Анни в Станилі (НМЛ)[118]. Новіші дослідження дали змогу відкрити інші сторони стилістики, зокрема віддалений перегук кремезної постаті з іконами монументального ранньопалеологівського зразка першої половини століття, а своєрідної графічної

Святий Миколай.
З церкви святого Дмитрія в Бінчаровій

стилізації постаті – з певними тенденціями тогочасного візантійського малярства[119], а навіть – нововідкритою "Богородицею з Емануїлом" самого початку століття з церкви в Ісаях (НМЛ)[120]. Кульчицька "Свята великомучениця Параскева" дає перший приклад тієї скороченої версії житійного циклу, що як унікальна особливість національної іконографії, не знана східнохристиянському світові, від другої половини XV ст. виявилася в іконах з двома сценами історії на поземі. До найраніших з них належать "Святий Миколай" з церкви святого великомученика Дмитрія в Бінчаровій (Окружний музей у Новому Сончі)[121] та її версія з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені[122], "Свята великомучениця Параскева" першої половини XVI ст. з церкви Собору Богородиці в Бусовиських (НМЛ)[123] та того ж часу "Святий Миколай" з церкви Різдва Богородиці у Веремені (ІМС)[124], "Святий Миколай" другої половини XVI ст. з церкви святого Іоана Хрестителя в Підбужі[125] (обидві – НМЛ). Ця традиція перейшла й до нового малярства XVII ст., на що вказують ікони святого Дмитрія 1648 р. з



Покров Богородиці. З церкви в Рихвалді

Троїцької церкви в Білому Камені (ЛНГМ)[126], храмова (?) святого Миколая другої половини століття з церкви в Довгому[127] та своєрідне опрацювання відповідного принципу в храмовому образі святого Іоана Богослова в з церкви в Кагуєві (обидві – НМЛ)[128] роботи визначного львівського маляра першої половини – середини XVII ст. Миколи Мороховського Петраховича[129]. Втім, новіші пам'ятки належать не тільки до спадщини перемишльсько-львівського кола. На Волині цю традицію засвідчують "Святий Георгій" кінця XVII ст.[130] та "Святий Іоан Богослов" початку наступного століття[131] з Михайлівської церкви в Оконську (обидві – Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони).

Уже навіть само так довготривале функціонування унікального для східнохристиянського культурного кола скороченого варіанту історії[132], попри очевидне скромніше місце самого явища в практиці релігійного малярства, вказує на нього як одну з особливостей західноукраїнського варіанту іконографії. Він засвідчує активну роботу майстрів тогочасного українського малярства над іконами з історією та самобутнє творче переосмислення вихідного візантійського імпульсу. Втім, новіші дослідження дають підстави твердити, що відповідний

напрям західноукраїнського малярського досвіду виходив не тільки від історичного візантійського імпульсу. Попередній аналіз згаданої ікони святої великомучениці Параскеви з церкви в Ісаях переконує у наявності в ній також виразних елементів західного іконографічного родоводу[133]. Скромною не зауваженою досі вказівкою на них є також зображення реалістично напнутого вітром паруса на щоглі із закріпленою на ній зверху корзиною в іконах святого Миколая з церков святої Параскеви Тирновської у Радружі та святого Георгія у Вільшаниці (обидві – НМЛ)[134]. Найвиразнішою вказівкою на конкретне джерело є корзина для вартового на щоглі, якої, між іншим, немає у жодному з досить численних прикладів відповідної сцени в дослідженні Ненсі Шевченко.

Поширення в намісних рядах ікон такого зразка, який втрачений перемишльський протограф іконографії святого Миколая у малярстві Перемишльської єпархії дає підстави відносити до XIII ст., попри пізніше походження майже всіх доступних оригіналів, дає змогу розглядати не відому нині за оригінальними зразками ранню стадію відповідного напряму іконографії однією з прикметних особливостей малярської культури княжої доби. При цьому показово, що українська практика послідовно вдається до ікон підкреслено вертикального формату, тоді як поширений у візантійській традиції поясний варіант зображення святителя[135] в Україні відомий за одинокою згаданою іконою з церкви в Радружі. За відсутності оригінальних пам'яток, на підставі перемишльської підказки випадає тільки здогадуватися, що намісні ікони підкреслено вертикального формату набрали значення у XIII – першій половині XIV ст., надалі виступаючи звичною нормою. На прикладі іконографії намісного образу Спаса уже була нагода вказати, що, очевидно, саме поширення таких ікон стало головною причиною малочисельності українських намісних ікон Богородиці перед тим, як у період після відновлення Київської митрополії (1458) за умов розроблення пізньосередньовічного варіанту релігійної мистецької культури українських земель відбулося повернення до звичної надалі намісної ікони Богородиці[136].

Наведені показово різнорідні приклади, які відображають різні аспекти мистецької культури, наголошують, зокрема, на очевидній, проте все ще недостатньо усвідомленій різноманітності іконографічних програм ансамблю ікон в інтер'єрах храмів. Нечисленні збережені свідчення переконують, що це була норма княжої доби, що перейшла як до пізньосередньовічної практики, так і Нової епохи. У цьому, зрештою, українська церковна практика так само тільки повторювала візантійську взірцеву модель, йшла насамперед за її пропозиціями. Проте водночас нечисленні пам'ятки епохи вказують як на оригінальну адаптацію взірцевого досвіду, так і розроблення на його основі власної, дальше пов'язаної із зовнішніми запозиченнями традиції. В українському випадку йдеться не тільки про іконографію святих київської церкви, а й таку незнану східнохристиянському світові тему, як Покров Богородиці[137]. Найстаршу його версію, виведену від старокиївської ікони Богородиці Заступниці (Пирогощої), зберегла виконана в техніці золотого наведення пастина Суздальських врат[129]. За найновішими дослідженнями вона опрацьована у Києві перед 1225 р. – пластина належить до врат, створених для переосвяченого у 1225 р. на честь Різдва Богородиці суздальського собору[138]. Проте вже наступна – згадана найдавніша західноукраїнська ікона з церкви в Малнові пропонує зовсім іншу іконографію. Вона вперше впроваджує не лише тему влахернського видіння Богородиці Заступниці святому Андрієві Юродивому, а й одинокий раз в іконографії теми відкликається до видіння йому царя Давида у Софійському соборі в Константинополі, яке підказало ідею Воплочення у вигляді Оранти на троні, що не має аналогії в покровській іконографії[139]. За результатами найновіших досліджень у Києві перед кінцем XIII ст. була опрацьована й знана донедавна винятково за новгородською спадщиною іконографія із зображенням об'явлення Богородиці на тлі потрійної аркади, яка відтворює розріз храму. Її зберегли пам'ятки перемишльського походження кінця XV та самого початку XVII ст.[140]Очевидно, ще в межах княжої доби й так

само в Києві вироблено також "історичну" композицію об'явлення Богородиці у Влахернах на тлі ротонди, у якій зберігався мафорій. Її передає пошкоджена й через те все ще загадкова фреска 1370–1380-х років новгородської церкви святого Федора Стратилата та приблизно сучасна їй ікона з церкви Зачаття святої Анни Покровського монастиря в Суздалі (ДТГ). Пізніші репліки центрального мотиву відповідного зразка – ротонди мафорію Богородиці в константинопольських Влахернах – від другої половини XV ст. відомі і в українській спадщині, що й доводить його київський родовід[141]. Опрацьовані джерельні перекази засвідчують чимале поширення покровських церков уже на початок XV ст.[142] і вказують на Покров Богородиці як одну з важливих тем іконографії, втім, очевидно, також і пізньої княжої доби.

Через малочисельність оригінальних пам'яток запропонований перегляд дає уявлення насамперед про окремі напрями розвитку ансамблю ікон на передвівтарній огорожі як окреме недооцінене досі явище національної традиції. Проте скромні доступні вже нині матеріали показують цей ансамбль одним з важливих явищ маловідомого періоду еволюції національної мистецької культури, яке по-своєму відображає найважливіші тенденції її розвитку. Окрім конкретних фактів, вперше викладена тут проблема на відповідному оригінальному матеріалі яскраво відображає центральний аспект історії перших століть мистецької культури старокиївського зразка, визначений співвідношенням привнесеного на місцевий ґрунт візантійського досвіду та розробленої й поступово утверджено на його основі власної традиції.

Водночас є цілком очевидним, що попри усе якнайширше значення ансамблю ікон на передвівтарній огорожі та у вівтарному просторі, їх істотним доповненням слугували також поодинокі ікони, значення яких в інтер'єрах храмів княжої доби (як і, зрештою, наступного після неї періоду) так само все ще не усвідомлено, а багато в чому навіть не побачено. Щойно найновіший аналіз писемних переказів волинської частини Галицько-Волинського літопису дав змогу побачити в них окреме важливе явище місцевої культури[143]. Причому, як і щодо ансамблю ікон, тут теж виразно зазначається очевидна різнорідність, хоча конкретних вказівок про розташування окремих ікон в інтер'єрі храму теж обмаль. Доступні відомості зводяться до одинокого прикладу з лаконічного літописного опису холмської церкви святих Кузьми і Дем'яна, у якій, згідно з вимовою джерела, "…и волтарь прест҃го Дмитрꙗ стоить же ти . предъ бочными двѣрми красенъ. принесенъ издалеча…"[144]. Попри не цілком виразну вимову самого збереженого тексту, який передає оригінал з очевидним пропуском, загальноприйнятим є погляд, згідно з яким йдеться про ікону святого мученика, "далекий" родовід якої здатний вказати на можливе походження із Салонік[145].

Обидва аспекти побутування ікон співіснували в тогочасній церковній практиці у властивій відповідному періодові рівновазі, проте визначальний для епохи історичний та богословський контекст закономірно наголошували на ансамблі як провідному, наділеному в тогочасній дійсності синтетичним смислом значенні ансамблю. Саме ця обставина – у поєднанні з відкликанням до досвіду княжої доби набагато краще знаної за автентичними пам'ятками молодшої традиції – й зобов'язує відзначити належне місце в історії знаного вже тепер тільки за досить скромними виявами процесу еволюції ансамблю ікон у релігійній мистецькій культурі українських земель княжої доби.

1 Стислий виклад актуального стану уявлень про відповідний етап еволюції ансамблю ікон на передвівтарній огорожі див.: Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – Москва, 2002. – С. 271–284.

2 Карабинов И. "Наместная" икона древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. – Ленинград, 1927. – Т. 5. – С. 102–113. Сам текст, правда, немало виходить поза окреслену в заголовку конкретну тему, досить розлого викладаючи, зокрема, проблему посвячення монастирської соборної церкви: там же. – С. 110–113.

3 Про неї див.: Этингоф О. Э. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. – Москва, 2005. – С. 109–115.

4 Карабинов И. "Наместная" икона... – С. 103–104. Таке сприйняття ікони достатньо давнє, оскільки його фіксують вже проповіді Йоаникія

Галятовського, видані в 1660 та 1665 рр.: Этингоф О. Э. Византийские иконы… – С. 109. Вказане розташування монастирської реліквії у соборній церкві має достатньо давню традицію, оскільки його фіксує вже знана втрачена мідна модель передвівтарної огорожі Успенської соборної церкви, яка, за найновішими дослідженнями відображає комплекс ікон могилянських часів: Александрович В. Скульптура // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 81. В іконографії його засвідчила ілюстрація Леонтія Тарасевича для лаврського видання Києво-Печерського патерика 1702 р. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1984: Кн. друга, частина друга: 1701–1764. – № 780), у якій Богородиця вручає константинопольським майстрам, яких відсилає до Києва будувати монастирську церкву, саме цю монастирську реліквію. Репродукції див., зокрема: Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – Київ, 1986. – С. 189; Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – Київ, 1990. – Іл. 267. Принагідно випадає відзначити, що, очевидно, цей зразок відтворює встановлення над царськими вратами Почаївської чудотворних ікони Богородиці Коли склалася почаївська традиція не відомо. Однак уже в 1752 р. копія ікони над царськими вратами зафіксована в мільчанській монастирській церкві (село Мільча Мала на Рівненшині): Державний архів Тернопільської області. – Ф. 258 (Духовний собор Почаївської лаври). – Оп. 3. – Спр. 1254. – Арк. 133 зв.

5 Карабинов И. "Наместная" икона… – С. 165–168.

6 Абрамович Д. Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки). – Київ, 1931. – С. 173.

7 І. Карабінов цілком очевидно безпідставно вбачав тут завісу ікони – покров, прикріплений до її верхньої частини, або підвішену до неї знизу пелену: Карабинов И. "Наместная" икона… – С. 163. Пошуки голуба за згаданими окремо іконою та завісою з драбини категорично заперечують як можливість того, що йдеться про завісу над іконою, так і версію про підвішену до неї пелену (в цьому останному прикладі нелогічність пошуку голуба з драбини особливо очевидна). До ікони завісу віднесла також: Этингоф О. Е. Византийские иконы… – С. 95 ("Упоминаемая в тексте завеса, по-видимому, покрывала саму икону и не имела отношения к алтарным завесам").

8 Один з класичних прикладів – сцена поклоніння іконі Богородиці Одигітрії на фронтисписі "Псалтиря Гамільтона" (Берлін, Кабінет гравюр): Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London 2004. – P. 133.

9 Лебединцев П. Г. О св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в Киеве 1874 г. – Киев, 1878. – Т. 1. – С. 83–84.

10 Щодо цього ніяк не можна погодитись з І. Карабіновим нібито "Патерик ничего не говорит о самом иконном изображении, считая, очевидно, это совершенно излишним ввиду широкой известности чудотворной иконы Богородицы Печерской": Карабинов И. "Наместная" икона… – С. 163.

11 Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. – Princeton, 1990. – Vol. 1: From the Ninth to the Twelft Century. – Pl. XXVI d; Holy Images Hallowed Ground. Icons from Sinai / Edyted by Robert S. Nelson and Kristen M. Collins. – Los Angeles, 2006. – Fig. 37. – P. 31.

12 Пуцко В. Печерский ктиторский портрет // Зограф. – 1982. – № 13. – С. 42. Пор. також: там же. – С. 43.

13 Его же. Киевский художник XI века Алимпий Печерский (По сказанию Поликарпа и данням археологических исследований // Wiener Slawistische Jahrburch. – 1974. – S. 73, not. 49.

14 Там же.

15 Там же. – С. 69.

16 Очевидно помилково автор твердив про мозаїкове оздоблення також підкупольного простору (Пуцко В. Киевский художник… – С. 69, 79), оскільки чудо з голубом виразно вказує на присутність зображення Спаса в зеніті бані на час виконання мозаїк вівтаря. Наявні відомості про оздоблення монастирської церкви дають рідкісний приклад залишення вівтарного простору для викладення у ньому мозаїки, тоді як, судячи з описаного в Галицько-Волинському літописі стану не завершеного на час смерті засновника, князя Володимира Васильковича (†1288) оздоблення Георгіївської церкви у Любомлі на Волині, роботи над ансамблем фресок в інтер'єрі храму велися від бані додолу та від вівтаря до входу: Александрович В. Малярство княжої Волині: джерельні перекази, пам'ятки, традиція // Студії і матеріали з історії Волині 2012 / Редактор випуску Володимир Собчук. – Кременець, 2012. – С. 49. З цих міркувань не випадало б також приймати можливість появи мозаїки бані перед початком робіт у вівтарі, оскільки вона все одно передбачала б нелогічне з огляду практики монументального малярства раніше походження фресок нижніх ярусів центрального об'єму споруди.

17 Этингоф О. Е. Византийские иконы… – С. 95.

18 Там же. – С. 106. За переконанням авторки, "…оба изображения восходят к одному прототипу – "наместной" иконе Успенского собора. Основатели Печерского монастыря на Свенской иконе могли быть представлены только с образом, являвшимся главной святыней обители, т. е. с "наместной". Попри застосовану силу переконання, погляд про відтворення у київській реліквії Свенського монастиря неодмінно храмового образу головної церкви київської обителі ніщо не доводить. Незрозуміло, чому печерські подвижники мали бути зображені неодмінно саме перед намісною іконою, а не, наприклад, якимось іншим зображенням Богородиці у храмі чи зображенням Богородиці без конкретного співвіднесення з монастирськими пам'ятками.

19 Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... – С. 175.

20 О. Етінгоф виклала повідомлення так, нібито "…князь Владимир Мономах спас (!) богородичную икону и послал в основанную им церковь в Ростове…": Этингоф О. Е. Византийские иконы… – С. 97. Проте Патерик не вказує на причетність князя до "врятування" ікон, а тільки констатує: "Възем же Владимеръ едину икону, святую Богородицю, и посла въ град Ростовъ, в тамо сущую церковь, юже самъ създа" (Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... – С. 177).

21 Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... – С. 12.

22 Там само. – С. 177.

23 Там само. – С. 178.

24 Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ). – Москва, 1998. – Т. 2. – Стб. 845 (Л. 281 об.). У літературі зазначені ікони найчастіше розглядалися як такі, що нібито мали походити з київського Федорівського монастиря, проте, поширений погляд, заснований на повторенні без заглиблення у його сенс вихідного помилкового твердження одного з ранніх коментаторів, безпідставний і побудований на очевидному непорозумінні: що мала робити княжна-черниця у київському та ще й чоловічому монастирі? Насправді йдеться про знаний жіночий монастир святого Федора у Володимирі та, як випадає здогадуватися, вірогідні ікони з володимирського мистецького середовища: Александрович В. Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2009. – Вип. 13–14. – С. 57.

25 Ипатьевская летопись. – Стб. 927 (Л. 305). Можливо, реплікою такого укладу є рідкісні ікони Христа та Богородиці зі святим покровителем храму, знані в Україні за ліченими прикладами XVI ст. Про них див.: Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Христа та Богородиці зі святим покровителем храму // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 31–36.

26 Про них див.: Чабан А., Петрушак П. Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському (попереднє повідомлення) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 36–38; Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 60–68; Його ж. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8–17; Його ж. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – Луцьк, 2012. – С. 14-25. Пор. також: Пуцко В. Камінь-каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції... – С. 17–23.

27 Цей винятковий для східнохристиянської традиції склад намісного ряду у літературі вперше відзначено: Гелитович М. "Благовіщення" 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 52. Як широке явище української мистецької практики поєднання обох ікон у намісному ряді відзначені: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIV – першої половини XVII століть. – С. 429.

28 Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... – С. 178.

29 Репродукції з численними фрагментами, проте досить невдалими з огляду відтворення колориту, див.: Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбому: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007. – С. 7–24. Пор.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 108. – Іл. 22.

30 Александрович В. Традиції мистецької культури княжої доби у волинських іконах XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI Міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 39.

31 Репродукції див., зокрема: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XVII; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 109. – Іл. 23.

32 Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... – С. 175.

33 София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник / Автор статьи и составитель Г. Н. Логвин. – Киев, 1971. – Ил. 46.

34 До такого значення софійської мозаїки увагу привернуто: Александрович В. Київський Софійський собор: маловідоме, невідоме та не зауважене в історії // Історія і суспільствознавство в школах України: теорія та методика навчання. – 2011. – № 5. – С. 38–39.

35 Коротко цю інтерпретацію викладено: Александрович В. Святий Алімпій Печерський – перший віднотований джерелами український маляр //

Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках. Матеріали міжнародної наукової конференції 1–2 жовтня 2001 р. – Київ, 2002. – С. 13–14.

36 Киевская Пслтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина [ОЛДП F]). – Москва, 1978. – Л. 2.

37 Miner D. E. The “Monastic” Psalter of the Walters Art Gallery // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Frijend Jr. – Princeton, 1955. – P. 242, 253.

38 Полацкі Спаса-Еўфрасіннеўскі манастыр / Аўтар тексту А. А. Ярашэвіч. – Мінск, 2006. – С. 25.

39 Про нього див.: Брюсова В. Г. София Новгородская. Памятник искусства и истории. – Москва, 2001. – С. 120–122 (з давнішою літературою)

40 Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда домонгольского периода // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. – Москва, 2000. – С. 331–332.

41 Там же. – С. 312–359.

42 Коротке зведення відповідних матеріалів див.: Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 16–23.

43 Grabar A., Manussacas I. L’illustration dun manuscrit de Scylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid (Bibliothèque de l’Institut Hellènique d’Ètudes Byzantines et post-Byzantines de Venise. – T. 10). – Venice, 1979. – Fig. 66.

44 Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда… – С. 331.

45 Зведення відомостей про ківорії українських храмів княжої доби див.: Чукова Т. А. Алтарь... – С. 77–79.

46 Цит. за: Этингоф О. Е. Византийские иконы… – С. 107 (збережено правопис оригіналу).

47 Ипатьевская летопись. – Стб. 581–582 (Л. 206 об.).

48 Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда… – С. 332.

49 Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века (Древнерусская живопись в музеях России). – Москва, 2008. – С. 46.

50 Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 12, 13.

51 Живопись Древней Руси XI – начала XIII века: Мозаики Фрески Иконы / Автор-составитель Н. Б. Салько. – Ленинград, 1982. – С. 186; Лазарев В. Н. Иконы XI–XIII веков // Его же. Русская живопись от истоков до начала XVI века. – Москва, 1983. – Ил. 6.

52 У цьому зв’язку варто пригадати унікальний літописний емалевий “Деісус” на шаті Євангелія, яке князь Володимир Василькович справив для Георгіївської церкви в Любомлі – “евⷢ҇лїе списа ѡпракоⷭ҇ окова е все золотоⷨ. и каменїемь дорогыⷨ, съ жеⷩчюгоⷨ, и деисоуⷭ҇ на неⷨ скова ⷩ҇ ѿ злата, цѧты великы съ финиптоⷨ, чюⷣно видениеⷨ”: Ипатьевская летопись. – Стб. 925 (Л. 305). Знана іконографія таких оправ підказує тут власне “Триморфон”.

53 Кольорові репродукції див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 106; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 130. – Іл. 51.

54 Репродукцію див.: Różycka Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego. – Lublin, 2000. – S. 57. Найдокладніше про композицію з наголошенням на ній як Триморфоні див.: Ałeksandrowycz W. Trimorfon z Chrystusem w chwalie na sklepieniu lubelskiej zamkowej kaplicy Trójcy Przenajświętszej // Od Kijowa do Rzymu. Z dziejów stosunków Rzeczypospolitej ze Stolicą Apostolską i Ukrainą / Pod red. M. R. Drozdowskiego, W. Walczaka, K. Wiszowatej-Walczak. – Białystok, 2012. – S. 1027–1041.

55 На давності протографу наголошує не властива візантійській практиці післяіконоборчої доби відсутність німбів у всіх трьох персонажів, притаманна окремим раннім іконам синайської збірки. Див., зокрема, датовану VI ст. знану енкаустичну ікону апостола Петра: Velmans T. Le prime icone // Il viaggio dell’icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio / A cura di T. Velmans. – Milano, 2008. – P. 16. – Il. 8.

56 Див. прим. 35.

57 Живопись Древнего Пскова XIII–XVI века / Авторы статьи А. Овчиников и Н. Кишилов. Составитель каталога А. Овчинников. – Москва, 1971. – № 23.

58 Алпатов М. В., Родникова И. С. Псковская икона XIII–XVI веков. Альбом. – Ленинград, 1990. – № 9.

59 Государственная Третьяковская галерея. – № 86–88.

60 Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονεζ τηζ Μονηζ Σινα. – Αθηναι, 1956. – Τ. 1. – Πιν. 83, 219.

61 Ibidem. – Πιν. 95–96, 103, 106, 111, 113, 115.

62 Александрович В. Ансамбль ікон передвівтарної огорожі середньовічних храмів Волині // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – Вип. 7: Матеріали VII Міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року. – С. 31; Його ж. “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 12–14.

63 Найдокладніше про них див.: Александрович В. Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 41–75.

64 Його ж. Тур’ївська ікона святого великомученика Георгія з “Моління” // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 212–221.

65 Його ж. Ікони першої половини XIV століття… – С. 55.

66 Його ж. Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 116, 255.

67 Аналогію вперше відзначено:

Александрович В. Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 27.

68 Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 32–33. – № 47–48.

69 Пропозиція належить Михайлові Драгану (1899–1952): Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 16. До літератури дату з відкликанням до нього впровадив: Батіг М. І. Галицький станковий живопис XIV–XVIII ст. у збірці Державного музею українського мистецтва у Львові // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – Київ, 1961. – Вип. 6. – С. 148, 150.

70 Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. – Філядельфія, 1973. – С. 14. – Іл. 34.

71 Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London 2004. – No 99. – P. 178 (il.).

72 Ярема В. Дальовські ікони архангелів // Церковний календар 1987. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1986]. – С. 151. Пор.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис… – С. 120–126.

73 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 111–112. – Іл. 26–27.

74 Огляд тогочасної спадщини західноукраїнського іконопису див.: Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смолія. – Київ, 2010. – С. 1029–1049.

75 Пуцко В. Про церковне малярство України XIV ст. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2004. – Львів, 2004. – Кн. 2. – С. 514 (.

76 Див.: Александрович В. Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання "Історії українського мистецтва" // Церковний календар 2012. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2011]. – С. 144–146; Його ж. Ікони княжої доби на сторінках нового видання "Історії українського мистецтва" // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 5. – С. 241.

77 Пуцко В. Іконопис // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 932.

78 Далявські ікони репрезентують місцевий варіант пізньої версії малярства монументального раньопалеологівського зразка, яку розпочинає Дорогобузька ікона. Короткий огляд відповідних пам'яток вперше запропоновано: Александрович В. Ікони першої половини XIV століття… – С. 52–55. Пор.: Його ж. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 20–30; Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 286, 288; *Ejusdem*. Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 275–277; Його ж. Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: З–Й. – С. 435; Його ж. Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 169–176; Його ж. Ікони // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 278–279; Його ж. Новий приклад малярства монументального раньопалеологівського зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 6. – С. 221–222.

79 Александрович В. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 20; Його ж. Відкриття… – С. 172; Його ж. Новий приклад… – С. 110.

80 Velmans T. Lo stile dell'icona e la regola constantinopolitana i Balkani e la Russia (VI–XV secolo) // Bakalova E., Passarelli G., Petković S., Vasiliu A., Velmans T., Vocotopoulos P. L. // Il viaggio.... – P. 56. – Il. 34. На такому його значенні для української традиції наголошено: Алксандрович В. Новий приклад… – С. 254.

81 Окремі нові матеріали до неї див., зокрема: Гарді Д. Чи Ростислав Михайлович був баном Мачви? // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2011. – Вип. 20: Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 197–203; Мандзяк В. Ростислав Михайлович – "dux Galiciae et imperator bulgarorum" // Княжа доба: історія і культура. – Вип. 5. – С. 131–143.

82 Серед тогочасної спадщини виділяються "Моління" на одній дошці. Їх огляд див.: Biskupski R. Deisis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 1986. – Nr 29. – S. 106–127. Див. також: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис… – С. 116–119, 415–446.

83 Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2011. – № 29: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції "Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво", Львів, 24–25 листопада 2011 р. – С. 58–60.

84 Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.18.

85 Полацкі Спаса-Еўфрасіннеўскі манастыр. – С. 24.

86 Смирнова Э. С. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды // Иконостас. – С. 271.

87 Александрович В. Українська

пізньосередньовічна іконографія Розп'яття… – С. 60.

88 Biskupski R. Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z połowy XV wieku. – Sanok 2000; Його ж. Розп'яття з церкви в Рихвалді (Овчари). Ікона з 2-ої половини віку // Церковний календар 2002. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2001]. – С. 108–120.

89 Найстарші їх приклади збереглися в монастирі святої Катерини Александрійської на Синаї: Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονεζ.... – Πιν. 87–102, 111–125. Показовою є тематична різнорідність найдавніших епістиліїв. Серед синайських зберігся також унікальний приклад з Триморфоном та сценами житія святого Євстратія: Ibidem. – Πιν. 103–111; Vocotopoulos P. L. Funzione e tipologia delle icone // Bakalova E., Passarelli G., Petković S., Vasiliu A., Velmans T., Vocotopoulos P. L. Il viaggio…– Il. 115. – P. 136–137. Інший аналогічний приклад – фрагмент з п'ятьма сценами богородичного циклу: Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονεζ... – Πιν. 99. Дві частини темплону другої половини XII з чотирма сценами з історії Христа та Марії переховує також монастир Ватопед на Афоні: Treasures... – No 2.4.

90 Иконы Великого Новгорода... – № 7–9. – С. 130–152.

91 Репродукований: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 169–172. – Іл. 108–111.

92 Найдокладніше про них див.: Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000. – Вип. 35–36. – С. 76–

93 Репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXXIII; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис… – С. 380, 384.

94 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 200–201. – Іл. 149–151.

95 Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 272.

96 Свєнціцкий-Святицький І. Ікони... – Табл. 3, № 7.

97 Московский летописный свод конца XV века// ПСРЛ. – Москва; Ленинград, 1949. – Т. 25. – С. 171.

98 Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда… – С. 337.

99 Jarema W. Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 1972. – T. 16. – S. 26. – Il. 12.

100 Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда… – С. 328–330.

101 Приймич М. Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород, 2007. – С. 128.

102 Найповніше зіставлення відповідних українських пам'яток див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис… – С. 58–71.

103 Свєнціцька В. І. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське малярство ту міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – Київ, 1983. – С. 17–18.

104 Передатування запропоновано: Александрович В. Ікони першої половини XIV століття… – С. 54. У ширшому контексті еволюції малярства першої половини XIV ст. ікону показано: Його ж. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – С. 29–31.

105 Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 21; Його ж. "Музейне відкриття"… – С. 12.

106 Як уже була нагода відзначити, їх уклад з одинокою постаттю святої у скромному оточенні, яке відсилає до конкретного епізоду її життя, пропонує винятково лаконічну, найранішу знану з пам'яток релігійної мистецької культури версію сцен історичного циклу, яка випереджує знані найстарші ікони відповідного зразка початку XIII ст., збережені в монастирі святої Катерини Александрійської на Синаї: Александрович В. Західноукраїнські ікони "мініатюрного стилю" – невідомий аспект мистецької культури XIII століття" // Княжа доба: історія і культура. – Вип. 5. – С. 182.

107 До наукового обігу без докладнішої аргументації впроваджена як об'єкт кінця XIV ст.: Св. Параскева з житієм XIV ст. (?) з Ісаїв. – [Львів, 2005]; Гелитович М. Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам'ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2006. – № 4(9). – С. 91–93; Цимбаліста М. До питання іконографії святої Параскеви в українському іконописі кінця XIV – початку XVI століть (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2011. – № 8(13). – С. 95, 96 (XIV ст.). Однак докладніший розгляд переконує, що вона не має нічого спільного з тогочасним малярством і репрезентує притаманний групі найраніших ідентифікованих досі західноукраїнських ікон "мініатюрний стиль" середини XIII ст.: Александрович В. Західноукраїнські ікони "мініатюрного стилю"... – С. 179–182; Його ж. Новий приклад… – С. 250–251. Пор. також: Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини… – С. 1038–1040; Його ж. Ікони часів князя Лева Даниловича // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Київ, 2011. – Вип. 11. – С. 312–313.

108 Про них див.: Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181.

109 Там само. – С. 164, 178.

110 Там само. – С. 164.

111 Див.: Ševčenko N. P. Tne Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. – Torino, 1983. – P. 177–340. Ранній

італійський варіант заснованої на візантійських зразках іконографії пропонує південноіталійська (Барі) ікона XIII ст. з церкви святої Маргарити в Бісцелії (Барі, Обласна пінакотека): The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261. Exhibitions Catalogue / Edited by Helen C. Ewans and William D. Wixom. New York, Metropolitan Museum of Art, Marsch 11 – July 6, 1997. – New York, 1997. – No 320.

112 Походження ікони встановила: *Ходак І.* Ікона "Покрова Богородиці" з колекції Національного художнього музею України: проблема походження // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Ч. 4. – С. 53–54.

113 Докази її холмського родоводу див.: Александрович В. Покров Богородиці... – С. 139–149, 173–178. Нове підтвердження такого походження цієї іконографії дало вивчення храмової ікони з церкви в Андронові (нині в межі Кобрина): Його ж. Переказ холмської та київської іконографії XIII століття у храмовій іконі Покрову Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андронові поблизу Кобрина // Україна... – С. 55–71.

114 На прикладі перемишльської іконографії святого Миколая з історією відзначено: Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона… – С. 164.

115 Див.: Пуцко В. Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2005 рік. – Львів, 2005. – Кн. 2. – С. 712–719.

116 Показово, що в цитованому спеціальному огляді українських ікон такого взірця В. Пуцко тільки відзначив наявність відповідної їх версії на підставі одинокої відомої йому ікони з церкви у Веремені (про неї див. далі): Пуцко В. Композиційна схема… – С. 717. При цьому "знаюче" стверджено: "Походження цього рідкісного варіанту теж має свої конкретні витоки". Проте відкликання до них у тексті немає. Приклади таких ікон розглянув також патріарх Димитрій, але так само без висновку щодо них як явища: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис… – С. 285–286, 289.

117 Новіші репродукції див.: Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2007. – С. 16; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 156. – Іл. 93.

118 Александрович В. Мистецтво… – С. 40; Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288, 290; Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини… – С. 1040–1042.

119 Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини… – С. 1040.

120 Його ж. Новий приклад… – С. 249–250.

121 Maszczak M. T. Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. – Nowy Sącz, 2010. – Nr 2.

122 Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – Іл. 23; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 158. – Іл. 96; Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – № 9.

123 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 150. – Іл. 85.

124 Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – Il. 34; Ikonen uit Polen. Oekraïense ikonen uit de verzameling vsn het Muzeum Historyczne te Sanok. Museum voor Religieuze Kunst Uden, 30 november 1991 t/m 1 maart 1992. – Uden, 1991. – Kat nr 14. – Afb. VI; Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. – Olszanica, 2008. – S. 137.

125 Гелитович М. Святий Миколай… – № 10.

126 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 343. – Іл. 335.

127 Гелитович М. Святий Миколай… – № 37.

128 Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків… – Іл. 74.

129 Атрибуцію запропоновано (без докладнішого обґрунтування): Александрович В., Мицько І. Архиєрейський Служебник і Требник Івана Боярського. Нова інтерпретація унікального рукописного кодексу 1632 р. // Пам'ятки України. – 1993. – Ч. 1–6. – С. 79, приміт. 22.

130 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 446. – Іл. 470; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 57.

131 Музей волинської ікони. – С. 59.

132 В українській спадщині він знаний не тільки за "портретними" іконами, а й сюжетними композиціями, найранішим прикладом яких є "Святий Георгій" із трьома сценами історії другої половини XV ст. з церкви Різдва Богородиці у Новій Всі (НМЛ): Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 174. – Іл. 113.

133 Александрович В. Новий приклад… – С. 250.

134 Гелитович М. Святий Миколай… – № 1, 2.

135 Див.: Ševčenko N. P. Tne Life of Saint Nicholas… – S. 182, 317, 335.

136 Коротко про цей процес див.: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 429; Його ж. Ікони… – С. 433.

137 Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Покров Богородиці.

138 Найдокладніше про неї у контексті нового погляду на еволюцію покровської іконографії див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 74–75.

139 Нові міркування про іконографію та датування цього зображення див.: Александрович В. Найдавніша ікона Покрову Богородиці: доповнення до джерел іконографії та хронології // Theatrum Humanae Vitae. Студії на пошану Наталі Яковенко. – Київ, 2012. – С. 126–134.

140 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 131–135. Пор. також: Ejusdem. Źródła literackie oraz tradycja ikonograficzna w przedstawieniach Pokrowu Bogurodzicy // Dajles historijos studijos. – Vilnius, 2010. – T. 4: Socialinių tapatumų reprezentacijos. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje. – S. 365, 367.

141 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 204–207.

142 Там само. – С. 219–221.

143 Там само. – С. 177–179.

144 Його ж. Малярство княжої Волині... – С. 50–52.

145 Ипатьевская летопись. – Стб. 845 (Л. 282).

146 Александрович В Мистецтво Холма доби князя Данила Романовича // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2007. – Вип. 1. – С. 147.

Agnieszka GRONEK

ARBOR VIRGINIS W ZACHODNIORUSKIM MALARSTWIE IKONOWYM JAKO WYRAZ WIARY W NIEPOKALANE POCZĘCIE NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY?

W wieku XVIII w ukraińskim i białoruskim malarstwie ikonowym pojawił się zachodni temat *Arbor Virginis*, na których Maria ukazana jest na lilii wyrastającej z piersi Anny i Joachima. Takie przedstawienie znajdowało się przede wszystkim na południowych wrotach diakońskich w ikonostasie w metropolitarnym soborze Sofijskim w Kijowie[1]. Do dzisiaj zachowały się również między innymi ikony z Babic[2], nieznanego pochodzenia w MNZP[3], w IFKM[4], w LMN z kolekcji Studion[5], z Perejesławia[6], z Bastenowicz[7], ze wsi Nowosilki w Turijskim regionie[8], w zbiorach lwowskiego Muzeum Religii.

Temat ten najprawdopodobniej pojawił się po raz pierwszy w wieku XVI w malarstwie flamandzkim w wyniku redukcji znanego od wczesnego średniowiecza przedstawienia *Drzewa Jessego*[9]. Mariologiczny, a zarazem chrystologiczny sens proroctwa Izajasza (11,1) „I wyjdzie różdżka z korzenia Jessego i kwiat z korzenia wyrośnie" odczytał już w III wieku Terturian, widząc w nim zapowiedź Marii z rodu Dawida i wyrastającego z Niej kwiatu - Jezusa[10]. Na najwcześniejszych przedstawieniach w zwieńczeniu *Drzewa Jessego* umieszczano małego Jezusa, a od XII stulecia trwale Marię z Dzieciątkiem. Ich treścią była genealogia Chrystusa, później i Marii, a od wieku XVI również idea Niepokalanego Poczęcia, co zostało podkreślone zwłaszcza w nowej wersji tego tematu ograniczonego jedynie do postaci Marii i Jej rodziców. W sztuce polskiej *Arbor Virginis* pojawiło się najwcześniej w wieku XVII, o czym świadczą dzieła w kościele NMP Niepokalanej w Stęszewie[11], p.w. Narodzenia NMP w Wieleniu[12], p.w. Za Dusze Zmarłych w Puszczy Mariańskiej[13], św. Jana w Żukowie[14], i trwało przez następne dwa stulecia.

Kompozycje na ruskich ikonach nie odbiegają od tych wypracowanych na Zachodzie. Anna i Joachim ukazani są zwykle frontalnie, w całej postaci. Maria jako mała dziewczynka stoi powyżej na białej lilii wyrastającej z dwóch łodyżek zakorzenionych w piersiach rodziców. Może być Ona otoczona promienistą glorią, jak na ikonie z Bastenowicz i Perejesławia lub uskrzydlonymi główkami aniołków, jak na ikonie z Babic. Ponad Nią, w wycinku nieba ukazany jest Bóg Ojciec z gołąbkiem –

Ikona z soboru Sofijskiego w Kijowie (fot. Piotr Krawiec)

Ikona z Babic, w. XVIII (wg R. Biskupski, Ikony w zbiorach polskich, Warszawa 1991, poz. 137)

Ikona w IwanoFrankijskim Krajoznawczym Muzeum (wg Врятовані скарби. Каталог реставрованих ікон ст з колекції Івано-Франківського краєзнавчого музею, Львів 2009, s. 80, nr 21).

symbolem Ducha Świętego. Motyw ten został opuszczony na ikonie z Kijowa i Perejesławia.

Tak więc kompozycja i ikonografia przedstawień jest niewątpliwie zachodnia, a ich treść wyraża katolicką doktrynę o Niepokalanym Poczęciu NMP. Analiza tego tematu w ikonowym malarstwie nasuwa kolejne problemy badawcze, wśród których szczególnie istotnym wydaje się znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy wpływy zachodnie dotyczyły jedynie sfery obrazowania, czy sięgały znacznie głębiej – treści liturgicznych i doktrynalnych.

Inskrypcja na ikonie z Babic: ***ЗАЧАТІЄ СТОИ АННИ ЄГДА ЗАЧАТЪ ПРЧУ ДВУ***, wyraźnie wskazuje na to, że odnosi się ona do święta 9 grudnia wymienianego w ruskich księgach liturgicznych pod takim właśnie tytułem[15]. Święto to, początkowo pod nazwą Zwiastowania Poczęcia Św. Anny, pojawiło się na Wschodzie najprawdopodobniej w końcu wieku VII lub na początku VIII, o czym świadczy świąteczny kanon Andrzeja z Krety[16].

Na Zachodzie choć znane już zapewne w wieku IX, stało się bardziej popularne w XI, najpierw w Anglii, a w następnym stuleciu w Normandii, Francji, Belgii, Hiszpanii i krajach niemieckich[17]. Nie było ono powszechnie łączone z ideą Niepokalanego Poczęcia, nie uznawaną z resztą przez większość teologów, którą duchowni jednomyślnie poparli dopiero w roku 1439 na soborze w Bazylei[18]. Choć sobór ten, pozostający w schizmie ze Stolicą Apostolską, nie był przez wszystkich

Ikona w Narodowym Muzeum we Lwowie (wg С. Дмитрух, Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон” , t. 2, У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, Львів 2008, s. 94)

uznany za powszechny, to dekret dotyczący Niepokalanego Poczęcia miał duże znaczenie dla rozpowszechnienia tej idei. W roku 1476 Sykstus IV rozpoczął obchody święta Niepokalanego Poczęcia w Rzymie, przyznając mu oktawę i nadając odpusty, a także zatwierdzając dwa świąteczne oficja. Bullami *Grave nimis* nałożył on kary ekskomuniki zarówno na immakulistów jak i makulistów, czyniąc przez to obie opinie równoważnymi. Nie oznaczało to jednak ostatecznego wygaśnięcia sporów, o czym świadczą chociażby dyskusje na Soborze Trydenckim[19]. W roku 1568 Pius V obniżył ryt święta i pozbawił je oktawy, ale równocześnie w 1570 potwierdził sankcje wprowadzone przez Sykstusa IV. Dawne znaczenie uroczystości przywrócił Innocenty II, a Klemens XI rozszerzył ją na cały Kościół jako obowiązkową. Spory dotyczyły także samej nazwy i umieszczenia w niej określenia *Immaculatae*. W oficjalnych dokumentach Stolicy Apostolskiej występuje termin *Conceptio Mariae*, a Grzegorz V w roku 1622 nawet zabronił używać innej nazwy[20]. Dopiero w roku 1661 Aleksander VII wydając bullę *Solicitudo Omnium Ecclesiarum* przedstawił

Ikona z Bastenowicz, 1723-1728 (wg Жывапіс Беларусі XII-XVIII стагоддзяў, Мінск1980, poz. 68)

swe oficjalne pozytywne stanowisko za Niepokalanym Poczęciem. W 1708 roku Klemens XI rozszerzył Święto Niepokalanego Poczęcia na cały Kościół. Powolne i stopniowe postępy w krzewieniu tej wiary wśród teologów, wspomagane przez pobożność wiernych i zagorzałą działalność franciszkanów i jezuitów, później również i innych zakonów przywiodło Kościół katolicki do dnia 8 grudnia roku 1854, gdy Pius IX listem apostolskim *Ineffabilis Deus* ogłosił dogmat o Niepokalanym Poczęciu NMP.

Chrześcijański Wschód ideę Niepokalanego Poczęcia opartą o augustiańskie pojęcie grzechu pierworodnego[21] poznał dopiero w wieku XIV[22]. Wcześniej problem ten nie był dyskutowany, co można tłumaczyć apofatycznym charakterem teologii prawosławnej. W tekstach liturgicznych niejednokrotnie pojawiają się sformułowania odnoszące się do całkowitej czystości Marii od początku Jej ziemskiego życia[23]. Jest tu Ona zwana *achrantos* (nieskalana), *panamomos,*

Ikona nieznanego pochodzenia z terenów nadczarnomorskich, XIX w. (wg О. Богомалець, Домашни обрядови образи України, br. m. wyd, 2008, il. 152, 154)

panamometos (bez skazy), *amomos* co wcale nie wskazuje, na wyjęcie Jej spod grzechu pierworodnego[24]. Nawet w odniesieniu do Jej poczęcia w liturgii pojawia się określenie *boskie* (8 grudnia, 1 kanon, 7 pieśń, 8 troparion), ale tak samo nazwane jest poczęcie Jana Chrzciciela[25].

Wśród pisarzy wschodnich jako pierwszy zdecydowanie wystąpił przeciwko zachodniej doktrynie o Niepokalanym Poczęciu Nikefor Kallistos Ksantopul (ok. 1256-ok. 1335), a jako pierwszy do końca zrozumiał i zaakceptował patriarcha Konstantynopola Jerzy Ganadiusz Scholarios (zm. 1472 lub 1474). Doktryna ta znajdowała swoich zwolenników wśród głów Kościoła wschodniego jeszcze w wieku XVII, o czym świadczą poglądy patriarchy Cyryla Lukarisa (zm. 1668)[26], a nawet XIX[27]. Ostatecznie za przywilejem tym opowiedziało się ponad czterdziestu wschodnich pisarzy religijnych i dziesięciu patriarchów[28]. Zagorzałymi obrońcami tej prawdy byli także rosyjscy Staroobrzędowcy[29].

Wiarę w Niepokalane Poczęcie Matki Boskiej podzielali kijowscy duchowni. Bodaj jako pierwszy oficjalnie zabrał w tej sprawie głos Trankwilion Stawrowecki w *Ewangeliach Uczitelnych*, wydanych w Rachmanowie w roku 1608 i 1619, a następnie w Mohylewie

w1697[30]. W jego ślady poszli również duchowni Akademii Mohylańskiej, co znajduje wyraz nie tylko w treściach ich homilii, ale także w zwyczaju składania ślubów w obronie tej prawdy[31], w ślad za innymi środowiskami akademickimi Europy[32], oraz w zawiązaniu przez studentów stowarzyszenia Niepokalanego Poczęcia NMP[33]. Zbliżone poglądy zawarte w pismach między innymi Galatowskiego, Baranowycza, Radywyłowskiego, Połockiego, Tuptały[34], podzielali nauczyciele Akademii kijowskiej jeszcze w połowie wieku XVIII, np. rektorzy Innocenty Popowski (od 1704-1707), Krzysztof Czarnuckyj (1707-1710), Hilary Lewicki (1727-1731), Ambroży Dubniewicz (1731-1735) oraz profesor Hilary Nehrebeckyj (1733-1745)[35].

Zagorzała wiara w Niepokalane Poczęcie Staroobrzędowców, wrogo nastawionych do wszelkich nowinek teologicznych i obrzędowych, rodzi wątpliwość, co do łacińskich korzeni idei prezentowanych również przez duchownych z Akademii Mohylańskiej.

Już dawno filolodzy zwrócili uwagę na popularność polskich zbiorów kazań wśród wiernych i kapłanów Kościoła wschodniego oraz na ich wpływ na homiletykę ruską[36]. Te badania pokrywają się z ustaleniami historyków, którzy opracowywali spisy księgozbiorów niektórych prawosławnych duchownych, zawierające pokaźną liczbę dzieł zachodnich, w tym również polskich. I tak dla przykładu w bibliotece lwowskiego bractwa stauropigialnego znajdowała się między innymi *Postylla* Marcina Białobrzeskiego[37], u Stefana Jaworskiego homilie Piotra Skargi, Fabiana Birkowskiego, Tomasza Młodzianowskiego[38], a u Dymitra Rostowskiego - Młodzianowskiego, Skargi oraz Franciszka Rychłowskiego[39]. Kazania tego ostatniego posiadał w swoich zbiorach również rektor Akademii Kijowsko-Mohylańskiej Krzysztof Czarnuckyj[40]. Na słowa tego wybitnego reformackiego kaznodziei wprost powoływał się Łazarz Baranowycz we *Wieńcu Bożej Matki*[41]. I choć nie można kwestionować ogromnego wpływu homilii polskich na ruskie, nie jest to jednak równoznaczne z podobnie swobodnym przechodzeniem prawd doktrynalnych. Szczególnie, że ruscy pisarze w homiliach o Niepokalanym Poczęciu, nawet jeżeli przytaczają argumenty i porównania zbliżone do jezuickich, to zazwyczaj odwołują się one do treści biblijnych i wspólnej tradycji Ojców Kościoła, przypominanych również w liturgicznych tekstach Kościoła wschodniego.

I tak, dla przykładu, częsty w homiliach cytat *Pieśni nad Pieśniami* „Wszystka jesteś piękna przyjaciółko moja, a nie masz w tobie zmazy" (Pnp 4,7), np. u Radywiłowskiego[42] i Baranowycza[43], ale też u Wujka[44], Rychłowskiego[45], Skargi[46] został wykorzystany do ukazania cnót Matki Bożej już przez Efrema Syryjczyka[47].

Pojawiające się u Galatowskiego[48], Baranowycza[49], Radywyłowskiego[50], Tuptały[51], ale także Wujka[52] porównanie Marii nieskalanej grzechem pierworodnym do dziewiczej ziemi, z której ulepiony był Adam pojawiło się już w pismach Andrzeja z Krety[53], Św. Sofroniusza[54], a być może jeszcze wcześniej, bo Radywyłowski za apokryfami[55] przypisuje je Andrzejowi Apostołowi[56]. Znane jest ono na Wschodzie także w późnym średniowieczu, o czym świadczą chociażby XIV-wieczne dzieła Mikołaja Kabasilasa[57].

Potop jako figura grzechu pierworodnego, a arka Noego jako starotestamentowy typ niepokalanie poczętej Marii w tekstach Baranowycza[58], Galatowskiego[59], Tuptały[60] może nawiązywać do tekstów Jana z Damaszku, gdzie pojawiają się analogie Arka Noego - Maria oraz potop - Chrystus zwyciężający grzech[61].

Kijowscy duchowni szukali odwołań do bezgrzeszności Marii w spuściźnie teologicznej obu chrześcijańskich tradycji. Antonii Radywyłowski w *Ogorodku Marii Panny* umieścił cztery kazania, które wprost zatytułował: *Słowo na Niepokalane Poczęcie Przenajświętszej Bogurodzicy i Dziewicy Marii*[62]. W swoich rozważaniach powołuje się on na św. Augustyna „Ciało Dziewicy od Adama pochodzi, ale grzechu Adamowego na siebie nie wzięło", choć ten w polemice z pelagianami odrzucił tezę o Niepokalanym poczęciu[63]. Radywyłowski wskazuje również na św. Ambrożego, ale też i na Sofroniusza Jerozolimskiego w słowach" „Maria prawdziwie wolna była od wszelkiej zmazy grzechu" [64], a nawet apostoła Andrzeja[65].

Łazarz Baranowycz w *Wieńcu Matki Bożej* streścił rozwój doktryny o niepokalanym poczęciu na Zachodzie odwołując się do tekstu, jak sam napisał: *w żywotach śś polskich od Radziwiłła wydanych, 8 grudnia, fol. 981*[66]. Z drugiej zaś strony Innocenty Popowski uważał,

że wiara w czystość Marii od samego poczęcia jest bliska obu tradycjom chrześcijańskim, co świadczyłoby o przekonaniu wierności doktryny z nauką również Kościoła wschodniego[67].

Zatem bez dokładnych badań teologicznych nad spuścizną duchownych kształconych i nauczających w Akademii Kijowskiej w wieku XVII i XVIII nie będzie możliwe udzielenie ostatecznej i pewnej odpowiedzi na pytanie dotyczące konkretnych źródeł, które prowadziły do wiary w niepokalane poczęcie NMP[68]. Burzliwe i wielowiekowe dyskusje w Kościele Zachodnim musiały zrodzić refleksję również na Wschodzie. Nie dziwi więc zainteresowanie tym problemem kijowskich duchownych, światłych erudytów, często absolwentów jezuickich kolegiów. Nie dziwi również fakt, że dla argumentów przytaczanych przez zachodnich kaznodziejów szukali oni poparcia wśród tekstów biblijnych, liturgicznych i patrystycznych. Nie można jednoznacznie wskazać, które argumenty przeważyły. Nauka nie dysponuje w pełni skutecznymi metodami, które pomogłyby wyjaśnić wszelkie okoliczności dochodzenia do prawd wiary.

Drugi problem badawczy, który nasuwa się podczas rozważań na temat Niepokalanego Poczęcia dotyczy przyczyn pojawienia się tego tematu w zachodnioruskim malarstwie ikonowym. O ile jego obecność w prowincjonalnych cerkwiach można tłumaczyć bezrefleksyjnym kopiowaniem zachodnich obrazów, a w unickich - zwycięstwem doktryny w Kościele katolickim[69], o tyle umieszczenie go w ikonostasie metropolitalnej prawosławnej cerkwi Kijowa takie interpretacje raczej wyklucza. Warto zauważyć, że w tej samej przegrodzie ołtarzowej ikoną chramową była *Sophia Mądrość Boża*, której nowa oryginalna formuła również posługiwała się zachodnim obrazem *Immaculatae Mariae*[70]. Nie można zatem wykluczyć, że oba przedstawienia znalazły się tu nieprzypadkowo i miały podkreślać wiarę w Niepokalane Poczęcie Marii Panny.

Wykorzystywanie sztuki w sporach religijnych i pojawianie się w związku z nimi nowych przedstawień nie jest zjawiskiem nowym. To przecież w wyniku potępienia herezji Nestoriusza od wieku V zaczęto umieszczać wizerunek Marii jako Theotokos, symbolizującej dogmat o wcieleniu Syna Bożego, w konsze absydy sanktuarium – miejscu, które zgodnie z symboliką neoplatończyków przynależało, na równi z kopułą, sferze niebiańskiej[71].

Nadanie przez Atanazego Aleksandryjskiego Chrystusowi określenia Pantokrator, przypisanemu wcześniej Bogu Ojcu, i łączenie z tym tytułem imienia Boga *Jam jest, którym jest* (Wj 3,14) przez wpisanie liter οωн w nimb krzyżowy, skierowane było przeciw arianizmowi[72]. Tym samym należy tłumaczyć umieszczanie po obu stronach wizerunku Chrystusa greckich liter A i Ω, z apokaliptycznej wizji Jana (Ap. 22,13), podkreślające współistotowość w Bogiem Ojcem[73]. Natomiast w proteście wobec herezji antytrynitarnej bogomiłów powstała nowa formuła ikonograficzna na ukazanie Trójcy Świętej - tzw. *Otieczestwo*[74].

Jest więc prawdopodobne, że pojawienie się w wieku XVIII w ukraińskim malarstwie ikonowym, a także w grafice, tematów wyrażających treści o Niepokalanym Poczęciu NMP było manifestacją wiary w nie. Tę możliwość mogą uwiarygodniać również zagrożenia ze strony patriarchatu moskiewskiego. Na synodzie zwołanym w roku 1690 przez metropolitę Joachima, a za podszeptem Jana i Sofroniusza Lichudowych, zostały zakazane liczne księgi duchownych kijowskich, między innymi *Trebnik* i *Litos* Piotra Mohyły, *Ewangelie Uczitelnyje* i *Perło mnogocenne* Cyryla Trankwiliona Stawroweckiego, *Mesjasz Prawdziwy* Joannicjusza Galatowskiego i inne[75]. Dymitr Tuptało z polecenia metropolity zmuszony był zmienić w swojej *Minei*, wydanej w Ławrze Pieczerskiej w roku 1689, fragment dotyczący Niepokalanego Poczęcia Marii[76]. Kijowskiej typografii zabroniono zaś drukowania ksiąg bez wcześniejszego zezwolenia z Moskwy[77]. Z drugiej zaś strony w 1. połowie wieku XVIII, a więc wtedy, kiedy pojawiło się przedstawienie *Arbor Virginis* w soborze Sofijskim, elity duchowieństwa rosyjskiego zdominowane były przez nauczycieli i wychowanków Mohylańskiej akademii na czele ze Stefanem Jaworskim, Dmitrem Rostowskim, Teodozym Janowskim i zausznikiem Piotra I - Teofanem Prokopowyczem[78]. Przybysze z południa nie tylko zasiadali na stolcach biskupich, ale także byli odpowiedzialni za edukację w moskiewskiej Akademii[79]. W opracowaniach naukowych brak informacji o prześladowaniach

duchownych kijowskich wyznających wiarę w Niepokalane Poczęcie NMP w tym okresie. Na tym etapie badań nie można zatem ustalić, czy obecność omawianego przedstawienia w soborze Sofijskim wiązała się bezpośrednio z wrogim nastawieniem do tej doktryny patriarchatu moskiewskiego.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że pojawienie się zachodniego tematu *Arbor Virginis* w ikonostasie soboru Sofijskiego w Kijowie nie było przypadkowe. Wydaje się, że jest to manifestacja wiary kijowskich prawosławnych w Niepokalane Poczęcie Marii Panny, choć nie przesądza o jej łacińskich źródłach. Żywe dyskusje na ten temat w łonie Kościoła katolickiego, niewątpliwie zmusiły teologów wschodnich do podobnej refleksji. Jednak bez szczegółowych badań teologicznych, zwłaszcza nad spuścizną duchowieństwa związanego z Akademią Mohylańską, nie można dać rozstrzygającej odpowiedzi, czy przeważały tu argumenty zachodnich obrońców doktryny czy bogactwo myśli Ojców Kościoła, poetów, hymnografów i twórców liturgii wschodniej. Również przy obecnym stanie badań nie można pewnie orzec, że nowe tematy ikonograficzne w soborze Sofijskim odwołujące się do treści Niepokalanego Poczęcia, a więc nie tylko *Arbor Virginis*, ale i *Sofia Mądrość Boża*, miały charakter konfrontacyjny, i że były skierowane np. przeciwko odrzuceniu tej doktryny przez Cerkiew moskiewską i próby zwalczenia jej w środowisku kijowskim.

1 Obecnie w ekspozycji Muzeum Soboru Sofijskiego; reprodukcja w zbiorach AG.

2 Z Babic, woj., przemyskie, z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej, XVIII w., tempera na desce, 185x145, Przemyśl, Muzeum Narodowe, nr inw. MPK 1089 (B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981, poz. 149, il. 28; R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, poz. 137; *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001, s. 329, nr 265).

3 Deska, tempera, 95x43, Przemyśl, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, nr inw. 1419 (B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981, poz. 148).

4 Deska, olej, 90x91 cm, Iwano-Frankiwsk, IwanoFrankijskie Krajoznawcze Muzeum, ІФКМ, КН-111334, І-100; *Врятовані скарби. Каталог реставрованих іконст з колекції Івано-Франківського краєзнавчого музею*, Львів 2009, s. 80, nr 21.

5 С. Дмитрух, *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”* , t. 2, *У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2008, s. 94.

6 Z Perejesławia, w połtawskiej guberni, z cerkwi MB Pokrow, XVIII w., tempera na desce sosnowej, 77,5x50,5, Kijów, Narodowe Muzeum Sztuki Ukraińskiej, nr inw. і-56 (*Український Іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ*, Київ 2005, poz. 114).

7 Z Bastenowicz, Mohyleńskiego okręgu, 1723-1728, tempera na desce, 163,5x94, Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Białoruskiej (*Жывапіс Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*, Мінск1980, poz. 68; *Іканапіс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў*, Мінск 1994, poz. 67).

8 Z Nowosiółek, koło Turii, z cerkwi Przemienienia Pańskiego, poł. XVIII, tempera i olej na desce lipowej, 86,5x51 cm, Łuck, Wołyńskie Krajoznawcze Muzeum, nr inw. BKM I-41 (*Волинська ікона. Доповиді та матеріали IV міжнародної наукової конференції*, Луцьк 1997, nr 12, s. 124; Л. Обухович, *До питання атрибуції ікони „Іоаким та Анна” зі збірки Волинського Краезнавчого Музею* w: *Волинська ікона. Доповиді та матеріали II міжнародної наукової конференції*, Луцьк 1995, s. 13)

9 G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4,2, *Maria*, Gütersloh 1980, s. 160-163; M. Biernacka, *Niepokalane poczęcie,* w: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, Warszawa 1987, s. 39-42; *Marinlexikon,* red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, Band I, 1988, s. 219-220; L. Startton, *The Immaculate Conceptoin in Spanish Art,* Cambridge 1994, s. 12-18.

10 *Teksty o Matce Bożej*, t. 2, *Ojcowie Kościoła łacińscy*, Niepokalanów 1981, s. 25.

11 Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t.5, z. 20, pow. poznański, fig. 113; M. Biernacka, dz. cyt., il. 21

12 Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 5, z. 28, pow. wolsztyński, fig. 73

13 M. Biernacka, dz. cyt., il. 23.

14 M. Biernacka, dz. cyt., s. 41.

15 T. Friedelówna, *Ewangeliarz Ławryszewski. Monografia zabytku,* Wrocław – Warszawa – Kraków - Gdańsk, 1974, s. 252; ***Библїѧ сирѣч книгы ветхаго и новаго завѣта***, Ostróg 1581 (reprint Lwów 2005), t. 77, s. 54; *Минїя, декамбрїй* (t. 4), Ławra Poczajowska 1761 (Biblioteka Jagiellońska, nr sygn. 915235 III), k. 38v

16 *Encyklopedia Kościoła*, op. F.L. Cross, Warszawa 1997 (III wyd), t. II, s. 326; J. Domański, *Niepokalane poczęcie Najśw. Maryi Panny*, w: *Gratia Plena*. *Studia teologiczne o Bogurodzicy,* Poznań-Warszawa-Lublin 1965, s. 206; R. Laurentin, *Matka Pana. Krótki traktat teologii maryjnej*, Warszawa 1989, s. 87.

17 J. Domański, dz. cyt., s. 211; R. Laurentin, dz. cyt., s. 108.

18 *Dokumenty Soborów Powszechnych*, Kraków 2004, t. III (1414-1445), s. 423.

19 J. Domański, dz. cyt, s. 220; R. Laurentin, dz. cyt., s. 122; przyp. 122, tam literatura dotycząca Niepokalanego Poczęcia na Soborze Trydenckim; por też *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. IV, Kraków 2005, s. 227.

20 J. Domański, dz. cyt., s. 219.

21 Według św. Augustyna pierwszy człowiek był istotą śmiertelną i pożądliwą, tylko za sprawą łaski otrzymanej od Boga stał się bezgrzesznym i nieśmiertelnym. Po nieposłuszeństwie powrócił do swego pierwotnego stanu, wynikającej z natury ludzkiej. A. Kniazeff, *Matka Boża w Kościele prawosławnym*, Warszawa 1996, s. 92; W. Życiński,

Doktryna o Niepokalanym Poczęciu w teologii Kościoła Prawosławnego, „Roczniki Teologiczne" XLVII; 2000, z. 2, s. 73 (przedruk z „Annalecta Cracoviensia" XXX-XXXI; 1998-1999, s. 353-365); tam szczegółowa literatura; na ten temat ostatnio również: *Grzech pierworodny; Augustyn. Dzieje procesu Pelagiusza*, [seria Źródła Myśli Teologicznej; 12], Kraków 2003. Dla Kościoła wschodniego pierwotny człowiek, który został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, dopiero po upadku stał się śmiertelny, a przez to grzeszny, przekazując te zmazy następnym pokoleniom.

22 A. Kniazeff, dz. cyt., s. 86.

23 Teksty te przytacza obszernie R. Dąbrowski, *Dymitr Rostowski jako obrońca prawd wiary nieuznawanych dziś przez prawosławnych*, Warszawa 1936; s. 16 i nn.; R.P. Gagarin, *L'E'glise Russe et L'immaculeé Conception,* Paris 1876, s. 81-95.

24 A. Kniazeff, dz. cyt., s. 91.

25 Tamże.

26 A. Pawłowski, *Dogmat Niepokalanego Poczęcia w oświetleniu nowszych prawosławnych teologów rosyjskich. Studiu, teologiczno-krytyczne*, Warszawa 1930, s. 4-5; A. Kniazeff, *Matka Boża w Kościele* prawosławnym, Warszawa 1996, s. 92-93; W. Życiński, *Doktryna o Niepokalanym Poczęciu w teologii Kościoła Prawosławnego*, „Roczniki Teologiczne" XLVII; 2000, z. 2, s. 78-79 (przedruk z „Annalecta Cracoviensia" XXX-XXXI; 1998-1999, s. 353-365)

27 A. Pawłowski, dz. cyt., s. 6.

28 Tamże, s. 4, tu dalsza literatura.

29 Tamże, s. 11.

30 К. Ц. Ставровецкий, *Евангелие учительное* Рахмановь 1619, BN Cyr 316; Bibl. Czart. 8491 III, МНЛ СК 577, fol 55r, 56 r.. Księga ta została zakazana przez cara Michała Teodorowicza i patriarchę Filareta, którzy na mocy ukazu z 1 grudnia 1627 nakazali jej spalenie (О. Огоновський, *Історія літературы руської (української)*, ч. 1, Львів 1887 (reprint München 1992), s. 144).

31 T. Podziawo, *Niepokalana Bogurodzica w Kościele prawosławnym,* w: Matka Jezusa pośród pielgrzymującego Kościoła, Warszawa 1993, s. 338; tam dalsza literatura.

32 J. Domański, *Niepokalane poczęcie Najśw. Maryi Panny*, w: *Gratia Plena*. *Studia teologiczne o Bogurodzicy,* Poznań-Warszawa-Lublin 1965, s. 211.

33 R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 51; T. Podziawo, dz. cyt., s. 338.

34 И.А. Шляпкинъ, *Св. Димитрiи Ростовскiй и его время*, С. Петербургъ 1891, s.190 i nn.; R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 23 i nn.

35 R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 50-51.

36 J. Janów *Legendarno–apokryficzne opowieści ruskie o Męce Chrystusa,* Warszawa 1931 (Odbitka z Prac Filologicznych T. XV, cz. II); J. Janów, *Problem klasyfikacji ewangeliarzy „uczytelnych" (kaznodziejskich), cz. 1, Grupa środkowo–podolska*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności"48, 1947, od s. 296; J. Janów *Legendarno–apokryficzne opowieści ruskie o Męce Chrystusa,* Warszawa 1931 (Odbitka z Prac Filologicznych T. XV, cz. II).

37 С. Голубев, *Матеріалы для исторіи западно-русской церкви*, вып. 1, Кіевъ 1891, s. 51.

38 R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska*, Kraków 1966, s. 19-20; tam dalsza literatura.

39 И.А. Шляпкин, dz. cyt., *Приложенія*, s. 54-58; L. Jankowska, *Recepcja twórczości ks. Piotra Skargi SJ na Rusi – w spuściźnie św. Dymitra z Rostowa i innych*, w: *Jezuici a kultura polska,* Kraków 1993, s. 93-111.

40 *Киево-Могилянска Академія кін. XVII-поч. XIX ст. Павсякденна історія. Збірник документів*, Київ 2005, nr 12, s. 37.

41 [Ł. Baranowicz] *Wieniec Matki Bożej…*, Czernichów 1680, (BJ 3110004 I), fol. 47.

42 [A. Radivilovski], **Огородок Мар**…, **Кіевъ** 1676, BJ. 589139 III, fol. 724, 736.

43 [Łazarz Baranowycz] **Трубы словес проповедныхъ**… **Кіевъ** 1684, 101r; tu za: R.P. Gagarin, dz.cyt., s. 67.

44 J. Wujek, *Postylla Katolicka mniejsza…*, Wrocław 1843, s. 29; J. Wujek, *Postilla catholica to jest kazania na ewangelie*, Kraków 1868-1870, cz I ozimia, s. 64.

45 [F. Rychłowski] *Kazania na Święta Panny Przenajświętszey z Różnych Doktorów y Authorów zebrane…*, Kraków 1678, (B. Jagiell. 392953 III), s. 4.

46 P. Skarga, *Kazania o Przenajświętszej Bogarodzicy Niepokalanej Dziewicy*, Kraków 1905, s. 15

47 *Tylko Ty, Panie, i Twa Matka jesteście ponad wszystko piękni, bo nie ma w Tobie żadnej skazy i żadnej zmazy na Twej matce*, por. *Pieśni nizybijskie* 27, 44-47 (CSCO 218, 61); tu za: W. Kania, *Wstęp*, w: *Teksty o Matce Boskiej*, t. 1, *Ojcowie greccy i syryjscy*, Niepokalanów 1981, s. 13.

48 *...jak ziemia, z której stary Adam stworzony, była czysta i niepokalana, tak ziemia przeczysta Dziewica, z której nowy Adam, Chrystus, był zrodzony, była czysta i grzechem pierworodnym przeklętym niepokalana* [J. Galatowski], **Ключъ разумения**…, **Кіевъ** 1639, 172; por. R.P. Gagarin, dz. cyt., s. 71.

49 *Z czystej ziemi Adam był stworzony, od czystej Dziewicy drugi Adam był urodzony* [Łazarz Baranowycz] **Трубы словес проповедныхъ**… **Кіевъ** 1684, 102v; tu za: R.P. Gagarin, dz. cyt., s. 68

50 [A. Radivilovski], **Огородок Мар**…, **Кіевъ** 1676, BJ. 589139 III, fol. 736.

51 R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 30.

52 J. Wujek, *Postylla Katolicka mniejsza…*, Wrocław 1843, s. 31; J. Wujek, *Postilla catholica to jest kazania na ewangelie*, Kraków 1868-1870, cz I ozimia, s. 64.

53 *...witaj, święta ziemio dziewicza, z której nowy Adam posłużył się niepojętym Bożym stworzeniem, by zbawić starego, witaj, święty zaczynie Boży, którym skropiona cała ludzkość i w nim z jednego ciała Chrystusa ukształtowana w chleby złączyła się w jedno cudowne ciało* (*Homilia na zwiastowanie Najświętszej Marii Panny*, PG 87, 881 i nn; tu w tłum. W. Kani, w: *Teksty o Matce Bożej*, t. 1, *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, Niepokalanów 1981, s. 148.

54 *…Stąd drugi Adam, wziąwszy ziemię dziewicę, siebie samego w ludzką postać kształtując (jak niegdyś pierwszego Adama), daje ludzkości drugi początek stworzenia, odnawiając starość pierwszej I drugą nam dając nie zestarzałą, która jest z pierwszą tej samej natury i tego samego początku…*(*Mowa na Zwiastowanie Bogarodzicy,* PG 87, 3217-3288; tu w tłum. W. Kani, w: *Teksty o Matce Bożej*, t. 1, dz. cyt., s. 141)

55 *Acts and Martyrdom of the Holy Apostle Andrew*, w: www.ccel.org/fathers2/ANF-08/

56 *...I dlatego rzekł święty Andrzej Pierwozwanyj*

do prezbiterów achajskich: zaprawdę z dziewiczej ziemi ulepiony jest pierwszy człowiek, tak właściwie jest, aby z nieskalanej dziewicy urodzony był Chrystus [A. Radivilovski], ***Огородок Мар***..., ***Кїевъ*** 1676, BJ. 589139 III, fol. 736.

57 Ona jest ziemią, ponieważ jest z ziemi, ale jest nową ziemią, gdyż pochodzi od swych przodków i nie dziedziczy starego zaczynu. Ona jest nowym ciastem i jest początkiem nowego pokolenia ; PG 150, 498; tu za; A. A. Kniazeff, *Matka Boża w Kościele prawosławnym*, Warszawa 1996, s. 91, przyp. 18.

58 Łazarz Baranowycz] ***Трубы словес проповедныхъ***… ***Кїевъ*** 1684, 104r; tu za: R.P. Gagarin, dz. cyt., s. 68.

59 [J. Galatowski], ***Ключъ разумѣнія***..., ***Кїевъ*** 1639, 172-173; por. R.P. Gagarin, dz. cyt., s. 72.

60 R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 31.

61 „*Ciebie wyobrażała arka, w której było zachowane ziarno drugiego stworzenia. Tyś bowiem zrodziła zbawienie świata, Chrystusa, który zatopił grzech i fale jego uspokoił*" (*Homilia na Wniebowzięcie NMP* S.C. 80, 80-121, tu za tłum. W. Kani, w: *Teksty o Matce Bożej*, t. 1, dz. cyt., s. 237).

62 [A. Radivilovski], ***Огородок Мар***..., ***Кїевъ*** 1676, BJ. 589139 III, fol. 723 i nn.

63 D. Kasprzak, *Ku niepokalanemu Poczęciu NMP,* w*: Maria Immaculata. 150. rocznica ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu NMP,* Kraków 2004, 36-39, 41;

64 Św. Sofroniusz Jerozolimski, *Oratio in Santissimae deiparae Annuntiationrm*, PG 87, 3217-3288; przekł. pol. W. Kani w: *Teksty o Matce Bożej*, t. 1, *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy,* Niepokalanów 1981, s. 117-142, zwłaszcza 126.

65 Por. przyp. 55.

66 [Łazarz Baranowycz, *Wieniec Bożej Matki ss Ojców Kwiatki*..., Czernihów 1680, (Biblioteka Jagiellońska, nr inw 311004 I), s. 54-55. Porównaj: *Żywoty świętych z naukami doktorów kościelnych, na każdy dzień przez cały rok nabożnie, a krótko opisane wszelkiemu stanowi do czytania y naśladowania wielce potrzebne przez Albrychta Stanisława Radziwiłła Xiecia na Ołyce y Nieświeżu Kanclerza Wielkiego Księstwa Litewskiego w Krakowie ...1653* (Biblioteka Jagiellońska, nr sygn. 36203 I), s. 891.

67 A. Pawłowski, dz. cyt., s. 9; tam dalsza literatura.

68 Część badaczy wskazuje na zachodnie, zwłaszcza jezuickie podstawy teologii w Akademii Mohylańskiej (J. Cracraft, *Theology at Kiev Academy During Its Golden Age*, w: *The Kiev Mohyla Academy*, "Harvard Ukrainian Studies", 1984, vol. VIII, nr 1-2, s. 71-80), część podkreśla wschodnie korzenie prawdy o Niepokalanym Poczęciu (R.P. Gagarin, dz. cyt.; *О возможномъ соединеніи россійской церкви съ западною без измененія обрядовъ православнаго Богослуженія*, Paris 1858).

69 Choć dopiero w roku 1891 greckokatolicki Lwowski Synod wprowadził oficjalnie Święto Niepokalanego Poczęcia, to wiadomo, że prawda ta była uznawana przez wiernych znacznie wcześniej. Mimo że metropolita kijowski Cyprian Żochowski w 1678 został skarcony przez papieża za swoje skłonności ku uznaniu tej doktryny, to w monasterze bazyliańskim w Żyrowicach święto Niepokalanego Poczęcia obchodzono już od roku 1661; por.: И.А. Шляпкинъ, dz. cyt., s. 192, przyp. 3. O wcześniejszym jego kulcie świadczą również księgi liturgiczne, np. unickie *Akatysty* zawierające hymny ku czci Niepokalanego Poczęcia; por.: А. Хойнацки, *Западнорусскіе унятскіе Апостолы, Евангелія, Псалтыри, Ирмологіоны, Молитвословыи, Акаѳистники*, „Труды Кіевской Духовной Академіи" 1968; IV, 243.

70 Н. Пилипюк, *Діва і мати: парадокси бароково портрета мудрости, w: Україна XVII століття, суспільство, філософія, культура*, Київ 2005, s. 281-303.

71 A. Cameron*, The Early Cult of the Virgin*, w: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens 2000, s. 3-15; tam szczegółowa literatura.

72 Th. F. Mathews, *The Transformation symbolism in Byzantine architecture and the meaning of the Pantokrator in the dome*, w: Tenże, *Church and People in* Byzantium, Birmingham 1990, s. 191-214; przedruk w: Tenże, *Art and Architectura in Byzantium and Armenia*, [Variorum] 1990.

73 L. Uspieńskie, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 53-54.

74 В.Н. Лазарев, *Об одной новогродской иконе и ереси антитринитариев*, w: *Культура древней Руси*, Москва 1966, s. 101-112, przedruk w: В.Н. Лазарев, *Русская средневекова живопись*, Москва 1970, s. 279-291.

75 П. Знаменскій, *Руководство къ русской церковной исторіи*, Казань 1876, s. 293; И.А. Шляпкин, dz. cyt., s. 117.

76 П. Знаменскій, dz. cyt., s. 294; И.А. Шляпкин, dz. cyt., s. 192.

77 Архив Южной и Западной России V, s. 362; por. też: І.І. Огієнко, *Українська Церква: Нариси з історії Української Православної Церкви*, Київ 1993 (I wyd. Praga 1942).

78 Б. Корчмарик, *Духові впливи Киева на Московщину в добу гетманської України*, Львів 1993; Teofan Prokopowicz opowiadał się jednak przeciwko Niepokalanemu Poczęciu; por. A. Pawłowski, dz. cyt., s. 12.

79 Tamże, s. 91 i nn.

Олена КИРИЛОВА

ІКОНОГРАФІЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАМ'ЯТОК СВ. ІВАНА ПРЕДТЕЧІ ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ СТАВРОПІГІЙСЬКОГО ІНСТИТУТУ У ЛЬВОВІ (НА ПРИКЛАДІ ІКОН З НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМ. А. ШЕПТИЦЬКОГО).

Святий Іван Предтеча, Хреститель Господній та його діяння відіграють важливу роль у християнській релігії східного та західного обрядів. Він славиться особливим культом і шануванням в усіх країнах християнського світу. В історії християнської культури образ Івана Предтечі отримав широку і різнобічну іконографію, яка має свої особливості в різних країнах, школах і традиціях, зокрема, в українському сакральному мистецтві. Зображення святого знайдемо в будь-якому храмі: в іконах, фресках і мозаїках, скульптурі, творах декоративно-ужиткового мистецтва тощо.[1] Про особливе шанування Предтечі в Україні свідчить збережена різноманітна іконописна спадщина із зображенням святого. В українському іконописі образ Хрестителя Господнього найчастіше зустрічаємо в Деісусах у різних іконографічних варіантах, як персонаж у сюжетних багатофігурних композиціях Страшного Суду, Хрещення Господнього, Зішестя в Ад, у житійних іконах, а також на іконах «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» та ін.

На посвяту Івана Предтечі в Україні було збудовано чимало храмів[2], але особливо велика їх кількість зустрічається на теренах Перемиської єпархії.[3] Саме з Перемишлем пов'язується культ Івана Хрестителя, який на західноукраїнських землях виводиться ще з княжих часів. Першим мурованим храмом Перемишля стала саме церква Різдва Івана Хрестителя 12 ст.[4]

У 17 ст. на території єпархії активно діяли вишенські майстри, які особливо часто зверталися до сюжетів із зображенням Івана Предтечі. Велику увагу вони приділяли сценам житія святого, які часто виокремлювались в самостійні композиції. Про це свідчить уціліла творча спадщина вишенських іконописців. На сьогодні відомо цілий ряд храмових «житійних» ікон Івана Хрестителя їх виконання з церков Собору Івана Предтечі у Дністрику Головецькому, Різдва Івана Предтечі в Одреховій, Вознесіння Господнього в Улючі, Івана Предтечі з Волі Гнійницькій, Успіння Пресвятої Богородиці в Мор'янцях.[5]

До тем і сюжетів, пов'язаних із образом святого Івана Предтечі звертались також майстри так званого «жовківського малярського осередку» другої половини 17 – першої половини 18 ст., про що свідчать, зокрема, збережені у Національному музеї у Львові пам'ятки, що надійшли з Музею Ставропігійського Інституту у Львові.

У пропонованій невеликій розвідці маємо на меті окреслити невелику групу пам'яток із зображенням Св.Івана Предтечі, що надійшли до Національного музею у Львові з Музею Ставропігійського інституту у Львові, висвітлити їх стилістичні, художньо-образні та іконографічні особливості; привернути увагу до неопублікованих творів іконописців жовківського осередку релігійного малярства та декоративного різьблення 17-18 ст. та пам'яток інших майстрів.

Серед чисельних пам'яток сакрального мистецтва, що при реорганізації фондів львівських музеїв у 40-хх роках минулого століття надійшли зі збірки Ставропігійського музею до Національного музею у Львові, було вісім творів із одноосібним зображенням Івана Предтечі, передусім в іконографічному варіанті Ангела Пустелі.[6]

Це ікони – «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» 15-16 ст. з Войнилова (№136); «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» другої половини 17 ст. невідомого походження (№138); «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» 1691 року невідомого походження (№139); «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» 1667 року, маляр Дем'ян Роєвич (?) невідомого походження (№355); «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» другої половини 17 ст. невідомого походження (№137); «Св. Іван Предтеча – Ангел Пустелі» 17-18 ст., с.Перегримка (№140); «Голова св.Івана Предтечі» 18-19 ст. невідомого походження (№141); «Св.Іван Предтеча» 18 ст. невідомого походження російського письма (№196).[7] З перелічених творів на археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту у Львові у 1888-1889 роках експонувалась тільки ікона Івана Предтечі з Войнилова.[8] Художньо-образні та іконографічні особливості цієї пам'ятки були

Св.Іван Педтеча – Ангел Пустелі, 1691р., походження невідоме. Зі збірки Музею Ставропігійського Інституту у Львові.

вже достатньо висвітлені у мистецтвознавчій і богословській літературі.[9]

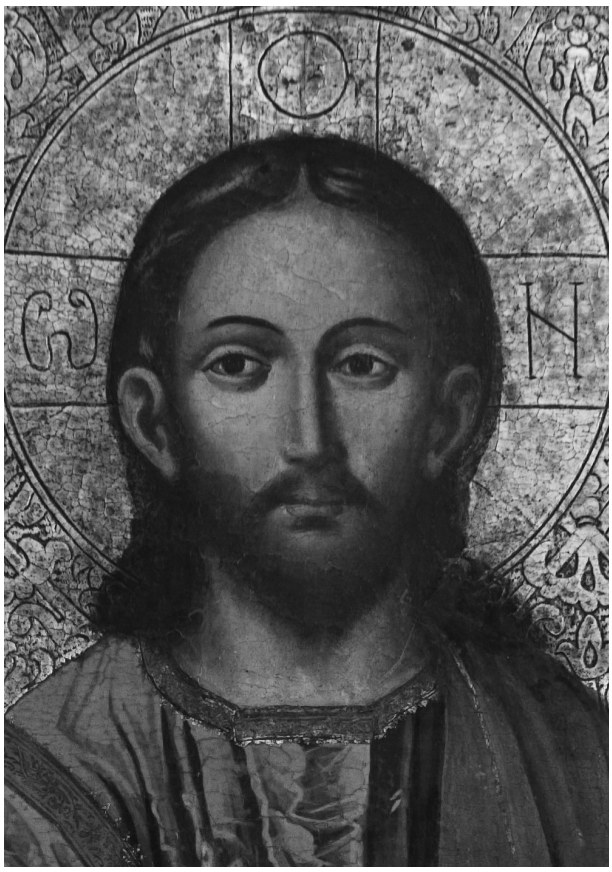
У цій розвідці ми хотіли більше зупинитись, зокрема, на характеристиці ікони "Св.Іван Педтеча –Ангел Пустелі» (д., липа, о.) 1691 року невідомих автора і походження.[10] Це - твір високопрофесійного майстерного виконання, вправного рисунку, в стилістиці якого переважає живописно-пластичне моделювання форм. Св.Іван Предтеча представлений як Пророк, Проповідник і Хреститель Господній в образі Ангела Пустелі. На першому плані зображена цілофігурна фронтальна постать крилатого Івана Предтечі, що стоїть на камені. Правою рукою, зігнутою у лікті, іменословним жестом він показує на небо. В лівій руці святий тримає декоративно розгорнений вгору звиток, окреслений чітким чорним контуром, з довгим текстом, що починається словами «Глас словеси…», а закінчується - «…мир избавляй». Графіка літер відповідає зазначеному періоду. Лик святого – з виразними портретними рисами, типаж обличчя схожий на Ісуса Христа. Аскетизм святого підкреслено, зокрема, зморшками на чолі. Гладко зачесане довге волосся спадає на плечі, святий має коротку бороду і вуса. Навколо голови – гладкий

Св.Іван Педтеча – Ангел Пустелі, (фрагмент), 1691р., походження невідоме. Зі збірки Музею Ставропігійського Інституту у Львові.

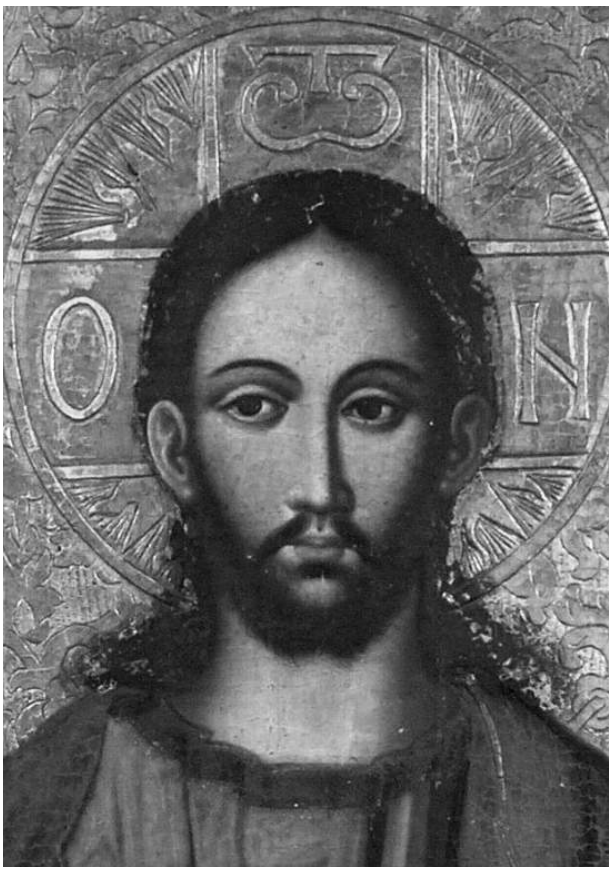
німб, окреслений подвійним контуром. Одягнений у волосяницю коричнево-рожевої барви з широкими рукавами, яка укладена як хітон. Поверх неї - гіматій темно-оливкового кольору, що перекинутий через праве плече, і спадає донизу об'ємними пластичними бганками. За плечами святого – масивні крила сірого кольору гарного рисунку. На другому плані – зображення пустинного гірського краєвиду. Тло ікони – срібне, тоноване під золото, пластично орнаментоване рослинними мотивами з переплетами. Вгорі, обабіч – таблички з написами: «...і великий пророк і проповідник...» та «...і предтеча і крестітель господній Іван». В правому нижньому куті - напис червоною фарбою: «Сию икону и правила раба Мария, Божа Андрєєва вдова, Спасения ради своєго, Року Божого АХЧА, октовриаиї дня». Пам'ятка має глибоку раму, що хвилясто карбована по зовнішньому краї. Ікона, ймовірно, входила до намісного ряду іконостаса, і могла бути храмовою.

Маємо деякі сумніви щодо походження ікони з с.Довге (ймовірно, Дрогобицького району Львівської області), що зазначено в її описі. Вона має певні аналогії в типажі ликів з іконою святого Миколая з двома сценами життя останньої чверті 17 ст. з одноіменної церкви цього села,[11] яка теж надійшла до Національного музею зі збірки Ставропігії. Однак, в книзі вступу НМЛ за 1940 рік та в описі Музею Ставропігійского інституту у Львові, що склав І.Свєнціцький, с.Довге не зазначено.[12]

Безсумнівним є факт, що ікона св.Івана Предтечі 1691 року виконана іконописцем жовківського малярського осередку, про



І. Руткович. Христос Вседержитель, 1697 р., с. Солова. (Фрагмент)



Тома Стислович (?). Христос Вседержитель, 1690-і роки (?), м. Жовква (Фрагмент)

що свідчать її іконографічні та стилістичні особливості. Художньо-образне вирішення лику святого, що має певні аналогії із зображенням намісного Спасителя у творах жовківських майстрів; характерний орнамент тла з пишним рослинним мотивом з переплетами вказують на виконання пам'ятки іконописцем зазначеного малярського осередку.[13] Художнє вирішення образу Предтечі тяжіє також до ще більш ранніх зразків, зокрема до характерних прийомів об'ємного моделювання форм, що їх використовував Іван Маляр в намісній іконі «Спаса» 1629 року з Кам'янки Бузької. В.Свєнціцька вважала, що саме цей тип зображення намісного «Спаса» став канонічним в 17 ст. і цілком відповідав аналогічним графічним зображенням у київських виданнях 20-х рр.. 17 ст. (Служебник, 1620; Акафісти, 1626; Тріодь Пістна, 1627).[14] Графічна різкість рисунка, твердість моделювання з часом збагачувалися новими засобами художнього вислову, поступалися живописно-об'ємним трактуванням форм, вираз лику Спасителя ставав більш лагіднішим. Деякі характерні прийоми Івана Маляра засвоювалися різними художниками у другій половині 17 ст. не тільки на Львівщини, але й далеко за її межами, в тому числі, й І.Рутковичем.[15]Нам також видається, що художнє вирішення образу Івана Предтечі в іконі 1691 року має певні паралелі з образом Христа Вседержителя 1690-х років з Жовкви написаного Томою Стисловичем (?), який володів стилістичною манерою, близькою до І.Рутковича.[16] Певні паралелі образного вирішення лику Івана Предтечі можна провести і з Христом Вседержителем 1697 року роботи І.Рутковича з с.Солова[17]. Однак в творах І.Рутковича та Т.Стисловича, на відміну від ікони із зображенням Івана Предтечі, домінують живописно-пластичне моделювання форм та яскравий колорит. Цікавим також видається те, що орнаментальний рослинний мотив тла ікони 1691 року був характерний і для ікон Жовківського іконостасу І.Рутковича (1697-1699), зокрема, він використаний в сценічних композиціях святкових ікон та сюжетах Неділь П'ятидесятниці. Такий орнамент зустрічається і на інших пам'ятках жовківських майстрів, що свідчить про певні традиції жовківської школи декоративного

Дем'ян Роєвич (?) Св.Іван Педтеча – Ангел Пустелі, 1667р., походження невідоме. Зі збірки Музею Ставропігійського Інституту у Львові.

різьбленя. Загалом, у вирішенні образу св.Івана Предтечі на іконі 1691 року, його типажі, у малярській манері цього невідомого художника присутні риси, характерні для жовківського малярського осередку. Однак, автор зазначеної ікони на відміну від вищезгаданих жовківських майстрів є консервативнішим і менш професійним, про що свідчать, зокрема, деяка твердість у моделюванні форм, стримана манера живопису, менш яскравий колорит. Пам'ятка вказує на різноманітність індивідуальних почерків майстрів і послідовників жовківської школи живопису при певній спорідненості художніх прийомів.

Найближче до І.Рутковича, стояв, зокрема, його ровесник або старший колега - жовківський іконописець другої половини 17 ст. Дем'ян Роєвич, група ікон якого нещодавно була впроваджена до наукового обігу[18]. В його творах виявляється найбільше спільних рис з манерою І.Рутковича у живописних прийомах і трактуванні образу, головно в типажі облич з виразними очима, у характерному начерку ескізно введеного контура, перевазі кіноварної червені та золотисто-жовтого кольору. Для почерку Д.Роєвича була характерна стрункість пропорцій, м'якість удару пензля та свіжість теплого колориту. Але поряд з реалістичними тенденціями в його творчості помітні і деякі архаїзми, зокрема, у трактуванні форм гір у пейзажі з «лещадними» завершеннями, деяка некоординованість у перспективному зображенні.[19] Д.Роєвич щонайменше нічим не поступався І.Рутковичу, а вікова різниця дає підстави вбачати в ньому майстра, у якого останній міг багато навчитися.[20] З відкриттям доробку Д.Роєвича питання взаємозв'язку між мистцями., яке підняла ще В.Свєнціцька, потребує подальшого вивчення.

Творчу манеру Д.Роєвича можна прослідкувати, зокрема, за твором «Св.Іван Предтеча - Ангел Пустелі» (д.,л.,т.,о.) 1667 року виконання[21], ймовірного авторства цього майстра (якщо судити за стилістичними та іконографічними особливостями підписаної ним ікони «Старозавітня Трійця» 1660-х рр.)[22]. Обидві ікони надійшли до НМЛ зі збірок Ставропігії у Львові за №№ 355 і 356. Це - пам'ятка професійного майстерного виконання. На ній святий зображений як Предтеча, Хреститель Господній та Пророк в образі Ангела Пустелі. Фронтальна цілофігурна постать крилатого Івана Предтечі дещо вкорочених пропорцій написана на золоченому тлі. Він стоїть босоніж на зеленуватому поземі. У нього - обличчя з великими виразними очима; темне волосся, коротка загострена борідка. Навколо голови – гладкий золочений німб. Вище голови – напис червоним «Святий великий пророк». Святий одягнутий у вохристу волосяницю, підперезану ременем із простою пряжкою, що укладається як хітон на іконах Спасителя глибокими пластичними складками. Поверх неї - зелений гіматій з червоним відворотом. Правиця Предтечі піднята вгору у благословляючому жесті; у лівій руці, опущеній донизу - сувій з текстом: «Покайтеся приближается бо царство

Св.Іван Педтеча – Ангел Пустелі, ІІ пол. XVII ст., походження невідоме. Зі збірки Музею Ставропігійського Інституту у Львові.

небесное уже в дереве секира». Деякі архаїзми прослідковуються у трактуванні пейзажу як позему з кущиками трави і квітів. На другому плані – в більш реалістичній манері, але досить умовно, зображено два дерева обабіч постаті святого, що як куліси замикають композицію з обох боків. При корені одного з дерев – сокира, як символ обов'язкового покаяння в гріхах та емблема Богоявлення. Композиція ікони лаконічна, врівноважена і строго симетрична. Тло ікони – золочене, з гравірованим рослинним мотивом, характерним для майстрів жовківського малярського осередку. В нижньому правому куті ікони – розгорнутий сувій з вкладним текстом: «Року Божого АХЗЗ месяца марта за шанована короля полского Івана Казимєра четвертого и за державной Паней Гребенчиной и за приходом свяенника Івана Чолубского Раб Божий Григорий Сисан со женою своєю сии два образы справил Спасителя святого Іоана Крестителя Господнего за свое спасение и прощение грехов». Ікона, ймовірно, розміщувалася у намісному ряді іконостаса. Використані в стилістиці пам'ятки архаїзми поєднуються з реалістичними тенденціями та новими засобами малярського вислову.

У світлі нових досліджень творчої спадини Д.Роєвича існує інша думка щодо авторства розглянутої ікони. Оскільки є лише один твір (?)[23] – Богородиця Одигітрія 1666 року з церкви Різдва Богородиці в с.Боброїди, яку з певною імовірністю можна віднести до спадщини даного майстра, то дві інші ікони – Старозавітня Трійця, підписана Дем'яном-малярем, та Іван Предтеча, що їх під знаком питання В.Свєнціцька приписує Дем'янові Роєвичу, можуть бути творами іншого майстра зі скромнішими малярськими здібностями.[24] Проте, це питання потребує подальших досліджень.

Ймовірно, до жовківського кола майстрів належить ще одна ікона «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» (д.,л.,т.,о.) другої половини 17 ст. невідомого авторства і походження, що надійшла до НМЛ зі Ставропігії під №138.[25] Ікона майстерного професійного виконання. Образ Івана Предтечі вирішений надзвичайно експресивно та психологічно виразно. Разом з тим, він не позбавлений певної умовності та позачасовості. В стилістиці ікони переважає живописно-пластичне моделювання форм. Святий тут зображений як Предтеча, Хреститель Господній і Пророк і як Ангел Пустелі. Фронтальна поколінна постать Івана Предтечі з парою стрункіх крил потрактована декоративно і динамічно на тлі золоченого гравійованого орнаменту з рослинним мотивом. Лик святого відтворено реалістично - він має виразні портретні риси. У нього – скуйовджене волосся, коротка борода, маленькі стиснуті уста, погляд очей звернений ледь вліво. Навколо голови – гладкий золочений німб, окреслений подвійним контуром (також характерна іконографічна деталь притаманна, зокрема, жовківським майстрам). Права рука, зігнута в лікті, в іменословному жесті піднята вгору, у лівій – декоративно розгорнений сувій з написом "Покайтеся приближается бо Царство Небесное уже бо сокира при…». Предтеча одягнутий у волосяницю, підперезану ремінним поясом з пряжкою, що укладена як хітон глибокими складками (як і на попередній пам'ятці). Поверх – гіматій, перекинутий через ліву руку, він - також з пишним укладом бганок. Декоративність пам'ятки підкреслюється її колоритом, вирішеним у поєднанні золочених і темно-зелених тонів. Обрамлення ікони складається із подвійної накладної профільованої рами і поля, прикрашеного боніями та білим рослинним орнаментом. Судячи з розмірів ікони (94*74*2+3), вона, ймовірно, знаходилася у намісному ряді іконостаса, і

могла бути храмовою.

На прикладі розглянутих вище двох пам'яток можна припустити, що така іконографічна деталь як підперезана простим ремінним поясом волосяниця Івана Предтечі, що зображається у вигляді хітону з широкими рукавами і пластичним укладом бганок також характерна для творчості майстрів жовківського малярського осередку.

Зі збірок Ставропігії до НМЛ надійшла також ікона «Св.Іван Предтеча – Ангел Пустелі» (д.,тополя,т.,)[26] другої половини 17 ст. невідомого походження ремісничого виконання. Вона вражає своїм щирим і безпосереднім художньо-образним вирішенням. Святий зображений тут як Іван Предтеча з усікновенням, а також - Хреститель Господній і Пророк в образі Ангела Пустелі. На іконі намальвана фронтальна цілофігурна постать Предтечі, який стоїть босоніж на тлі умовно потрактованого гористого пейзажу, що хвилястими пасмами піднімається вгору. Лик Хрестителя Господнього зовсім позбавлений рис аскетизму і суворості (що й було більше притаманне пам'яткам українського іконопису на відміну від російського, в яких образ аскетичного святого поєднувався з пророчим). Предтеча має тут лагідний вираз обличчя з підрум'янком і червоними устами, погляд очей спрямований вліво. У нього – довге, чорне волосся, що двома пасмами спадає на плечі; коротка роздвоєна борідка; гладкий срібний німб, окреслений подвійним контуром. Права рука святого в іменословному жесті піднята вгору, лівою, на рівні грудей, він підтримує таріль з усікненою головою. Оригінальною є іконографічна деталь, коли під лівою рукою святого знаходиться сувій, розгорнений у горизотальному положенні. На ньому традиційний напис, виконаний чорними літерами, заглавна – червоного кольору: «Покайтеся люде покайтеся приближается…». Вгорі ікони - напис активним чорним контуром: «Іоан Предтеча Креститель». Позаду постаті святого зображені ледь помітні прозорі крила. Рамка ікони – накладна, срібна з вузькою коричнево-цеглястою смужкою. Манера виконання художника вільна і безпосередня. Графіка літер, активний чорний контур поєднується тут з живописними прийомами і об'ємним моделюванням форм. У стилістиці пам'ятки прослідковуються риси давнього іконопису, про що свідчать, зокрема срібне гладке тло, умовність пейзажу. Ікона, ймовірно, входила до святкового ряду іконостаса, що зустрічалось в практиці розміщення ікон зазначеного періоду.

Ще однією цікавою пам'яткою, що надійшла до НМЛ зі збірок Ставропігії, є ікона примітивного виконання «Св. Іван Предтеча» кінця 17- поч.18 ст. (д.,л.,т.)[27] невідомого автора з церкви Архистратига Михаїла с.Перегримка Перемиської єпархії. Стилістичні та іконографічні особливості ікони відповідають зазначеному періоду. В ній відтворено надзвичайно виразний образ Предтечі. Нижчепоясна постать святого, що ледь звернена вліво, зображена на гладкому, срібному, тонованому під золото тлі. Вона займає майже всю площину ікони. У святого вилицювате обличчя, яке позбавлене рис аскетизму, воно - з підрум'янком, червоними устами і великими виразистими очима. Предтеча має гладке чорне волосся і пишну роздвоєну борідку. Німб окреслений червоним контуром. Одягнений у коричневу волосяницю, підперезану поясом, поверх – гіматій, який накинутий на плечі і спадає на обидві руки (він не перекинутий, як звичайно, тільки через ліву руку). Ще один іконографічний нюанс полягає в тому, що права рука святого, як правило, зображується в благословляючому іменословному жесті, або в ній він може тримати якийсь атрибут. Тут Іван Предтеча правою рукою просто показує на звиток з текстом, що його він тримає розгорненим вгору у лівій руці. В цій іконі автор вільно і безпосередньо трактує образ святого, досягаючи певного чару. У стилістичній манері художника живописні прийоми поєднуються з графічними. Активну роль тут відіграє легко, вільно і розмашисто виведений чорний контур, що окреслює форми. Колорит пам'ятки стриманий, виконаний у вохристих, зелених і коричневих тонах. Виходячи з іконографічних особливостей пам'ятки можна припустити, що вона могла розміщуватися в пророчому ряді іконостасу.

Іконографія наступної пам'ятки «Голова св.Івана Предтечі» (д.,сосна,о.) [28] невідомого авторства і походження, що датується кінцем 18 – початком 19 ст., вирішена традиційно. На чорно-брунатному тлі зображений жовтий металевий піднос з головою, осяяною променистим німбом. Вгорі ікони, справа – напис «Усекновеніе

чесной глави св.Івана Предтечі». Окремі зображення усікненої голови Івана Предтечі, що лежить на тарелі, в українському іконописі з'явились у другій половині 17 ст. Їх іконографія свідчить, зокрема, про певні впливи західноєвропейського мистецтва. Виходячи з малих розмірів таких ікон, можна припустити, що вони мали спеціальне призначення. Зокрема, у храмах, побудованих на честь Івана Предтечі, їх могли виставляти до поклоніння під час свят усікновень та віднайдень голови святого.

Ще однією з перелічених пам'яток, що надійшли до НМЛ із збірок Ставропігії, є твір російської школи іконопису «Св. Іван Предтеча» (д.,л.,т.)[29] 18 ст. невідомого походження. Це – сюжетна композиція, яка включає в себе дві, різні за розмірами, сцени: «Св.Іван Предтеча в Пустелі»[30], «Поховання Св.Івана Предтечі». Ікона – ремісничого виконання. Справа зображена цілофігурна струнка постать Хрестителя Господнього на гладкому тлі жовто-коричневого кольору, зверненого на дві чверті вліво, з легко витягнутими перед собою руками. Він, ймовірно, звертається до Ісуса Христа (зображення пів-постаті у хітоні і гіматії із звитком в руках не є чітким через значні пошкодження ікони). Святий одягнений у довгий червоний хітон з чорним комірцем. Художнє вирішення образу Предтечі відповідає його зображенням на пам'ятках російського іконопису.[31] Перед ним, зліва внизу - група людей над тілом святого, що лежить на смертному ложі. Сцена зображена на тлі архітектуриних форм рожевого і зеленого кольорів. Ковчег – глибокий, з виступаючими краями. Пам'ятка позначена витонченим рисунком і своєрідним колористичним вирішенням.

Перелічені пам'ятки із зображенням св.Івана Предтечі зі збірок Музею Ставропігійського Інституту у Львові доповнюють відомості про іконографічний репертуар святого, а також – відтворюють їх стилістичні особливості у різних малярських осередках, зокрема, жовківському. Однак, ці питання потребують подальшого вивчення і уточнення.

1 О.Канарська-Луцан, Три житійні ікони Іоана Предтечі в українському іконописі 16 ст., Волинська ікона: дослідження та реставрація, Матеріали 11 міжнародної конференції, Луцьк, 2004, с.73.

2 відомими пам'ятками є, зокрема, храм І.Предтечі 10-11 ст. у Керчі; церква І.Педтечі 13-14 ст. у Федосії; дерев'яна трьохзрубна церква 17 ст. в с.Сухой у Закарпатті та ін.

3 В Перемиській Єпархії знаходиться 24 храми (з них – дві каплиці), збудованих на честь Івана Предтечі, серед них – церкви Собору Івана Хрестителя, Зачаття І.П., Усічення голови І.П. Зокрема, у Жовківському деканаті є два храми: в с.Глинсько була дерев'яна каплиця св.Івана Хрестителя 17 ст., знищена після другої світової війни, з 1991 року збудована мурована; в с.Мервичі – церква Собору Івана Хрестителя 1886 року. – В.Слободян, Церкви України, Перемиська Єпархія, Львів, 1998, сс. – 41-754; с.173, 195.

4 В.Мельник, Монументальне мистецтво Перемиської єпархії княжих часів, Пам'ятки України (історія та культура), 2011, №1-2, с.6. У Львові діє одна із найстаріших сакральних споруд міста, збудована близько 1260 року – костел св.І.Хрестителя на пл.. Старий Ринок – Ю.Николишин, Храми древнього Львова, Львів, Видавництво «Апріорі», 2008.

5 М.Гелитович, Фрагменти із мистецької спадщини малярів з Судової Вишні, Мистецтвознавство і дослідження, Бюлетень, Львівський філіал ННДРЦ, 11, грудень 2010 р., с.34-39; М.Пелех, Своєрідність стилістики сакральних сюжетів з церкви Успення Пресвятої Богородиці 17 с. у Мор'янцях на Яворівині, там само, с.40-45.

6 Образ св.Івана Предтечі як Ангела пустелі відображає те, що він є безпосереднім Предтечею Ісуса Христа. Першоджерелом зображення крилатого святого є пророцтво Малахії: «Ось, я надсилаю Ангела Мого, і він приготує шлях переді Мною.» (Мал.3.1), яке у Новому Заповіті співвідноситься з особистісю Івана Предтечі (Мф 11. 10; Мк 1. 2; Лк 7. 27), а також – слова пророка Ісайї: «Голос накликуючого в пустелі: приготуйте шлях Господу, прямими зробіть у степу стезі Господу нашому» (Іс., 40,3). Відповідно до богословського тлумачення, Іван Предтеча мав єство подібне ангельському внаслідок свого аскетичного подвигу - він жив у пустелі наче безтілесний. Крила символізують чистоту його помислів і буття як пустельника. Текст на звитку Івана Предтечі як правило один і той же: «Ось, Агнець Божий, який бере на Себе гріх світу» (Ін.1.29) або починається зі слів: «Покайтеся, бо наблизилось Царство Небесне» (Мт. 3,2). Найбільш ранній образ крилатого Івана Предтечі зберігся на фресках кінця 13 ст.у церкві св.Ахилія, в Арілъї в Сербії (1296 р.) і на реліквареї зі св.рукою Івана Предтечі поч. 14 ст. з кафедрального собору м. Перпіньян у Франції, що був перенесений домініканцями з Греції у 1323 р. На них крилатий Іван Предтеча зображений в ріст, в лівій руці він тримає чашу з головою, у правій – розкриту книгу з текстом (деталь, яка в подальшому не буде повторюватися). Зображення ілюструвалося написом: «Ти маєш крила, тому що ти прирівнювався до ангелів, не будучи земним ти перебував у земній матерії» - Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия, т.24, с.528-577. [Електронный ресурс]. Режим доступа: http: // www.pravenc.ru./ text/ 471450. xtml # part – 36. Однією із найдавніше збережених ікон Івана Предтечі як Ангела Пустелі в українському мистецтві вважається ікона з Войнилова, ймовірно, кін.13 - поч.14 ст. (НМЛ).

7 У березні 1940 року при реорганізації

фондів львівських музеїв до НМЛ зі збірок Музею Ставропігійського інституту у Львові комісією по охороні пам'яток було передано за списком 288 предметів (№№ в книзі вступу НМЛ 33610-33898) – серед них, зокрема: ікони, оклади з ікон, хрести, окуття від Євангелій, чаші, фелоні, епітрахілі, покрівці, воздухи та інші пам'ятки. Всі вони були заобліковані у 1947 році, що вказується у книзі вступу і в описах творів.

8 На згаданій виставці було заекспоновано тільки три твори із зображенням Предтечі – «Св.Іван Предтеча –Ангел Пустелі» 15-16 ст. із Войнилова (що була власністю церкви у Войнилові, тепер зберігається в НМЛ); «Св.Іван Предтеча зі сценами життія» середини 16 ст. з церкви св.Духа в Рогатині (тепер знаходиться в Івано-Франківському обласному художньому музеї - Т.Откович, О.Канарська-Луцан, Ікона «Іван Хреститель з житієм», сер. 16 ст., Церква-музей Зішестя Св.Духа в Рогатині, Національний науково-дослідний реставраційний центр України, Львівська філія, Львів, 2010, с.43-77.); «Голова св.Івана Хрестителя» 17 ст. із монастирської церкви Скита Манявського, що була власністю греко-католицького пароха в Кобаках о.Стефановича – Отчет из археологическо-библиографической выставки в Ставропигйском Институте, открытой 28 сентября (10 октября) 1888 г., закрытой 16(28) февраля 1889 г., Опись фотографически снятых предметов, Львов, Накладом Ставропигийского Института, 1889, с. – 50; 60-61.

9 Зокрема, в монографії патріарха Димитрія (о.Яреми) - «Іконопис Західної України 12-15 ст.», Львів, 2005, с.48-49.

10 КВ – 33665, ІНВ № НМЛ – І-1017, дошка - 99*69*1,5 см.; в світлі – 89,5*63,5; рама–102*75*6 см.

11 М.Гелитович ,Святий Миколай з житієм, Ікони 15-18 ст., Національний музей у Львові ім..А.Шептицького, Львів, Свічадо, 2008, с.120; ІНВ № НМЛ – КВ - 33663, І-1015, у збірці Ставропігії - №175).

12 Опись Музея Ставропигийского института во Львове, Сост. И.С.Свенцицкий, Львов, 1908, с.186.

13 Образне вирішення лику Івана Предтечі на іконі 1691 року можна прослідкувати на більш ранніх зразках. Зокрема, певні паралелі можна провести з храмовим образом Спасителя 1680 року роботи І.Рутковича з Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській. Подібними є тут також зображення рук Предтечі і Ісуса Христа.

14 В.І.Свєнціцька, І.Руткович і становлення реалізму в українському малярстві 17 ст., К., 1966, с.14-17. П.М.Жолтовський, Художнє життя на Україні у 16-17 ст., К., 1983, с.132.

15 В.І.Свєнціцька, Іван Руткович і становленя реалізму…, с.15.

16 Про те, що невідомий майстер на ім'я Тимофій (ймовірно, Тимотей Стислович) походив з жовківського оередку зазначено у записах метричних книг церкви Різва Христового в Жовкві під 1708 роком: «Тимотей Стислович, маляр жовківський»: Крип'якевич І., З історії міста Жовкви, Записки Чина Святого Василія Великого,Львів,1935, Т.6, с.64. Про нього пише В.Свєнціцька – Іван Руткович…, с.64. М.Драган майстра Тимотея впровадив до переліку жовківських художників, очевидно ототожнюючи останнього з Тимотеєм Стисловичем – М.Драган, Українська декоративна різьба 16-18 ст., Київ, 1970, с.108.

17 Р.Зілінко, До питання атрибуції та датування творів Івана Рутковича і його оточення, Літопис Національного Музею у Львові ім.А.Шептицького, 2007 р., №5,с.84.

18 Я.Мовчан, Ікона Богоматері Одигітрії 1666 року жовківського маляра Дем'яна Роєвича з церкви Різдва Богородиці в с.Боброїди, Записки Наукового Товариства ім.Шевченка, Львів, 1998, т.236, с.367-372, В.Олександрович, Початки жовківського мистецького осередку, Збірник матеріалів українсько-польського практичного семінару «Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання», Жовква, Львів, 1998, с.103-105. В.Олександрович, Іван руткович і Жовківський малярський осередок кінця 17 ст., Пам'ятки України, Історія та культура, 2004, ч.1, с.91,95.

19 В.І.Свєнціцька, Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві 17 ст., с.60-61.

20 В.Алексадрович, Іван Руткович і жовківський малярський осередок кінця 17 ст.., Пам'ятки України, Історія та культура, 2004, ч.1,с.91,95.

21 ІНВ №НМЛ, КВ -33677, І– 1029, №355, розміри 100*88*2.

22 В.Свєнціцька, Іван Руткович і становлення реалізму…., 61,131; Жолтовський, Художнє життя на Україні в 16-17 ст., с.127.

23 Я.Мовчан припускає, що увесь намісний ряд іконостаса в Боброїдах виконав Д.Роєвич – Я.Мовчан, Ікона «Богородиця Одигітрія» 1666 року майстра Д'емяна Роєвича з церкви Різдва Богородиці с.Боброїди, Вісник Інституту «Укрзахідпроектреставрація», Львів, 1999, ч.10, с.133. В.Александрович вважає, що ікона «Богородиця Одигітрія» (близько 1680 р.) з Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській теж виконана цим майстром – В.Александрович, Іван Руткович і жовкіський малярський осередок кінця 17 ст., с.95.

24 Р.Зілінко, До питання атрибуції та датування творів Івана Рутковича і його оточення, Літопис Національного музею у Львові ім..А.Шептицького, 2007, №5, с.85.

25 ІНВ №НМЛ, КВ – 33671, І – 1023, розміри – 94*74*2+3.

26 ІНВ №НМЛ, КВ – 33723, І- 1083, розміри – 32,5*18*2,5+1, №137.

27 ІНВ № НМЛ, КВ—33771, І-1131, 31*24*2+1, №140.

28 ІНВ №НМЛ, КВ -33730, І-1090, №141, 25,3*34,5*2,7.

29 ІНВ №НМЛ, КВ – 33746, І – 1106, №196, розміри – 31*27,5*3.

30 Композиція «Іван Предтеча в пустелі» існувала у візантійському і давньоруському мистецтві як самостійне зображення, так і у складі житія святого. Іконографія походить із євангельських текстів (Мт.3:1-4) про прийняття Іваном Божественного дару пророцтва. У 15 ст. сюжет, в дещо іншому вирішенні, зокрема, без крил, був поширений у новгородському іконописі – Э.С.Смирнова, В.К.Лаурина, Э.А.Гордиенко, Живопись Великого Новгорода 15 век, Москва, Наука, 1982. В.Власов, Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства, т.3.

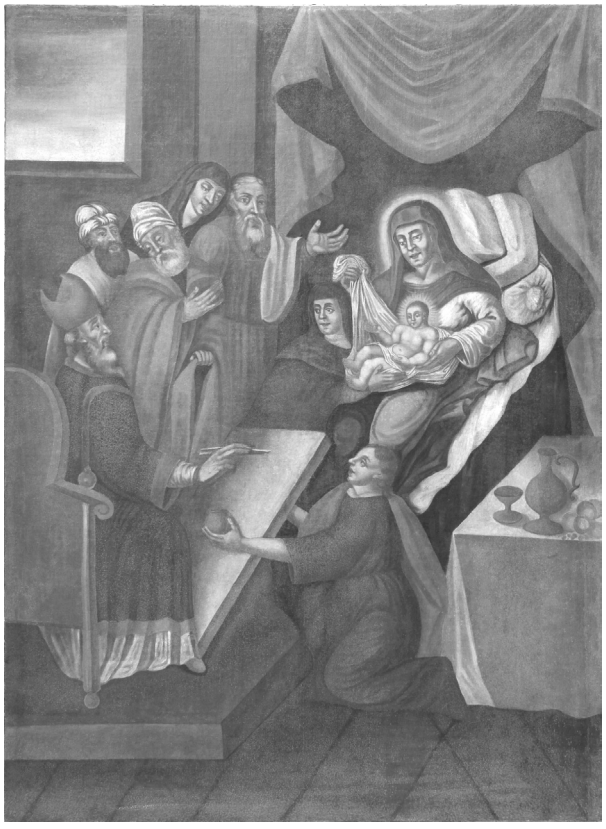
31 Ikonok Konyve, Ruzsa Gyorgy,1981, іл..79, 83,89.

Уладзімір КАРЭЛІН,
Мікалай МЕЛЬНІКАЎ

АБРАЗЫ СВ. ІААНА ХРЫСЦІЦЕЛЯ Ў БЕЛАРУСКІМ ІКАНАПІСУ

Святы Іаан Хрысціцель (Прадцеча) з'яўляецца адным з самых шануемых хрысціянскіх святых, які стварае звязваючы мосцік паміж Старым і Новым Запаветам. Яго жыццё апісана ва ўсіх чатырох кананічных Евангеллях. Эпітэт Прадцеча з'явіўся ў 2-ім стагоддзі ў творах гностыка Гераклеона [Православная энциклопедия, т.24, с.528]. Іканаграфія абразоў з вявай святога, якія захоўваюцца ў храмах і музеях Беларусі, даволі разнастайная. У дадзеным паведамленні будзе разгледжана толькі частка сюжэтаў, такіх як «Нараджэнне Іаана Хрысціцеля», «Святы Іаан Хрысціцель», «Іаан Прадцеча – Анёл Пустэльни», «Адсячэнне галавы Іаана Хрысціцеля», «Пачэсная галава святога Іаана Прадцечы».

Гісторыя нараджэння святога Іаана паведамляецца ў Евангеллі ад Лукі. Ён быў сынам святара Захарыі і праведнай Елісаветы з роду Аарона. Арханёл Гаўрыіл паведаміў Захарыю ў храме, што «пачута малітва твая, і жонка твая Ілізабета народзіць табе сына, і дасі яму імя Ян» (Лук.1:13). Захарыя не

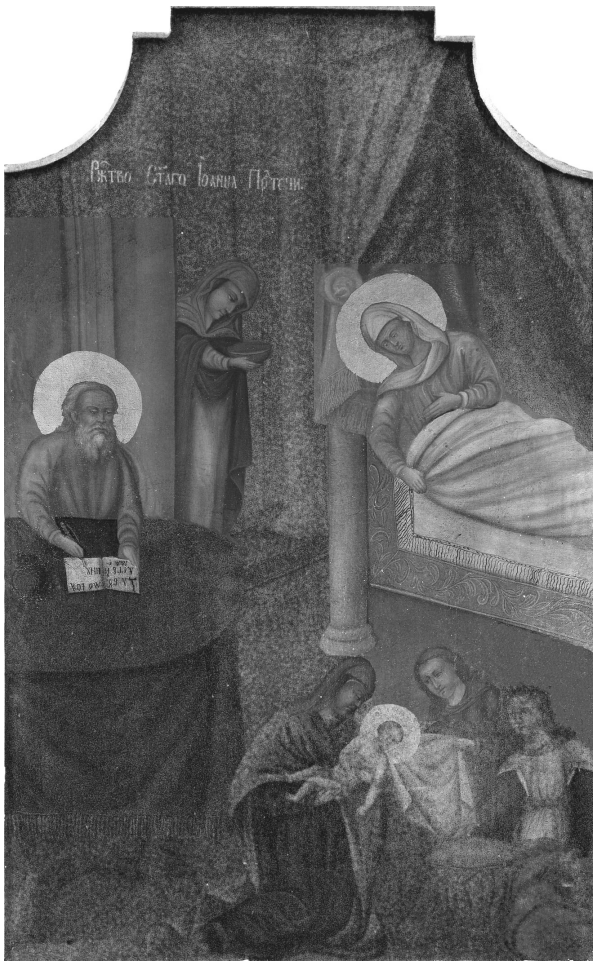


мал. 1

мал. 2

паверыў арханёлу: «я стары, і жонка мая ў сталым веку» (Лук.1:18) і быў пакараны нематой да нараджэння сына. Калі паўстала пытанне як назваць дзіця, « ён папрасіў дошчачку і напісаў: Ян імя яму» (Лук.1:63).

Колькасць абразоў з сюжэтам Нараджэння Іаана Хрысціцеля ў храмах і музеях Беларусі невялікая — зафіксавана нямногім больш за 30 адзінак, пераважная частка якіх адносіцца да канца 19 — пачатку 20 стст. Найбольш адметныя абразы захаваліся на Брэстчыне. Так, у Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК НАН Б) захоўваецца твор 18 ст. (мал. 1; 18 ст., палатно, тэмпера, 148х108), які паходзіць з Жабінкоўскага раёна Брэсцкай вобл. У цэнтры абраза на высокім ложы, змешчаным па дыяганалі абраза, пад чырвоным балдахінам, на трох падушках паўляжыць св. Елісавета. У правай руцэ яна трымае вугал пялёнкі, левай



мал. 3

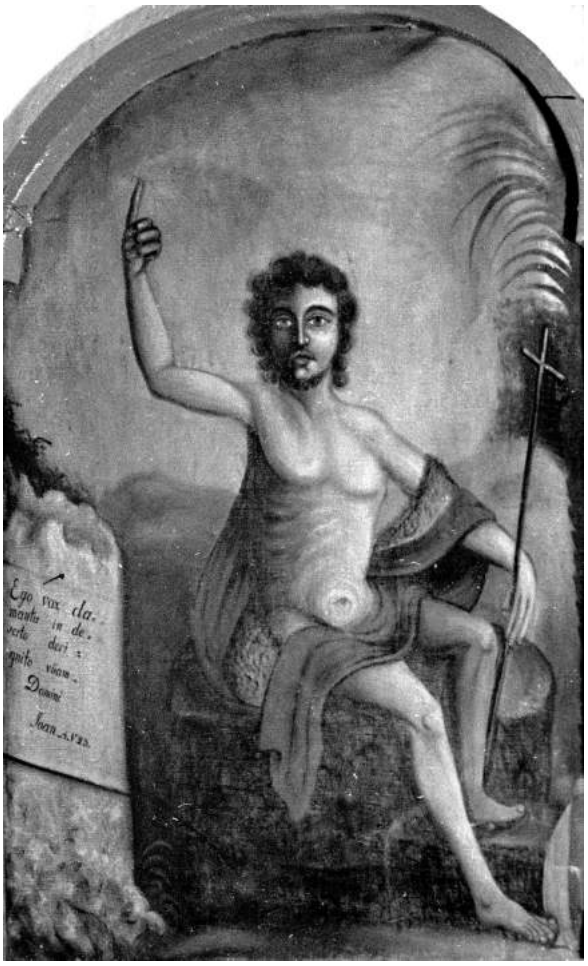
мал. 4

падтрымоўвае немаўляці-Іаана. У гэтым ёй дапамагае Марыя (па аповеду ў «Залатой легендзе» яна выконвала абрад прыняцця родаў), якая сядзіць побач. Насупраць, у крэсле, знаходзіцца Захарыя. У правай руцэ ён трымае пяро, каб напісаць імя народжанага на вялікай дошцы ці пліце. Укленчаны служка падтрымоўвае яе правай рукой, а левай падае Захарыі гліняную чарнільніцу. З левага боку абраза, каля вакна, група суседзяў і родзічаў ажыўлена абмяркоўваюць гэту падзею. Справа, побач з ложкам Елісаветы, знаходзіцца столік са збанком для напоеў і гароднінай. На зваротным баку абраза змешчаны надпіс: «Ten Obraz Molowat Jan Wysznski». На думку мастацтвазнаўцаў «сяхновіцкі абраз можна лічыць вельмі характэрным прыкладам барока уніяцкага алтарнага жывапісу» [А.Ярашэвіч. Ян Хрысціцель у беларускім мастацтве. Наша вера. С.4, №2(20), 2002].

Два абразы з выявай Нараджэння Іаана захаваліся ў адной з цэркваў Брэскага раёна. Кампазіцыя аднаго з іх (мал. 2; 18 ст., палатно, алей, 118х52) падзелена на два планы. На заднім плане, з левага боку абраза, на ложку пад чырвоным балдахінам знаходзіцца Елісавета. Побач сядзіць Захарыя ў галаўным уборы першасвятара; у правай руцэ ён трымае скрутак з надпісам «ІОАННЪ ДАБУДЕТЬ ИМЯ ЕМУ». Унізе, на пярэднім плане – дзве жанчыны. У адной з іх (магчыма, Марыі) на каленях, на пялёнцы –паўаголены немаўля Іаан, другая – павітуха ці служанка – трымае ў руках сувой палатна і збан. Кампазіцыя другога абраза (мал. 3; 19 ст., палатно, алей, 113х72) больш мнагапланавая. У цэнтры, з правага боку абраза, на ложку пад чырвоным балдахінам паўляжыць Елісавета. Яе позірк накіраваны ўніз, дзе тры жанчыны купаюць нованароджанага Іаана. Злева ў цэнтры, за круглым сталом, сядзіць з непакрытай галавой Захарыя і піша на аркушы паперы імя сына. На заднім плане, паміж калонамі, стаіць служанка з посудам у руках.

Сярод абразоў з асобнай выявай святога, якія даволі шырока распаўсюджаны на Беларусі, найбольш ранні (мал. 4; 17-18 ст., дошка, алей, 50х30) знаходдзіцца ў адным

мал. 5



мал. 6

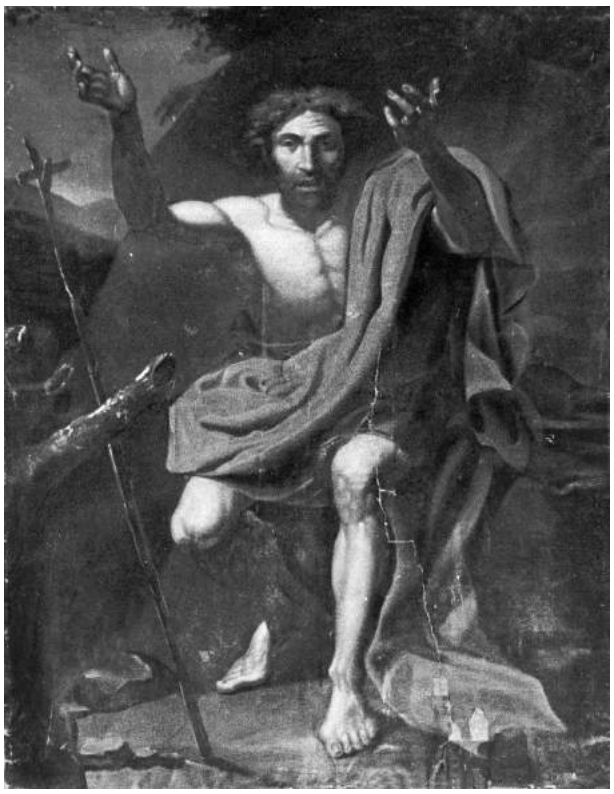
з бакавых алтароў касцёла в. Новая Мыш Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобл. (алтары перавезены з Нясвіжскага манастыра бенедыкцінак у 1900 г. [Сергей Чистяков, Несвижские монастыри, Директор, №5 (131), с.59, Мн. 2010]). У фігурнай раме прадстаўлена пакаленная выява Іаана ў выглядзе маладога прыгожага мужчыны з кудравымі валасамі, барадой і вусамі, апранутага ў валасяніцу. У руках ён трымае трысняговы крыж, абвіты палоскай з надпісам «Ecce Agnus Dei» (лат. – «Вот Агнец Божий»). Побач знаходзіцца яго сімвал – агнец.

На абразе, які паходзіць з царквы г. Баранавічы, і зараз захоўваецца ў МСБК НАНБ (мал. 5; 18? ст., дошка, тэмпера, 90х36), Іаан Прадцеча прадстаўлены ў поўны рост, басанож, са змарнелым тварам, апрануты ў туніку з вярблюжай скуры з накінутым паверх гемаціем. Далонь паўсагнутай правай рукі ў бласлаўляючым жэсце паднята ўверх.

Адметным з'яўляецца абраз з Вілейскага раёна Мінскай вобл. (19 ст., дошка, тэмпера, 105х56), на якім прадстаўлена роставая выява святога, апранутага ў валасяніцу. У левай руцэ на ўзроўні грудзей ён трымае чашу, у правай – высокі трысняговы крыж з надпісам на світку «се, агнец Божий, вземляй грехи мира» (Ин.1.29). Таксама з Мінскай вобл. паходзіць абраз, выкананы ў стылі інсітнага жывапісу (мал. 6; 19 ст., палатно, алей, 94х73). Змарнелы, паўаголены Іаан сядзіць на вялікім камяні на фоне пейзажу. Правая рука з указуючым перстам паднята ўверх, у левай знаходзіцца крыж.

Дынамічнасцю і экспрэсіяй вылучаеца вобраз святога на абразе з Докшыцкага раёна Віцебскай вобл. (мал. 7; 19 ст., палатно, алей, 160х105), выкананы па правілам прафесійнага мастацтва. Іаан прадстаўлены на фоне горнага пейзажу ў малітоўным парыве, з паднятымі ўгару рукамі. Яго паўаголеная фігура, асветленая заходячым сонцам, кантрастна выдзяляецца на цёмным фоне, што дадаткова пасіляе эмацыянальнае ўздзеянне ад абраза.

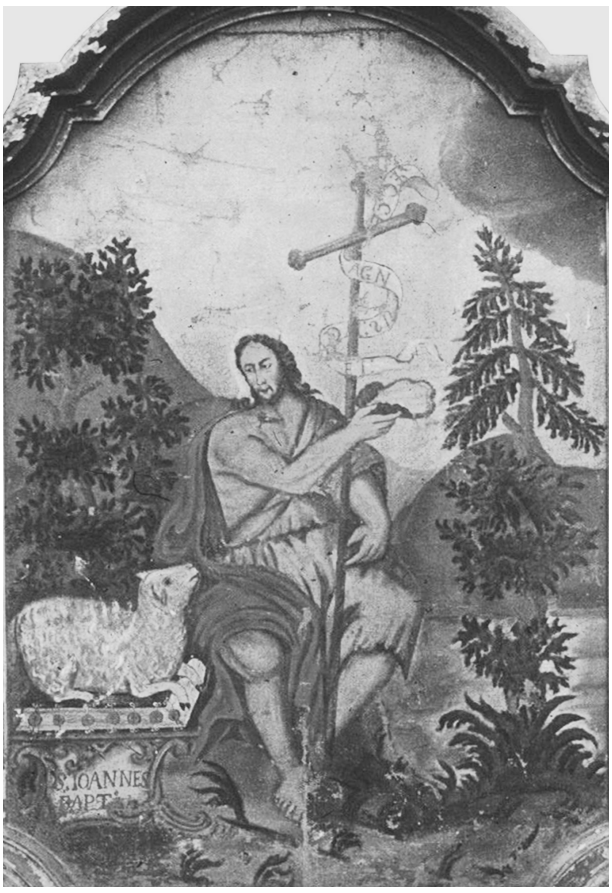
Сюжэт «Іаан Хрысціцель у пустэльні» прадстаўлены на абразе з Ваўкавыскага раёна



мал. 7

Гродзенскай вобл. (мал. 8; 18 ст., палатно на дошцы, алей, 89х62), дзе Іаан у вярблюжай туніцы сядзіць на фоне ўзгорыстага пейзажу. Незвычайным з'яўляецца тое, што акрамя нязменнага атрыбута – доўгага крыжа з надпісам на палосцы «Ecce Agnus Dei», у правай руцэ ён трымае ракавіну. Справа ад святога, на закрытай кнізе, ляжыць агнец; іх позіркі накіраваны адзін да аднаго. У ніжняй левай частцы абраза змешчаны надпіс «S. IOANNES BAPTI...».

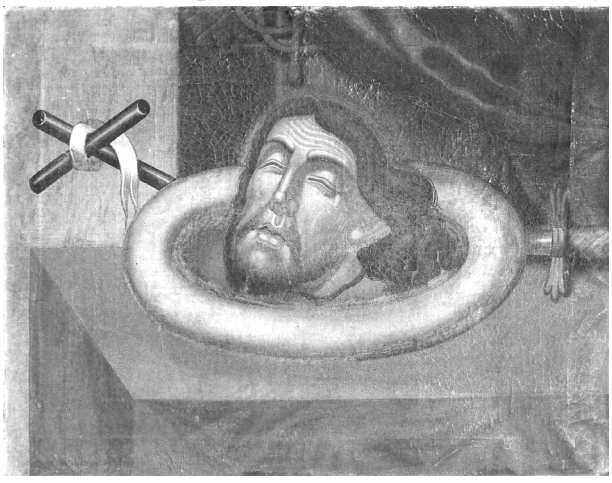
Абразоў, на якіх Іаанн Хрысціцель прадстаўлены разам з жыційнымі сцэнамі, зафіксавана толькі чатыры. Усе яны маюць аднолькавую іканаграфічную схему. Так, на



мал. 8

абразе з г. Кобрына Брэсцкай вобл. (19 ст., дошка, алей, 71х53) у цэнтры знаходзіцца роставая выява святога, а з абодвух бакоў змешчаны па тры жыційных кляймы з адпаведнымі тэкстамі з Евангелляў: Благавешчанне Захарыі; Нараджэнне Іаана; Іаан прапаведуе людзям; Іаан дакарае Ірада; Адсячэнне галавы Іаана; Знаходжанне галавы Іаана. У саборы г. Гродна, на цэнтральнай выяве жыційнага абраза (пачатак 19 ст., дошка, тэмпера, 30х27) святы падаецца як Анёл Пустэльні – з анёльскімі крыламі за спіной і з чашай, у

мал. 9



мал. 10

якой ляжыць немаўля, ў левай руцэ. Асобна ж іканаграфічны ізвод «Іаан Хрысціцель Анёл Пустэльні» на Беларусі сустракаецца, ў асноўным, у стараверскіх храмах.

Сюжэты «Адсячэнне галавы Іаана» і «Пачэсная галава святога Іаана Прадцечы» сустракаюцца у многіх храмах на Беларусі. Адзін з найбольш ранніх абразоў выкананы з элементамі інсітнага мастацтва і захоўваецца ў царкве са Столінскага раёна Брэсцкай вобл. (18 ст, палатно, алей, 62х53). На ім адлюстравана падзея, якая апісана ў в Евангеллі ад Марка (Мк 6, 28). З левага боку абраза прадстаўлена выява ката ў чырвоным адзенні, з мячом у правай руцэ. Левай ён трымае за валасы адсечаную галаву святога над блюдам, якое знаходзіцца ў руках Саламеі. Галава апошняй павернута да стаячай справа Ірадыяды. Паміж катам і Саламеяй ляжыць абезгалоўленае цела Іаана са звязанымі за спіной рукамі.

Абраз з Пружанскага раёна Бэсцкай вобл. (мал. 9; 19 ст., палатно, алей, 52х68) падобны да папярэдняга тэхнікай выканання, аднак адрозніваецца кампазіцыйным вырашэннем. У правай частцы абраза кат, які левай нагой наступіў на абезгалоўленае цела Іаана, апускае галаву святога на блюда, што трымае юнак у чырвонай туніцы. Да іх звяртаецца Саламея з працягнутай левай рукой. Гэты жэст паўтараецца і ў постаці Ірада, які імкліва выходзіць з-пад аркі ў левай частцы абраза. Усё гэта надае кампазіцыі дынамічнасць.

На абразе з Пінскага раёна Брэсцкай вобл. (1855 г., палатно, алей) цэнтральную частку кампазіцыі займаюць выявы ката, які трымае ў левай руцэ галаву Іаана, і Саламеі з падносам у руках. Яе твар павернуты улева, да двух стражнікаў, якія паказаны са спіны ў правай частцы абраза. На раме абраза прыведзены надпіс: «Сія Икона написана коштомъ Василія Петрова Шоломицкаго. 1855 года. Мца. Октября. 21 дня.».

Вельмі лаканічная кампазіцыя Адсячэння галавы Іаана прадстаўлена на абразе з Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобл. (19 ст., палатно, алей, 57х43). У авальнай раме змешчана выява ката, які трымае за валасы галаву Іаана. Каля яго ног ляжыць абезгалоўленае цела святога.

Сюжэт «Пачэсная галава святога Іаана Прадцечы» фактычна мае аднолькавую іканаграфію – на блюдзе прадстаўлена выява галавы святога,

як, напрыклад, на абразе з Брэсцкага раёна (мал. 10; 19 ст., палатно, алей, 70х50), дзе ў кампазіцыю дадаткова ўключаны трысняговы крыж – атрыбут Іаана – і меч, якім святому адсеклі галаву.

У дадзеным паведамленні разгледжана толькі частка сюжэтаў, прысвечаных Іаану Хрысціцелю. Асноўная частка зафіксаваных абразоў адпавядае кананічнай іканаграфіі, аднак назіраецца і даволі вялікая разнастайнасць як у кампазіцыйнай пабудове, так і ў тэхнічным выкананні і дэкаратыўным аздабленні, што надае такім абразам своеасаблівую прыцягальнасць.

Роман ЗІЛІНКО

ОГЛЯД ІКОНОГРАФІЇ СВ. ЙОСАФАТА КУНЦЕВИЧА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ЗІ ЗБІРКИ ІКОНОПИСУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО)

Постать Йосафата Кунцевича та його діяльність ще за життя і великою мірою аж до сьогодні викликає значні дискусії та полеміку. Час коли він жив був позначений значним релігійними й суспільними збуреннями, викликаними прийняттям частиною українського та білоруського духовенства Берестейської Унії у 1596 р. Кардинально різне ставлення до особи Кунцевича викликане у першу чергу діяльністю, яку він провадив, і залежить від пункту бачення особи і часто, на жаль, її конфесійної приналежності. Великою мірою завдяки його активній праці та мученицькій смерті Унійна Церква у найважчий для себе період протривала і розвинулась. Тому для католиків східного та західного обрядів він залишається святим, у той час як у середовищі Православної Церкви Йосафат є постаттю швидше негативною.

У цій короткій статті ми не намагатимемось давати будь-які оцінки його діяльності, єдине, що нас безпосередньо цікавить – це розвиток його іконографії, який хочемо простежити на пам'ятках, представлених у збірці іконопису Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Іконографія св. Йосафата викликає великий науковий інтерес перш за все з того огляду, що у Католицькій Церкві обох обрядів культ Йосафата виник і почав розвиватися одразу після його смерті, тоді ж появилися перші його зображення. Тому її розвиток можна простежити від самого початку. Іншим моментом, що промовляє за потребу такої розвідки, є недоопрацювання цієї теми в українській науковій літературі, на відміну від польської та білоруської[1], а також потреба публікації та впровадження досі фактично невідомих пам'яток зі збірки НМЛ.

У збірці іконопису Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького знаходиться десять творів із зображеннями св. Йосафата Кунцевича. Ще три пам'ятки зберігаються у допоміжному фонді музею.

Походження більшості творів є зафіксоване, це переважно Львівщина. Один твір, що походить імовірно з Білорусі, надійшов зі збірки білоруського колекціонера початку XX ст. Генріха Татура. Інший, що входив до іконостаса каплиці дяківської бурси у Львові, є авторства московських старообрядських майстрів. Місце походження ще одного твору, що надійшов до збірки НМЛ при розподілі фондів львівських музеїв з Бібліотеки Народного Дому у Львові у 1940 р., у музейній документації зазначене як с. Ставропілля, проте подібної місцевості нам виявити не вдалося. Походження інших двох пам'яток не зазначене.

Характерно, що більшість творів зі збірки – дев'ять, датуються XVIII ст., інші чотири – першою половиною XX ст. Таке нерівномірне представлення ікон св. Йосафата у збірці НМЛ не може не викликати окремого зацікавлення.

Фактично, збірка ікон св. Йосафата у НМЛ представляє дві хвилі розвитку культу цього мученика на Галичині. Перша з них припала на XVIII ст., коли три західноукраїнські єпархії – Перемиська, Львівська та Луцька, прийняли Унію. У той час іконографія св. Йосафата уже великою мірою була випрацювана та сформована. Друга хвиля пов'язана із діяльністю митрополита Андрея Шептицького, спрямованою на ширення культу цього святого у першій половині XX ст.

Перші відомі зображення Йосафата з'явилися вже невдовзі після його мученичої смерті у Вітебську – 12 листопада 1623 р., і великою мірою були подиктовані стараннями ієрархії Унійної Церкви (зокрема митрополитом Йосифом Веніаміном Рутським) про його беатифікацію.[2] Відомо, що у цьому контексті один портрет був виконаний у Полоцьку ще в 1624 р. і висланий до Риму на прохання Конгрегації у справах віри.

Властиво, у формуванні іконографії св. Йосафата Полоцьк відгравав найважливішу роль.[3] У першу чергу з огляду на те, що був столицею архиєпархії, якою той опікувався, а після смерті Кунцевича місто стало основним осередком його культу, хоча б з тієї причини, що тут у катедрі знаходились його мощі. У візитації 1637 р. міститься детальний опис нагробка Йосафата, зокрема згадується про два портрети, що його оздоблювали. Один з них містив його зображення у повний ріст в оточенні десяти сцен житія, інший розташовувався під ним і представляв лежаче тіло мученика у білих шатах[4].

Серед ранніх зображень полоцького архиєпископа існувало два портрети, що, як вважалося, відображали правдиві риси Йосафата Кунцевича. Один портрет належав єзуїцькому колегіуму в Полоцьку. Після ліквідації колегіуму у 1820 р., портрет потрапив до костелу боніфратрів в Зебжидовицях біля Кракова [5]. Інший зберігався в єзуїтському колегіумі у Вільні (Вільнюсі).

У книжковій графіці вперше зображення Йосафата Кунцевича було уміщене до виданого у 1625 р. «Казання про святобливе життя і хвалебну смерть превелебного в Бозі Отця Йосафата Кунцевича…» авторства Лева Кревзи[6].

З цього раннього періоду відомі ще декілька згадок про інші портрети Йосафата, що постали в контексті зародження культу першого унійного мученика. Дослідники припускають, що ця рання іконографія мученика могла формуватися на основі його імовірного прижиттєвого портрету, чи принаймні відповідати його правдивому вигляду[7].

Беатифікація Йосафата Кунцевича у 1643 р. стала причиною появи ще низки зображень. Вони, як правило, вже представляли його як мученика, оскільки містили атрибути – пальмову гілку, вінець, а також сокиру, що розсікає голову. Згодом ці атрибути стали чи не обов'язковими елементами його іконографії. Серед перших зображень такого характеру є гравюра, що була вміщена до офіційної біографії блаженного Йосафата авторства Антоніо Ґерарді[8]. Вона лягла в основу ще принаймні двох графічних зображень св. Йосафата. Одне з них з'явилося ймовірно невдовзі після 1643 р., але було опубліковане В. Щуратом лише у 1924 р.[9], воно майже повністю повторює оригінал. Натомість інше, вміщене до книги Холмського єпископа Якова Суші, виданої у Римі в 1665 р., у дзеркальному відображенні повторює постать св. Йосафата з гравюри у книзі А. Ґерарді, проте зображення ангелів з пальмовими гілками та короною тут відсутні[10]. Ще одне графічне зображення, авторства Олександра Тарасевича, з'явилося, на думку білоруського дослідника А. Хадики, очевидно у 1670-80 рр. у зв'язку з діяльністю полоцького архієпископа та київського митрополита Кипріяна Жоховського[11]. Це зображення представляє св. Йосафата у єпископській мантії, з омофорі, жезлом, та з атрибутами мучеництва, зокрема із сокирою (як у гравюрі із книги Ґерарді, та двох згаданих інших) і пальмовою гілкою у руці; над постаттю святого зображено ангела з вінцем у руці.

Загалом у середині – ІІ половині XVII ст. історичні події не сприяли активній діяльності Унійної Церкви (козаччина на Україні, окупація російськими військами Великого Князівства Литовського у 1654-1667) дещо призупинили активний розвиток культу св. Йосафата і, відповідно, його іконографії на цих землях[12].

У XVIII ст. іконографія св. Йосафата Кунцевича набуває виразних барокових рис. Поширюються нові його зображення. Доволі часто на них мученика представлено в овальному медальйоні (картуші), інколи медальйон підтримують ангели, що одночасно тримають атрибути святого мученика. Більшість ікон св. Йосафата XVIII ст. зі збірки НМЛ представляють подібну іконографію. В основі такого її поширення лежать графічні взірці[13].

Відомі дві гравюри, одна, виконана в Римі, є авторства італійського майстра І пол. XVIII ст. Карло Ґранді[14] **(іл. 1)**, друга створена близько 1743 р. у Львові Якубом Лабінґером, гравером, що працював для львівських єзуїтів[15] **(іл. 2)**. Дуже схожі композиції цих творів наводять на думку про певну залежність одного від іншого.

У обидвох гравюрах у центрі композиції на тлі неба знаходиться овальний медальйон із погрудним портретом св. Йосафата, що представлений ледь повернутим праворуч. Святого зображено з короткими бородою та волоссям у архієрейських ризах (фелоні (?) та омофорі), у голові встромлена сокира – знаряддя його мученичої смерті.

Інші деталі на гравюрах між собою відрізняються. На гравюрі К. Ґранді медальйон підтримуваний п'ятьма ангелами, один із них (вгорі) зображений з митрою, другий (праворуч) з галузкою пальми і лілії. У нижній частині на розгорнутій стрічці текст латиною у три рядки: B. Iosaphat Martyr Archiepisc. Polocen. / Ordinis S. Basilii Magni / Congregationis Ruthenorum. На львівській гравюрі медальйон підтримують чотири ангели, три з них зображені з атрибутами – ангел ліворуч представлений з пальмовою гілкою, вгорі – з митрою, праворуч – з лілією. Внизу на таблиці у п'ять рядків подано текст латинською мовою: B. Iosaphat Kuncewicz

1.Карло Ґранді. Св. Йосафат. І половина XVIII ст. Мідєрит (за Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza…)

2.Якуб Лабінґер. Св. Йосафат. Близько 1743 р. Мідєрит (за Хадыка А. Святы Язафат Кунцэвіч…)

Ordinis S. / Basilii Magni Archiepiscopus Polocensis / pro fide Sancta […] schismatici[…] / pro Martyrio occobint Vitebsci Anno 1623 / Mense Novembris Die 12.

На цьому етапі дослідження нам невідомо, котра із цих гравюр постала раніше, і чи не було ще третьої, що могла послужити їм за взірець.

У кожному разі, у збірці НМЛ є два твори, що найвірогідніше виконані за римською гравюрою. Один, невідомого походження із ранніх надходжень НМЛ[16], майже повністю повторює взірець **(іл. 3)**. Існують лише невеликі відмінності в композиції цих двох творів (на іконі з НМЛ присутня ще одна постать ангела праворуч, напис переданий не на стрічці, а на плиті, спрощення обрамлення медальйону, та ін.), вони, швидше за все, подиктовані вільним трактуванням художником взірця.

Інший твір, переданий у 1907 р. до НМЛ Модестом Сосенком, походить із церкви у с. Раківці[17]. Попри доволі поганий стан збереження, вдається зауважити, що, як і попереднє полотно, це також створене за гравюрою Ґранді, і теж має незначні відмінності у композиції. Тут, зокрема, зауважується відсутність тексту у нижній частині твору, а також, на відміну від гравюри, на іконі з Раківця у медальйоні представлено нижчепоясне зображення св. Йосафата, а не погрудне.

Серед зібраних у НМЛ ікон св. Йосафата є одна, що виконана за львівською гравюрою авторства Лабінґера. Цей твір намальований на полотні, датований 1762 р. і походить з с. Магерова на Жовківщині[18] **(іл. 4)**. До НМЛ він надійшов із Музею Богословської Академії у 1940 р. Автор ікони з Магерова, майже до деталей передав композицію з гравюри, відсутня лише таблиця із текстом, що є у нижній частині гравюри, та дещо

3.Невідомий художник. Св. Йосафат. ІІ половина XVIII ст. Походження невідоме. Полотно, олія (НМЛ)

відрізняється характер лику та деталі оздоблення риз святого.

Ще три ікони св. Йосафата, що знаходяться у збірці НМЛ, хоча й не є відвертими наслідуваннями згаданих гравюр, однак можна зауважити певні риси, що їх об'єднують. Це датована 1754 р. і виконана на дошці ікона невідомого походження, що надійшла до НМЛ з музею «Бойківщина» у Самборі[19]; ікона на полотні, що походить із неідентифікованого села Ставропілля і надійшла з Бібліотеки Народного Дому у Львові[20] **(іл. 5)**; та ще одна невідомого походження ікона (тондо), виконана на дошці, що надійшла до музею зі збірки мінського колекціонера Г. Татура[21]. Усі ці твори, як і на згаданих гравюрах, містять зображення св. Йосафата у овальному (на іконі з Мінська - круглому) медальйоні, та повторюють його портрет, де Йосафата представлено ледь оберненим праворуч, у архієрейських ризах з омофором з хрестами, та з молитовно складеними перед грудьми руками. Лишень на іконі зі збірки Бібліотеки Народного Дому відсутня сокира, що розсікає голову.

Цей останній твір привертає увагу

4.Невідомий художник. Св. Йосафат. 1762 р. с. Магерів. Полотно, олія (НМЛ)

також низкою характерних іконографічних деталей, що не зустрічаються на інших, представлених у збірці, творах. Вгорі над картушем у рамі, що містить елементи рокайлю, у «відкритому небі» зображене

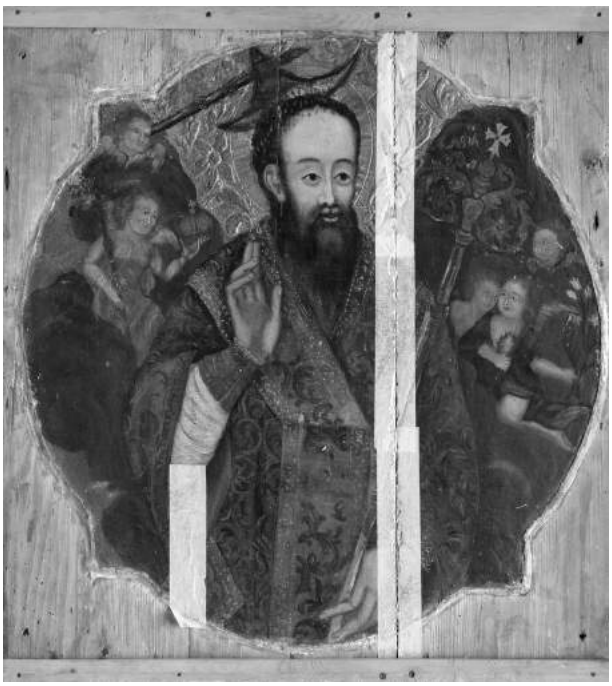
5.Невідомий художник. Св. Йосафат. ІІ половина XVIII ст. с. Ставропілля (?). Полотно, олія (НМЛ)

6.Невідомий художник. Св. Йосафат. ІІ половина XVIII ст. с. Середкевичі (Улицько-Середкевичі). Полотно, олія (НМЛ)

Всевидяче Око. У хмарах, що його оточують, зображено чотирьох херувимів. Над картушем праворуч галузка з чотирма квітками білої троянди. Правдоподібно, цей елемент уведений до композиції невипадково, оскільки Кунцевич послуговувався гербом Порай, на якому зображалася біла троянда.

У нижній частині картуша на окремому білому полі також оточеному рокайлевою рамою текст тропаря на честь Св. Йосафата: **Свѣтилникъ Свѣтлый Явилсѧ Єси Сщенно Мчениче / Йосафате ꙗко бо Пастиръ Добрый, положихъ Єси [...] єдине / [...] Дшѫ Свою ѿ Распролюбивихъ Враговъ Ѹбіенъ еси И Вшелъ еси / Въ Стаѧ Стихъ, Со Безплотными Водворѧѧсѧ Тѣмъ [Тѧ] Млимъ / Многострадальне, Мли П[астырей началника] Хрста [И] Насъ Причта / ти Деснаго [...] И Спасти [...]** *mai*. Ліворуч та праворуч від поля з текстом композиція, що має геральдичний характер: ліворуч пальмові галузки та сокира, праворуч червона митра, жезл та червоний єпископський капелюх з шістьма китяхами.

Ще одна ікона св. Йосафата у збірці НМЛ, що походить з с. Середкевичі (Улицько-Середкевичі)[22] **(іл. 6)**, також

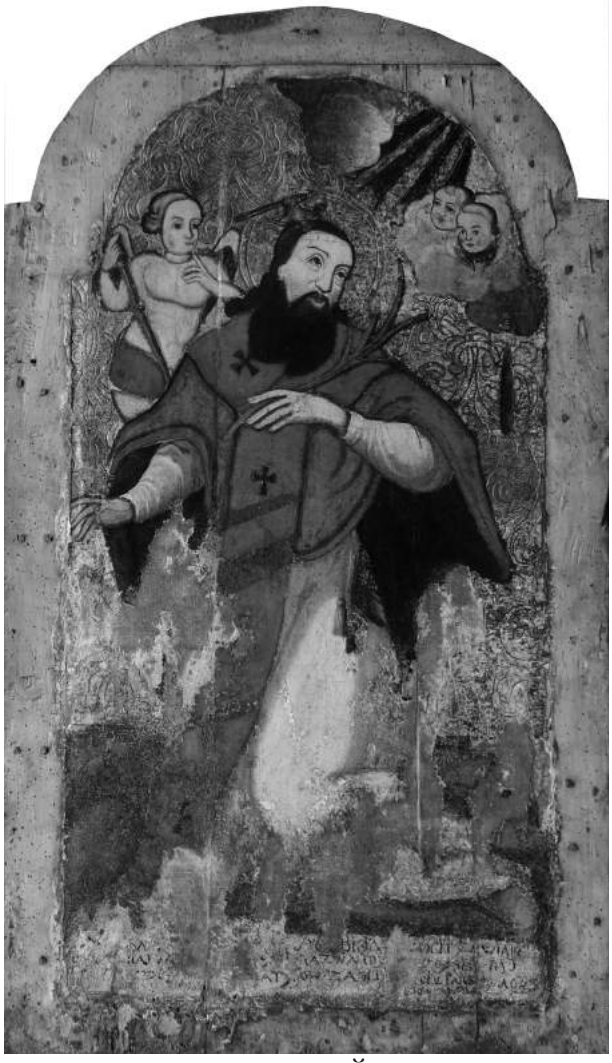


7.Невідомий художник. Св. Йосафат. ІІ половина XVIII ст. с. Муроване (Ляшки Муровані). Дошка; левкас, олія, гравірування, золочення, сріблення (НМЛ)

містить його зображення у овалі. Однак тут Кунцевича представлено у інших спосіб, як на попередніх творах. У центрі композиції на тлі блакитного в хмарки неба в овалі нижчепоясне зображення св. Йосафата. Він тут представлений у легкому повороті ліворуч, тоді як лик святого обернений в протилежну сторону. Святий зображений з короткими темно-русими бородою та волоссям, руки молитовно складені перед грудьми. Йосафата представлено у блакитному перепоясаному підряснику та такого ж кольору єпископській мантії та василіанському каптурі, поверх голови, також блакитна, єпископська шапочка-пілеолус (піуска), на грудях на ланцюжку золотистий хрестик. Тло в овалі темно-вохристе, довкола голови ледь висвітлене у формі німба.

У нижній частині портрет опирається на символічне зображення саркофагу, на якому праворуч знаходиться сокира. Довкола овалу зображено трьох ангелів із атрибутами святого. Вгорі праворуч ангел тримає архієпископський процесійний хрест та книгу (Євангеліє?), ліворуч – архієрейський жезл, ангел, що зображений внизу, притримує митру та галузку лілії.

Ще два твори XVIII ст. зі збірки НМЛ мають відмінну від перелічених композицію і створені ймовірно за іншими, невідомими



8.Невідомий художник. Св. Йосафат. ІІ половина XVIII ст. м. Жидачів. Дошка; левкас, олія, гравірування, сріблення (НМЛ)

нам на цьому етапі дослідження, взірцями. Йдеться про ікону, що походить з церкви св. Миколая у Мурованому (Ляшки Муровані)[23] **(іл. 7)**. На цій іконі, малярське поле якої у формі квадрифолія, представлено нижчепоясне зображення мученика. Святий намальований у багатоорнаментованих архієрейських ризах. Правиця архієпископа піднята в благословенні, у лівиці – жезл. Св. Йосафата представлено з атрибутом його мучеництва – сокирою, що розсікає закривавлену голову святого. Довкола голови золочений німб. Обабіч постаті святого ангели та херувими у хмарах. Ангел, зображений ліворуч, підносить Йосафатові митру та процесійний хрест, ангел праворуч – пальмову галузку та лілію, а також вінок мученика.

Інша ікона, котра згідно напису олівцем на звороті, походить із Жидачева, як і попередня, представляє дещо іншу іконографію св. Йосафата[24] **(іл. 8)**. Тут він зображений навколішки на усю площину ікони, тіло звернене ліворуч, голова і плечі обернені в протилежну сторону, де з «відкритого неба» із хмар на нього сходить проміння. Мученика зображено у білому підризнику, зеленому фелоні, та червоному з темними хрестами омофорі. Ліворуч за спиною святого зображено ангела із єпископським жезлом (?), праворуч на хмарі два херувими. У нижній частині містився напис у чотири ряди польською мовою (майже не прочитується).

На сучасному етапі дослідження важко встановити авторство усіх цих перелічених творів, однак, з огляду на особливе шанування постаті Йосафата Кунцевича серед ОО. Василіан, можна припускати, що чимало ікон цього святого могло вийти з їхнього середовища.

У колекції НМЛ відсутні ікони Йосафата з XIX ст., проте це зовсім не свідчить, що їх не було, чи ікони цього святого не були поширеними. У 1867 р. відбулась канонізація Йосафата Кунцевича, і це не могло не відобразитись в іконографії (зрештою відомі тогочасні зображення св. Йосафата в інших музейних та приватних колекціях, а також у храмах Галичини). Таке нерівномірне представлення ікон Йосафата у НМЛ можна пояснити особливостями формування збірки (переважно у довоєнний період музейники приділяли увагу пам'яткам давнішого часу, а у повоєнний усіляке акцентування на унійній традиції, і зокрема на постаті св. Йосафата, м'яко-кажучи, не заохочувалося).

Однак до музею потрапило декілька творів із зображенням св. Йосафата з початку XX ст., авторства відомих та малознаних майстрів того часу. Чи не найцікавішою збереженою у НМЛ іконою св. Йосафата того часу є твір, що надійшов до НМЛ зі збіркою «Студіон» у 1945 р. Потрапив він разом із парною іконою Спаса та іконостасом (усі виконані для каплиці св. Івана у приміщенні Дяківської бурси на колишній вул. Петра Скарги у Львові).[25] Ці дві ікони, а також стінопис, були виконані М. Бойчуком та його учнями. Авторство ікони св. Йосафата приписується Софії Налепінській-Бойчук. Св. Йосафат тут представлений фронтально у пів-постаті, із довгою темно-русою бородою, у чорному перепоясаному підряснику, фіолетовій мантії та у василіанському каптурі на голові. Права рука святого піднята перед грудьми у двоперсному благословенні, у лівій –

9.Московська іконописна старообрядська майстерня. Поч. ХХ ст. м. Львів. Дошка, левкас, темпера, золочення (НМЛ)

єпископський жезл. Це зображення чи не найвиразніше у багатій іконографії святого першої половини ХХ ст.

У іконостасі, який теж містився у каплиці дяківської бурси і також у 1945 р. потрапив до НМЛ, знаходилася і інша ікона із зображенням св. Йосафата. На ній цього святого зображено поруч зі св. Миколаєм[26] **(іл. 9)**. Що цікаво, іконостас створено на спеціальне замовлення у старовірській московській іконописній майстерні в традиціях російського іконопису XVII-XVIII ст. На жаль, детальніших досліджень каплиці і її оздоблення немає, але існують відомості, що цією каплицею користувались львівські російські старовіри, що перебували у злуці з Католицькою Церквою.[27] На цій іконі обидвох святих зображено на золоченому тлі в техніці письма по золоті. Св. Миколай у архієрейських ризах (фелоні та омофорі). Йосафат зображений, натомість, у підряснику, мантії та в василіанському каптурі на голові, із хрестом у правій та жезлом у лівій руці.

У збірці НМЛ знаходиться наступний цікавий твір, що презентує тогочасні пошуки іконографії святого. Це монументальна ікона «Подвижники Унії», авторства Михайлини Ольшанської-Стефанович, створена у 1937 р. на замовлення о. Йосифа Сліпого для каплиці Богословської Академії[28]. На цій іконі св. Йосафата зображено у центрі композиції в світлих архієрейських ризах (мітрі, саккосі, омофорі, з хрестом у правій і жезлом у лівій руці) в оточенні шести єпископів та митрополитів, що спричинились для розвитку Унійної Церкви на Україні і в Білорусі. Над отцями зображено веселку, у центрі якої серафим з блакитними крилами, у нижній частині на поземі килим із орлицею у центрі.

Ще одна пам'ятка зберігається у допоміжному фонді НМЛ. Це копія 1931 р. з відомого твору Петра Холодного "св. Йосафат та св. Володимир", виконаного у 1925 р. для Успенської церкви у Львові. Як свідчить напис на звороті твору, копія виконана Дмитром Якимовичем. Про цього майстра, майже не володіємо жодною інформацією, відомо лише, що у НМЛ зберігаються і інші копії його авторства, які були створені переважно для Богословської Академії у Львові.

Отож підсумовуючи, можна сказати, що у Національному Музеї у Львові збережено порівняно незначну кількість творів зі зображеннями св. Йосафата (особливо якщо взяти до уваги інші зібрані у колекції популярні свого часу іконографічні теми та сюжети). Крім того, походження цих ікон здебільшого географічно обмежене до теренів Галичини. Також слід зауважити, що ікони цього святого мученика Унійної Церкви у музейній колекції представлені лише творами XVIII ст., коли його культ лише зароджувався на наших землях і першою половиною ХХ ст., періодом, що немов завершив органічний його розвиток, оскільки був перерваний ІІ світовою війною та ліквідацією Греко-Католицької Церкви на Україні. Та, попри це, збірка іконопису НМЛ, у порівнянні з іншими колекціями, презентує чи не найбагатший ранній матеріал для дослідження іконографії св. Йосафата, і, сподіваємось, їх публікація сприятиме кращому її вивченню.

1 Серед найважливіших останніх праць білоруських дослідників слід згадати: Хадыка А. Св. Язафат Кунцэвіч: складанне культу і іканаграфіі ў Беларусі // Беларусь-Украіна: гістарычны вопыт узаемааодносін. Мінск, 2004; Його ж, Святы Язафат Кунцэвіч: складанне культу і іканаграфіі ў Беларусі// http://media.catholic.by/nv/n36/art6.htm (12.09.2012); Карэлін У., Мельнікаў М. Вобраз Іасафата Кунцэвіча ў сакральным мастацтве Беларусі // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага муея Рэспублікі Беларусь. – выпуск 7. – Мінск, 2008. – С. 111-115.

З польських досліджень можна виділити наступні праці: Gil A. Kult Jozafata Kuncewicza i jego pierwsze przedstawienia ikonowe w Rzeczypospolitej (do połowy XVII wieku). Zarys problematyki // Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Zbiór studiów / red. A. Gil. – Lublin, 2005. – S.65-72; його ж, Czy istniał portret arcybiskupa połockiego Jozafata Kuncewicza? // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2011. – С. 93-98; Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckiem // Fides. Ars. Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa / red. A. Betlej, J. Skrabski. - Tarnów, 2008. – S. 303-315

2 Gil A. Kult Jozafata Kuncewicza i jego pierwsze przedstawienia ikonowe w Rzeczypospolitej (do połowy XVII wieku). Zarys problematyki // Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Zbiór studiów / red. A. Gil. – Lublin, 2005. – S. 65-66.

3 Gil A. Kult Jozafata Kuncewicza… S. 66.

4 Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza… S. 307-308.

5 Цей портрет, на думку дослідників, представляв лише лик мученика, у XIX ст. його було вкомпоновано до поясного портрету Йосафата, див.: Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckiem // Fides. Ars. Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa / red. A. Betlej, J. Skrabski. - Tarnów, 2008. – S. 30. – Il. 9; про цей портрет див. також: Gil A. Kult Jozafata Kuncewicza … - S. 66-67; це зображення після канонізації у 1867 р. поширилося в естампах, зокрема у літографії вміщеній у працю о. Альфонса Ґепена: Guépin A. Un apôtre de l'union des églises au XVII siécle. Saint Josaphat et l'eglise greco-slave en Pologne et en Russie. – T.I. – Paris-Poitier, 1874, котрі у свою чергу послужили взірцями для низки ікон святого. Наприклад за одним із цих естампів виконано ікону св. Йосафата, що зараз перебуває у збірці Івано-Франківського краєзнавчого музею, фрагменти ікони опубліковано у комплекті поштівок: 12 поштівок з фотографіями нереставрованих творів сакрального мистецтва з фондів Івано-Франківського краєзнавчого музею. – Івано-Франківськ, 2012 (при нагоді висловлюємо вдячність п. Валерієві Твердохлібу за надану інформацію про існування цієї пам'ятки).

6 Див.: Тимошенко Л. Новознайдене «Казання…» Лева Крези про Йосафата Кунцевича // Пам'ятки України. – 2012. – №8. – Іл. на с. 46.

7 Gill A. Czy istniał portret arcybiskupa połockiego Jozafata Kuncewicza? // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2011. – С. 93-98; Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckiem // Fides. Ars. Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa / red. A. Betlej, J. Skrabski. - Tarnów, 2008. – S. 303-315.

8 Gerardi A. Sommaria realazione della vita et miracoli del beato martire G. Cuncevicio. – Romae, 1643, цит. за: Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza… - S. 309

9 Там само. – S. 310.

10 Див. Там само. – Il. 6.

11 Хадыка А. Святы Язафат Кунцэвіч: складанне культу і іканаграфіі ў Беларусі // http://media.catholic.by/nv/n36/art6.htm (12.09.2012).

12 Gil A. Kult Jozafata Kuncewicza … - S.71-72.

13 Однак схожі зображення у овальних медальйонах з атрибутами мучеництва Йосафата уже мали місце і в II половині XVII ст., наприклад гравюра вміщена до видання Korona zlota nad glowa zraniona B. M. Iozaphata Kuncewicza Arcybiskupa Polockiego Zakonu S. Bazylego[…]. – Wilno, 1673, цит. за: Gill A. Czy istniał portret… - C. 97; та інша опублікована у: Kosinski S. Zywot y Meczenstwo B. Iozaphata Biskupa y Meczenika […]. – Wilno, 1665, цит. за: Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza… - S. 310, Il. 7.

14 Czterechsetlecie zawarcia Unii Brzeskiej 1596-1996 / red. S. Alexandrowicz, T. Kempa. – Toruń, 1998. – S. 96; див. також: Łepkowski M. Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza… - Il. 8.

15 Хадыка А. Святы Язафат Кунцэвіч: складанне культу і іканаграфіі ў Беларусі // http://media.catholic.by/nv/n36/art6.htm (12.09.2012).

16 НМЛ, Кв-3447, і-3528.

17 НМЛ, Кв-3205, і-3499.

18 НМЛ, Кв-47862, і-3251.

19 НМЛ, Кв-39337, і-2719.

20 НМЛ, Кв-33996, і-1152.

21 НМЛ, Кв-3625, і-1373. Див.: Карэлін У., Мельнікаў М. Вобраз Іасафата... – С. 111-115; Їх же, Вобраз Іасафата Кунцэвіча ў сакральным мастацтве Беларусі // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та проблеми сучасності. – Львів, 2006. – Вип. 4. – Мал. 5.

22 НМЛ, Кв-27668, і-803.

23 НМЛ, Кв-15449, і-1578.

24 Дф 1388 (номер Книги вступу відсутній).

25 Кв-42567/50, і-3982. Про ікону див.: Посацька Д. Мистецькі збірки студитів у Національному музеї у Львові (1939-1952) // Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Частина II. У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – С. 21-22. – Іл. На с. 146.

26 Кв-42567/40, Дф-1476.

27 Про іконостас та каплицю коротко див.: Посацька Д. Мистецькі збірки... – С. 21.

28 Кв-42561/40, і-3490. Див.: Забитівська А. «Посвята митрополитові Андрею». Про виставку з нагоди 145-ліття від дня народження засновника Національного музею у Львові та 105-річчя з часу створення інституції // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2011. - №8 (13). – С. 62; див. також: Бура Л. З авторського вечора // Наше життя. – 1965. – (Жовтень) ч. 9.- С. 9.

Тетяна ФЕДОРІВ

ІСУС ХРИСТОС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ У ХАТНІХ ІКОНАХ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»

Дослідження та вивчення колекції сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля» варто розпочати з каталогізації та опису пам'яток. Метою даної публікації є опрацювання та систематизація відомостей про хатні (домові) ікони із зображенням Ісуса Христа, що знаходяться у колекції заповідника. Об'єктами дослідження є ікони XVIII – XX ст. із зображеннями Ісуса Христа, які є складовою частиною стаціонарної виставки, що експонується у Замковому палаці м. Збараж.

Теоретичною основою даної публікації стали статті Василевської С. та Вигоднік А. Матеріали до каталогу волинської ікони. Матеріали XV та XVIII міжнародних конференцій [1, 2] та праці, що безпосередньо стосуються досліджуваної теми: Словник українського сакрального мистецтва [12], Іванчо І. Ікона і літургія [5], Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону [8]. Інформацію про розмір, техніку виконання ікон було взято з інвентарної книги "Живопис" [6].

Хатня ікона – це традиція християнської родини. Хатня чи родинна ікона, супроводжувала людину впродовж усього земного життя. Коли народжувалася дитина їй дарували ікону і вже з дитинства плекали дитину у молитві до Бога, до цієї ікони. За допомогою ікони дитина виховувалась і пієтизм до хатньої ікони формувався вже з самого народження. Ту ж ікону, яку дарували дитині при хрещені, давали їй під час урочистого причастя. "Хатня" та "родинна" ікона стали синонімами. Далі святим образом батьки благословляли дітей на шлюб, і після Божого благословення ікона ставала оберегом для новоствореної сім'ї. Родинні ікони, як правило, передавались з покоління у покоління і завжди знаходилася у домі [3].

Хатні ікони спеціально освячувались за допомогою відповідних молитов для освячення образів Богородиці, Ісуса Христа та святих покровителів [3].

Хатню ікону властиво відрізняв невеликий розмір [3] (висота до 50 см) з різьбленим або мальованим зображенням найбільш шанованих святих [12, 109]. Характерними для хатніх ікон було також те, що на ній могли бути написані і Розп'яття, і Богородиця, і св. Миколай, і св. Варвара, і інші святі покровителі, імена яких носили члени сім'ї, що проживали у хаті. Особливо рідкісними та цінними у Галичині є хатні ікони писані на полотні [3].

Хатні ікони з'єднувалися одна з одною в суцільний божник за допомогою дерев'яних різьблених лиштв [12, 109]. Їх розміщували на покуті. Вони були прикрашені тканими або вишиваними рушниками-божниками, обтикані цілющим зіллям та квітами. У найзаможніших селян були справжні домашні іконостаси [10, 100]. Під іконою звисав каганець, уподібнений до панікадила. Під час свят та спеціальних відправ чи молитов, переважно на Святвечір і всеношну, його запалювали "щоб ангели прилітали до оселі" [11, 5].

Наприкінці XIX – у першій половині XX століття хатня ікона пережила справжню трагедію. У Східній та Центральній Україні, в часи голодомору ікони планомірно знищувались, оскільки у хатах вони були неоціненним скарбом і в будь-який час її можна було обміняти на хлібину, зерно чи продати. А тому ікони примусово вилучались та знищувались. Внаслідок таких дій, ікона, що впродовж віків та поколінь була святою реліквією родини, майже повністю зникла [3].

В Галичині хатня ікона почала "виживатись" з хат ще швидше, наприкінці XIX століття. Це було зумовлене тим, що в той час у Австро-Угорщині стали популярними та "модними" олеодруки (літографічний спосіб відтворення картин, написаних олією [7, 101]). Такі друковані ікони та зображення були набагато яскравішими, чіткішими від старих ікон, які вже були потемнілі від часу, закурені від диму, горіння лампадки, пилюки. Євреї "обмінювали" олеодруки на старі ікони, ходячи по хатах. І таким чином безцінні родинні образи у галицьких та волинських родинах були витіснені штамповками [3].

На сьогоднішній день хатніх ікон залишилось дуже мало, але традиція

такої ікони потрохи відроджується. Вже з початком незалежної України нові іконописці почали писати ікони такого типу і вони знову почали наповнювати українські домівки і супроводжувати українські родини у їхньому земному житті [3].

У колекції заповідника налічується шість хатніх ікон із зображенням Ісуса Христа. Його ікони, не враховуючи зображення в євангельських сценах, можна згрупувати так: Пантократор, Христос – Великий архієрей, Ветхий деньми, Еммануїл, Ангел Великої ради та інші зображення (Христос Недремне око, Чоловік страждань) [5, 11-13].

Хатні ікони з колекції Національного заповідника зображують Ісуса Христа Пантократора – "Той, що царює над світом". Визначення походить з грецького перекладу Біблії. Його теж знаходимо у книзі Одкровення (1:8, 4:8, 15:3, 21:22). Отці Церкви надають йому христологічного тлумачення [5, 11-12].

Тип зображення Пантократор розвинувся після закінчення іконоборства. На іконі Ісус Христос має мужній вигляд, правицею благословляє, у лівій руці тримає розгорнену або закриту книгу Євангелія [5, 12]. Іконописний правильник перелічує фрази Ісуса Христа, які зазвичай вміщують на іконі. На іконі Ісус Христос Вседержитель (Ж – 16) міститься наступний напис: "Прийдіть до мене всі втомлені і обтяжені, і я облегшу вас [Мт. 11: 28]". Такі слова, як правило, писалися якщо Ісус Христос був зображений серед святих [5, 25]. На двох інших іконах (Ж – 27, Ж – 25) з колекції заповідника у розкритих Євангеліях, вміщено напис: "Нову заповідь даю вам, любі … [Ів. 13: 34]". На ранніх стадіях іконографічного образу Пантократора, Христос міг зображуватися із закритою книгою чи сувоєм у руці [8, 117].

Зазвичай, зовнішність Ісуса Христа зображувалась так: волосся середньої довжини спадає на плечі, борода, як у молодої людини [5, 12]. Постать Вседержителя зображена завжди у фронтальному положенні. Його голову, як правило, оточує золотий хрещатий німб [8, 117]. Для наголошення Богосинівства Ісуса у німб вписувався хрест із грецькими літерами "ωON" (Це ім'я Ягве, Бога, особа якого проявилася в Ісусі Христі) [5, 18].

Літери, що присутні у німбі, можна тлумачити і по-іншому: „Хрест, вписаний у святе коло божественного життя, – жива вісь святотроїчної любові. Отець – любов, що розпинає, Син – любов, що є розп'ята, Святий Дух – хрест любові, її непереможна сила". Німб Христа – символізує Його божественність [5, 19].

Особливо багато уваги приділялося укладові пальців благословляючої руки. Згідно з виробленим на терені Греції правилами, жест руки Ісуса Христа був своєрідним відтворенням іменної монограми: ІСХР [8, 117]. Прямий палець, вказівний, і середній формують ім'я ІС, бо вказівний палець творить літеру „І", а той, що зігнутий біля нього – літеру „С". Великий та підмізинний пальці, що перехресно з'єднуються, і мізинець біля них формують ім'я ХС. Адже мізинець і підмізинний палець творять літеру „Х", а сам зігнений мізинець – символізує літеру „С" [5, 22].

Зазвичай, у традиційних зображеннях Христос одягнутий у хітон та гіматій [8, 117-118]. Дві барви Його одягу – синя та пурпурова – символізують Його божественність і людськість [5, 16]. Нижня одіж Христа – багряна. Ця барва з давніх віків, символізувала царську гідність. Верхня одіж, гіматій – синій, що символізує Його божество. Також синій колір відомий як символ милосердя, що означає Божу любов, виявлену до людини [5, 20-21].

Однак сама постать Вседержителя не набула остаточно встановленого композиційного вирішення. Іноді гіматій може перекривати усю фігуру Христа і обидві його руки, іноді вони розкриті частково або й зовсім, руки бувають укладеними ближче до тіла або висуненими поза торс. Однак спільною ознакою завжди є величавість цього виробленого століттями жесту всесильного Бога із суворим виразом обличчя [8, 117-118].

Ісус Христос Вседержитель (Ж – 16) датується XIX ст. [4, 14]; розміри 31 х 26 см [6]; реставрована О.І. Магінською-Слободюк, 1996 р. [4, 31]; техніка і матеріали – дошка (1), левкас, олія, золочення, сріблення; збереження – потертості сріблення та золочення, потертості фарбового шару, деформація основи.

фото 1.

Опис: зображення Ісуса Христа поясне, фронтальне. Права рука піднята у благословляючому жесті. Лівою рукою Христос тримає розкриту книгу. Ісус Христос зодягнутий у червоний гіматій з золотистими орнаментами, оздоблений довкола горловини та темно-синій гіматій. Драпірування одеж виконане тонкими світлими лініями по основному кольорі. Лик продовгуватий, вохристої карнації, обрамлений темним хвилястим волоссям та бородою, темні вуса. Очі великі, виразні, ніс прямий, вуста світло-червоні. Німб плоский, круглий, окреслений однією графією, всередині хрещатий з червоними буквами по обидва боки від голови: ω – N. Обабіч постаті ромбовидні окреслені однією графією іменні монограми: "ІС" – "ХС", під ними прямокутні написи: "ГДЬ ВСЕ" – "ДЕРЖИТЕЛЬ". Тло ікони гравійоване по периметру геометричним орнаментом, золочене та сріблене. Ікона обрамлена двома вузькими смужками, синього та червоного кольору (Фото 1). Публікація: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника "Замки Тернопілля". – Тернопіль, 2006. – 32 с.

Ісус Христос (Ж – 20) датується XVIII ст. [6]; розміри – 17,5 х 12 см [6]; про реставрацію відомостей немає; техніка і матеріали – дошка (1) соснова, левкас, олія; збереження – кракелюри, тріщини у нижній частині ікони, потертості фарбового шару, пошкоджена шашелем, по кутках залишки цвяхів.

Опис: зображення Ісуса Христа нижчепоясне, фронтальне. Правою рукою Ісус благословляє, а ліва рука оперта на державі, увінчаній хрестиком. Одягнений у хітон червоного кольору з орнаментованою горловиною та обшлагом і синій гіматій. Підперезаний зеленим поясом. Драпірування одеж виконане широкими темними смугами по основних кольорах. Лик світло-вохристої карнації, продовгуватий, очі виразні темно-сині, з відміченими білою фарбою зіницями, ніс прямий, вуста світло-червоні, прямі чорні брови, темні вуса і борода, чорне волосся локонами спадає на плечі. Чітко окресленого німбу немає, довкола голови висвітлення тла зі світлим промінням. По обидва боки вверху іменні монограми «ИС – ХС», дещо нижче букви «ON". Тло ікони гладеньке, світло-синього кольору. Обрамлена ікона широкою смугою чорного кольору (Фото 2). Публікується вперше.

Ісус Христос Вседержитель (Ж – 27) датується XVIII ст. [6]; розміри – 68 х 39 см [6]; про реставрацію відомостей немає; техніка і матеріали – дошка, левкас, олія, обрамлення накладне металеве (шати), сріблення, золочення, гравіювання, тиснення; збереження – кракелюри, потертості фарбового шару, потертості та потемніння окладу, потертості золочення зовнішньої рами.

Опис: зображення Ісуса Христа нижчепоясне фронтальне. На дошці написані обличчя та руки Христа. Права рука Спасителя піднята у благословляючому жесті, ліва рука знизу тримає відкриту книгу з текстом. Хітон виконаний тисненням на металевому окладі, горловина, обшлаги рукавів та край гіматію оздоблені геометричним орнаментом. Лик продовгуватий, вохристої

фото 2.

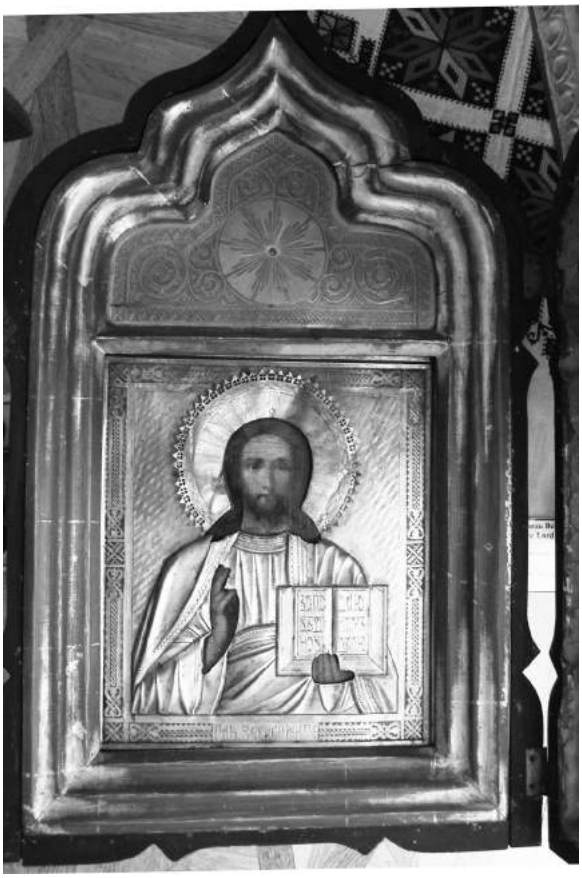


фото 3.

карнації з підрум'яною, очі виразні, ніс прямий, вуста рожеві, темна борода обрамляє обличчя, вуса ледь помітні, волосся спадає на плечі. Німб круглий, накладний окреслений двома графіями, оздоблений геометричним орнаментом та по краю вирізаний зубцями, золочений. Тло ікони гравійоване геометричним орнаментом. Ікона вміщена у фігурний дерев'яний кіот. Профільована рама кіоту покрита червоною та коричневою фарбами. Під зображенням гравійований напис: «ГДЬ. ВСЕДЕРЖИТЕ». Кіот дерев'яний, темно-коричневий, внутрішня рама профільована, темно-червона з потертим золоченням. Над іконою в кіоті вміщений металевий картуш з рослинним та геометричним візерунками (Фото 3). Публікується вперше.

Ісус Христос Вседержитель (Ж – 21) датується XVIII ст. [4, 18]; розміри – 21,5 х 17 см [6]; про реставрацію відомостей немає; техніка і матеріали – дошка, левкас, олія, обрамлення накладне металеве (шати, оклад), сріблення, золочення, тиснення; збереження – кракелюри, потертості та потемніння окладу.

Опис: зображення Ісуса Христа нижчепоясне фронтальне. На дошці написані обличчя та руки Христа. Правою рукою Спас благословляє, у лівій руці тримає хрест. Хітон виконаний тисненням на металевому окладі, горловина та край гіматію оздоблений геометричним орнаментом, на обшлагах рукавів – геометричним та рослинним. Лик продовгуватий, вохристої карнації, очі великі темні, ніс прямий, вуста червоні, брови чорні, ледь помітні темні вуса і борода, темне волосся локонами спадає на плечі, відтінені повіки і вилиці. Німб променистий, тиснений, накладний, зверху дещо виступає за межі ікони, золочений. Тло ікони гладеньке, золочене. По краю ікони рельєфна, тиснена рама, по чотирьох кутах тиснені візерунки у вигляді букетів квітів (Фото 4). Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

Господь Вседержитель (Ж – 25), датується 1915 р. (згідно дарчого напису); розміри – 24 х 21 см [6]; придбана у СТВ Фірма «Галерея» (м. Тернопіль) [6]; про реставрацію відомостей немає; техніка і матеріали – дошка, літографія, обрамлення

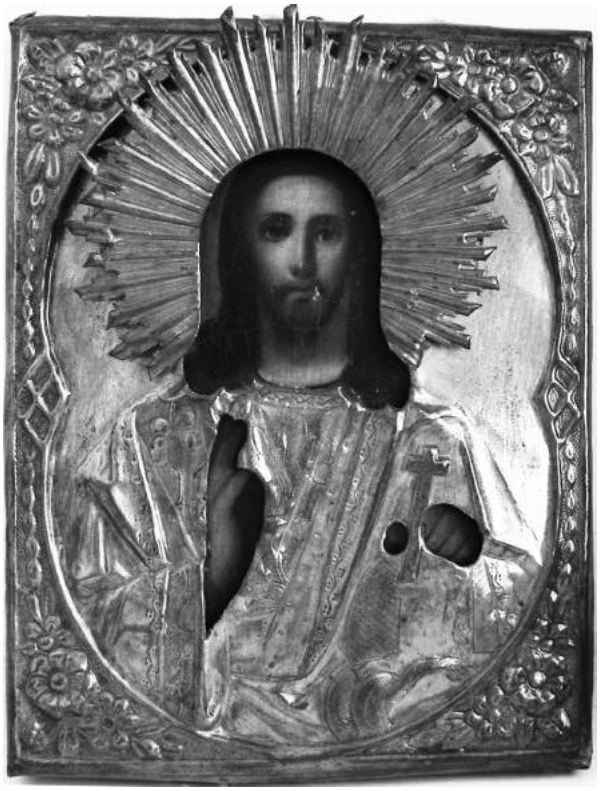


фото 4.

накладне металеве, сріблення, золочення, гравіювання, тиснення; збереження – кракелюри, потертості золочення та сріблення, потемніння.

Опис: зображення Ісуса Христа поясне фронтальне. На дошці написані обличчя та руки Христа. Правою рукою Господь благословляє, лівою рукою знизу тримає відкриту книгу з текстом. Хітон та гіматій виконані тисненням та гравіюванням на металевому окладі. Хітон сріблений із золоченим краєм, а гіматій – навпаки: золочений із сріблением краєм. Горловина, обшлаги рукавів та край оздоблені. Лик темний, очі великі темні, чорні вуса та борода, темне волосся спадає на плечі. Німб круглий, накладний, вирізаний по краю зіркатим візерунком. Всередині окреслений трьома графіями, хрещатий, з літерами «ωON". Тло ікони гравійоване косими лініями, золочене. По контуру ікони – тиснена рама, оздоблена геометричними елементами, у її нижній частині гравійований напис: „ГДЬ ВСЕДЕРЖИ". Обрамлення ікони подвійне, зовнішня рама темно-коричнева, внутрішня рама профільована, покрита червоною та золотистою фарбами. На внутрішній рамі внизу прикріплений дарчий напис (гравійований на металевій пластинці): „Въ Благословеніе дорогой дочере Вере

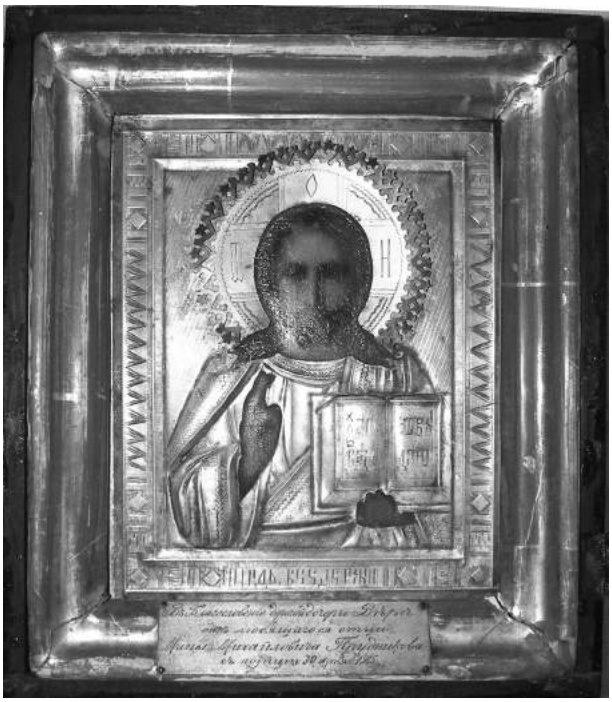


фото 5.

отъ любящагося отца Мины Михайловича Прудникова съ позиции 30 октяб. 1915» (Фото 5). Публікується вперше.

Крім образів та всіляких малих образків у деяких хатах на стінах можна було побачити каплички. Це коробка зроблена із тоненьких дощечок. Спереду вміщувалося скло приклеєне до рамки. Всередині стінки обклеювали папером ясного кольору – голубим, жовтим або рожевим. Всередині ставили образок, який довкола прикрашався вінком з паперових квітів. При цьому використовували багато позлітки (фольги) всіляких кольорів [13, 391]. У вищеописаній капличці вміщена ікона Ісуса Христа Вседержителя (Ж – 85), що знаходиться у експозиції Замкового палацу м. Збаража.

Ісус Христос (Ж – 85) датується ≈ XIX ст. [6], розміри – 29,5 х 24,5 см [6], передана (м. Тернопіль) [6], про реставрацію відомостей немає; техніка і матеріали – дошка, левкас, олія, тиснення, обрамлення накладне металеве; збереження – незначні потертості фарбового шару, потемніння профільованої металевої внутрішньої рами, імовірно, внаслідок замокання.

Опис: зображення Ісуса Христа нижчепоясне фронтальне. Права рука піднята у благословляючому жесті, ліва рука оперта на камінь (?), у ній Христос тримає хрест. Одягнений Ісус у червоний хітон з орнаментованою горловиною і

фото 6.

обшлагом та у синій гіматій. Лик світлої карнації, продовгуватий, очі великі голубі, ніс прямий, вуста рожеві, великі вуха, темні вуса і борода, темне волосся спадає на плечі, відтінені вилиці та руки Христа. Чітко окресленого німбу немає. Довкола голови висвітлення тла. По обидва боки від голови Ісуса напис: «ИИС» – «ХРС». Тло ікони гладеньке, світло-голубе. Глибока профільована сріблясta рама з вирізаними металевими декоративними елементами, паперові квіти. Ікона вміщена у зовнішню раму, темно-коричневого кольору (Фото 6). Публікується вперше.

У даній роботі була зроблена спроба опису та більш глибшого дослідження хатніх ікон із зображенням Ісуса Христа з колекції заповідника. Ряд відомостей, однак, так і залишились нез'ясованими, оскільки немає інформації про реставрацію та походження ікон.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Василевська С., Вигоднік А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI – XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV Міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2008. – С. 200-206.

2. Василевська С., Вигоднік А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI – XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2011. – С. 202-214.

3. Доктор Севастіян (Степан) Дмитрух, опікун збірки колекції "Студіон" схм. Боніфатій, голова комісії сакрального мистецтва УГКЦ. Розповідь записана 18.08.2012 року.

4. Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника "Замки Тернопілля". – Тернопіль, 2006. – 32 с.

5. Іванчо І. Ікона і літургія. – Львів: Свічадо, 2009. – 499 с.

6. Інвентарна книга № 1. Живопис. – 23 березня 1995 – 02 липня 1996.

7. Новий тлумачний словник української мови / Упор. Яременко В., Сліпушко О. – Київ, 2001. – 917 с.

8. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 393 с.

9. Островский К., Вальдина Т. Жития святых, изложенные в сокращении по святителю Дмитрию Ростовскому. Православное семейное чтение. – М.: ЗАО «БММ», 2011. – 864.

10. Рідна моя Україна / Укл. Сметана І.І. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 416 с.

11. Скуратівський В.Т. Покуть. – К.: Довіра, 1992. – 235 с.

12. Словник українського сакрального мистецтва / За ред. Станкевича М. – Львів, 2006. – 287 с.

13. Шагала В. Вибране. [Текст, малюнки] / Володимир Іванович Шагала // Упорядник Іван Паламар. – Львів: Логос, 2010. – 568 с.

Оксана ТРІСКА

З НОВИХ ВІДКРИТТІВ: НЕВІДОМІ КОМПОЗИЦІЙНІ ТИПИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІКОН НА СКЛІ

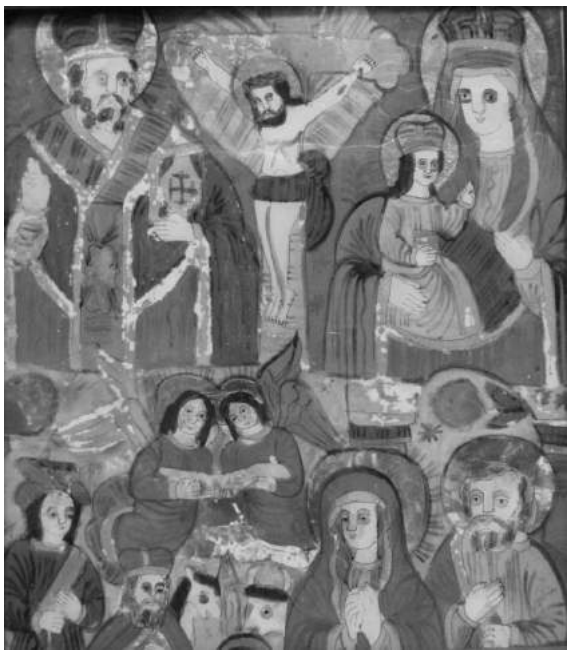
(на основі артефактів з Краківського Національного музею та львівських приватних збірок)

На даний час в Україні ще триває формування бази даних народних образів на склі, виготовлених у другій половині XIX – на початку XX ст. Українські дослідники не повністю опрацювали закордонні музейні збірки, а також відбувається трохи запізнілий, якщо порівнювати з країнами-сусідами, період виявлення нових творів, що поповнюють приватні колекції. Зразки, які нещодавно увійшли до мистецтвознавчого обігу, відкривають нам різносторонні грані творчості гуцульсько-покутських майстрів.

Однією з характерних рис, що вирізняє українські ікони на склі з-поміж закордонних аналогів, є композиційна поліваріантність. Переносячи зображення з графічного підкладу на скло, малярі по різному підходили до їхнього відтворення. Зазвичай, однойменні сюжети відрізнялися між собою лише композиційними нюансами — незначним переміщенням деталей в рамках однієї теми. Натомість у багатосюжетних творах для малярів відкривалися значно ширші можливості для співставлення.

У Краківському Національному музеї зберігається вісім українських ікон, частина з яких підтверджує стремління народних майстрів до тематичних інтерпретацій. Всі твори виконані у другій половині XIX ст. і відповідають стилістиці гуцульсько-покутського малярства, представленого в Україні. Проте з іконографічно-композиційного огляду вони демонструють

1.Ісус Христос у дитячому віці, Розп'яття з Пристоячими, Іван Хреститель у дитячому віці, Покуття, друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, Краківський Національний музей.



2.Різдво Христове, Св. Миколай, Розп'яття, Богородиця Одигітрія, Покуття, друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, Краківський Національний музей.

нові версії поєднання сюжетів.

Викликає зацікавлення образ *Ісус Христос у дитячому віці, Розп'яття з Пристоячими, Іван Хреститель у дитячому віці* (іл. 1), кожний з сюжетів якого розміщений в арковому обрамленні, розділеному колонами. В Україні відомо декілька аналогів, на яких різні теми окреслені арками. Це, наприклад, архетипне зображення — *Св. Миколай, Розп'яття з Пристоячими, Богородиця з Дитям*[1]. Краківський образ вирізняється тим, що на ньому співставлені різномасштабні фігури та півфігури і домінантними стають бокові сюжети — погруддя Ісуса Христа та Івана Хрестителя.

На іншому зразку відтворено рідкісний для покутського іконопису на склі сюжет Різдва Христового (відомо всього чотири варіанти), поєднаний з Св. Миколаєм, Розп'яттям, Богородицею Одигітрією (іл.2). У львівській приватній колекції фігурує подібна ікона — на ній у верхній частині розміщене Різдво Христове, у нижній — Св. Юрій, Розп'яття, Богородиця з Дитям[2]. Проте краківський зразок демонструє іншу комбінацію — Різдво розміщене внизу й відтворене не повністю (бракує зображення волхва), а Св. Юрій замінений Св. Миколаєм.

Новий приклад сюжетних замін засвідчує ікона *Св. Юрій, Розп'яття,Св. Варвара*. Вона поповнює композиційний різновид *Розп'ять з ромбовидним середохрестям*. Подібний твір зберігається і в Україні, проте

3.Св. Юрій, Розп'яття, Св. Варвара, Покуття, друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, Краківський Національний музей.

на ньому вгорі фігурують херувими, а в даному випадку вони замінені квітами. Твір виконаний маляром «червоних» образів і належить до найбільш майстерної категорії народних зразків (іл. 3).

Повертаючись до вже описаних *Ісуса Христа та Івана Хрестителя у дитячому віці*, доцільно зазначити, що ще один багатосюжетний варіант поповнив львівську приватну збірку. Композиційна новизна полягає у тому, що маляр розмістив Ісуса Христа та Івана Хрестителя у нижній частині скла (а не у верхній, як це дотепер зустрічалося), та намалював між ними ангела (замість звичного Розп'яття). Вгорі представлені вже традиційні — Св. Юрій, Розп'яття, Богородиця Одигітрія (іл. 4).

Незвичним для покутського іконопису є нововиявлений парний образ. На двох листах, об'єднаних однією рамою, Богородиця з Дитям і Св. Миколай намальовані в медальйонах (іл. 5). Поява круглого обрамлення є нехарактерною для українських малярів — цей засіб запозичено з літографій або іншої друкованої продукції[3]. Внизу скла розміщено Св. Марію Магдалину й Св. Івана Богослова та Св. Іван Непомука? і Св. Параскеву? Вся композиція доповнена симетричними галузками квітів, які об'єднують частини зображення. У мистецтвознавчому обігу відомо лише три українські образи медальйонного типу — *Іван Хреститель та Ісус Христос — діти, Гріб Господній, Богородиця з Дитям, Св. Йосип з Дитям та Св. Трійця*[4]. Саме ці зразки підтверджують вплив католицької друкованої графіки, улюбленим пріоритетом якої були сюжети в картушах.

Вищеописаний твір цікавий ще одним аспектом — він яскраво демонструє, що малярі, здебільшого, компонували подвійні образи як одне ціле, зберігаючи єдність зображення. Це засвідчує симетричність медальйонів та ритмічне розміщення декору, який дзеркально-симетричний і відносно внутрішньої осі кожного скла і відносно центральної вертикальної осі всієї площини, яка в даному випадку розмежовує два скла і є стороною рами.

Також варто зупинитись на особах представлених тут святих. Їх атрибуція може бути лише дискусійною — під Богородицею Одигітрією намальовані дві фігури, візуально близькі до Пристоячих біля Розп'яття (про це свідчить багато покутських образів[5]). Але чи оправдано поряд з Богородицею відтворювати ще раз Богородицю? Ми припускаємо, що автор мав на увазі одну з жон-мироносиць, а саме Марію Магдалину. Аналогічно невизначена ситуація з іншою парою святих — нижче Св. Миколая зображені постаті, які за поданням тотожні з святими Костянтином і Оленою, що фігурують у буковинському сюжеті Воздвиження Чесного Хреста. Проте в поодиноких випадках подібну атрибутику мали і Св. Іван Непомук, і Св. Параскева. Оскільки хрест, біля якого завжди представляли Констянтина і Олену, відсутній, то схиляємось до другого варіанту.

Несподіванкою стало останнє поповнення львівської приватної збірки — ікона Архангела Михаїла (іл.6). До цього часу було відоме лише одне зображення на склі, яке, на нашу думку, є фрагментом Страшного суду. Саме в цій іконографії святого

4.Іван Хреститель та Ісус Христос у дитячому віці, Св. Юрій, Розп'яття, Богородиця Одигітрія, Покуття, друга пол. XIX ст., скло,розпис, позолота, приватна збірка, Україна

5.Богородиця Одигітрія, Св. Марія Магдалина, Св. Іван, Богослов, Покуття, друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, приватна збірка, Україна.
Св. Миколай, Св. Іван Непомук?, Св. Параскева?, Покуття, друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, приватна збірка, Україна

представляли з піднятим мечем і вагою в руках. Недавно придбаний зразок — перший, на якому Архангел Михаїл виконаний за авторським задумом, — одноосібно й в повний зріст. Невеликий формат (30х23см), тонке гутне скло з певними нерівностями та вкрапленнями випадкових забруднень, непрофільована плоска рама з прямокутним кутовим з'єднанням, вказує на його належність до найдавнішої групи народних ікон на склі (середина XIX ст.). Образ вирізняється стилістикою — біло-рожевим моделюванням лику, дещо хаотичним білим рискуванням, несподіваним декоративним доповненням у вигляді біло-червоних перехрещених рисок-галузок, темно синім, майже чорним тлом. Якщо всі попередні твори вписуються у певну сюжетно-композиційну нішу, то останній розширює видову специфіку найбільш рідкісних і давніх типів ікон на склі.

Назагал всі розглянені артефакти збагачують образотворчу спадщину іконографічною різноманітністю. Народні малярі не обмежували себе загальноприйнятими канонами — вони співставляли святих довільно, на свій розсуд вибираючи їм місце на площині. Нові поєднання свідчать про імпровізаторський підхід місцевих майстрів до процесу

6.Архангел Михаїл, Покуття, сер. XIX ст., скло, розпис, позолота, приватна збірка, Україна

тиражування ікон на склі. Їх винахідливість не завжди була обґрунтованою, у зв'язку з чим виникали богословські неточності, проте вони, очевидно, не турбували покупців, для яких важливим був образ Святого і факт його присутності в домівці.

Відомий львівський колекціонер Іван Гречко, після довгих років збирацької практики, проведеної в Карпатському регіоні, зауважив, що з допомогою такого творчого підходу «твориться широчезний діапазон інтерпретації якоїсь однієї моделі»[6], в результаті чого досягається і тематична, і стильова різноманітність народних мистецьких виробів.

1 Народна ікона на склі: альбом / [упоряд. Романів-Тріска О.]. – К.: Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 272.

2 Народна ікона на склі: альбом / [упоряд. Романів-Тріска О.]. – К.: Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 79.

3 Романів-Тріска О. Західноукраїнське малярство на склі XIX– початку XX століття / Романів-Тріска О. // Народна ікона на склі: альбом. – К.: Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 17.

4 Народна ікона на склі: альбом / [упоряд. Романів-Тріска О.]. – К.: Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 64-65, 261.

5 Народна ікона на склі: альбом / [упоряд. Романів-Тріска О.]. – К.: Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 89, 226.

6 Гречко І. Трійця — гуцульський підсвічник // Домашевський М. Історія Гуцульщини. — Львів, 2001. — С.481.

Марта ФЕДАК

ІКОНА «СТРАШНОГО СУДУ» ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТ. ІЗ ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА У ЗАВАДЦІ.

До основних тем української іконографії належить зображення Страшного Суду, що відоме на наших теренах з часів Київської Русі[1]. У системі оформлення церковного інтер'єру великі монументальні ікони «Страшного Суду» розміщувались на західній стіні храму, рідше на південній, де у парі зі «Страстями Христовими» та іконостасом творили триєдиний ансамбль. Попри концептуально складну семантику, ці ікони мали дидактичний характер та слугували для вірних нагадуванням про Останній Божий Суд і справедливу відплату за людські вчинки.

В Україні тематика Страшного Суду спеціально не досліджувалася[2], хоча вартує на окрему монографічну розвідку з огляду на розмаїття іконографічного та образно-малярського вирішення, а також унікальність своїх етнографічних рис, що відрізняє її від зразків інших країн візантійської традиції. Впродовж віків іконографія Страшного Суду набула різної інтерпретації відповідно до того чи іншого періоду, а також творчого підходу іконописців, котрі попри усталені канони у своїх творчих пошуках інколи випереджали навіть сучасні форми мистецького вислову.

Розвиток іконографії Страшного Суду вдається простежити з XV ст.[3] на основі пам'яток, основна частина яких належить збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ). У питанні вивчення та дослідження ікон Страшного Суду важливим є систематизувати доступний матеріал, а також вводити до наукового обігу невідомі досі зразки, що тим самим сприятиме глибшому вивченню цієї теми.

Однією з таких маловідомих пам'яток є ікона «Страшного Суду», що походить з церкви св. Архангела Михаїла із с. Завадка Сколівського району Львівської області[4],

Реконструкція ікони «Страшний суд». Друга половина XVI ст. С. Завадка Сколівського р-ну Львівської обл.

Праведні чини. Фрагмент ікони «Страшний суд». Друга половина XVI ст.
С. Завадка Сколівського р-ну Львівської обл.

котра надійшла до НМЛ зі збірки музею Богословської Академії у Львові 1939 р. Пам'ятка не була раніше репродукована, вона згадується лише у реєстрі ікон Страшного Суду О. Сидора[5] та І.-П. Хімки[6]. Ікона збережена частково – розрізана на шість рівних частин. Пропонована реконструкція дає змогу відтворити іконографічний тип цієї ікони, котрий представляє варіант з «дорогою митарств» у вигляді змія, що було характерним для більш давніх зразків. Бачимо також незначні втрати у верхньому ярусі, де зображено «сувій неба», та більші втрати у нижньому регістрі, де очевидно було відведено місце сюжетові, де Петро відчиняє ворота раю, а також сценам пекла. По поверхні іконного щита спостерігаються втрати фарбового шару; на двох частинах реставраційні вставки. Комплекс консерваційно-реставраційних робіт було проведено у 1930-х роках.

«Страшний Суд» із Завадки привертає увагу своїм художньо-образним вирішенням – майстерне виконання поєднано з рисами народного трактування художнього образу, що відносить його до продукції провінційних майстрів. Як і для більшості творів ремісничо-народного характеру, іконі властива підкреслена декоративність зображення із площинним трактуванням форм та скупою палітрою локальних кольорів, де переважають блакитні, вохристі та оранжеві. У виражальних засобах головну роль відіграє розмашистий чорний контур, що творить графічну основу твору.

Анонімному майстрові вдається передати прості і щирі образи персонажів, близькі до реальних типажів, проте іконописець їх не надто урізноманітнює – усі з карими очима, зрослими на переніссі бровами та виразним носом. Карнація ликів доволі темна з локальним вохренням без білильних нюансувань. Постаті вкорочених пропорцій, форми важкі, масивні. Попри схематичне трактування одягу, лики та партії тіл вирізняються певним об'ємом.

«Страшний Суд» із Завадки належить до групи ікон цієї іконографії, що за кількістю збережених зразків найширше представлена у XVI ст. Пам'ятка ілюструє стилістично-образні зміни в іконописі перехідного періоду, що характеризуються поступовим згасанням візантійських традицій в українському сакральному малярстві та пошуків нових форм художнього вислову, зорієнтованих на традиції західноєвропейської мистецької культури.

Судячи із збереженого фрагменту,

Апостольський ряд. Фрагмент ікони «Страшний суд». Друга половина XVI ст. С. Завадка Сколівського р-ну Львівської обл.

ікона скомпонована за традиційною іконографічною схемою із привнесенням творчих корективів талановитого майстра. У верхньому ярусі два ангели згортають блакитний сувій неба, посередині якого у колі – півпостать Бога Отця у білих одежах; однією рукою двоперстно благословляє на рівні грудей, а в іншій тримає книгу. У правому верхньому куті композиції сцена «повалення нечистих духів під землю», де показано як нечиста сила стрімголов спадає у бездну, що має вигляд бочки.

У наступному регістрі у великій круглій мандолі, котру підтримують чотири ангели сидить Христос-суддя у білих одежах з оголеним торсом; відведеною вбік правицею благословляє, інша опущена додолу. Обабіч в адораційній поставі – Богородиця та Іван Предтеча. Під мандолою – Етимасія, що представлена у вигляді прямокутного стола на низьких ніжках; ззаду вигнута спинка із високими бельцями, на котрій семиконечний хрест і голуб – символ Св. Духа. На престолі лежить розгорнута книга на словах (Мт. 25:34): **ПРИДЬТЄ / ЛЮДИЄ / БлГОСЛОВЄН / НИ НАСЛЬ / ДѸТЄ ѴГО / ТОВѦНОЄ / ВѦМ ЦРСТВО / NБсNОЄѠ**. З-під престолу видніється Божа

Христос-суддя. Фрагмент ікони «Страшний суд». Друга половина XVI ст. С. Завадка Сколівського р-ну Львівської обл.

рука з праведними душами у вигляді голівок: **ДША ПРАВЄДНЫХ ВО РѸЦЬ БЖИ**. По боках на суцільних лавах із спинкою сидять по шість апостолів в однакових поставах із маленькими згортками в руках, котрі тримають у вертикальному положенні, немов свічки. За лавами стоять масштабно збільшені півпостаті ангелів. Нижче престолу клянчать Адам і Єва.

Під апостольським рядом ліворуч представлені різні категорії праведників: **ЛИк СТЫХЬ МѸЧЄНИКЬ**, **ЛИк СТЫХЬ ЦРС**, **ЛИк СТЫХЬ ПРОРОКЬ**, **ЛИк СТЫХЬ ПѸсТЫНЬНЫХ / И ПРЄПОДОБНЫХ ЖЄНЬ**, **ЛИк СТЫХЬ …ТЫ…НЫ…Ь / И ПРЄПОДОБЬНЫХЬ МѸЖЄ**, **ЛИк СТЫХЬ …ЄРNОРИЅЦ…**, **ЛИк СТЫХЬ СТЄЛЄ**. Кожна група у характерних одежах, що тим самим урізноманітнює їхній образ: мучениці у закручених хустках, царі у великих коронах, пустинножительки – у різнокольорових накидках і головних уборах, що нагадують тюрбани, чорноризці у високих чорних каптурах з гострим завершенням.

В окремому ряді зображено сцену раю закомпоновану у колі, де на прямокутному троні з підніжком сидить Богородиця у супроводі архангелів; поруч, на окремому кріслі – праведний розбійник із хрестом в руках. Внизу півпостаті праотців Авраама, Ісаака і Якова з душами праведних на їх лоні.

Праворуч від раю вертикально представлено чотири царства у вигляді фантастичних істот в окремих колах: Грифон – **ЦРСТВО МАКИДОНСКОЄ,** багатоголовий звір – **ЦРСТВО ВАВИЛОнСКОЄ,** лев – **ЦРСТВО ЄЛИНЬСКОЄ,** медвідь – **ЦРСТВО РИМСКОЄ**.

У центральній частині зображено змія, що уособлює «дорогу митарств». Його тулуб блакитного кольору з нанизаними рожевими та блакитними кільцями, біля котрих з одного боку ангел несе душу, а з іншого – чортик підносить сувої з написом гріхів.

Праворуч під апостольським рядом представлені народи, які ідуть на суд Божий: **ЖИДОВЄ И КАРАИМИ**, **ЛѦХОВЄ И НЬМЬЦИ**, **ТЎРЦИ И ТАТАРИ**, **МЎРИНИ И АРМЄНИ**. Майстер намагається відтворити характерні риси окремих типажів та особливості їхнього одягу. Достовірно розгледіти зображення не вдається, з огляду на доволі пошкоджений фрагмент твору.

У наступному ярусі – «воскресіння мертвих», де у вигляді кола символічне зображення світу із земною твердинею та водною стихією. На твердині, що має форму багатопелюсткової площини, зображено архітектурну споруду, довкола якої з гробів встають померлі. Водойми, що омивають землю, заповнені різними людськими постатями та тваринами. З чотирьох кінців сурмлять у труби ангели, сповіщаючи про кінець світу.

У нижньому краї традиційно відведено місце сцені пекла. У вогненному озері заповненому грішниками сидить сатана верхи на потворі-левіатанові. Над озером зображено як чортики зв'язаних уряд грішників женуть нагайками до пекла: **НЄМИЛО / СТИВИ ДИѦВОЛИ ѠСЎЖДЄнНЫХ ЖЄНЎТ / ВО МЎКЎ ВЬЧЬНЎЮ**.

В іконографічно-композиційному відношенні збережена фрагментарно ікона із Завадки близька до ікон «Страшного Суду», що походять з Ганьковичі[7] та Станилі[8], однак, вони наслідують дещо пізнішу редакцію, де замість змія постає «вогненна ріка», а «дорога митарств» винесена вздовж лівого краю іконного щита. Певні аналогії знаходимо також з іконами «Страшного Суду» із Трушевич та Великого[9]. Іконографічна спільність з переліченими зразками дозволяє датувати пам'ятку із Завадки не раніше другої половини XVI ст.

За своїми образно-стилістичними особливостями «Страшний Суд» із Завадки належить до доволі великої групи ікон, зокрема, туди відносимо «Архангел Михаїл з діяннями» з Лопушанки Хоминої; «Св. Параскева з житієм» з Тисовець; «Богородиця Одигітрія» з Ясениці Замкової; «Зішестя Святого Духа» з Лопушанки Хоминої[10] та інші. В іконах цієї групи простежуються стилістичні, іконографічні, типологічні та колористичні особливості ікон «кола майстра іконостаса церкви Успіння Богородиці в Наконечному 1570-ті рр.»[11], що також служить аргументом для датування ікони «Страшного Суду» із Завадки.

У даному повідомлені було зроблено спробу коротко розглянути іконографічні та стилістичні особливості ікони, уточнити її датування, і тим самим ввести пам'ятку до наукового обігу, що доповнить відомості про розвиток цієї іконографії, зокрема у XVI ст. Ікона із Завадки потребує подальшого всебічного аналізу в ширшому контексті дослідження іконографії Страшного Суду, але навіть характеристика однієї пам'ятки послужить важливим аспектом у вивченні цієї тематики.

1 Стінопис останньої третини XII ст. Кирилівської церкви в Києві.

2 Найповніше дослідження цієї теми див.: Himka J.-P. Last Judgment iconography in the Carpathians. – Toronto-Buffalo-London, 2009.

3 Найдавніша ікона Страшного Суду походить з Ванівки, друга половина XVI ст. Див: *Патріарх Дмитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XII-XV століть. – Львів, 2005. – Іл. 297.

4 *Слободян В*. Церкви Перемиської єпархії. – Львів, 1998. – С. 101.

5 *Сидор О.* Реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ // Літопис НМЛ. – Львів, 2001. – С. 91.

6 *Himka J.-P.* Last Judgment iconography in the Carpathians. – Toronto-Buffalo-London, 2009. – P. 235.

7 Kłosińska J. Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – Il. 40.

8 Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона. – Київ, 2007. – С. 203.

9 Гелитович М. Ікони Старосамбірщини. – Львів, 2010. – Іл. 72 (84), с. 164; Іл. 73 (85), с. 168.

10 Гелитович М. Ікони Старосамбірщини. – Львів, 2010 – Іл. 78 (90), с. 180; Іл. 79 (91), с. 181; Іл. 82, с.223; Іл. 77 (89), с. 179.

11 Свєнціцька В., Сидор О. Спадщина віків. – Львів, 1990. – С. 18.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

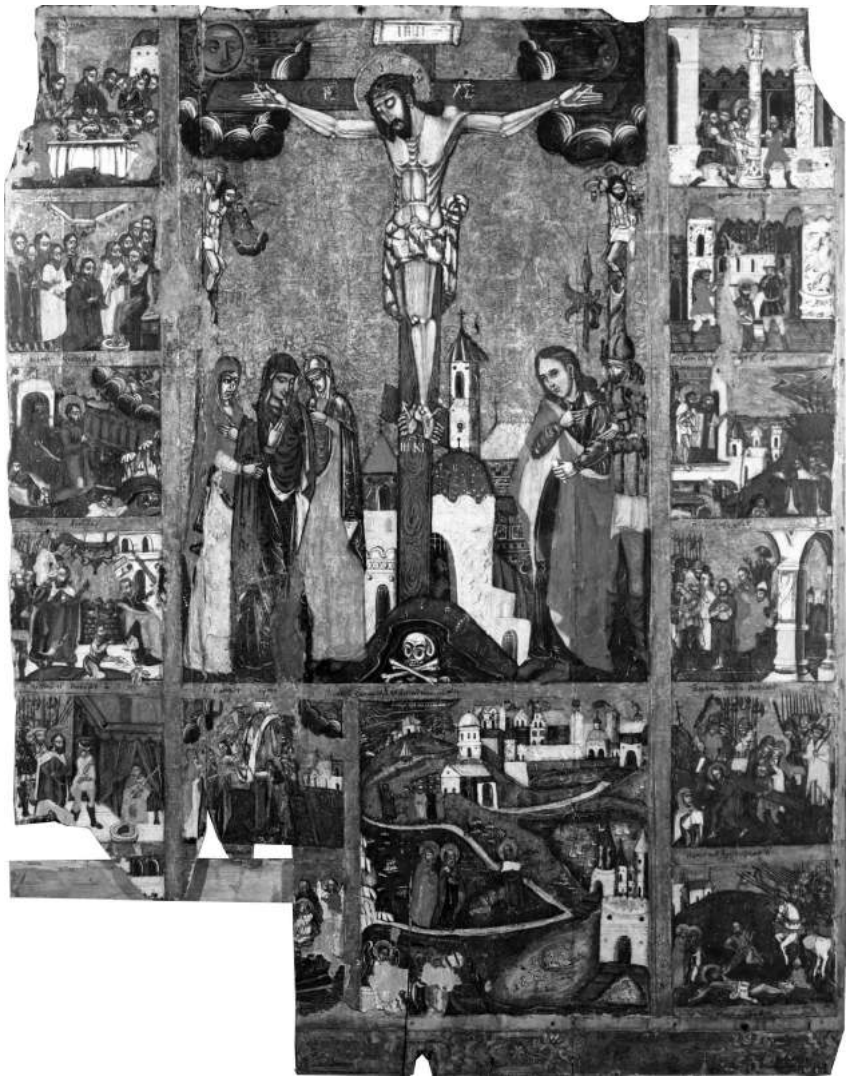
ФРАГМЕНТИ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ІКОНОПИСЦЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ. ІЛЛІ КОЛЧИНСЬКОГО

В проблематиці досліджень українського іконопису питання атрибуції пам'яток належать до основних. Проблеми уточнення датування творів, їх пов'язаності з конкретним мистецьким середовищем чи автором виникають не лише стосовно ікон давніших періодів - XII – XV ст., а й пам'яток пізнішого часу. Чимало в цьому аспекті залишається з'ясувати з творами XVII ст., яких збереглося значно більше у порівнянні з ранішими періодами, що дає об'єктивні можливості для їх всестороннішого вивчення.

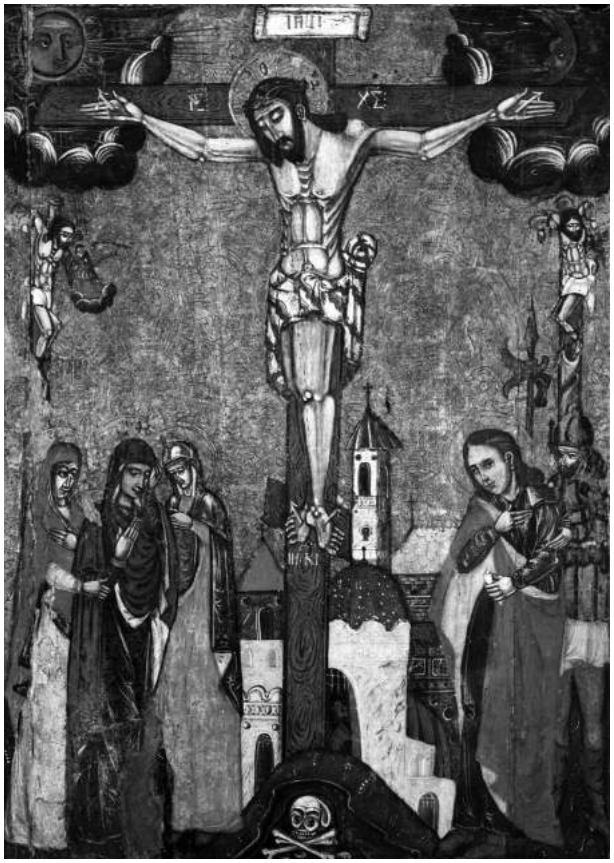
Перша половина XVII ст. століття в історії українського іконопису займає особливе місце. То був час виразних змін у мистецьких пошуках художнього вислову, значною мірою спричинених суспільно-історичними обставинами. Відхід від давніх візантинізуючих традицій та активне проникнення нових мистецьких засад, орієнтованих на західноєвропейські зразки в українській іконі набув орнигінальних, своєрідних форм. В іконах того часу нерідко простежується несподіване переплетення і поєднання «старих» традицій і «нових» тенденцій.

На відміну від попереднього періоду, на іконах частіше з'являються дати їх створення і підписи малярів, хоча такі приклади все ще залишаються поодинокими. Поряд з професійним середовищем активно діють т. зв провінційні майстерні. Вони виникають переважно в невеликих містах і містечках, центрах різноманітних ремесел і торгівлі. Якраз твори позначені т.зв. народною інтерпретацією художнього вислову домінують у тогочасному іконописі.

За особливостями авторського почерку простежується діяльність окремих майстрів, часто непересічних творчих особистостей. До таких належить іконописець Ілля Колчинський знаний за датованою іконою «Страсті Господні» з церкви Архангела Михаїла у Флоринці (Лемківщина, тепер Польща). Ікона була придбана 1933 р. Музеєм Богословської Академії у Львові, а в 1939 р. разом з усією збіркою цього музею передана Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького. Ім'я Колчинського у 1983 р. впровадив Павло Жолтовський, репродукуючи вперше і його ікону[1]. Посилаючись на Жолтовського, цю ікону згадує і репродукує у каталозі ікон «Страстей Господніх» польська дослідниця Аґнєшка Гронек. Авторка лаконічно відзначила, що «мистецька спадщина цього майстра досі не досліджена»[2]. Конкретніше вести мову про «Страсті» з Флоринки стало можливим після проведення складної,



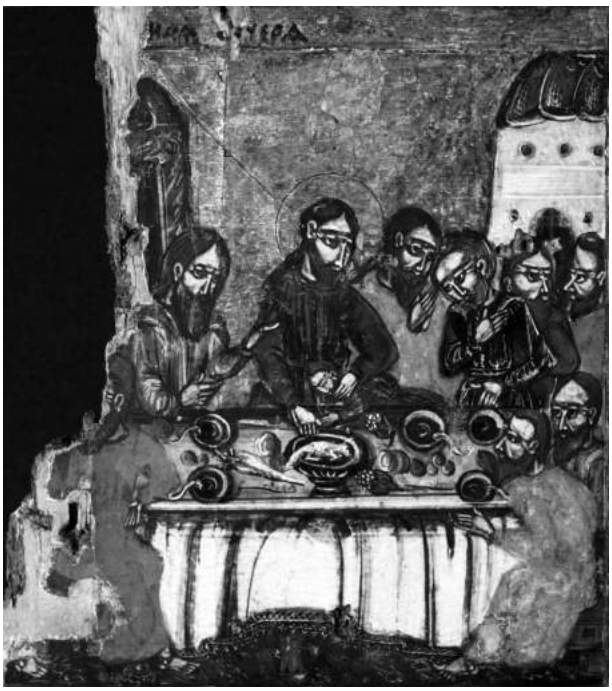
Ілля Колчинський. Страсті Господні, 1630-1640 рр. Флоринка.



Ілля Колчинський. Страсті Господні, (фрагмент), 1630-1640-ві рр, Флоринка

довготривалої реставрації, завершеної 2010 р.[3] Вперше ікона була показана на виставці «Від Тайної Вечері до Воскресіння» організованої в Національному музеї у 2010 р., а після виставки зайняла місце в постійній експозиції музею.

Іконографія ікони з Флоринки представляє один із традиційних варіантів «Страстей Господніх» з обрамленням середника з трьох сторін сценами, сюжети яких прочитуються зверху вниз: 1.Тайна вечеря; 2. Вмивання ніг; 3. Молитва в Оливному городі; 4. Поцілунок Юди; 5. Христос перед Каяфою; 6. Христос перед Анною (?) (сцена втрачена). 7. Бичування; 8. Коронування терновим вінцем; 9. Пилат не знаходить ніякої вини в Ісусі; 10. Пилат видає Христа на розп'яття; 11 Несення хреста; 12. Христа розпинають («на крест пригвоздиша тя»); 13. Зняття з хреста; 14. Покладення до гробу; 15. Учні йдуть в Галилею; З'явлення Христа Марії Магдалині; З'явлення ангела на Гробі Господньому жінкам-мироносицям. Особливістю композиційного вирішення тут є несиметричне розміщення сцен у нижньому регістрі під центральною сценою, де в одній великій композиції



Ілля Колчинський. Тайна Вечеря. Фрагмент ікони «Страсті Господні» з Флоринки

поєднано три сюжети

Підпис майстра вміщений під центральним зображенням Розп'яття (під Голгофою): «сотворив раб Божий Иліяшь Колчинскї». Від дати уціліли лише перші літери.

На жаль, ікона має значні пошкодження основи, виламаний нижній лівий кут дошки, внаслідок чого втрачено зображення однієї

Ілля Колчинський. Учні йдуть в Галилею; З'явлення Христа Марії Магдалині; З'явлення ангела на Гробі Господньому жінкам-мироносицям. Фрагмент ікони «Страсті Господні» з Флоринки

Ілля Колчинський. Пилат не знаходить вини в Ісуса. Фрагмент ікони «Страсті Господні» з Флоринки

сцени (ймовірно,сцеки «Христос перед Анною»).

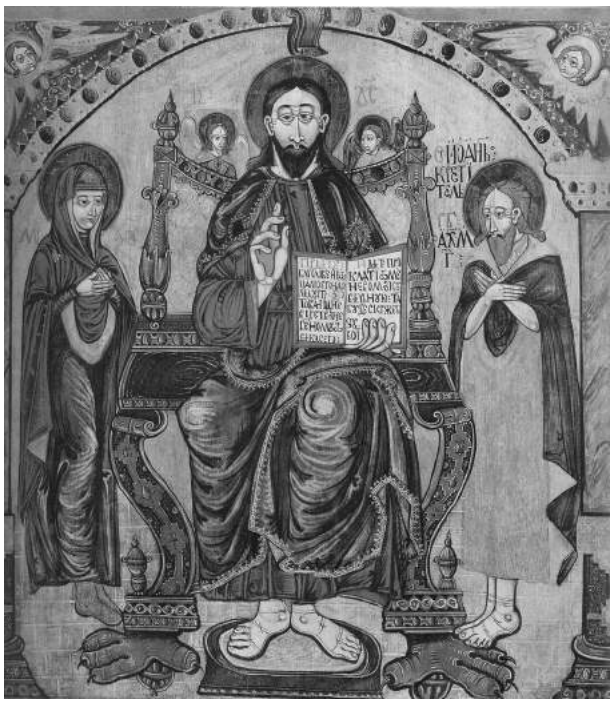
У композиціях «Страстей» на тогочасних іконах простежується використання західноєвропейських графічних зразків, зокрема, німецьких і нідерландських гравюр. Своєрідним «посібником» для іконописців стали також гравюри Київської Тріоді Цвітної 1631 р. Однак, в українських іконах завжди присутня творча інтерпретація цих зразків, що особливо привертає увагу багатьох композиціях на іконі Колчинського. Подекуди зустрічається несподіване вирішення окремих елементів зображення, смисл яких нам не до кінця вдається пояснити. Так, у сцені «Учні йдуть в Галилею», виходячи з іконографії постаті зображеної попереду учнів, їх веде Мойсей, що має виразні ремінісценції зі сценами у композиціях «Страшного Суду». У «Молінні про чашу» - поряд з ангелом зображена голова фантастичної істоти, що нагадує череп, подібний до того, який зображено під Розп'яттям. У сцені «Пилат не знаходить вини в Ісусі» на першому плані в отворі печери зображено оголену пів постать; особливості її зображення не дають впевненості ідентифікувати її як образ Петра чи Варнави. У цій композиції автор намагався передати драматизм події - небо вкрите грізними темними хмарами з блискавками. Нетрадиційно, на тлі високого муру з масивною будівлею праворуч розгортається сцена «Поцілунок Юди.

Ілля Колчинський (?). Св. Параскева. 1639 р. Новиця

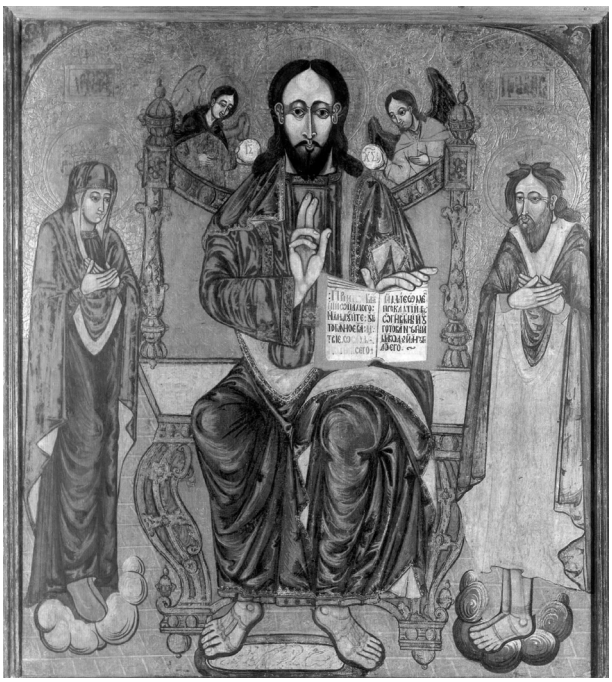
У сюжетні зображення усталених сценок введено безліч розповідних життєво-побутових реалій (пейзаж, архітектура, тварини, посуд, і т.п.) При цьому, більшість цих зображень мають мініатюрний характер, їх можна розгледіти лише зблизька. Такими у сценках «Учні йдуть в Галилею» та «З'явлення ангела на Гробі Господньому» є парус на річці, гуси серед очерету, козеня, що вистрибує з-за кущів, чапля з рибою в дзьобі, плетений тин, підвісний міст на ланцюгах....

Виходячи з детального порівняльного аналізу манери письма, Іллі Колчинському можна приписати ще декілька творів - «Св. Параскева» 1639 р. з церкви у Новиці (у збірці Національного музею у Львові)[4], «Євангеліст Лука», 1638 р. з церкви св. Луки у Трочанах[5], «Моління» 1643 р. з церкви у Косми і Дем'яна Кремній (у колекції Музею Народної архітектури у Сяноку)[6], та аналогічне до нього за іконографією «Моління» з церкви Косми і Дем'яна з Розстайного (Регіональний музй в Ясло)[7], а також Царські врата невідомого походження (у колекції Національного музею Перемиської землі у Перемишлі).

Авторський «почерк» найвиразніше виявляється у характеристиці типажу, своєрідному моделюванні очей, вух, чола,



Ілля Колчинський (?). Моління, 1643 р. Кремпна



Ілля Колчинський (?). Моління, 1630-1640 рр. Розстайне

вуст. Майстер має свою палітру дзвінких, насичених барв, часто зіставляє червоні й зелені, звучність яких підсилює сріблo тла, німбів та обрамлень. Характерною особливістю ікон Колчинського є зображення архітектури, якій майстер відводить чимало місця. Він показує її різнобарвною, відтворює найменші деталі – флюгери, аркатурні пояски, невеликі отвори віконечок тощо. Іконописець наче любується різноманітними декоративними елементами - багаті витончені візерунки на тканинах, різьблені елементи на меблях, багата квітуча рослинність на поземах... У цього майстра певна наївність у трактуванні образів персонажів поєднується з вправністю й впевненістю рисунку, сміливим зіставленням яскравих чистих кольорів, його зображенням не бракує життєвої переконливості та особливої експресії.

Манера письма Іллі Колчинського, своєрідність його типажів добре простежується на іконі «Св. Параскева» з Новиці. Дата вміщена на верхньому полі обрамлення: Р Б АХЛФ; на нижньому полі - вкладний текст: Сї обр. Стовеажо.. / кови міха / му... енитара..// билового.../ спасе / wпущ.../ грех...

Іконографія ікони наслідує поширений у тому часі варіант з доколінним зображенням святої у короні, в короткій туніці поверх хітону та червоному плащі. Св. Параскева показана на срібному тлі аркового отвору та високого зеленого приземелля з кущами квітучих трав. Цей автор щедро уквітчував усі поземи, що сприймався своєрідним візерунчастим килимом. Його особливе любування орнаментикою виявилося в Молінні з Кремпної: характерний дрібний геометричний орнамент облямовує гіматій Спаса, з підкресленою увагою відтворено тут багату і складну різьбу на престолі, на арці та її колонах, що обрамлюють композицію …

Про те, що майстер був цікавою творчою індивідуальністю, засвідчують й Царські врата, що представляють іконографічний варіант з Благовіщенням і євангелістами, а формою продовжують традиції іконописних врат XVI століття. Євангелісти зображені, сидячи за столами за писанням своїх євангелій. Оригінально, по-своєму майстер показав крилаті символи євангелістів, відвівши їм важливе місце в композиції. Тут, як і на «Страстях Христових», привертають увагу достовірно відтворені тогочасні предмети побуту - столи, крісла, письмове приладдя тощо. Особливо скрупульозно, з усіма дрібними деталями відтворені крісла на цих вратах - з гнутими спинками, точеними ніжками та різьбою. З не меншою увагою зобразив майстер й архітектуру, показавши на ній багато дрібних елементів – віконечок, аркад, пілястрів тощо.

З Царськими вратами іконографією

Ілля Колчинський (?). Царські врата, 1630-1640-рр. Походження невідоме

перегукується храмова ікона з Трочан. Наскільки нам вдалося відчитати, на верхньому полі обрамлення вміщено напис: Сіє обр сотв ЇЛИ..КЛ....

Як вже зазначалося, «Моління» з Кремпної має близькою аналогією ікону з з Розстайного, однак дещо інше моделювання ликів, особливо Спаса, не дає можливості на підставі лише візуально-порівняльного аналізу стверджувати одне авторство цих творів.

Отже, на підставі датованих ікон, що їх приписуємо Іллі Колчинському, «Страсті Господні» з Флоринки слід датувати 1630-1640 – ми рр. У цій іконі чітко виявлені характерні риси тогочасного українського іконопису, що у більшості представлений зразками т.зв. народно-ремісничого письма. Ці ікони володіють своєю неповторною

Ілля Колчинський (?). Св. Лука. 1638 р. Трочани

мовою мистецького вислову творчою фантазією майстрів, що залишилися анонімними. Тим більше викликають зацікавлення твори поодиноких підписних іконописців, до яких належить Ілля Колчинський, творча спадщина якого з часом може бути відтворена повніше.

1 Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI- XVIII ст. – К., 1983. – С. 138.

2 Ikony Męki Pańskiej. – Kraków, 2007. - S. 223.

3 Реставрація здійснювалася в Науково-дослідній реставраційній майстерні Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Реставратор Мирослава Хімка, керівник Володимир Мокрій.

4 Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Львів, 2008. – С. 70.

5 Tkač Š. Ikony Słowackie. – Il. 80.

6 Ikona Karpacka. Album Wystawy . - Sanok, 1998. – Il. 27; Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. – Olszanica, 2001. - S. 40; Ikona Karpacka. Przewodnik po wystawie Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 2004. – S. 27.

7 Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – Il. 80.

Мар ' яна ПЕЛЕХ

АПОСТОЛЬСЬКА ТЕМАТИКА МАЛОВІДОМОГО ІКОНОСТАСУ XVII СТ. ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У СЕЛІ СМОЛИН (ЯВОРІВЩИНА)

Дерев'яна церква святого Преображення у селі Смолин створена у 1753 р.[1] У XVIII ст. до існуючого парафіяльного храму у 1866 р. добудували дві додаткові галереї вздовж північної та південної нави для встановлення ще двох іконостасних об'єктів із "Смолинського монастиря", який здавна знаходився у присілку у Ямниці у західній частині села Смолин. До того часу, як 1765 р. ліквідували монастир, до обителя передали у 1614 р. знищений татарами монастир XVI ст. у Черничій Горі (Попової діброви) біля сусіднього до Смолина села Вороблячина[2]. І відтоді у храмі співіснує три іконостасні пам'ятки XVI, XVII, XVIII століть. У центрі північної нави розміщені царські ворота XVI ст. а над ними вміщені ікони Преображення, Тайна Вечеря і Деісус. У східній частині інтер'єру знаходиться (рідний) храмовий восьмиярусний іконостас XVIII ст. (під записом), із шістьма намісними іконами створених в час побудови церкви. А вздовж південної сторони інтер'єру – іконостас XVII ст., із Вознесенської церкви "Смолинського монастиря" (Іл. 1). Відповідно церква має два храмових свята Преображення та Вознесіння[3].

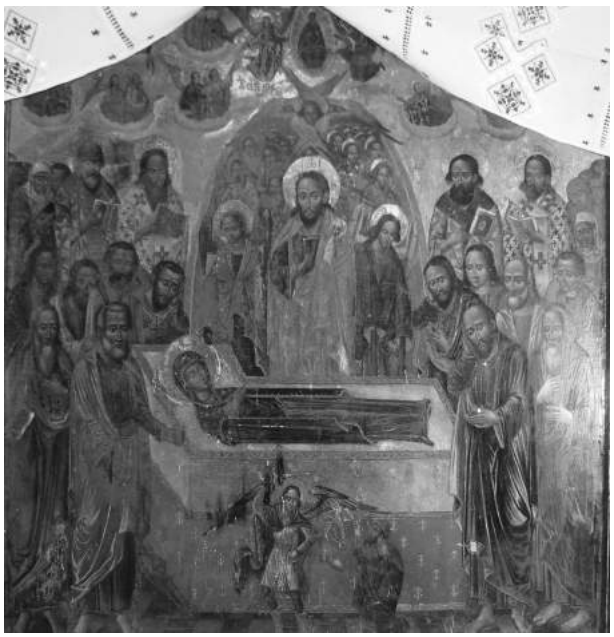
Іконостас, перенесений із сусіднього монастиря являє собою шестиярусну структуру. Ікони створені кількома майстрами в різний час, протягом тривалого часу. Предели та намісний ярус, можливо в межах другої третини XVII ст., а стилістика верхніх ярусів відповідає першій половині XVIII ст. [4] В цій пам'ятці не збереглися рідні царські та дияконські двері. На даний час пам'ятка не введена в науковий обіг, про ікони цього комплексу існують окремі повідомлення[5]. Мистецтвознавець В. Овсійчук намісну ікону Успення Богородиці (Іл. 2), уможливлював створення у майстерні Федора Сеньковича[6], представника львівської малярської школи. Дослідник В. Александрович зауважив, що одвірки північних дияконських дверей із постатями дияконів створені під впливом західної традиції[7].

До намісного ярусу належать ікони: Вознесіння Господнє (Іл. 3), Богородиця Одигітрія, Христос Учитель, Успіння Пресвятої богородиці. Під намісними іконами у предельному ярусі розташовані шестикрилі вогняні крилаті серафими (Іл. 4), "що славлять святість Бога" (Іс. 6,7) [8], а під іконою Успення Пресвятої Богородиці, орнаментована композиція із розквітлим гранатом.

Північні одвірки дияконських дверей фланкують ранньохристиянські мученики, Стефан та Лаврентій[9]. Лики святих пластично змодельовані в поєднанні з локальними площинами стихарів. У їхніх руках атрибути, книги та кадила. Так саме розташування мають фігури архидияконів на одвірках дверей іконостаса П'ятницької церкви у Крехові та Успенської церкви у Мор'янцях. Над входами дияконських дверей у Смолині у північній частині розміщені композиції Нерукотворний Спас, та Старозавітна Трійця – у південній, в традиції іконостасів у Грибовичах[10], П'ятницької церкви у Львові, Успенської церкви у Замості (втрачений) та у Мор'янцях.

Фрагмент інтер'єру Преображенської церкви у с. Смолин

На південних одвірках дияконських дверей присутні образи засновників Києво-Печерської св. Феодосія та Антонія і Печерських із кодексами, що є, з нашого погляду, тодішнім нововведенням іконостасу у Смолині, яке чи не уперше зустрічаємо у цьому комплексі. Зображення святих відзначаються індивідуальними рисами характеру. Лик св. Антонія Печерського зазнав невідворотних механічних пошкоджень (виколено зображення очей). Впровадження в іконографічну програму в іконостасах Галичини,



Ікона Успіння Пресвятої Богородиці іконостасу XVII ст. с. Смолин

Ікона Вознесіння Христа іконостасу XVII ст. с. Смолин

постатей преподобних Антонія і Феодосія Печерських, пов'язують із виявленням духовної та культурної єдності Галичини з Києвом[11].

Комплекс ікон, що розташований вздовж південної нави храму вирізняються непересічною мистецькою вартістю, в традиціях іконопису XVII ст., львівської малярської школи. Особлива майстерність присутня в анатомічній побудові фігур, в опрацюванні рук присутнє відчуття тілесності в рамках іконографічної контурності. В колористичному наповненні багатофігурних сцен Вознесіння та Успіння, присутнє контрастне співставлення двох пар теплих і холодних кольорів: блакитно-охристий з вишнево-зеленим, що створює внутрішню динаміку сакральних творів. А в гармонійних намальованих ликів святих, присутні легкі напівпрозорі відтінки рожевого кольору. До цієї стилістики ікон належать намісні ікони Богородиця Одигітрія та Христос Учитель, ікони архидияконів Стефана та Лаврентія на північних одвірках дияконських дверей, а на південних одвірках, постатей преподобних св. Феодосія та Антонія і Печерських та та ікон у предельному ярусі.

Намісна ікона Богородиця Одигітрія – поколінне зображення Марії із ледь нахиленою до Богодитяти головою. Лик Богородиці миловидний, з виразними очима й делікатними вустами. Вбрана у блакитний хітон та багряний мафорій із активним промалюванням складок. Мафорій оздоблений орнаментом, з багатьма лініями, штрихів і крапок золота. На лівій руці тримає маленького Ісуса, а правою "представляє нам Божественне Дитя"[12]. Малий Спас у білій сорочці, підперезаний червоною крайкою, зав'язаною на петлю, у вохристому гімантії із щільним золотим асистом, права рука у благословенні, а у лівій – згорток. Постаті створені з винятковою гармонійністю, наповнені душевним спокоєм та умиротворенням. Напис на тлі ікони за традицією у грецькому скороченні, біля Богородиці МР ΘΥ, а біля Богодитяти ІСХС.

Лик Богородиці із Смолина є подібними до пристоячої Богородиці із деісусного ярусу іконостасу Успенської церкви у Львові (1631-1638), схожість присутня і до образу Богородиці Одигітрії із церкви св. Трійці (1637 р.) у Судовій Вишні (ЛНМ)[13]. Порівнюючи композицію двох намісних ікон Богородиці Одигітрії, у Смолині та із Судової Вишні (ЛНМ), в цих іконах подібне парчеве шитво на хітонах, орнаментація на мафоріях, опрацювання рук, і тла. Мистецтвознавець В. Овсійчук, висловлював припущення про можливість створення ікони Одигітрії із Вишні у майстерні львівського маляра Миколи Петрахновича[14], але поряд з цим, виглядає, що ікона із Смолина створена раніше, ніж у Судовій Вишні. Погляд Богодитяти із Смолина більш архаїчний, "занурений у себе", натомість із Вишні, відкритий до глядача.

У намісному образі Христа Учителя

Серафим у предельному ярусі іконостасу XVII ст. с. Смолин

присутній особливий незворушний магнетизм та енергія, твір вражає індивідуальною характеристикою фізичних і духовних рис людини, є стилістично близьким за мистецьким висловом до пам'яток львівського професійного осередку

Великоформатні ікони Вознесіння та Успіння Пресвятої Богородиці вирізняються монументальністю симетричних композиції. В цих іконах пізнаються постаті св. апостолів Петра, та Павла. В композиції Успіння, традиційно апостол Петро у надголів'ї Богородиці із кадилом, та запаленою свічкою. Апостол Павло та Іван зажурені схилені до її ніг. В цій іконі за святителями та апостолами присутні і єрусалимські жінки плакальниці. На передньому плані ікони Успення, сцена «невірного Афонія»: іудей з відрубаними руками поданий навколішки перед архистратигом Михаїлом[15], динамічна постать архангела вражає витонченістю. Аналогічну іконографію зустрічаємо і в інших іконах "хмарних Успінь", іконостасу львівської Успенської церкви (у Грибовичах), бічному вівтарі Успенської церкви (ікона неопублікована) у Мор'янцях на Яворівщині.

Особливу увагу заслуговує гравірований декор тла намісних ікон рослинним орнаментом, в основі якого є стилізований розквітлий гранат з тюльпаноподібними квітами. Таке золочення тла притаманне багатьом намісним іконам львівського малярського осередку[16].

Ряд ікон намісного ярусу іконостасу у Смолині створив майстер, так званої "народної течії малярства", якому притаманний виразний графічний контур з активним світло-тіньовим контрастом, та інше пропорціонування фігур святих з характерними рисами народних типажів (великі вуха, виразні очі, повні вуста). До його стилістики належать ікона Нерукотворного Спаса над входом до святилища, та оформлення одвірок царських воріт: ліворуч вгорі – Василій Великий, під ним, нижче Миколай Чудотворець; праворуч – Йоан Златоуст, нижче – Григорій Богослов[17].

Слід висловити припущення, що до створення іконостасу для "Смолинського монастиря" мав причетність і знаний тогочасний майстер, стиль якого позначений в іконах Вознесіння, Богородиця Одигітрія, Христос Учитель, Успіння Пресвятої Богородиці, ним створені образи архидияконів Стефана та Лаврентія, преподобних Феодосія та Антонія, серафимів на пределах. В цих творах відчутний особливий малярський почерк львівської малярської школи художника Миколи Петрахновича-Мороховського (?).

Оригінальне зіставлення в іконостасі двох храмових ікон Вознесіння, Успіння Богородиці, зображення архидияконів Стефана та Лаврентія, рідкісних зображень преподобних Феодосія та Антонія та вогняних серафимів у предельному ярусі, та ікон у ярусі неділь П'ятдесятниці XVIII ст., Вознесіння та Зіслання св. Духа, виразно підкреслена апостольська тематика іконостасу, що повніше передавала ідею Віри і Церкви, на яку вплинув монастирський осередок. Як відомо, що в тогочасних пам'ятках сакрального мистецтва, вибір введених в склад іконостасу нових тем і сюжетів змістової програми залежав від замовника іконостасу чи місцевого культу покровителя.

Іконостас XVII ст., Преображенської церкви у с. Смолин на Яворівщині, віддзеркалює різні напрями розвитку сакрального мистецтва у Галичині, в тому числі введення в іконографічну програму іконостасу нових сюжетів, невідомих у попередньому столітті. Цьому процесу сприяли популяризація апокрифічних Євангелій, впливи західноєвропейського мистецтва, та традиція давнього українського іконопису, що характерними в розвитку іконостасів у XVII–XVIII ст. Відомо, що за

тих часів багатоярусні ансамблі у Галичині створювались впродовж тривалого відрізку часу та з високим рівнем малярства, так як іконостас Львівської Успенської церкви поч. XVII ст. Сакральні пам'ятки виявляють і тогочасний фінансово-культурний стан суспільства. Матеріальний стан монастирського середовища, як замовника іконографічної програми іконостасу, дозволяв запрошувати для оформлення іконостасу відомого маляра. Пам'ятка у Смолині, не лише демонструє високий мистецький рівень, а й насамперед свідчить про яскраво виражені риси національної традиції, що пов'язане з тогочасним життям епохи.

Завершуючи слід сказати, що іконостасний комплекс у Смолині, потребує додаткових досліджень джерел монастирських пам'яток Яворівщини. До тогож, давня іконостасна споруда вимагає проведення невідкладних реставраційних та консерваційних робіт, без яких неможливо провести подальший повноцінний ґрунтовний аналіз пам'ятки, що можуть стати важливим джерелом об'єктивних знань про унікальну спадщину Галичини, яку для нас створили наші предки, та про стан мистецького процесу того часу.

1 Дерев'яна Преображенська церква у селі Смолин побудована у 1753 р. за В. Слободяном,(Див.: *В. Слободян.* Церкви України. Перемиська єпархія. – Львів, 1998. – С. 406.), а згідно дати на пам'ятній дошці храму у 1737 р. Інтер'єр церкви містить два іконостаси, та у центі північної нави храму царські ворота XVI ст. із постатями отців церкви св. Василія та Йоана Златоуста, над ними Деісус, ікона Преображення та Тайна Вечеря. Ці сакральні частини перенесені із каплички у «Черничої гори» (Попової діброви) із західного присілку Ямниця у Смолині. У зв'язку із йосифівськими реформами. У 1765 р. смоленське поселення монахів ліквідували і приєднали до монастиря у Верхраті. Див.: Smolin // Siownik geograficzny Krylestwa Polskiego i innych krajyw siowiacskich. – T.X. – Warszawa, 1889. – C. 906.; *Коссак М.* Монастирі Галичини, Лавра № 10 / 99. – С. 55-56.; *Крип'якевич І.* Середньовічні монастирі в Галичині // Записки Чину святого Василія Великого. – Жовква, 1926. – Т. 11 – С. 94.

2 Див.: *Коссак М.* Монастирі Галичини … – С. 55-56.

3 Див.: *Крип'якевич І.* Середньовічні монастирі… – С. 94.

4 Ярус розташований над намісним рядом у центрі – Нерукотворний образ (ікона XVI ст.), обабіч по три ікони із циклом неділь П'ятдесятниці. Сюжети прочитуються зліва направо: Христос та Самаритянка, Вознесіння, Зіслання св. Духа, Увірування Фоми, Жінки Мироносиці, Зцілення розслабленого. Празникові відсутні, за винятком центрального образу Тайної Вечері. Вище – Христос на престолі із ангелами, Марією та Йоаном Предтечею. В апостольському ярусі відсутні по дві ікони з апостолами з кожного боку. З пророчого ярусу збереглися три картуші з парними фігурами пророків розміщені по одному над іконами апостолів, та один картуш – над Деісісом.

5 Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України // Православний вісник. – 1961. – № 5-6. – С. 180–181.

6 *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – К., 1985. – С. 151.

7 *Александрович В.* Українська культура XIII – першої половини XVII ст. 2 том. – К., 2001 – С. 670.

8 *Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф.* Святе письмо в європейській культурі. Біблійний словник / пер. з фр. – К.: Дух і літера, 2004. – 315 с.

9 Подібні типажі, за характером є присутніми у намісній іконі Воздвиження Чесного Хреста із церкви Миколая Чудотворця у Якторові, тут вони подані, як диякони.

10 *Пелех М.* Пелех М. Збагачення іконографічних тем і виражальних засобів у складі іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. // Апологет. 2009, № 1-4 (16-19). Матеріали І Міжнародної конференції у м. Львові 23-24 листопада «Християнська сакральна традиція: Віра, духовність, мистецтво». Богословський збірник Львівської Духовної Академії УПЦ КП. – Львів, 2009 р. – С. 109.

11 *Таранушенко С.* Український іконостас // Записки НТШ – Львів, 1994. – Т. CCXXVII. – С. 161.

12 Генрі Дж. М. Ноуен. Споглядаючи красу Господа / переклад М. Прокопович., Свічадо – Львів, 1995.– С. 25.

13 Опублікована. Див.: *Гелитович М.* Вишенські майстри в історії українського іконопису XVII століття // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 2011. – T.CCLXI.; чорно-біла вклейка між с. 212-213.

14 Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – К., 1985. – С. 151.

15 Таку іконографію цієї сцени зустрічаємо в іконі XVII ст. у церкві Миколая Чудотворця у с. Якторів.

16 Подібно вирішене тло в іконах: Старозавітна Трійця (МНАПЛ); Христа Учителя у Миколаївській церкві с. Якторова; у намісних іконах та в апостольського ярусу у Миколаївській церкви с. Зарудці.

17 Так само (по дві постаті святих у полі одвірків), розташовані в іконостасі Миколаївської церкви Старої Скваряви 1646 р. (Львівський історичний музей), тільки тут ліворуч пройми царських воріт Йоан Златоуст, нижче архідиякон Стефан. Праворуч Василій Великий, під ним – Григорій Богослов.

Роксолана КОСІВ

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА МАЛЯРА ІВАНА СЕРЕДИСЬКОГО З РИБОТИЧ

Творчість риботицьких малярів неодноразово привертала увагу дослідників українського іконопису[1]. Роботи майстрів цього осередку позначені виразною стилістикою малярства, що виділяє їхні твори серед тогочасних пам'яток. Як відомо, м. Риботичі знаходиться поблизу Перемишля давнього визначного центру іконопису. Поруч розташовується поселення Посада Риботицька з церквою св. Онуфрія XV ст. Назва «посада» – передміська територія вказує, що його заснування може виводитися із княжого періоду. Як подає дослідник В. Откович, від 1500 р. містечко Риботичі мало магдебурзьке право і влаштовувало щорічні ярмарки[2], що, очевидно, сприяло пожвавленню суспільного життя і, зокрема, розвиткові ремесел.

Найбільше ікон риботицької стилістики малярства виявлено у храмах на території Бойківщини та Лемківщини, а також поблизу Перемишля. Досьогодні окремі твори знаходяться на своєму первісному місці у храмах. Велику колекцію ікон стилістики риботицьких майстрів, у тому числі підписні твори має Історичний музей у Сяноку, Замок-музей у Ланцуті, також Музей народної архітектури в Сяноку. Велику збірку таких пам'яток понад 50 творів налічує Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ). До складу цієї збірки входять уже відомі твори, які були неодноразово публіковані та експоновані на різних виставках, а також менше відомі, які також заслуговують на введення у науковий обіг, оскільки суттєво доповнять уявлення про творчість малярів цього осередку. Ікони риботицької стилістики збірки НМЛ не мають авторських підписів, чотири пам'ятки цієї стилістики датовані. Більшість ікон, що пов'язуємо зі стилістикою осередку в Риботичах мальовані на дошці, часто оправлені у глибокі декоративні рами з різьбою та поліхромією, менше творів відомо на полотні. Окрім ікон майстри малювали напрестольні кивоти, процесійні хрести та хоругви.

Попри доволі велику кількість творів

Іван Середиський (?). Ікона «Св. Іван Хреститель». Перша третина XVIII ст. Походження не відоме. НМЛ.

останньої чверті XVII – першої третини XVIII ст., які пов'язуються з риботицькими майстрами, залишається актуальним ідентифікація почерку малярів та оприділення творів окремих майстрів. У цьому контексті показовим є маляр, який себе окреслив як «Іоан Середиский маляр з Риботич» у підписі на іконі Триморфону з Деісісного чину, що у церкві архангела Михаїла в Завадці Сколівського р-ну на Львівщині[3]. Насьогодні також відома його датована 1726 р. підписна двобічна ікона з образом Пієти та св. Варвари на звороті, що у збірці монахів-студитів «Студіон», де також майстер себе окреслив як «маляр риботицкій»[4]. Іван Середиський мав доволі характерний авторський почерк, який дозволяє ідентифікувати його роботи серед інших творів цієї стилістики. Як бачимо із датованої ікони, час праці маляра припадає на першу третину XVIII ст. Творам цього майстра у порівнянні з іншими роботами риботицької стилістики притаманна живописність, він малює вільними

Іван Середиський (?). Ікона «Воскресіння Христа / Введення Богородиці у храм». Перша третина XVIII ст. З церкви архангела Михаїла с. Смільна Дрогобицького р-ну Львівської обл. НМЛ.

соковитими мазками, часом використовує бліки. Постаті мають характерний тип ликів із виразними рисами, великими підкресленими очима, темними зіницями, правильної дугоподібними форми бровами та пухкими устами. У святих намальованих у 3/4 ракурсі, уста та підборіддя часто характерно виступають наперед. Також в окремих постатях спостерігається специфічне порушення анатомії тіла. У загальних рисах творчість майстра відноситься до барокового напрямку українського іконопису з підкресленою декоративністю, активними звучними кольорами, де домінують червоно-оранжеві відтінки, орнаментами на одягах та тлі.

Кілька творів, що можна на підставі стилістики приписати цьому малярові і досьогодні не впроваджені у науковий обіг зберігаються також у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького. Один з них – ікона св. Іван Хреститель невідомого походження[5], де святий зображений доколінно фронтально, благословляючи правою рукою, у лівій тримає розгорнутий білий сувій з великим написом із закликом до покаяння. Святий у зеленавому плащі та світлій вохристо-червонавій милоті, підперезаній поясом. Сліди підраменного поля свідчать, що ікона мала накладне обрамлення, що часто зустрічається в риботицьких творах. У храмі пам'ятка могла бути намісною іконою в іконостасі або походити з бічного пристінного вівтаря, що здобули велику популярність у тогочасних храмах Лемківщини та Бойківщини. На іконі характерно для почерку цього маляра виконано лик Хрестителя з великими підкресленими очима з глибокими темними зіницями, своєрідно намальовані уста, рум'янці на щоках та темне волосся з кучерями. Відкриті частини тіла мають тональне моделювання, майстер використовує темні зеленаві тіні, що притаманні його творам і рідше спостерігаються в інших авторів, що працювали у цій стилістиці. Образ св. Івана Хрестителя можна віднести до поширених

Іван Середиський (?). Двобічна ікона «Христос Вседержитель / Богородиця Теребовельська». Перша третина XVIII ст. Походження не відоме. Музей історії релігії у Львові.

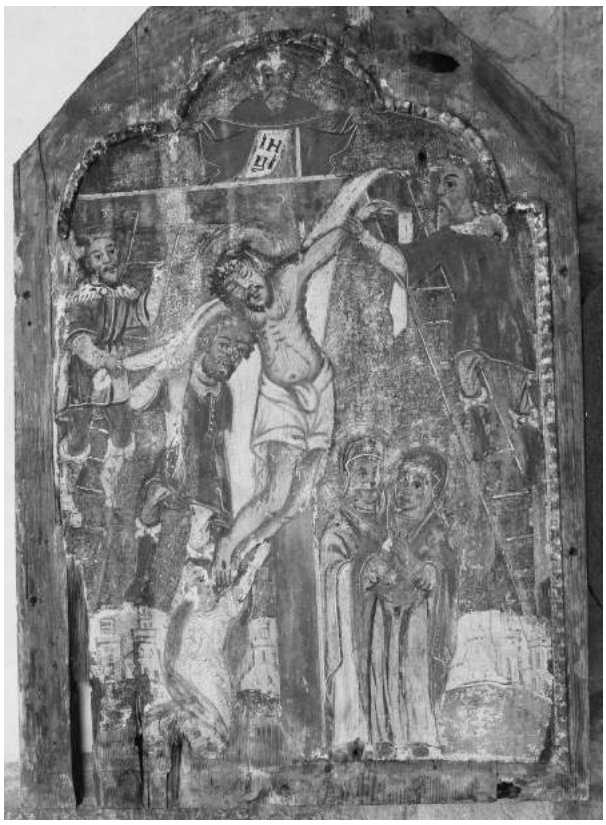
у середовищів риботицьких майстрів. У них спостерігаються характерні ознаки іконографії святого: довге злегка кучеряве розкуйовджене чорне волосся, розгорнутий сувій з написом. Так зображений святий окремо на іконах чи в сцені Хрещення Христа, а також в Молитовних чинах (інколи без сувоя). Також варто відзначити, що тип лику св. Івана Хрестителя у риботицьких майстрів подібний до образу Христа.

До цієї стилістики також належить двобічна ікона з Воскресінням Христовим та сценою Введення Богородиці до храму на звороті, з церкви архангела Михаїла у Смільній Дрогобицького р-ну Львівської обл.[6] Ікона доволі велика без обрамлення, хоча сліди підраменного поля та тиблі свідчать, що первісно пам'ятка мала накладну раму. На другому боці ікони внизу продряпані цифри "1797". З такою датою ікона внесена у картотеку НМЛ, однак це датування пізнішого часу, його спростовує манера малюнка обох боків. На лицьовому боці ікони зображено сцену Воскресіння Христового, де Спаситель підноситься у мандорлі з сяйвом над відкритим саркофагом. За західноєвропейським взірцем Христос напівоголений у червоному плащі з хрестом з червоною хоругвою в руці. У цій сцені не цілком звично фігура Спаса відносно невелика, натомість великий розмір має саркофаг, зображений посередині композиції у перспективному скороченні. На напіввідкритій кришці саркофага сидить невеликий ангелик у білому вбранні з відставленими піднесеними руками. Подібно потрактовані ангели, двобічно намальовані на дошці і вирізані по силуету, у тому часі можна було побачити у церквах біля Гробу Божого, що виставлявся у Великодній час. У нижньому ярусі цієї сцени намальовано чотирьох воїнів: два з них на передньому плані зображені сплячими, два інші, представлені над ними з піднятою зброєю. Сцена потрактована у характерному для Івана Середиського колориті, з притаманною його фігурам деформацією постатей, манерою малюнку ликів. Лицьовий бік ікони зі сценою Воскресіння промальований детальніше, ніж зворотній, з більшим тональним моделюванням та використанням золочення. На другому боці ікони є дві врізані шпуги вгорі і внизу, тому, можливо, первісно дошка не призначалася для двобічного

Іван Середиський. Ікона «Пієта / Св. Варвара». 1726 р. Колекція «Студіон».

зображення[7]. Сцена Введення Богородиці у храм, яка тут представлена, виконана схематичніше, фарбовий шар напівпрозорий, менше тонального моделювання фігур, манера малюнку графічна, з використанням активної чорної лінії в архітектурі та на обрамленні, відсутнє золочення. Таку неоднакову манеру малюнку бачимо також на згаданій двобічній іконі 1726 р. авторства Івана Середиського, де образ св. Варвари на звороті виконано напівпрозорим фарбовим шаром без моделювання драперій та без посріблення тла, яке є на лицьовому боці. Варто відзначити, що на зворотньому боці цієї двобічної ікони Івана Середиського також є дві врізані шпуги.

Відомо ще одну двобічну, очевидно, процесійну ікону стилістики майстра Івана Середиського – з образами Христа Вседержителя та чудотворної Богородиці Теребовельської, відповідно на різних боках (походження ікони не відоме)[8]. Христос та Богородиця зображені у коронах митроподібноїх форми. Богородиця тримає берло, Дитя Ісус – сферу. Внизу уміщено напис: «ИЗОБРАЖЕНЇЄ ЧУДОТВОРНОЙ ЇКОНИ ПР БЦА ТРЕМБОВЕЛЬСКЇЯ / ЧЕТИРИДЕСЯТЬ ДНЇИ И Н[ОЧИ] БЕЗПРЕСТАННО СЛЕЗИ ИСТОЧАИ». Згідно з переданням ікона об’явилася 1663 р., коли 40 днів і ночей з очей Богородиці текли сльози (згадка про цей чудесний факт подана у написі на іконі). 1673 р. львівський єпископ Йосиф Шумлянський переніс ікону до катедри св. Юрія у Львові, де вона знаходиться до сьогодні. Двобічна ікона представляє один із ранніх варіантів цієї чудотворної ікони. Стилістика малярства обох боків ікони, особливо ликів, малюнок ангелів, що тримають корону Христа



Іван Середиський (?). Ікона «Зняття з хреста». Перша третина XVIII ст. З церкви Собору Богородиці с. Сілець Дрогобицького р-ну Львівської обл. НМЛ.

виказують почерк Івана Середиського.

Іванові Середиському можна також приписати ікону Зняття з хреста з церкви Собору Богородиці у Сільці Дрогобицького р-ну на Львівщині[9]. Ікона намальована доволі схематично, пропорції фігур порушені, характерно для цього майстра потрактоване тіло Спаса, пов'язка на стегнах. Типовим є образ лику всіх постатей з великими устами. Для сцени використано взірець іконографії Зняття з хреста, що поширився в українському мистецтві у другій пол. XVII ст. під західноєвропейським впливом. Зліва і справа до хреста приставлено дві драбини на яких стоять Йосиф Ариматейський та Никодим. Тіло Спаса опирається на білу тканину, що перекинута через поперечину і по діагоналі опускається донизу, де її за край тримає Никодим. Зліва, нижче Никодима, тіло Христа підтримує ще один чоловік, можливо св. Іван Богослов, хоча він зображений так, як Никодим – з вусами та широкою бородою. Внизу справа під хрестом стоїть Богородиця з мечем у грудях, біля неї одна з жінок-мироносиць. Зліва, навколішки припадає до Христових стіп, ймовірно, Марія Магдалина. Усі постаті без підписів, а їхня іконографія доволі схематична, що утруднює ідентифікацію. Вгорі над хрестом зображено піфігуру Бога Отця, котрого часто представляв Іван Середиський. Тло ікони посріблене з гравійованим рослинним декором. Ця пам'ятка також двобічно мальована. На звороті на локальному білому тлі на всю площину іконного щита брунатним відтінком намальовано символічне зображення Голготи: посередині хрест, обабіч якого спис і тростина, внизу поховання Адама – череп і перехрещені кістки з написом «АДМЪ». З обох боків хреста закомпонована пишна виноградна галузка з гронами та листям – символ Євхаристії. Дошка ікони вгорі має трапедієвидну форму, що загалом характерно для риботицьких майстрів, зокрема для творів Івана Середиського. Зображення вгорі не сягає краю дошки, а закінчується у формі трифолія, на краю – накладна посріблена рамка з різьбою. Такий самий спосіб завершення має також Триморфон із Завадки та двобічна ікона Пієта / св. Варвара авторства цього майстра, яка оправлена в глибоку раму з накладною різьбою (рама цієї ікони знаходиться в процесії реставрації). Ікона з Сільця має підраменне поле на якому зліва і справа отвори, можливо від завіс та замка. З огляду на іконографію обох боків можна вважати, що ікона слугувала дверцями напрестольного кивота. Подібний спосіб зображення на обох боках має ікона 1730 р. невідомого походження з образом Спас Виноградна Лоза, на звороті – херувим та орнаменти. Цей твір у вкладному тексті ідентифікований як «цимборій», що вказує на те, що він призначався для напрестольного кивоту, де був, очевидно, дверцями[10].

У цій же манері, очевидно, Іваном Середиським намальовано дві церковні хоругви з НМЛ (обидві невідомого походження). Одна з них великого розміру має складну іконографію: на одному боці зображено Богородицю Мати Милосердя, внизу зліва сцену Причастя св. Онуфрія, справа св. Івана Хрестителя, а посередині між ними дві церкви огороджені мурами; на другому боці – цілофігурна постать св. Миколая[11]. Можливо, хоругва пов'язана з монастирем св. Онуфрія в Лаврові на

Іван Середиський (?). Хоругва «Богородиця Мати Милосердя зі сценою причастя св. Онуфрія та св. Іваном Хрестителем / Св. Миколай». Перша третина XVIII ст. Походження не відоме. НМЛ.

Старосамбірщині, де було два храми св. Онуфрія та св. Івана Хрестителя. Це б могло пояснити таку незвичну іконографію Богородиці Мати Милосердя на одному боці пам'ятки, що не відома за іншими творами. За документальними джерелами дізнаємося про контакти між риботицькими майстрами та цим монастирем. Ще М. Голубець навів важливий запис із поминальника лаврівського монастиря за 1672 р. про ієродиякона Ісайю Герасимовича, іконописця обителі Лаврів з Риботич[12]. Ця згадка безпосередньо не вказує, що Ісайя Герасимович вчився малярству в Риботичах, однак на той час риботицький малярський осередок уже був широко знаним. 1670-ми роками датуються найдавніші підписні твори риботицьких майстрів, які дійшли до наших днів.

Тим самим почерком відзначається хоругва зі зображенням Богородиці Матері Милосердя, яка розгортає поли мафорію над вірними різного стану та потреб[13]. Ця іконографія типова для часу створення пам'ятки, зокрема, зустрічається в інших творах риботицьких майстрів. Хоругва

Іван Середиський (?). Хоругва «Богородиця Мати Милосердя / Св. Іван Хреститель». Перша третина XVIII ст. Походження не відоме. НМЛ.

має великі втрати зображення у нижній частині. Зліва внизу прочитуються постаті архиєрея у червоній митрі, в омофорі поверх охристого фелона; поруч з ним старець в темно-синьому монашому вбранні; за ним жінка з накритим волоссям, далі постаті молодого віку. На передньому плані – діти (зображення частково втрачене). Справа – королівська пара у багатому вбранні; чоловік з червоним плащем у білій перуці з короною митроподібної форми, жінка з високою зачіскою, наміткою та в сукні. За нею – велика група людей різного віку. На передньому плані – каліки та хворі. На звороті хоругви цілофігурний образ св. Івана Хрестителя, який у лівій руці тримає великий сувій з написом заклику до покаяння, що взятий з євангелія від Матея (Мт 3:2). Такий самий сувій і цей же текст уміщено на згаданій вище іконі св. Івана Хрестителя з НМЛ, яку також приписуємо Іванові Середиському.

Малярську манеру Івана Середиського представляє також цокольна ікона Богородиця зі св. Антонієм та Теодосієм Печерськими з іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста в Сеняві (Польща)[14]. Ікона відзначається тим же стилем малярства, що й згадані дві хоругви. На усіх творах постать Богородиці в темнозеленому мафорію уміщена на яскравому червоно-оранжевому тлі. Спільним є рисунок кулькоподібних хмар, що загалом притаманні творам риботицьких майстрів, малюнок постатей та особливо риси ликів. Ті ж самі прикмети малярства має також ікона Спас Виноградна Лоза з церкви св. Сави в Рудавці (Польща)[15]. Тут бачимо Спаса, у пов'язці на стегнах і терновому вінку, який сидить на невеликому саркофазі, поданому в перспективному скороченні і витискає з грона кров у чашу, що стоїть на квадратному столику, накритому червоною тканиною. Слід відзначити, що загалом образ Спас Виноградна Лоза не часто трапляється на вцілілих іконах стилістики риботицьких майстрів, але цей образ був дуже популярним в українському мистецтві першої пол. XVIII ст.[16] На творі з Рудавки вгорі над поперечиною хреста зображено півфігурний образ Бога Отця, що рідко зустрічається в цій іконографії[17]. Стилістичні ознаки малярства Івана Середиського виявляє також ікона Христа Вседержителя зі збірки НМЛ[18], однак пам'ятка має пізніші перемалювання. Цьому ж майстрові, очевидно, належить авторство великого мальованого напрестольного кивота з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі зі складною іконографією на тему страстей і воскресіння Христа[19]. Центральною сценою цього кивоту є Покладення Христа до гробу з історичними персонажами – тема, що мала особливе поширення в українському мистецтві того часу. Її, зокрема, уміщували на плащаницях та на антимінсах. Однак, на кивоті у цій сцені винятковою є простоволоса постать без німба зображена біля Богородиці справа, і яку складно ідентифікувати (усі персонажі сцени, а це Богородиця, жінка-мироносиця з посудиною на миро, св. Іван Богослов, Никодим, св. Йосиф Ариматейський намальовані з німбами). Треба відзначити, що подібну постать зображено навколішки біля стіп Спаса на згаданій іконі Зняття з хреста з церкві в Сільці. Можливо, однак не достовірно, це зображення Марії Магдалини. Нам не вдалося віднайти прототипу цій іконографії, хоча у західноєвропейських гравюрах на тему зняття з хреста XVI–XVII ст. збільшується кількість персонажів, зокрема тіло Христа можуть знімати з хреста аж четверо чоловіків. Сцена Воскресіння Господнього, намальована у правій частині композиції кивоту, повторює варіант іконографії, який представлено на згаданій двобічній іконі зі Смільної.

До творчого почерку Івана Середиського подібна також ікона Покров Богородиці з церкви св. Козьми і Дем'яна у Грабівниці Старосамбірського р-ну Львівської обл., що у збірці Музею народної архітектури та побуту у Львові[20], однак її атрибуція ще вимагає уточнення. Тут бачимо традиційну сцену Покрови зі св. Романом Солодкоспівцем на амвоні в центрі нижнього ярусу та св. Андрієм Юродивим, що вказує своєму учневі Епіфанію на видіння. Дія відбувається на тлі умовної архітектури, що намальована в екстер'єрі, хоча на передньому плані бачимо підлогу, поділену на квадрати. Посередині над умовними будівлями зображені зліва – апостоли, справа – пророки на чолі зі св. Іваном Хрестителем. Постать Богородиці з білою тканиною в руках представлена вгорі, вона масштабно менша фігур нижнього ярусу, що притаманно іконографії Покрови того

часу. Ікона оправлена в глибоку столярську раму, помальовану по левкасу.

До почерку цього маляра також близький процесійний хрест із Розп'яттям Господнім та сценою Хрещення Христа на звороті з церкви Собору Богородиці в Трушевичах Старосамбірського р-ну на Львівщині, що в збірці НМЛ[21]. Зауважимо, що у сцені Хрещення Христос стоїть на камені зі змієвими головами, що має апокрифічний першовзірець. Точнішої атрибуції вимагають також ікони Молитовного чину із Старосамбірщини, що у приватній колекції[22]. За малярською манерою вони близькі Триморфону із Завадки Івана Середиського. Особливо близька до почерку майстра ікона молодого апостола Томи або Пилипа (ікони не підписані) цього чину. Більш ймовірніше пов'язати з Іваном Середиським ікону св. Івана Богослова із Львівщини, невелику ікону Богородиці Замилування з Цетулі Яворівського р-ну Львівської обл., яка намальована доволі схематично, без тонального моделювання та ікону двох апостолів Симона та Филипа (?), які зображені зі знаряддями страстей, що походить із Самбірщини на Львівщині (обидві пам'ятки у приватній колекції)[23].

Варто також наголосити на приведеній М. Драганом інформації про іконостас риботицького майстра Івана Средницького (очевидно Середиского – *Р. К.*) у нині неіснуючій (розібрана у 1948–1949-х рр.[24]) церкві св. Миколая у Недільній на Старосамбірщині[25], який дослідник напевно бачив на власні очі. Насьогодні нам, на жаль, не вдалося віднайти інформацію про вигляд цього іконостасу. Про те, що у церкві св. Миколая були ікони риботицького мальовання згадано також у документах візитації цієї церкви за 1766–1797 рр.[26] До «роботи риботицької» там віднесено образ Хрещення Господнього та св. Миколая.

Підсумувавши можна простежити, що твори риботицького майстра Івана Середиського в основному виявлено у храмах на території Дрогобицького, Старосамбірського, Сколівського р-нів Львівської обл., а також у церквах, що на сусідній території Польщі. Автор, як й інші майстри цього осередку, користувався спільними прорисами, що часто утруднює атрибуцію, оскільки одні і ті ж композиції з незначними змінами бачимо у творах різних малярів. Попри те, Іванові Середиському притаманний характерний авторський почерк, в окремих творах спостерігається виражена деформація фігур. Однак відповідальніші замовлення, як от Триморфон із Завадки виконаний на високому фаховому рівні, що дозволяє віднести майстра до одного з кращих малярів цього осередку. Варто також відзначити, що за підписами на вцілілих іконах можна прийти до висновку, що пік творчої діяльності риботицьких майстрів припадає на 1670-і – 1720- рр. Фактично Іван Середиський є останнім з нам відомих майстрів, що підписувалися на іконах як «риботицькі». На нашу думку він працював у першій третині XVIII ст. Після 1730-х рр. уже так чітко стилістична манера риботицьких майстрів на творах не простежується. У подальших студіях творчості малярів риботицького осередку, сподіваємося буде виявлено більше пам'яток, намальованих цим майстром.

1 Nowacka J. Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach // Polska sztuka ludowa. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1962. – № 1. – S. 27-43; Przeździecka M. O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. – Wroclaw, 1973. – S. 28-30, 55-58; Kurpik W. Sygnowany iconostas szkoły rybotyckej // Materiały Museum budownictwa ludowego w Sanoky. – Sanok, 1968. – №7. – S. 56; Драган М. Українська декоративна різьба. – Київ: Наукова думка, 1970. – С. 98; Жолтовський П. Український живопис XVII – XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1978. – С. 278, 282; Biskupski R. Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczźnie // Polska sztuka ludowa. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1986. – S. 153-174; Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku // Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. – Przemysl, 1994. – T. 2. – S. 351-370; Откович В. Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – Київ: Наукова думка, 1983. – С. 90-96; Його ж. Колекция икон рыботицких мастеров из ЛМУИ // Памятники культуры. Новые открытия. – Ленинград: Наука, 1985. – С. 323-333; Його ж. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1990. – С. 48-75; Свєнціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII – XX століть. – Київ: Мистецтво, 1991. – Іл. 72-80, 82-84; Александрович В. Нові дані про

риботицький малярський осередок другої половини XVII ст. // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1992. – № 1. – С. 59-63; Aleksandrowicz W. Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku // Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. – Przemysl, 1994. – T. 2. – S. 341-350; Моздир М. До питання про "риботицьку" ікону та її ареал // Мистецтвознавство' 01. – Львів: СКіМ, 2002. – С. 35-38; Косів Р. Церковні хоругви "риботицької роботи" // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodki-techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku. – Łańcut: Muzeum-Zamek w Łańcucie, 2003. – S. 236-252.

2 Откович В. Народна течія в українському живопису... – С. 48.

3 Там само. – С. 90-91.

4 Репродукована: Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Врятовані від загибелі і забуття / Автор-упорядник о. д-р Севастіян (Степан) Дмитрух. – Львів: Срібне слово, 2010. – С. 47-48.

5 НМЛ і-1217. Розмір 97х60х2 см

6 НМЛ і-785. Розмір 91,5х55,5х2 см

7 Як правило, ікони з двобічним зображенням не мають шпуг, що підтверджують збережені твори XVII–XIX ст.

8 Зберігається в Музеї історії релігії у Львові (у 1770-х рр. передана з Історичного музею у Львові). Ікона знаходиться у постійній експозиції Музею. Розмір 103х65 см.

9 НМЛ і-3349. Розмір 99х69,5х2,2 см

10 НМЛ і-3172. Надійшла з колекції «Студіон».

11 НМЛ і-1236. Дет. див.: Косів Р. Українські хоругви. – Київ: Оранта, 2009. – С. 248-251.

12 Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Ч. 1. – Львів, 1922. – С. 201; Драган М. Українська декоративна різьба... – С. 98.

13 НМЛ і-3507. Див.: Косів Р. Українські хоругви… – С. 252-253.

14 Музей-Замок у Ланцуті. Репродукована: Giemza J. O sztuce sakralnej Przemyskiej eparchii. – Łańcut: Muzeum-Zamek w Łańcucie, 2006. – Il. 77.

15 Музей-Замок у Ланцуті. Репродукована: ibidem. – Il. 98.

16 Про це зображення дет. див.: Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. Виноградна Лоза // Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв. – Київ, 1921. – Т. І. – С. 55-74; Василевська С. Композиція «Христос Виноградна Лоза» на волинських іконах XVIII ст. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2001. – Вип. 8. – С. 38-40; Боднарчук Я. Ікона «Христос Виноградар» (XVIII ст.) // Волання з Волині. – 2002. – Ч. 3 (46). – С. 47-48; Петрашик В. Сюжет «Христос – Виноградна Лоза» в українському іконописі // Образотворче мистецтво. – Київ, 2007. – № 3. – С. 124-125; Сивак В. «Христос – Виноградна Лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. // Народознавчі зошити. – Львів, 2009. – № 3-4. – С. 337-342; Косів Р. Ікони «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) // Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Богословський збірник Львівської Духовної академії. Матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24-25 листопада 2010 р. – Львів, 2010. – С. 75-82.

17 Так з 24 творів Спас Виноградна Лоза збірки НМЛ лише одна ікона XVIII ст. (з пізнішим перемалюваннм) має образ Бога Отця у картуші, що кріпився вгорі до рами ікони.

18 НМЛ і-3296. Розмір 60х41х4,5 см

19 Музей «Дрогобиччина» у Дрогобичі. Див.: Думан Т. Кивот останньої чверті XVII ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Треті читання. – Львів, 2010. – С. 259-283.

20 АП-6398, Ж-212. Ікона експонується на південній стіні нави церкви, що перенесена зі с. Кривки. Церква посвячена св. Софії Премудрості Божій. За фото ікони автор статті вдячна головному хранителю Музею народної архітектури і побуту у Львові п. Р. Сірому.

21 НМЛ і-3882. Розмір 178,5х44х14 см

22 Репродукований: Давня українська ікона із приватних збірок / Вступна стаття Сидор О. – Київ: Родовід, 2003. – Іл. 105.

23 Там само. – Іл. 131, 134, 153.

24 В с. Недільна знаходився вишкіл УПА, тому більшість жителів села було вивезено на Сибір, а церкву зруйновано. На її місці стоїть невелика церква, споруджена у 1990-х рр. Нам не відома доля ікон зруйнованої церкви.

25 Драган М. Українська декоративна різьба... – С. 98.

26 Опис церков і парохій деканату Старосамбірського та Височанського 1766–1797 рр. – НМЛ. Відділ рукописів та стародруків. – Ркл 496. – Арк. 52.

Оксана ЖЕПЛИНСЬКА

КОЛЕКЦІЯ ДАВНЬОГО ПОРТРЕТНОГО МАЛЯРСТВА КІНЦЯ XVII – XVIII СТОЛІТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Серед пам'яток української культурно-мистецької спадщини минулого важливе місце займає колекція давнього портретного малярства кінця XVII – XVIII століть, яку посідає Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (далі НМЛ). Збірка розкриває особливості розвитку портрета на західноукраїнських землях як провідного жанру світського малярства упродовж окресленого періоду та відтворює естетичні смаки тогочасного суспільства. Порівняно з іншими музейними колекціями вона невелика за обсягом й досі залишається малознаною та малодослідженою. Це пояснюється специфікою формування основної збірки музею, відомого, передовсім, колекцією давньої української ікони, а також особливостями поглядів на спадщину західноукраїнського портретного малярства, котре як явище української мистецької культури фактично було «відкрите» тільки виставкою "Львівський портрет XVI - XVIII ст.", влаштованою у Львівській картинній галереї (тепер Львівська галерея мистецтв) 1965 р.,[1] та наступними дослідженнями, зробленими під її впливом.[2] Колекція формувалася з випадкових надходжень, оскільки музей не ставив перед собою першочергового завдання комплектувати збірку такого типу. Однак, не дивлячись на це, до музею в різний час і при різних обставинах потрапила низка цінних пам'яток портретного малярства, які займають істотне місце у мистецькій спадщині українських земель.

Ширше зацікавлення збіркою, що розпочалося з Львівської виставки 1965 р., на якій експонувалося декілька музейних пам'яток, сприяло введенню в науковий обіг окремих творів колекції та фіксації їх на сторінках багатотомної академічної історії українського мистецтва й в наступних монографічних дослідженнях українського портретного малярства.[3] Проте навіть краще відомі в літературі портрети музейної збірки не були науково опрацьовані, а згадки про них мали, здебільшого, побіжний і описовий характер. Потребу систематичного вивчення музейної колекції заакцентувала виставка "Митрополит Андрей Шептицький та Національний музей у Львові", організована 1990 р. у НМЛ Вірою Свєнціцькою. Виставка вперше широко представила пам'ятки музейної збірки давнього портрета та відкрила перспективу їх подальшого всебічного дослідження. 1991 р. в журналі "Сучасність" з'явилася стаття Олега Сидора про виставку як одну з найпомітніших подій мистецького життя Львова кінця 1990 – 1991 рр.[4] Згодом дослідник наголосив на цінності музейної збірки портретної галереї галицького духовенства УГКЦ, що складає значну частину колекції давнього портрета НМЛ.[5] З середини 1990-х рр. зацікавлення колекцією значно зросло. Упродовж 1990 – 2000-х рр. в контексті вивчення історії українського мистецтва музейні пам'ятки стали предметом вивчення багатьох дослідників, які або згадують про деякі з них у своїх працях, або присвячують їм окремі розвідки.[6] Важливу роль у дослідженні портретного малярства НМЛ відіграла виставка "Український портрет XVI - XVIII ст.", влаштована 2005 р. у Національному художньому музеї України, яка серед пам'яток української портретної спадщини представила також велику групу портретів колекції НМЛ, актуалізувавши питання їх подальшого вивчення.[7] Однак попри важливі напрацювання істориків мистецтва, чимало пам'яток збірки давнього портретного малярства НМЛ досі залишаються поза увагою дослідників. Введення їх у науковий обіг стане вагомим внеском у вивчення не лише музейної колекції, але й західноукраїнської мистецької спадщини кінця XVII – XVIII століть.[8]

Зібрані у НМЛ пам'ятки давнього портретного малярства належать здебільшого майстрам з провінційних середовищ та представляють різні типи портретних зображень щодо функціонального призначення й відзначаються певними художніми особливостями, характер яких залежав від професійних здібностей майстра, а також уподобань самого замовника. Несучи на собі дух часу, в який були створені, вони віддзеркалюють розвиток мистецької культури у різних соціальних прошарках тогочасного суспільства. Ці пам'ятки є цінними зразками портретного малярства, що представляє

два основні, однак різні щодо композиції та образного вирішення типи зображень, які відтворюють дві сторони соціального життя суспільства упродовж XVIII століття. Це – репрезентативний портрет, що возвеличував портретованого, його заслуги та високе становище у суспільстві, і портрет камерний, сповнений інтимного настрою, зацікавленістю індивідуальними рисами моделі.

Найдавнішою і найціннішою частиною збірки, якщо не враховувати епітафії другої половини XVII - XVIII століть,[9] є портрети, що відносяться до кінця XVII – першої половини XVIII століть. Вони, насамперед, заслуговують на ґрунтовне опрацювання, в тому числі й ті, які хоча й відомі дослідникам, все ж потребують уточнення та доповнення.

Портрети кінця XVII – першої половини XVIII століть у колекції НМЛ налічують більше півтора десятка одиниць збереження. Вони поділяються на дві підгрупи, з яких одна представляє магнатський та шляхетський портрет, інша, ієрархічний, що відтворює зображення представників українського греко-католицького духовенства. Пам'ятки характеризуються як мистецьким, так і ремісничим рівнем виконання, однак, це не применшує їх історичного та культурного значення, оскільки з кінця XVII – першої половини XVIII століть до нашого часу дійшло не так вже й багато зразків портретного малярства.

Важливе місце у колекції давнього портрета кінця XVII – першої половини XVIII століть НМЛ посідає група пам'яток, що походять з Воскресенської церкви с. Свистільники поблизу Рогатина й представляють тогочасну українську шляхту, яка дбала про інтереси свого народу.[10] Найранішою пам'яткою цієї групи є натрунний портрет фундатора церкви Олександра Свистельницького. Наявні в літературі відомості дають підстави зарахувати його до спадщини тих майстрів, які між 1698 – 1705 рр. виконали іконостас Скиту Манявського. Разом з портретами Варвари Лангіш і грека Мано (Львівський історичний музей) зображення відноситься до найраніших збережених оригінальних зразків натрунного портретного малярства та служить одним із тих автентичних творів, які започаткували розвиток західноукраїнського натрунного портрета.[11] Рідкісним зразком невеликого за розмірами та камерного за характером є портрет дружини Олександра Свистельницького Катерини (з Шумлянських) (перша третина XVIII ст.). Зображення такого типу були поширені у мистецькій практиці XVII століття й до нашого часу, на жаль, більшість з них не дійшли. Олександр та Катерина Свистельницькі були не лише фундаторами свистельницької церкви, 1689 р. вони власним коштом обновили монастир Воздвиження Чесного Хреста у селі Сокіл Станіславівського повіту (тепер Івано-Франківщина).[12] З Воскресенської церкви с. Свистільники походять також два парні ктиторські портрети молодої шляхтянки і молодого шляхтича, які є рідкісними зразками провінційного шляхетського портрета першої половини XVIII століття. Вони представляють подружжя Шумлянських, які були благодійниками цієї церкви й поховані на місцевому цвинтарі. Група портретів з свистільницької церкви належить до тих небагатьох збережених пам'яток світського портретного малярства кінця XVII – XVIII століть з даної території, а це надає їм більшої ваги.

За способом трактування образу та стилістичними особливостями подібним до "Портрета Олександра Свистельницького" є досі невідомий дослідникам портрет українського шляхтича Андрія Шумлянського, фундатора церкви Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії с. Буцнева, що на Тернопільщині.[13] Беручи до уваги рік побудови церкви – 1744 р. та дату смерті благодійника – 1750 р., можемо визначити хронологічні межі часу виконання пам'ятки. Авторський живопис на портреті частково втрачений, однак добре збережене зображення обличчя портретованого свідчить про професійну майстерність невідомого автора.

Показовим й водночас рідкісним взірцем репрезентативного ростового портрета, поширеного у світському портретному малярстві XVII – XVIII століть, виступає датований 1700 р. портрет Еразма Гербурта, фундатора костела святої Анни та монастиря отців Кармелітів с. Сусідовичі поблизу Старого Самбора на Львівщині.[14] Пам'ятка належить до фантазійних зображень й створена більш як через століття після смерті магната, на що вказує вкладний текст

про заслуги портретованого на самому творі. Малярські особливості портрета позначені рисами провінційної малярської школи, яка орієнтувалася на місцеву традицію з площинною манерою письма, локальним колоритом, контурним рисунком. Портрет виконаний в дусі "сарматського" портрета, що набув розквіту у другій половині XVII століття й підкреслював вигадане походження представників польської шляхти з рицарського племені сарматів, які здобули перемогу над римлянами. Зокрема, ознаки "сарматського" портрета виразно прочитуються у введенні автором в композицію твору родового герба Гербуртів з ініціалами портретованого, основних атрибутів – пернача, шаблі. Наслідують "сарматський" портрет два парні погрудні портрети подружжя Божецьких – Францішка та Маріанни, які походять з того ж костелу отців Кармелітів як і "Портрет Еразма Гербурта".[15] "Сарматське" походження портретованих підкреслює урочисто-парадна постановка фігур, елементи одягу, зокрема, Францішек Божецький зображений у рицарських лаштунках як античний герой. У літературі пам'ятки датуються 1717 р., хоча на творах дати немає.[16]

До портретів із зображенням представників польської шляхти у збірці НМЛ, які відносяться до першої половини XVIII століття, належить виконаний Лукою Орловським у Кракові 1747 р. "Портрет Романа Сіраковського".[17] Історик мистецтва Мечислав Ґембарович, опираючись на напис на звороті портрета, стверджує, що твір є копією з давнього оригінального зображення представника родини Сіраковських[18] й був виконаний Лукою Орловським на замовлення римо-католицького єпископа Вацлава-Єроніма Сіраковського разом з іншими копіями з давніх оригінальних портретів родинної галереї владики.[19] Портрет Романа Сіраковського зберігався у монастирі в Уневі, згодом, 1911 р. був переданий митрополитом Андреєм Шептицьким до НМЛ.

Стилістична спорідненість із "сарматськими" портретними зображеннями простежується й у малярському портреті гетьмана Правобережної України Павла Тетері (Моржковського). Твір належить невідомому художнику, що працював на польсько-українських землях орієнтовно в останній третині XVII – першій половині

Невідомий художник. II чв. XVIII ст. Портрет єпископа Атанасія Шептицького

XVIII століть, й виконаний, ймовірно, на замовлення Варшавської Колегії, кошти на яку Павло Тетеря офірував наприкінці свого життя. Пам'ятка є найранішим щодо часу виконання портретним зображенням гетьмана серед відомих сьогодні.[20]

Велику групу у збірці давнього портретного малярства НМЛ складають портрети галицьких ієрархів Української Греко-Католицької Церкви, що спричинилися не лише до релігійного життя краю, а й відіграли важливу роль у національно-культурному відродженні українського народу.

Найранішими в колекції зображеннями галицького духовенства, виконаними упродовж першої половини XVIII століття, є портрети єпископа Львівського, Галицького та Кам'янець-Подільського Йосипа Шумлянського,[21] митрополитів Київських та всієї Русі Юрія Винницького,[22] Атанасія Шептицького,[23] ігумена Підгорецького монастиря Парфенія Ломиковського.[24] Якщо портрет Юрія Винницького та один із портретів Йосипа Шумлянського, що надійшов 1910 р. з митрополичої консисторії Греко-Католицької Церкви у Львові,[25] супроводжуються гербами та відзначаються узагальненим трактуванням

образу, віддзеркалюючи усталені місцеві традиції давнього портретного малярства, то портрет Йосипа Шумлянського, що поступив до НМЛ 1912 р.,[26] й особливо портрет Атанасія Шептицького з церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Вощанці, що на Самбірщині у Львівській області,[27] характеризуються простотою композиції, пластичним моделюванням форм обличчя, зосередженням уваги на індивідуальних рисах, що свідчить також і про європейські впливи в західноукраїнському мистецтві того часу. Не менший інтерес у цій групі пам'яток викликає ще один, досі невідомий дослідникам портрет Атанасія Шептицького, походження якого нам не вдалося встановити.[28] Він носить більш парадний характер, представляє владику з атрибутами церковної влади й відповідно доповнює іконографію портретів Атанасія Шептицького, виконаних у другій чверті XVIII століття.

Рідкісною ранньою пам'яткою портретного малярства, що розвивалося в середовищі провінційних монастирів є портрет ігумена Підгорецького монастиря Парфенія Ломиковського. Разом з унікальною хоругвою ігумена Троїцького монастиря в Улючі Іоіля Манявського роботи Степана Дзенгаловича з Судової Вишні (1683 р.) (НМЛ), фресковим портретом ігумена Києво-Кирилівського монастиря Інокентія Монастирського (кінець XVII – початок XVIII ст.) він належить до зображень, які репрезентують початки оригінальної портретної іконографії українських ігуменів.[29]

Значно більше у збірці НМЛ пам'яток давнього портретного малярства, що відносяться до другої половини XVIII століття Вони налічують більше як півсотні пам'яток й виконані переважно невідомими малярами, які орієнтувалися на традиції місцевого живопису, прагнучи передати насамперед соціальну значимість портретованих. Проте в окремих випадках простежується тенденція й до більш правдивого втілення образу моделі, її індивідуальної характеристики.

Серед портретів другої половини XVIII століття привертають увагу насамперед зображення заможних шляхтянок з фантазійними зачісками, у розкішних декольтованих сукнях, багато оздоблених найрізноманітнішими аксесуарами, які передають тенденції тогочасної моди та естетичні смаки суспільної еліти. До таких належать "Портрет дами з віялом" монограміста І. К., датований 1764 р.,[30] "Портрет Анни Шептицької з Трембінських",[31] "Портрет Катерини Коссаковської з Потоцьких".[32] Щодо композиційного вирішення виділяється ростовий "Портрет Катерини Коссаковської з Потоцьких", позначений рисами пізнього барокового портрета, в якому модель подана на тлі умовного краєвиду, біля колони з гірляндою троянд, у невимушеній поставі. Більш скромнішими, проте не менш важливими документами своєї доби є портрети представників міщанського середовища. Вони вказують на розповсюдження у давньому портретному малярстві різних типів зображень, в тому числі й міщанського портрета, який стане домінуючим у першій половині XIX століття. "Портрет міщанки", що надійшов до НМЛ з розформованого 1954 р. музею «Бойківщина» у Самборі,[33] "Портрет Менцінської (?)"[34] є поодинокими зразками такого типу портретів з другої половини XVIII століття у колекції НМЛ.

Кінець XVIII століття, що знаменував собою перехідний період в історії українського мистецтва із завершенням епохи середньовічного малярства, привніс нові тенденції у розвиток портрета. Під впливом європейського мистецтва спостерігається відхід від локальної традиції. Конкуренція іноземних живописців, збільшення кола замовників портрета серед різних соціальних прошарків, що диктували свої вимоги до жанру, відсутність національного вищого мистецького закладу спричинили поступовий занепад місцевого цехового малярства та активізували важливість здобуття професійної освіти у європейських академіях. В цей час поряд з парадним портретом інтенсивно починає розвиватися камерний портрет, який носить інтимний характер й зосереджує увагу на індивідуальних особливостях образу.

Зміни, яких зазнав західноукраїнський портретний живопис в останній чверті XVIII століття, позначилися й на творчості провідних львівських малярів Євстахія Білявського (1740-1804) й Луки Долинського (близько 1745-1824). Твори цих художників

Білявський Євстахій.
Портрет Рищевської (з Холонієвських). 1781 р.

помітно виділяються на тлі музейної збірки портретного малярства того часу. Вихованець Академії св.Луки в Римі Є.Білявський є автором галереї портретів своїх сучасників - львівських міщан, представників магнатерії, духовних осіб. У портретному малярстві художника, який був членом львівського малярського цеху, відчуваються традиції місцевої школи малярства й водночас простежується класицистична стриманість у розкритті образу моделей, що проявляється у строгості форми і чіткій лінійності. У НМЛ зберігається шість портретів Є.Білявського, створених митцем упродовж 1780 – 1800-х рр. До найраніших в музейній колекції творів художника належать портрет митрополита Київського і всієї Русі Лева Шептицького 1780 р., що походить з с. Вощанці на Самбірщині,[35] та "Портрет Рищевської" 1781 р.,[36] який надійшов з колекції Єроніма Садовського з Чорткова, що на Тернопільщині. "Портрет Рищевської", виконаний у дусі рококо, є одним з найкращих жіночих образів не лише у творчій спадщині Є.Білявського, але й загалом в тогочасному українському мистецтві. Поза тим музей посідає портрети пензля Є.Білявського – священика Івана Жуковського 1790 р.,[37] один з варіантів портрета митрополита Лева Шептицького 1793 р.,[38] радника львівського магістрату Миколи Любинецького 1791 р.[39] та репліку до портрета губернатора Галичини Йозефа Урмені 1803 р.,[40] що знаходиться у збірці Львівської галереї мистецтв.

До стилістичних засад класицизму у портретному малярстві звертався майстер монументального малярства пізнього бароко Лука Долинський. Перебуваючи під опікою митрополита Пилипа Володковича, а згодом єпископа, а пізніше митрополита Лева Шептицького, художник активно працював для собору св. Юра у Львові, виконуючи не лише малярське оздоблення храму, але й портрети ієрархів Греко-Католицької Церкви. Його авторству приписують "Портрет митрополита Київського і всієї Русі Лева Шептицького" 1775-1779 рр.(?),[41] "Портрет єпископа Львівського, Галицького і Кам'янець-Подільського Петра Білянського" 1780-1790-і рр.(?),[42] "Портрет архиспресвітера собору св. Юра Михайла Примовича" 1780-і рр.(?),[43] "Портрет генерального вікарія львівської капітули та архипресвітера собору св. Юра Михайла Гарасевича" 1800-1810-і рр.(?),[44] "Портрет митрополита Галицького Антонія Ангеловича" 1800-1810-і рр.(?)[45]. Усі пам'ятки надійшли до НМЛ з митрополичої консисторії Греко-Католицької Церкви у Львові й, правдоподібно, є прижиттєвими зображеннями церковних діячів. Якщо у портретах, виконаних в останній чверті XVIII століття, Л.Долинський послуговується традиційною схемою парадного портрета з атрибутами влади ієрархів, які зображені в інтер'єрі кімнати, за робочими столами, то портрети початку XIX століття відзначаються простотою композиції та індивідуальністю характеристики моделі. З іменем Л.Долинського пов'язують також портрети цісаревої Марії-Терезії[46] та її сина, імператора Австрії Йосифа II,[47] що також поступили до НМЛ з митрополичої консисторії Греко-Католицької Церкви у Львові.

Не менш важливе місце у групі портретів ієрархів УГКЦ, виконаних на зламі XVIII – початку XIX століть, у збірці НМЛ займають зображення галицьких священиків, парохів місцевих церков. Як правило, вони характеризуються подібною іконографією, яка подає духовну особу з аркушем паперу у руці. Ця іконографія зображення

Долинський Лука . Портрет Марії-Терезії в чорному. 1770-ті рр.

Невідомий художник.Кін. XVIII - поч. XIX ст. Портрет священика Петра Козакевича.

моделі була доволі розповсюдженою й запозичувалася з портретів представників вищих рангів суспільства. Зокрема, її спостерігаємо в "Портреті губернатора Галичини Йозефа Урмені" Є.Білявського, "Портреті митрополита Галицького Антонія Ангеловича", який приписують Л.Долинському. Такі портрети малювалися на ознаменування важливої події в житті духовної особи, підтвердження її статусу, також засвідчували освіченість, дар проповідництва, заслуги перед громадою. Авторами зображень галицьких священиків часто були провінційні художники й відповідно вони виконувалися в традиціях місцевої школи живопису. Імена цих майстрів переважно нам невідомі, як здебільшого й імена тих священиків, яких вони малювали. Назви таких пам'яток, як правило, носять узагальнений характер - "Портрет священика з листом",[48] "Портрет каноніка зі звитком паперу"[49]. Одночасно поширеними були зображення духовних осіб, які малювалися художниками, що наслідували давній парадний портрет, у композицію якого вводилися герби, подавалися вкладні тексти з інформацією про суспільне становище моделі, що звичайно ідентифікувало особу. Ці портрети є особливо цінними з історичного погляду, оскільки служать автентичними документами, що стосуються історії УГКЦ та її визначних представників нищого ступеня ієрархів. Серед таких портретів у музейній збірці є «Портрет священика Андрія Липницького»,[50] "Портрет священика Антонія Левинського",[51] "Портрет священика Петра Козакевича"[52].

У галереї чільників австрійської влади Галичини кінця XVIII – початку XIX століття на увагу заслуговує парадний ростовий "Портрет австрійського імператора Йосифа II",[53] що надійшов до НМЛ 1911 р. з Митрополичого Ординаріату УГКЦ. За стилістикою, манерою письма, трактуванням образу портретованого є подібний до "Портрета Катерини Коссаковської з Потоцьких", а це дає підстави вважати, що автором обидвох портретів є один автор.

До пам'яток музейної збірки давнього портретного малярства відносяться й зображення святих, які потрактовані більше як світські особи, наближені до реального земного життя. Такими є портрети львівського маляра кінця XVIII століття Івана Барановського "Святий Симеон" та "Свята Анна-пророчиця", копійовані з давніх полотен собору святого Юра у Львові,[54] також портрет невідомого автора

“Апостол Павло”,[55] який згідно музейної книги находжень творів був намальований в Римі 1685 р. разом з портретами апостолів Петра, Андрія, Іоана, що 1952 р. були передані радянською владою з музейних запасників у спецфонд.[56]

Збірка давнього портретного малярства кінця XVII – XVIII століть НМЛ є цінним надбанням національної культурно-мистецької спадщини українського народу, яка має свою важливу історичну, краєзнавчу та мистецьку вартість. Незважаючи на часом нерівноцінний рівень майстерності виконання того чи іншого портрета, який, як відомо, залежав від замовника й професійних можливостей автора, на те, що авторами портретних зображень є переважно анонімні майстри, або ж неідентифікованими є самі моделі, пам’ятки музейної колекції сьогодні виступають важливими документами, які змальовують час, коли були створені, художньо-естетичні тенденції тієї чи іншої епохи та переконливо свідчать про популярність портретного жанру серед найрізноманітніших прошарків середньовічного суспільства. Вони є рідкісними зразками образотворчого мистецтва, що дають уявлення про розвиток портретного малярства на західноукраїнських землях, насамперед у провінційному середовищі, та розкривають особливості місцевої школи живопису визначеного періоду.

1 Овсійчук В. Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Каталог виставки (лютий-березень 1965 року).- К., 1967. - 69 С. - 23 іл.

2 Вуйцик В. Львівський портретист Остап Білявський // Львівська картинна галерея (Виставки, знахідки, дослідження). – Львів, 1967. – С. 59 – 67; Білецький П. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. - К., 1968. - 319 С. - 185 іл.; Gębarowicz M. Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie. - Wrocław, 1969. - 141 S. - 85 ił.

3 Білецький П. Портрет // Історія українського мистецтва. В 6-ти тт. Мистецтво другої половини XVII-XVIII століття. - К., 1968. - Т. 3. - С. 240 – 283; Жолтовський П. Портретний живопис // Український живопис XVII-XVIII ст. - К., 1978. - С. 119 – 227; Билецкий П. Портрет в живописи украинских земель Речи Посполитой // Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. – Ленинград, 1981. – 256 С. – 211 илл.

4 Сидор О. Митрополит Андрей Шептицький і Національний Музей // Сучасність. – 1991. – Ч. 5. – С. 58 - 62

5 Сидор О. Портретна галерея духовенства УГКЦ у колекції Національного музею у Львові // Історія релігій в Україні: Тези повідомлень VI Міжнародного круглого столу (Львів, 3 – 8 травня 1995 року). – Львів, 1996. – С. 206 - 208

6 Жеплинська О. Портрет ігумена Пліснесько - Підгорецького монастиря Парфенія Ломиковського в колекції Національного музею у Львові // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень IV круглого столу (Львів, 9 – 10 травня 1994 року). – Київ – Львів, 1994. – С. 73 – 74; Жеплинська О. Натрунний портрет Олександра Свистельницького у збірці Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. - № 2 (7). – С. 103 - 107; Левицька М. Постаті галицького духовенства у творчості львівських малярів кінця XVIII – першої половини XIX століть // Народознавчі зошити. – 2003. - № 1 – 2. – С. 222 – 227; Александрович В. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. У 5-ти тт. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII – XVIII століть. - К.: Наукова думка, 2003. – С. 874 - 910; Жеплинська О. Невідомий портрет Еразма Гербурта у збірці Національного музею Львові // Літопис Національного музею у Львові. – 2004. - № 3 (8). – С. 165 – 168. – іл.; Жеплинська О. Українське мистецтво кінця XVII – початку XX ст. // Національний музей у Львові. 100 років: Альбом /Упорядники М. Гелитович, Х. Маковецька, керівник проекту І. Кожан. – К.: Родовід, 2005. – С. 144 – 179. – іл.; Жеплинська О. Українське малярство кінця XVII – початку XX ст. // Артклас. – 2005. - № 4. – С. 142 - 177; Павличко Я. Білявський Євстахій (Остап) // Енциклопедія Львова / За ред. А. Козицького та І. Підкови. – Львів: Літопис, 2007. – Т. 1. – С. 244; Жеплинська О. Портрети Лева Шептицького у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2008. - № 6 (11). - С. 170 – 181; Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2009. - № 7 (12). – С. 192 - 199; Целуйко О. Комплексне техніко-технологічне дослідження автентичності живописного шару портрета Еразма Гербурта (1700) // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2009. - № 7 (12). – С. 241 - 252

7 Український портрет XVI - XVIII ст. // Керівник проекту Анатолій Мельник. Автори-укладачі Галина Бєлікова, Лариса Членова. – К, 2005. – 352 С. Авторами статей про музейні пам’ятки є Олег Сидор та Володимир Александрович. Там само див.: Александрович В. Українське портретне малярство XVI - XVIII століть. Наближення до історії… - С. 51 – 63; Сидор О. “Іконопортрети” з колекції Національного музею у Львові… - С. 75 -79

8 Пам’ятки давнього портретного малярства у збірці НМЛ походять з територій Львівської, а окремі з сусідніх Івано-Франківської, Тернопільської областей,

а також Чернівецької областей

9 Збірку портретного малярства Національного музею у Львові розпочинають епітафії другої половини XVII ст. - XVIII ст., які, переважно, належать майстрам з провінційних мистецьких осередків. Складають вони окрему велику групу пам'яток, яка має дещо дальший стосунок до світського портретного малярства. До епітафій музейної колекції привернуто увагу ще у першому музейному каталозі (див.: Свєнціцький І. Ілюстрований провідник по Національнім музеєви у Львові. - Жовква, 1913. - 36 С.) та на виставці галицького примітиву 1939 року (див.: Свєнціцький І., Федюк М. Вистава галицького примітиву XVII - XIX в. в. - Львів, 1939. - 15 С.). Вивченню цієї групи пам'яток присвячене окреме дослідження О. Сидора (див.: Сидор О. Портрет і портретність // Народознавчі зошити. – 2004. - № 3 – 4. – С. 464 – 482; Сидор О. "Іконопортрети" з колекції Національного музею у Львові… - С. 75 -79)

10 Див.: Жеплинська О. Портрети фундаторів і благодійників церкви Воскресіння Христового села Свистільники (До проблеми вивчення західноукраїнської мистецької спадщини кінця XVII – першої половини XVIII століть) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCLXI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2011. – С. 195 - 208

11 Жеплинська О. Натрунний портрет Олександра Свистельницького у збірці Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. - № 2 (7). – С. 103 - 107

12 Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба катальогу // Записки ЧСВВ. – Жовква, 1926. – Т. II. – Вип. 1 – 2. – С. 99

13 НМЛ – 25291 Ж – 235 Полотно, олія 48 х 36 (овал)

14 Жеплинська О. Невідомий портрет Еразма Гербурта у збірці Національного музею Львові // Літопис Національного музею у Львові. – 2004. - № 3 (8). – С. 165 – 168. – іл.

15 НМЛ – 42703/1 Ж – 1133 Портрет Францішка Божецького Полотно, олія 45,5 х 34 (овал); НМЛ - 42703/2 Ж – 1134 Полотно, олія 46 х 34 (овал)

16 Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1889. – T. X. – S. 364

17 НМЛ – 12156 Ж – 40 Полотно, олія 80 х 61,5

18 Gębarowicz M. Portret XVI - XVIII wieku we Lwowie. - Wrocław, 1969. – S. 11

19 Ibit S. 106

20 Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2009. - № 7 (12). – С. 192 - 199

21 НМЛ – 6975 Ж – 15 Полотно, олія 72 х 58,5; НМЛ – 13150 Ж – 43 Полотно, олія 77 х 60

22 НМЛ – 5496 Ж – 7 Полотно, олія 65,5 х 53

23 НМЛ – 6901 Ж – 10 Полотно, олія 73 х 55,5

24 НМЛ – 41347 Ж – 1053 Полотно, олія 97 х 67

25 НМЛ – 6975 Ж – 15 Полотно, олія 72 х 58,5

26 НМЛ – 13150 Ж – 43 Полотно, олія 77 х 60

27 НМЛ – 6901 Ж – 10 Полотно, олія 73 х 55,5

28 У музейних інвентарях портрет зафіксований як "Портрет єпископа" (НМЛ - 59960/10 Ж – 2141 Полотно, олія 102х105). Живопис пам'ятки постійно знаходився під профілактичною заклейкою. Після її зняття вдалося ідентифікувати особу портретованого. Нею виявився Атанасій Шептицький. Зараз портрет перебуває на реставрації у науково-дослідних реставраційних майстернях НМЛ (художник-реставратор Наталія Шарова)

29 Жеплинська О. Портрет ігумена Підгорецького монастиря Парфенія (Ломиковського) у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Четверті "Ольжині читання" (Пліснеськ 16 травня 2009 року). – Львів, 2010. – С. 47 - 49

30 НМЛ – 14040 Ж – 55 Полотно, олія 78 х 69,5

31 НМЛ – 13215 Ж – 1675 Полотно, олія 74 х 58

32 НМЛ – 22407 Ж – 201 Полотно, олія 188 х 125

33 НМЛ – 38570 Ж – 907 Полотно, олія 59,5 х 46,5

34 НМЛ – 50603 Ж – 1665 Полотно, олія 66 х 40

35 НМЛ – 6902 Ж – 11 Полотно, олія 66,5 х 52

36 НМЛ – 47326 Ж – 1585 Полотно, олія 61 х 47,6

37 НМЛ – 36995 Ж – 904 Полотно, олія 54 х 42,5

38 НМЛ – 6977 Ж – 17 Полотно, олія 45 х 29,5

39 НМЛ – 34643 Ж – 624 Полотно, олія 58,3 х 44

40 НМЛ – 36420 Ж – 861 Полотно, олія 87,5 х 62,5

41 НМЛ – 42214 Ж – 1118 Полотно, олія 100 х 81

42 НМЛ – б/н Ж – 1054 Полотно, олія 116 х 80

43 НМЛ – 6983 Ж – 22 Полотно, олія 80,5 х 63

44 НМЛ – 6986 Ж – 25 Полотно, оля 75,5 х 65

45 НМЛ – 42061 Ж – 1104 Полотно, олія 82,5 х 66,5

46 НМЛ – 42220 Ж – 1123 Полотно, олія 73 х 54,5

47 НМЛ – б/н Ж – 1056 Полотно, олія 71 х 53,5

48 НМЛ – 42060 Ж – 1103 Полотно, олія 60,5 х 46

49 НМЛ – 42215 Ж – 1119 Полотно, олія 83 х 70,5

50 НМЛ – 6984 Ж – 23 Полотно, олія 74 х 63

51 НМЛ – 6987 Ж – 26 Полотно, олія 62 х 50,5

52 НМЛ – 10799 Ж – 35 Полотно, олія 58 х 47,5

53 НМЛ – 11975 Ж – 1720 Полотно, олія 187 х 127

54 НМЛ – 18280 Ж – 122 Святий Симеон Полотно, олія 69 х 52; НМЛ – 18279 Ж – 121 Свята Анна-пророчиця Полотно, олія 69 х 51

55 НМЛ – 4711 Ж – 6 Полотно, олія 90 х 68

56 Арофікін В., Посацька Д. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові. – К.- Львів, 1996. – С. 32

Олександр ШЕЙКО

«РОЗП'ЯТТЯ З ПРИСТОЯЧИМИ ТА БОГОРОДИЦЕЮ І СВЯТИМ МИКОЛАЄМ» 1802 РОКУ З СЕЛА ПЕТРАНКА

Заповнення усіх «прогалин» та «білих плям» при висвітленні історії діяльності українських малярів, котрі працювали в галузі сакрального мистецтва, вимагає детальнішого ознайомлення зі спадщиною іконописців XIX ст. Цей період, здебільшого, оминають стороною на сторінках монографій, посібників, каталогів та інших публікацій, оскільки наявні пам'ятки згаданого часу мають меншу мистецьку вартість, порівняно із іконописними творами попередніх століть[1]. Нагадаємо, що у фондових приміщеннях Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) на даний момент зберігається близько п'яти сотень пам'яток українського сакрального малярства XIX ст. (мальованих на дереві або полотні), з яких півсотні є датованими, шість – датованими та з авторськими підписами і понад двадцять вміщують вкладні тексти.[2] Варто зазначити, що значний відсоток ікон вищезгаданої групи – не лишень храмові, але й хатні образи: виконані на не надто високому професійному рівні, а відтак менш вартісні з мистецької точки зору, останні тим не менше продовжують залишатися цікавою ілюстрацією смаків, світогляду та настроїв тієї епохи і вже через те заслуговують на увагу дослідників.

Митрополит Костянтин Богачевський

Слід наголосити, що однією з домінантних особливостей українського іконопису XIX ст. є його «ремісничий» характер і майже суцільна приналежність до різновиду ікон так званого «народного письма». Даній групі пам'яток властиві насамперед суттєво спрощене трактування зображення, стандартизованість рисунка й самої композиції. Будучи плодом творчих зусиль малярів-самоуків, названі твори тим не менше приваблюють своєю простотою і виразністю, щирістю та безпосередністю.[3] Найбільш популярними сюжетами для подібних ікон слугували сцени Розп'яття з при-стоячими, образи Богородиці (частіше іконографічний тип «Богородиця з Дитям») та окремих святих, з яких особливим пієтетом користувалася постать святого Миколая.[4] Яскравим свідченням згаданої тенденції виступає датована 1802 роком ікона «Розп'яття з при-стоячими, Богородиця та св. Миколай», що походить з села Петранка, Рожнятівського району Івано-Франківської області.

Мальований олійними фарбами на полотні хатній образ[5] був переданий до НМЛ (разом із ще кількома творами) у 1912 р., як записано у музейній книзі вступу, «отцем-доктором К. Богачевським». Вочевидь, мова йде про Костянтина Богачевського (1884 – 1961) – визначного церковного та громадського діяча, майбутнього духівника Львівської Духовної семінарії, крилошанина кафедрального собору у

Митрополит Костянтин Богачевський

“Розп’яття з пристоячими, Богородиця і св. Миколай”, 1802 р.

Перемишлі та першого греко-католицького Митрополита Філядельфійського (1958 – 1961)[6], одного з активних учасників підготовки до проведення II Ватиканського Собору Католицької Церкви[7].

Відомо, що замолоду отець-доктор Богачевський належав до числа ентузіастів музейної справи і, разом з іншими активними й діяльними греко-католицькими священиками та семінаристами – зокрема, отцями Олександром Павляком і Амвросієм Андроховичем, майбутнім єпископом Йосифом Боцяном – суттєво допоміг у поповненні збірки НМЛ, беручи участь в організованих директором Іларіоном Свєнціцьким експедиціях Галичиною, Буковиною, Волинню, Закарпаттям та Лемківщиною[8]. Ареалом пошукової діяльності отця виявилися терени сучасної Івано-Франківщини: вочевидь, хатній образ 1802 р. йому передав хтось із мешканців села Петранка Рожнятівського деканату Львівської єпархії (котре на той момент складалося із двох населених пунктів – Петранки Долішньої з церквою Святого Миколая і Петранки Горішньої з церквою Святого Юрія, парохом яких виступав о. Андрій Стадник[9]).

Стан збереження пам’ятки на загал задовільний. Унизу і в правій частині та на обрамленні спостерігається лущення фарбового шару, подекуди пошкодження полотна, на обрамленні видно дірки та сліди від шашеля.

Композиція ікони, центральна частина якої являє собою відтворення «Милятинського Розп’яття» (чудотворного образу, перенесеного у XVIII ст. до монастиря кармелітів у с. Новий Милятин на Львівщині), складається з трьох частин. У центральній частині вміщено сцену Розп’яття з пристоячими, обабіч – фігури св. Миколая та Богородиці з Дитям. Посередині на пагорбі встановлений хрест із розп’ятим Ісусом. Тіло Христове – у дугоподібному згині, суцільно вкрите дрібними ранами. Вгорі на хресті – сувій із ініціалами: **ІНЦІ.** На раменах і на стовбурі хреста – написи: **ІИС ХС НИКА. | Г.Г**

Ліворуч від хреста вклякла з похиленою головою і молитовно складеними руками Богородиця у блакитному мафорії та малиновому хітоні; праворуч – апостол Іван в оранжевій з білим комірцем сорочці та малиновому плащі. Він теж навколішках, показаний у профіль, з головою, піднятою до розіп’ятого Спаса. Ліву руку тримає на серці, правицею торкається хреста. Над головами обох – підписи: **ЅМѦ, ЅИОАН. | Б.** Унизу, під хрестом вписано дату: **Р Б Г А 1802.**

Праворуч від сцени Розп’яття бачимо майже повно-фігурну постать Миколая (**СТИ НИКоЛАи**) у митрі та архієрейських одежах (вишневому фелоні, блакитному хрещатому омофорі та сіруватій рясі). Зосередженою на грудях правицею святий благословляє, у лівій – тримає закриту книгу із написом: **ІИС ХС.** Ліворуч центральної сцени – Богородиця з Дитям. На Богородиці малиновий із білою каймою мафорій і блакитний хітон. На шиї видно намисто. Малий Ісус – у довгій синюватій сорочині з білим комірцем. Правицею благословляє, у лівій руці тримає закриту книгу, на палітурці якої – літери: **ІНС.** Біля фігур Спаса і Богородиці вміщено підписи: **МАРІѦ, ІИС ХС.**

Тло ікони двокольорове: для сцени Розп’яття воно бежеве, а за зображеннями Миколая і Богородиці з Дитям – зелене. Німби – жовтуваті.

Як уже було зазначено, «Розп’яття з при-стоячими та образами Богородиці і святого Миколая» є хатнім образом, чиє виконання, тематика і композиційна побудова віддзеркалюють мистецькі прийоми, смаки і тенденції, властиві XIX ст. – епосі, коли дні найбільшого піднесення давньоукраїнського сакрального малярства залишилися далеко позаду. Однак це жодною мірою не применшує його вартості в культурно-історичному контексті.

«Розп’яття з при-стоячими та

“Розп’яття з пристоячими, Богородиця і св. Миколай”, 1802 р. Фрагмент.

“Розп’яття з пристоячими, Богородиця і св. Миколай”, 1802 р. Фрагмент.

образами Богородиці й святого Миколая» та десятки й сотні подібних їм ікон, мальованих майстрами-самоуками з XIX ст., безперечно, мають не абияку цінність – але не так мистецьку, як радше історичну. Бо ж маємо перед собою доволі цікаві нагадування не лишень про духовні пошуки чи рівень релігійності, але й світоглядні цінності та естетичні вподобання наших предків – здебільшого, представників суспільних «низів», мешканців сіл та невеликих провінційних містечок, чиє життя припало на бурхливу, складну, неоднозначну та дуже важливу історичну епоху. Отже, перед нами не лишень предмет культу чи пам’ятка сакрального малярства, але й річ, котра символізує певний час і місце.

Разом із тим ікона 1802 р. викликає зацікавлення ще будучи одним із творів, котрі проливають більше світла на ранній етап становлення НМЛ, обставини поповнення його збірок, а також – на недостатньо висвітлений навіть дотепер аспект зв’язків науково-мистецької фундації Митрополита Андрея Шептицького зі знаковими постатями української історії, видатними церковними, громадськими й культурними діячами, які посвятили власні життя праці задля загального добра та залишили глибокий і видимий слід в історії Церкви та народу.

1 Шейко, О. Датовані і підписні ікони XIX ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького//Апологет: Богословський збірник Львівської Духовної Академії. – Львів, 2010. - № 1-4 (20-23). – С.202;

2 Там само;

3 Откович В. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – С.39; Українське народне малярство XIII-XX ст. Альбом/ Авт.-упор. В. Свєнціцька, В. Откович. – С.25; Шейко, О. Датовані і підписні ікони XIX ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – С.203;

4 Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.25; Шейко, О. Датовані і підписні ікони XIX ст… - С.203;

5 Кв.-13165, І-1468;

6 Енциклопедія українознавства. – Львів, 1993. – Т.1. – С.143; Богачевська-Хом’як, М. Перший український католицький Митрополит у США// Львівська газета online. – 2011, 14 грудня//http://lvivska.com/life/2011/12/734;

7 Митр. М. Германюк, ЧНІ. Дух II Ватиканського Вселенського Собору й соборове Пастирське послання українських католицьких владик, приявних на Вселенському Другому Ватиканському Соборі в Римі. – Львів, 2012. – С.6; Шематизм Львівської митрополичої архієпархії за 1910 рік наводить дані ще про двох священиків на прізвище Богачевський: батька майбутнього Митрополита – о. Сильвестра, висвяченого 1882 р. і на той момент пароха церкви Св. Миколая у с. Красна, Перегинського деканату та його дядька Теодора – знаного у Галичині громадського діяча, - висвяченого 1887 р. та станом на 1910-й – пароха церкви Покрови Богородиці у с. Голинь Калуського деканату. Сам майбутній владика Костянтин, отримавши свячення 1909 р. (між іншим, того самого року, коли рукоположено у священики іншу знакову постать в історії Греко-Католицької Церкви – блаженного Миколая Чарнецького. Обох владик – Чарнецького і Богачевського – окрім того що вони були ровесниками і висвяченими в один рік, пов’язував той факт, що добрячий кавалок їх єпископського служіння пройшов на теренах поза історичною Галицькою Митрополією), певний час служив сотрудником при храмі Воздвиження Чесного Хреста у с. Семигинів Любинецького деканату, парохом котрої був о. Тимотей Івасик.

8 Слуга Божий Андрей Шептицький: Благословляю і молюсь//http:// sheptytsky.ugcc.org.ua/main.php?menu=2&sub=1&sm=5&subsm=1 ;

9 Шематизмъ всего клира греко-католицкои Митрополичои Архіепархіи Львовскои на рокъ 1910. – Львовъ, 1910. – Рочн. 66. – С.329.

Роман ГАЛУЙКО

ІКОНА «ТОРЖЕСТВА ПРАВОСЛАВ'Я» З КОЛЕКЦІЇ ІКОН БРИТАНСЬКОГО МУЗЕЮ ТА ПОЯВА НОВИХ ІКОН В УКРАЇНІ.

У 2007 році англійський дослідник, «почесний професор історії мистецтв Лондонського університету та лектор факультету класичних мов Кембріджського університету» [12] Робін Кормак написав роботу "Ікони". Ця праця є оригінальним і цікавим дослідженням, оскільки англійський науковець на основі колекції ікон, зібраному у Лондонському музеї здійснив своє дослідження.

Дослідник вважає, що ми довідуємося про візантійський іконопис, в основному, через письмові свідчення прихильників іконошанування. Так, зокрема, перше святкування Торжества Православ'я (11 березня 843р.) із збережених текстів розповідає про те, що це святкування включало багатолюдну літургійну процесію, котра проходила вулицями Константинополя, учасники якої несли ікони і хрести. Процесія торжественно проходила від Церкви Богородиці у Влахерні, далі участь у богослужінні у храмі Святої Софії і завершувалася біля імператорського Великого палацу, до якого підходила через ворота Халкі[4,p.10].

На воротах до міста Константинополь була ікона Ісуса Христа. Невідомо з якого матеріалу (намальована на дошці, виготовлена з металу) була зроблена ця ікона, але вона постійно перебувала у всіх на виду і під відкритим небом довгий час. Але після відкритого гоніння на іконошанувальників, імператорським військам було наказано знищити цю ікону.

"Є припущення, що монахиня Феодосія Константинопольська була замучена солдатами імператора, коли на зорі іконоборства повела за собою групу жінок, щоби помішати знищити ікону Христа на головних до Великого палацу воротах Халкі"[4, p.11]. Але таку розповідь він вважає лише красивою легендою, яка протягом багатовікової історії обростала щораз яскравішими деталями.

Далі англійський дослідник переводить увагу читача до ікони, яка була приурочена завершенню понад столітньої боротьби між іконошанувальниками та іконоборцями у Візантійській імперії. Саме іконописне зображення на честь свята "Торжества Православ'я" є рідкісним іконописним сюжетом. Ця ікона є досить великою. У верхній частині зображені імператриця Феодора та патріарх Мефодій, котрі напрацювали офіційну декларацію з оголошення іконоборства єрессю. Зображенням глави держави та церкви підкреслюється природа влади у Візантійській імперії. У нижньому ярусі зображено ряд монахів та священнослужителів, котрі виступали на захист священних зображень. Цим доноситься ідея значущості діяльності цих осіб в історії Православ'я, котрі протистояли імператорській політиці іконоборства [4, p.14].

Проте найбільш сильний за силою впливу, найбільш емоційно наповнений образ є у центральній частині верхнього ряду. Це ікона, поміщена в обрамлення самого "Торжества Православ'я". Це ключовий образ, головний об'єкт всього зображення – ікона Богородиці з Малям або Панагія (Всесвята). Ікона встановлена на постаменті, задрапірованому червоною тканиною, червоні занавіски відведені в сторони, щоби ікона була повністю видимою, не ховалася від поглядів людей [4, p.14].

Таке видне положення, яке займає Одигитрія на іконі "Торжество Православ'я", не є випадковим. Причина в історії цього образу Богоматері, в яку візантійці свято вірили. За їхніми переконаннями, найперша ікона Одигитрії була написана з натури Богоматері євангелістом Лукою відразу після народження Ісуса Христа. Передання про те, що Лука був не лише автором Євангелія, але і художником є основним аргументом на користь богоугодності ікон із самого початку втілення Ісуса Христа [4, p.14-17]. Тому Р.Кормак вважає, що одним з наслідків уявлення про св. Луку як про автора зображення Богородиці і Христа стало те, що саме цей сюжет здобув популярність як у візантійських, так і у західних художників [4, p.17].

Таким чином ікона "Торжества Православ'я" разом з іконою Одигитрії, імператрицею Феодорою, її малолітнім сином Михаїлом III, патріархом Мефодієм та сонмом мучеників і святих, що постраждали за святі ікони "у сукупності втілюють в

собі історію Православ'я та її цінності" [4, p.17]. При цьому Р. Кормак подає історичну довідку: "Вперше ця ікона була описана при виставлені на торги на аукціоні Sotheby's 15 лютого 1984 р., а Британським музеєм куплена у 1988 р."[4, p.18].

Ікона у своїй основі є справжнім історичним відображенням конкретної історичної події, що мала місце в певний час, або конкретної особи, що жила в певну історичну епоху. Відтак, візуальне відображення на іконах християнських історій здатне переконати глядача в їх правдивості, в тому, що зображені подій дійсно відбувалися [4, p.20]. Тож автор вважає, що ікони допомагають доктринам християнської церкви отримати видимість міцної опори у вигляді історичних фактів, реальних подій і слів, на яких тримається християнська віра [4, p.20].

Далі англійський дослідник вказує на існування письмових настанов щодо практики написання ікон. Найчастіше цитоване джерело інформації з практики іконописання є так звана "Єрмінія", або "Настанова в живописному мистецтві", написана на початку XVIII ст. Діонісієм Фурнографіотом. Це один із збірників матеріалів, складений іконописцями переважно у XVIII і XIX ст., але містить прийоми і методи втрачених джерел візантійського періоду. Діонісій широко відомий, оскільки його інструкції стосовно процесу виготовлення ікон, так і зображення всіх основних іконописних сюжетів, були опубліковані французьким вченим Адольфом-Наполеоном Дідроном (1806-1867р.р.), після того, як у 1839р. він знайшов на горі Афон художників, котрі керувалися інструкціями Діонісія [4, p.31].

Р.Кормак вважає, що сакральне мистецтво має протяжність у часі з певною традицією: "… свою майстерність іконописці передавали з покоління в покоління і що зміни протягом часу не вітались, тобто особливе значення надавалося консолідації традиційних методів написання ікон [4, p.38]. Це, аж ніяк, не означає, що практика, яка склалася і властивий їй консерватизм повністю виключав переміни. Разом з перемінами у функціях ікон з'явилися і нові форми та сюжети. Ікона – це не незмінна форма мистецтва, в неї дійсно є своя історія" – висновує Р.Кормак[4, p.38].

З перемогою іконоборства в умах мислячих візантійців утвердилася ідея про те, що просуванню та розумінню віри повинні сприяти не тільки слова, але і видимі образи [4, p.47].Відкрито про це заявив очільник Константинопольської Церкви, Патріарх Фотій: "… справа, яка знаходиться перед нашими очима заохочує нас пишатися. Таким чином, навіть у зображенні Богородиці можна побачити благодать, спокій та умиротворення. Вдивляючись в образ Божої Матері можна бачити одночасну діву і люблячу матір…"[5, p.290].

У цій проповіді Фотій підкреслив важливість візуального впливу, яку виголосив у храмі Святої Софії у Константинополі 29 березня 867р. у Велику Суботу в присутності християнського імператора. Цей день був відзначений торжественним відкриттям в апсиді храму Св. Софії нової мозаїки Богородиці з Малям, яка і сьогодні прикрашає храм. Це була перша фігуративна мозаїка, що появилася в оформленні церковного інтер'єру із завершенням періоду іконоборства.

"…ікони святих часто називають портретними [4, p.63]. Головне, щоб святі були впізнаванні, і це завдання виконувалося завдяки написанню на іконі їх імені. Оскільки портретні ікони створювалися на багато десятиліть, то їхнє значення полягало в тому, щоби на них були відсутні конкретні і перехідні ознаки часу і місця. Персонажі ікон, їх оточення і атрибути повинні бути впізнаванні, а не реалістичні"[4, p.63].

Завершуючи своє дослідження християнської ікони, Р.Кормак бажає підсумувати його словами Патріарха Фотія. Звернемо нашу увагу на проповідь яку виголосив патріарх Фотій у Константинополі на честь нової мозаїки Богородиці з Малям у храмі Святої Софії: "З такою точністю мистецтво живопису, є проявом натхнення зверху, створює життєподібнукопію. Вона (Богородиця) з ніжністю і сердечною прив'язаністю звертає свій погляд на своє Маля і при цьому зберігає вираз відстороненості… За допомогою фарб її губи настільки насичені плоттю, що видаються щільно зжатими і безмовними, і тим не менше її мовчання абсолютно не інертне, а її образ не похідний, являючи собою істинний архетип…"[5, p.295].

Безперечно, батьківщиною ікони є Візантія. Саме ця культурна духовна традиція подарувала світові не лише перших художників, але й релігійні діячі розробили концепцію ікони. Апологети священних зображень виробили основні засадничі принципи, розкрили смисл та ідею ікони, пояснили призначення ікони. Було вироблено канон – свого роду взірець, за яким слід творити ікони. Чи це не означає, що іконописний канон раз і назавжди утвердив свого роду еталони іконописних зображень, і відхилення від канону суперечить традиції та вченню Церкви ? Це питання хвилювало і відомого російського священика С. Булгакова, який ще з більшою силою загострює це питання. «Має бути вирішене й інше питання: чи можуть і тепер виникати нові ікони догматичного змісту… або ж навпаки, можливості їх обмежені і всі вичерпані іконописним каноном ? Відповідь на це питання безсумнівна: так, можуть» [1, с.120-121].

На прикладі українського іконописного мистецтва, ми впевнено можемо заявити, що українська ікона в її історичному і національному розвитку зазнавала багатьох змін та нововведень. Пам'ятаючи про те, що в іконі не можна порушувати канонічні та богословсько-догматичні основи, апологети священних зображень залишили для майбутніх поколінь, котрі прийняли православну віру, можливість розвитку ікони відповідно до національних традицій даного народу. В іконографічну тематику вводяться зображення українських князів, монахів та осіб, котрі сприяли розвитку церкви, як наприклад, Володимира і Ольги, Кирила і Мефодія, Антонія і Феодосія — але після їхньої канонізації Церквою. Д. Степовик говорить, що цікавим нововведенням в українське ікономалярство було зображення віруючих поряд зі святими небожителями. У XVII ст. на іконах Богородиці Покрови малярі Центральної (Наддніпрянської) і Східної (Лівобережної) України іноді малювали портрети конкретних людей під благословляючим покровом Богородиці. Були також ікони з зображенням розіп'ятого Ісуса Христа перед яким стояли конкретні люди, що моляться [3, с.6-7]. І в наш час, починають повертатися до такої традиції розпису храмів. Зокрема, в селі Верин, Миколаївського району Львівської області, художник Микола Гаврилів з благословення настоятеля Михайлівської церкви — о. Василя Говгери створив новітній розпис храму. "На куполі головною на зображенні є Богородиця з Ісусом Христом на руках. А під її покровом — два римські папи Іван Павло II та Бенедикт XVI, кардинал Любомир Гузар, два єпископи Стрийської єпархії, двоє вояків УПА, Віктор і Катерина Ющенки та їх син Тарас"[11]. Така неординарна подія викликала жваве обговорення у суспільстві. І 26 серпня 2011 р. на одному з львівських телеканалів відбулася дискусія навколо розпису даного храму. Але, попри дискусії, які точаться навколо розпису храму, прихожан у церкві не стало менше [9]. При цьому художник Микола Гаврилів говорить, що розписуючи храм, він не порушив жодних церковних канонів. А зображення на східному куполі — бажання самого настоятеля отця Василя Говгера. Той каже — змальовувати історичних постатей є традицією українського церковного розпису [6]. З цього можна зробити висновки, що сучасний стан речей і суспільний розвиток по-новому розглядає іконописне мистецтво, яке складалося довгими віками. І тепер за бажанням настоятеля храму, на іконописних зображеннях можна малювати людей, котрі до вподоби отцю настоятелю: можна малювати фундаторів і меценатів храмів, наближених до настоятеля, найщедріших жертводавців храму, не беручи до уваги церковних традицій та канонів.

Для того щоби не порушувати іконописних канонів потрібно бути обізнаним у даній галузі. Замало володіти знаннями в галузі мистецтва та художньою майстерністю. Необхідні знання у сфері богословських наук, історії Церкви, візантології, філософії. Бо як зауважує Д.Степовик: "Іконотворчість теж належить до тих рідкісних мистецтв, тому дається вона не кожному творцеві" [3, с.290]. На сьогоднішній день на превеликий жаль приходиться констатувати, що до іконописного мистецтва приходять люди з вулиці, які володіють художньою технікою і майстерністю, але не мають богословсько-духовного підґрунтя [3, с.290].

Відтак українські храми наповнюються іконами незрозумілого змісту, за створення яких беруться непрофесіонали.

Так, тепер вже в Івано-франківській області, місцевий селянин Василь Стефурак намалював до Євро — 2012 ікону-оберіг. Пан Василь не має художньої освіти. Малювати навчився наслідуючи класиків. Ікони малює у вільний час і те на замовлення[7]. 8 жовтня 2011 р. ікона-оберіг була представлена мешканцям м. Коломиї. На іконі зображена Богородиця з Малям Ісусом, котрий в руках тримає футбольний м'яч, над футбольним полем, по краях якого національна символіка країн-господарів євро чемпіонату [10].

Найбільш інтригуючим дійством було освячення ікони. До останнього ніхто не знав, як духовенство поставиться до такої нетрадиційної святині. Проте місцевий архієрей Микола Сімкайло сказав наступне: "Це є добрий знак. Ми подивилися — єресі немає, і тому ми поблагословили. Хай у добрий шлях, у добру путь іде. Попробуємо цього разу з Богом зробити щось добре"[8].

Мабуть при цьому, церковний ієрарх забуває призначення ікони, яке полягає в тому, щоб викликати у людині внутрішні пориви її душі до молитовного спілкування з Богом, підсилювання її віру, засудження гріховного. Можливо, дана ікона мала підсилити віру українців у перемогу української збірної на Єврочемпіонаті, а згодом якби перемога була досягнутою — гравці збірної України могли бути зображені в іконостасному ряді як ті, що прославили нашу державу та прославляють українську церкву. Про таку загрозливу ситуацію, яка заполонила українську духовну культуру говорив український дослідник Д. Степовик: "Церкви наповнюються неканонічними іконами, виконаними без спеціальних знань, певних традицій. Виразно окреслюється тенденція так званої модерної ікони" [3, с.290-291]. При всьому цьому популяризація модерністських настроїв в іконописному мистецтві губиться багатовікова традиція. "Тут допускаються надмірні деформації ликів святих, порушується масштабність, нехтується ритміка, гармонія, закони колориту. Композиція будується за абстрактними геометризованими схемами, вводяться позахристиянські символи. Святі наділяються надмірною експресією або, на зразок портретів, піддаються психологізації всупереч спокоєві, миловидності й безпристрасності образів святих на іконах" [3, с.291]. Це є висновок фахівця в галузі мистецтвознавства, щодо порушення принципів та норм художніх прийомів в іконописному каноні.

Для того щоби довести неканонічність ікони до Єврочемпіонату, на якій зображені Богородиця із Малям Ісусом футбольним полем та м'ячем, нам необхідно звернутися до історії канонічного зображення Богородичних ікон. Церковні зображення Божої Матері поділяють на дві групи. До першої належать ікони, на яких зображуються сцени із земного життя Діви Марії, від Різдва до Успіння. Друга група включає зображення Богородиці в яких виявляється материнське ставлення Марії до свого сина Ісуса Христа у дитячому віці. Це добрі відомі образи Марії з малям Ісусом на руках, коли Він або благословляє людей, або притуляється до обличчя Матері, обнімає за шию або ссе її груди[3, с.24]. Цей іконописний канон Богородичних ікон утвердився у церковній традиції ще до X ст.

Далі нам необхідно розглянути греко-візантійську традицію Богородичних ікон. Відомий дослідник візантійського мистецтва В. Лазарєв у розділі "Етюди по іконографії Богоматері" у роботі "Візантійськийживопис" розглядає такі іконографічні типи Богородичних ікон, як Єлеуса, Галактотрофуса та "Заграванння" та сидяча Одигітрія, появу яких у пізньовізантійському мистецтві інший дослідник М. Кондаков приписував італійським впливам[2, с.275].

1. Ікона Богородиці Галактотрофуса, або Годувальниця. Іконописне зображення на якому Богородиця груддю годує Маля Ісуса. Найдревніше зображення Годувальниці знайдено на фресці III ст. У катакомбі Присціли [2, с.276]. Тип Годувальниці був занесений з Єгипту на Захід та у Візантію, де він вже був відомий, але був відомий не як встановлене іконописна схема, а як простий жанровий мотив, успадкований від ранньохристиянського і пізньоелініcтичного мистецтва [2, с.278]. Може виникнути цілком логічне запитання: як суворий візантійський канон міг дозволити з'явитися на іконі відвертій сцені, як годування груддю ? Проте на думку Д. Степовика: "... нічого надзвичайного тут не малося на увазі, якщо пам'ятати, що в той час тривала жорстока боротьба з монофізитами, які ставили під сумнів людську природу Господа Ісуса

Христа. Саме на противагу їм богослови використовували ікони, щоб стверджувати, що Ісус Христос в усьому був людиною, тільки без гріха. Тому суто материнські моменти і проникли в ікони" [3, с.259]. Але незважаючи на це, образ Годувальниці не здобув широкого розповсюдження у Візантійській імперії. Проте як зауважує В. Лазарєв: "Звідси не слідує, що він (образ Годувальниці — Р.Г.) залишився абсолютно невідомим візантійцям. Він був їм знайомим, але вони приймали його як своєрідний "іконографічний раритет" [2, с.278]. На підставі дослідження пам'яток візантійського мистецтва Лазарєв робить висновок: "Образ Годувальниці був більше популярним у грецьких провінціях (печерська церква Пантократора на о. Латмос) і в країнах християнського Сходу, ніж в Константинополі [2, с.278].

2. Ікона Богородиці Єлеуса, або Глікофілуса, або Милування. Іконописне зображення на якому Богородиця зображена з Малям Ісусом що притуляється до її щоки. Найвідомішими древніми іконами цього типу є ікона з монастиря св. Катерини на Синаї (XII ст.) та ікона з грецької католицької церкви у Валетті на о. Мальта (XII - XIII ст.). На о. Мальта ікона потрапила з о. Родос у 1530 р., її перевезли рицарі ордену св. Йоана[2, с.317]. Є традиція зображення поясних та на увесь ріст. Лазарєв доводить що іконографічний тип Єлеусирозвинувся з іншого типу богородичної ікони — Одигітрії: "Так як традиційна Одигітрія зображала Богоматір стоячою, то є підстави вважати, що Єлеуса викристалізувалася саме з цього типу. В її образі материнське начало отримало більш емоційне забарвлення" [2, с.284]. На підставі археологічних пам'яток: фреска в SantaMariaAntiqua в Римі (бл. 650 р.) та коптська різьблена кістка у WaltersArtGallery у Балтіморі (IX ст.) Лазарєв робить висновок, що іконографічний тип Єлеуси утвердився вже задовго до IX ст. І що він був відомий як константинопольським, так і східнохристиянським художникам. Але широкого розповсюдження він отримав лише з XI - XII ст., коли став одним з улюблених образів Богоматері [2, с.286].

3. "Взираніє", або "Загравання" — іконописний тип, де Маля Ісус заграє з Матір'ю, торкаючись своєю рукою щоки матері. Лазарєв називає такий іконописний тип "особливим видом Єлеуси" [2, с.291]. Маля сидить на правій або лівій руці Богородиці, тягнеться до її обличчя; "вся його фігура, сповнена живого, нетерпеливого поруху, позбавлена характерної для більшості візантійських ікон ієратичності" [2, с.291]. Найдревніші пам'ятки архітектури даного типу Богородичної ікони є сирійська мініатюра до Книги псалмів (1203р.) у Британському музеї [2, с.291]; мініатюра сербського Євангелія III ст. У білгородській Народній бібліотеці та сербська фреска на вівтарній перегородці церкви св. Георгія у Старо-Нагорічіно — дають підстави Лазарєву зробити висновок що даний тип ікон існував на християнському Сході з XIII - XIVст. ГраючаДитина навіть віддалено не нагадує Суддю Світу, що вселяє страх, і така концепція могла скластися на периферії Візантійської імперії, ніж у її столиці [2, с.292]. Самими візантійцями цей іконописний тип сприймався як занадто неканонічний мотив, тому й не був широкорозповсюдженим. "...тому на чисто грецьких іконах він зустрічається надзвичайно рідко. Ригористично налаштовані візантійці віддавали перевагу усталеним традиційним іконографічним типам, все нове їх безсумнівно лякало" [2, с.295].

4. Одигитрія — один з найпопулярніших іконографічних типів у візантійському мистецтві. Божа Матір стоїть на повний ріст і тримає Маля Ісуса на правій руці. У процесі розвитку повнофігурне зображення Богородиці було витіснене напівфігурною композицією, де Богородиця тримає Маля або в правій або в лівій руці. Лазарєв виокремлює сидячий тип Одигитрії, оскільки вважає, що такий тип іконописного зображення має "особливе положення у східнохристиянській іконографії" [2, с.299]. Прототип сидячої Одигитрії Лазарєв віднаходить у катакомбній композиції "Поклоніння волхвів": "Маляторжественновозсідає на лівому коліні Богоматері, яка притримує його лівою рукою, правою ж вітає волхвів" [2, с.301]. Далі науковець прослідковує даний прототип іконописного типу у Єгипті та Сирії, потім цей тип "через неприйняття столичним константинопольським мистецтвом" [2, с.303] розповсюджується на Кавказі:

Вірменський рельєф у купольній базиліці в Одзуні[2, с.303] та фрагмент вівтарної перегородки поч. VIII ст. З Цебелди (у музеї "Метехі" у Тбілісі) [2, с.304]. Знову ж таки образ сидячої Одигитрії не здобув у Візантії широкої популярності, але є пам'ятки архітектури, що виникли у провінціях або беруть свій початок із сирійсько-єгипетської традиції. До таких можна віднести: мініатюра коптського Євангелія XII ст. Зі сценою "Поклоніння волхвів" та дві печатки патріарха Миколая [2, с.306]. Цей невеликий перелік пам'яток сидячої Одигитрії дає всі підстави Лазарєву стверджувати, що Візантія явно віддавала перевагу тим традиційним типам, які, як найбільш розповсюджені, використовувалися у сакральному мистецтві Візантійської імперії.

Ми зовсім коротко розглянули найбільш суперечливі щодо іконописного канону чотири типи Богородичних ікон, проте зуміли віднайти прототипи цих іконографічних зображень у найдревніших пам'ятках архітектурита мистецтва. На підставі усього вищенаведеного, зображення на релігійну тематику (саме так пропонує називати ікону-оберіг до Євро - 2012 авторства Василя Стефурака) вважати такою, що не відповідає церковним традиціям та іконописним канонам. А слова місцевого Архиєрея Миколая Сімкайла : "Ми подивилися — єресі немає, і тому ми поблагословили" [8] — піддати сумніву, а дану ікону-оберіг відкликати з церковно-богослужбового вжитку, оскільки вона несе загрозу українській духовній культурі та підриває авторитет Церкви як інституції в очах пересічних віруючих українців та й людей вцілому.

Про існування ікони присвяченої Єврочемпіонату 2012 року потрібно повідомити не лише церковну владу, а й українське суспільство та усіх науковців: богословів, релігієзнавців, мистецтвознавців, культурологів, що займаються даноюгалуззю іконознавства. Данезображення на релігійну тематику намальоване з порушенням усіх канонічних вимог. Іконописне мистецтво не є проти новацій та нововведень, але усі зміни мають відбуватися згідно церковних традицій та канонів. І як влучно зауважує Д. Степовик: "Аналіз історії показує, що найвидніші місця посідали ті, хто дивився вперед, але при цьому пильно оглядався назад"[3, с.253]. Кожен митець, котрий намагається привнести щось новаторське в іконописне мистецтво "повинен рахуватися з фактом, що священне мистецтво лежить у руслі канону, є частиною богослов'я. Причому богословського в ньому більше, ніж суто естетичного" [3, с.253].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. - М.: Русский путь, 1996. - 159с.

2. Лазарев В.Н. Византийская живопись. - М.: «Наука», 1971. - 405с.

3. Степовик Д.В. Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват. – К.: Мистецтво, 2005. – 304с.: іл. – Тектсівки і ред.англ.

4.CormackRobin. Icons. – Cambridge, Massachusetts: HarvardUniversity Press, 2007. – 144p.

5.The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople / English Translation, Introduction and Commentary by Cyril Mango. – Cambridge, Massachusetts, 1958. – 325p.

6. Ваврищук О., Радіон Є. Сюжет про церкву з унікальним стінописом на Львівщині (відео) / Львівщина, 5 канал. – Режим доступудо тексту: [http://5.ua/newsline/184/1/68135/].

7. Житель Ивано-Франковщины нарисовал икону-оберег для Евро-2012 / Подробности, 18 июля 2011.// Режим доступудо тексту: [http://podrobnosti.ua/podrobnosti/2011/07/18/780935.html#comments].

8. Мацьків М. Футбольна ікона. / Культура й стиль життя 05.11.2010. – Режим доступудо тексту: [http://www.dw-world.de/dw/article/0, ,6163844,00.html].

9. «Особистий прийом»: владика Венедикт про розпис церкви в с. Верин, 29 серпня 2011р. – Режим доступудо тексту: [http://tv.zik.ua/news/detail/2933].

10. о. Перцович В., Благословення ікони, присвяченої Євро-2012 / Коломийсько-Чернівецька єпархія. 2009-10-09. – Режим доступудо тексту: [http://kolomyya.org/se/sites/ep/19851/].

11. ТСН.ua «У Львівській церкві Ющенка зобразили поруч з Богородицею», Львів 24 вересня. – Режим доступудо тексту: [http://tsn.ua/article/print/ukrayina/u-lvivskiy-cerkvi-yuschenka-zobrazili-poruch-z-bogorodiceyu.html].

12. Факультет Класики. Кембріджський університет // Режим доступу до тексту: [http://www.classics.cam.ac.uk/faculty/staff-bios/researchstaff/robin_cormack].

Тетяна ДЕНИСОВА

СВЯТИЙ АНТИМІНС: ТЕРМІН, ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, ФОРМА ТА МАТЕРІАЛИ ВИГОТОВЛЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ, СТАНОВЛЕННЯ ІКОНОГРАФІЇ

Літургія – найважливіша служба Божа, під час якої здійснюється таїнство, встановлене Ісусом Христом – свята Євхаристія. Вона поставала для християнської свідомості не лише обрядом, а й «живою та життєвою філософією православ'я» [1]. Літургія вірних – це богослужіння, на якому відбувається освячення Святих Дарів, тобто перемінюються хліб і вино на Тіло і Кров Ісуса Христа та причащання ними вірян. Під час Святої Літургії Євхаристія звершується на антимінсі.

Термін «антимінс» походить від поєднання двох слів: грецького «άντι» (замість) та латинського «mensa» (стіл, трапеза), що означає – «замість престолу». Сучасний антимінс має форму прямокутного плату, виготовлений із льняної або шовкової тканини з особливими зображеннями, освячений та підписаний єпископом. Із зворотнього боку знаходиться невелика зашита кишеня, куди вкладені частки (зазвичай 3) святих мощів мучеників, поміщені у воскомастих (суміш воску, мастики, товченого мармуру, ладану та інших ароматичних речовин).

Антимінс у процесі розвитку пройшов довгий шлях перетворень, перш ніж отримав свій сучасний вигляд. На жаль, не завжди маємо достовірні відомості щодо певних етапів його трансформацій. За імператора Костянтина Великого (272 – 337 рр.) існувала практика проведення Літургії в польових умовах під час військових або місіонерських походів [2]. Напевно в таких ситуаціях використовували якусь річ у якості святої трапези.

До нашого часу дійшли візантійські описи богослужбових церемоній в константинопольському храмі святої Софії. Там термін «антимінс» вживався по відношенню до переносних столиків, які використовувалися в середині самого храму. Палац василевса візантійці сприймали як святиню, а тронний зал як місце культу, що знайшло відображення у працях візантиністів у визначенні «палац як храм» [3]. Відтак, у церкві проходив особливо урочистий церемоніал і при причащанні Святих Таїн імператорами використовувався спеціальний «царський антимінс» (τὸ βασιλικὸν ἀντιμίσιον) – прикрашений вишуканими платами столик, що стояв на підвищенні з декількома східцями навпроти правої сторони вівтаря біля вівтарної перегороди [4]. Також відбувалися пишні церемонії вінчання на царство [5]. Зокрема першим, кого глава церкви вінчав на царство, став Лев I Макелла, візантійський імператор з 457 по 474 рр. Пізнішого часу, під час подібного ритуалу, на амвоні ставився столик-антимінс, на який покладалися монархічні інсигнії.

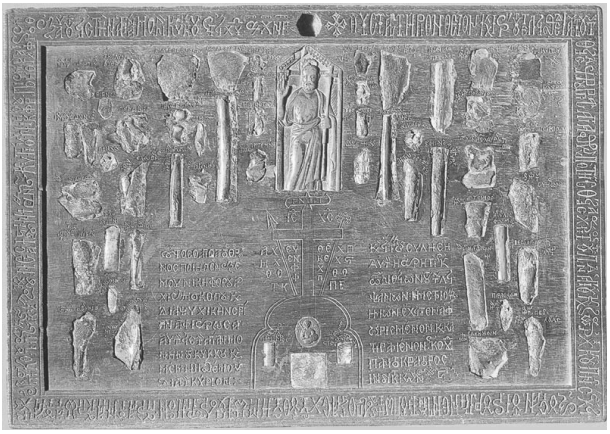
Візантійський чернець, літописець Феофан Ісповідник (біля 760-818 рр.) у «Хронографії» під 768 р. записує повідомлення про використання антимінсу на іподромі в Константинополі під час коронації імператором Левом IV (правив у 775-780 рр.) свого сина, майбутнього імператора Костянтина VI. Ось так відбувалися урочистості: «Потом царь с двумя кесарями и светлейшими и с юным Константином имел шествие в великую церковь, и переменив одежду, по обыкновению царей, взошел на амвон с сыном своим и патриархом. Войско входя полагало на святой трапезе свои письменные присяги и царь говорил к ним так: вот, братья, исполняю ваше прошение и даю вам в цари моего сына; вот вы принимаете его от церкви и из руки Христа. На другой день, то есть, в великое воскресение пасхи 14 индиктиона, при первой заре царь с патриархом вышел на гипподром; принесли антиминс, и в присутствии всего народа патриарх совершил молитву и царь венчал сына своего»[6].

Крім того, під час призначення візантійських вищих сановників до палацу також приносили антимінс, на який покладалися регалії, що відповідали посаді урядовця. Словник «Суду» від X ст. розтлумачує термін «антимінс» таким чином: «У римлян – стіл, що ставився перед дикастерією» [7].

Патріарх Теодор Вальсамон († біля 1196) початок використання антимінсу (у його нинішньому розумінні) у храмах відносить до часів Трульського Вселенського або П'ято-шостого собору, який проходив у 692 р.[8]

Згадку про антимінс маємо у VIII ст. В житії священномученика Маркіяна, єпископа Сіракузького (біля 700 р.), учня апостола Петра, так названо переносний престіл, на якому святий здійснив Літургію [9].

Перша згадка у візантійських текстах



Антимінс 1653 р. Кіпр.
Дерево, різьба (42,3х61,2 см).

П. Ігнатьєв-Бєлопольський. Антимінс 1741 р.
Росія. Дерево, левкас, темпера (46х55 см).

про освячені дошку або плат, які заміняли престіл (проте без використання терміну «антимінс»), міститься у Четвертій відповіді Теодора Студита Навкратію, датованої 809 р.[10] Необхідність їх використання пояснюється неможливістю здійснення Літургії на спаплюжених іконоборцями престолах.

Інформація про антимінси, їх застосування розпорошена по різноманітним джерелам. У одному з послань імператора-іконоборця Михаїла II Травла (820 – 829 рр.) говориться про шанувальників ікон: «деякі з них, зневажаючи Церкву, в звичайних будинках використовують дошки із зображеннями в якості престолів і на них здійснюють священне Таїнство». Константинопольський патріарх святий Никифор Ісповідник (†828) і пізніші автори називали ці дошки та плати із тканини антимінсами [11]. На основі цих відомостей можна припустити існування певного зв'язку між первинним антимінсом та іконою. Тим більше, що якусь кількість антимінсів виготовляли із дощок.

На нинішній час не маємо відомостей про збереження найдавніших антимінсів, виконаних на дошках. Певну уяву про такий тип пам'яток можуть дати два наступні антимінси пізнішого періоду. Перший відноситься до 1653 р., його подарував Свято-Кіккському монастирю архиєпископ Никифор (1641-1674 рр.). Предмет виготовлений з дерева із вкладеними 52 часточками мощів святих, його розмір 42,3х61,2 см. **(іл.1)** Нині він знаходиться у музеї Свято-Кіккського монастиря на Кіпрі (Музей Свято-Кіккського монастиря; ф.36,37,38) [12]. Інший антимінс мальований **(іл. 2),** містить сюжет «Покладення в труну», виконаний Павлом Ігнатьєвим-Бєлопольським у 1741 р. (Санкт-Петербург). Раритет знаходився у Ніколо-Угрішському монастирі під Москвою, нині зберігається у музеї-заповіднику «Коломенське» (Дерево, левкас, темпера; розмір 46х55см. Інв. Ж-480)[13]

На подальший розвиток антимінсу також мала вплив традиція вшанування мощів, яка бере свій початок від перших століть християнської історії. Оріген, один з учителів Церкви, говорив, що в молитовних зборах є присутнім двояке суспільство. Одне складається із людей, інше – із небожителів. Мощі святих і є запорукою їх участі в наших молитвах. Тому древня Христова Церква здійснювала Євхаристію переважно на гробах мучеників, які служили престолом для Таїнства [14]. До X ст. в храмах мощі мучеників знаходились під престолом [15]. Пізніше, коли єпископ посвячував нову церкву, то вставляв святі мощі у престіл, щоб він був немовби гробом мученика. Коли єпископ мав велику кількість храмів до посвячення і не міг особисто посвятити кожну церкву, то він посилав туди свій антимінс з мощами святих, щоб можна було на престолі служити св. Літургію [16]. Дослідження, проведені М. Желтовим, дозволяють говорити про те, що мощі до антимінсів спочатку могли не вкладати, здебільшого вони там мають місце після XIV ст. [17]

Пізня поява мощів у антимінсах може бути викликана особливостями їх використання, пов'язаними із покладенням на престолі. Джерело середини X ст. «Обрядник византийского двора» свідчить, що сорочка на престолі св. Софії в ті часи не використовувалася, а індітія мала невеликі розміри. Надзвичайно цікавим фактом, який пояснює пізнішу появу написів із іменами євангелістів, а, згодом, іх зображень на

предметах, що знаходились на престолі, є інформація про вигляд сорочки (katasarka) у X ст. По кутах та середині останньої знаходилися особливі нашивки, які слугували прикрасою. Кутовим нашивкам надавали символічного значення чотирьох євангелістів[18].

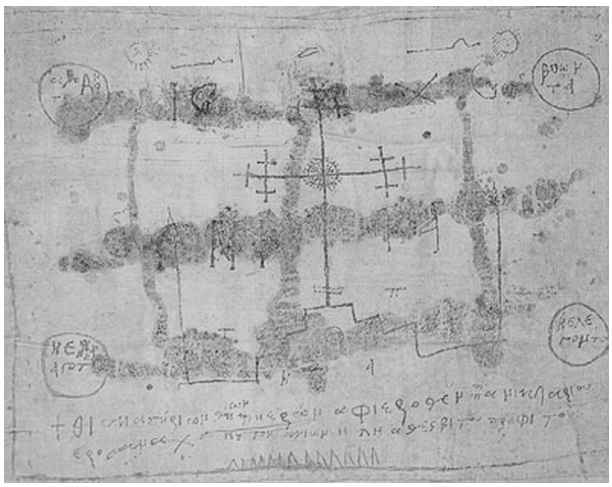
У храмах, які мали трапези із дерева, антимінс прибивався до них дерев'яними цвяшками. Припускаємо, що через цю обставину того періоду не всі предмети мали в собі зашиті мощі святих, про що йшла мова вище. Поширення звичаю вкладання мощів до антимінсів у XIV – XV ст. можемо пов'язувати зі змінами у способі покладання цього предмету на престолі. За часів архиєпископа Симеона Солунського антимінси, представляючи точну копію святої трапези, були багатошарові. На них нашивалося все те, що покладалося на престолі: чотири невеликі хартії (плати) по кутах символізували євангелістів і мали написані їх імена. Два плата, які дорівнювали розміру самого антимінсу. Один – на заміну сорочки (katasarka), виступаючої як плащаниця та другий – індітії (trapezoforion), на честь Божого престолу. Посередині антимінсу мав знаходитись ілітон, який є образом убруса. Частки мощів, загорнуті у тканину пришивалися із лицьового боку[19]. Знову зауважуємо накладання чотирьох невеликих клаптиків тканини з іменами євангелістів по кутах антимінсу. Пізніше імена євангелістів, іх зображення стануть складовими іконографічних композицій, відтворених на тканині самих пам'яток.

Згодом вищеназвані предмети не зшивалися, а накладалися. У рішеннях Замойського синоду 1720 р. було записано: «Обруси на престолах мають бути потрійні, або один поєдинчий, а другий подвійний, і всі з полотна, і між двома спідніми і третім верхнім має лежати антимінс. Над тими же обрусами і підложеним антимінсом мається розкладати ілітон, що його на майбутнє всі священики мають уживати, щоб з більшою чистотою і достойністю відбувалася Жертва і антимінс через стале дотикання не витирався» (Тит. III, I 4)[20]. Протоколи візитацій засвідчують, що у церквах дотримувались цих настанов. Зокрема, ревізія Щирецького намісництва зафіксувала лише один випадок покриття престолу двома платами[21].

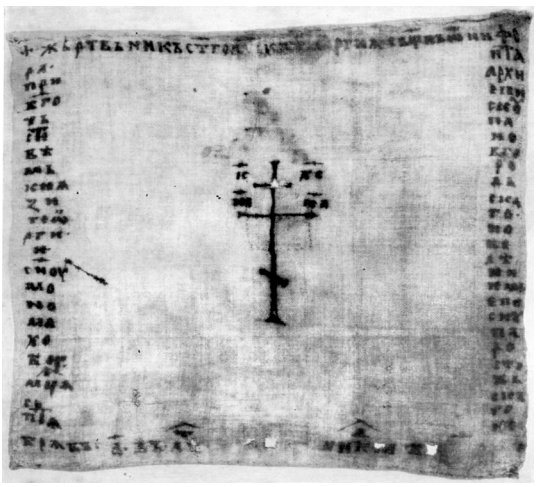
Антіохійський патріарх Теодор Вальсамон (†1204) відзначав, що антимінси були придумані для заміни престолів і вживалися, по-перше, для служіння в домових церквах, які не освячувалися архиєреями і для яких антимінси замінювали це освячення, по-друге – для здійснення літургії в неосвячених місцях [22]. Зауважимо, що особливістю побутування цих предметів (принаймні у XII – XIII ст.) було те, що освячені антимінси архиєреї видавали мирянам, які бажали мати домові церкви, та священикам, які мали потребу і хотіли мати можливість служити Літургію в неосвячених місцях, тобто, поза церквами. З часом такий звичай відходить у минуле. Архиєпископ Сімеон Солунський фіксує практику використання антимінсів у XIV – XV ст. підкреслюючи, що антимінси не повинні знаходитись у якомусь звичайному будинку, їх не мають торкатися миряни, через те, що ці предмети призначені для священнодійства, а без ієрея останнє неможливе[23].

На святих престолах, освячених за повним чином, впродовж декількох століть служба Божа відбувалася без антимінсу, що підтверджує послання константинопольського патріарха Мануїла II Харитопулоса (XIII ст.) до Романа Діррахійського. Використання антимінсу навіть на освяченому за повним чином престолі дедалі поширюється. В константинопольській Церкві була запроваджена спеціальна посада «начальника антимінсів». Освячення якого-небудь значного храму використовували для одночасного освячення певної кількості антимінсів. Потім вони зберігалися у начальника антимінсів і видавалися за потребою для невеликих храмів. У момент передачі на них фіксувався факт освячення. Номоканон XIII ст. пропонує карати ієреїв, які вчинили Літургію без антимінсу, 70 поклонами [24]. М. Желтов стверджує, що антимінси поширюються тільки в після іконоборчий період (XI—XV ст.) [25]. Чин освячення антимінсів окремо від церкви з'являється на межі XII – XIII ст.[26] Це було викликано зростанням кількості церков у різних місцях єпархії, керованої певним архиєреєм і фізичною неможливістю для єпископа особисто їх посвячувати.

Матеріалами виготовлення цього предмету культу були дерев'яні дошки та полотняні плати (згадують Теодор Студит і патріарх Ніл) [27]. Зважаючи на вищенаведене



Антимінс XVI ст. Монастир Симонопетра на Афоні. Греція.



Антимінс 1148 р. Росія. Полотно (37х37 см).

твердження М. Желтова, можемо припустити, що до X ст. звичай виготовляти антимінси із дощок був пов'язаний із побутуванням столиків-антимінсів. Лише після X – XI ст. дошки перестають застосовувати і користуються тільки платами із тканини. Сімеон Солунський, визнаний найбільшим візантійським літургістом XV ст., зазначає, що антимінси виготовляються із льняної тканини та використовуються замість священної трапези. Обгрунтовуючи на той час вже сталий звичай виготовлення антимінсів з льону, архиєпископ зауважує, що на них звершується спогад страждань Христа і вони виступають як поховальні покрови, взяті від землі [28].

Збереглися пам'ятки, виготовлені із льняної тканини, які мають невеликі розміри. Для малювання та виконання написів використовували перо, чорнило [29]. Іконографія найдавніших антимінсів не була сталою, правдоподібно її схема визначалася окремо кожним єпископом на свій розсуд. Здебільшого посередині зображався хрест, який міг бути чотирьох-, шести-, семи- або вісьмикінцевим. Іноді додавалися ступінчасте підніжжя з черепом та схрещеними кістками, знаряддя страстей – спис і тростина з губкою. Поряд із хрестом зазвичай писали ініціали Ісуса Христа «ІС ХС», «НІКА».

Поява хреста на антимінсі не була випадковою. Його зображення вирізьблювалося на гробах християнських мучеників або вставлялося у надписи, що містили здебільшого монограму імені Христа чи самого мученика, який там знаходився [30].

На грецькому антимінсі XVI ст. із ризниці монастиря Симонопетра на Афоні накреслений 30-кінцевий хрест на Голгофі. Пам'ятка цікава тим, що по кутах розташовані кола, в яких написані імена чотирьох євангелістів **(іл. 3).** Така іконографія із іменами (згодом – зображеннями) євангелістів, на нашу думку, з'являється у XV – XVI ст.

Напис на антимінсі містив дату його освячення, ім'я престолу, імена владик. Текст міг обрамляти зображення вздовж краю, іноді був закомпонований у вигляді літери «П», також подекуди інформація займала весь середник, оточуючи хрест. Текст не регламентувався та, як і зображення, залежав від рішення єпископа.

Відомий російський антимінс 1148 рр. **(іл. 4)**, що походить із Георгіївського собору Юрьєва-Польського (Державний Ермітаж, Росія; розмір 37х37 см). Зауважимо, у тексті пам'ятки замість терміну антимінс використано слово «жертвенник», тобто престіл [31].

Вважають, що були антимінси і без яких-небудь зображень, тільки з написами. До них зараховують антимінси з храму Сергія Радоніжського у Свіяжську 1551, 1558 і 1605 рр., що зберігалися в Казанському Архієрейському будинку (втім, не можна виключати, що хрест міг бути написаний нестійкою фарбою і з часом знебарвився).

Рідкісною пам'яткою збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького є гаптований антимінс 1603 р. перемишльського єпископа Михайла Копистянського. Він є однією із найраніших збережених в Україні пам'яток такого типу, виконаних технікою гапту [32].

Можемо припустити, що у X – XV ст. на антимінсах із тканини відтворювали хрест, ступінчасте підніжжя з черепом та

схрещеними кістками, знаряддя страстей та відповідний текст. Новий етап наступає у XV – XVI ст., коли іконографічна схема розшириться, збагачуючись написаними іменами та зображеннями чотирьох євангелістів. Така композиція продовжить своє існування у наступному столітті. Проте у XVII ст. почнеться черговий період розвитку іконографії, пов'язаний із поширенням друкованих антимінсів.

Під час опрацювання даної теми нами виявлено, що українськими науковцями вона практично не вивчалася. Маємо надію, що пропонована розвідка послугує поштовхом для продовження досліджень цих питань.

ЛІТЕРАТУРА:

1 Бычков В. Византийская эстетика. – Москва, 1977. – С. 48.

2Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина. – Т.2. – Ч. 12, 14.

3Поляковская М. Сакрализация парадной жизни византийского императорского дворца эпохи Палеологов // Известия Уральского государственного университета. – 2009. – № 4(66). – С. 229; Її ж. Adoratio в контексте придворной традиции прославления императора (по Псевдо-Кодину) // Античная древность и средние века. – 2011. – Вып. 40. – С. 344.

4Беляев Д. Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX-X вв. // Записки Императорского Русского Археологического общества. - СПб., 1893. – Т. 6. – С.173-177.

5Савва В. Московскіе цари и византійскіе василевсы. – Харьковъ, 1901. – С.117-118.

6Летопись византийца Феофана от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском Университете. – Москва, 1885. – Кн. 1. – С. 329-330.

7 Дикастерій (грецьк.): 1) Управління єпархіального архиєрея, що займалось судовими справами церковних служителів; 2) Будівля для суду в античні часи.

8Катрій Ю., о. Наша християнська традиція. – Львів, 2007. – С. 191.

9 Acta Sanctorum.– Vol. 2.– P. 282.

10«Священник имеет освященный жертвенник на плащанице или на досках». Див.:

Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита. – СПб., 1908. – Т. 2. – Ч. 1. - Письмо 40 «К Навкратию сыну». – С. 278.

11Izzo J. The Antimension in the Liturgical and Canonical Tradition of the Byzantine and Latin Churches. – Rome, 1975. – P. 31-32.

12Стилианос А. Пердикис. Музей Свято-Киккского монастыря: Путеводитель. – Никозия, 1998. – С. 27.

13Полякова О.А. Шедевры русской иконописи XVI -XIX вв. – Москва, 1999. – №50.

14 Принагідно згадаємо, що мощі святих особливо шанувалися в Києві. Показовою є ситуація, яка склалася в 1146 р. на Київському соборі. Слід було обгрунтувати правоздатність поставлення митрополитом єпископа Клима (Климента) Смолятича без згоди на то Константинополя. Чернігівський єпископ Онофрий зауважив, що в Києві є мощі (глава) римського святого мученика Климента. Відтак благословення новопоставленого ієрея цими мощами може замінити відсутню патріаршу хіротонію. Див.: Полное собрание русских летописей. Ипатьевская летопись. – Т.2. – СПб, 1908. – Стб. 341.

15Катрій Ю., о. Наша християнська…С. 303.

16Катрій Ю., о. Наша християнська…С. 190-191.

17 Желтов М. Реликвии в византийских чинопоследованиях // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники. – Москва, 2006. – С. 75.

18Иоанн (Рахманов), иером. Обрядник византийского двора (De cerimoniis aulae byzantinae) как церковно-археологический источник. – Москва, 1895. – С. 84.

19 Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость нашего спасения. – Москва, 2010. – С. 197-198.

20Катрій Ю., о. Наша християнська…С. 191-192.

21 Скочиляс І. Протоколи генеральних візитацій церков київської уніатської митрополії XVIII століття (на прикладі недатованої єпископської ревізії Щирецького намісництва) // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці історично-філософської секції. – Т. CCXXXVIII. – Львів, 1999. – С. 457.

22 Правила святых Вселенских Соборов с толкованиями. – Москва, 1877. – Тлумачення на 31 правило. – С. 378-380.

23 Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость…С. 199.

24 Желтов М., Попов И., Силкин А. Антиминс // Православная энциклопедия. – Т. II. – Москва, 2000. – С. 489-492.

25 Желтов М. Чин освящения храма и положения святых мощей в византийских Евхологиях XI в. // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира. – Москва, 2000. – С. 118-123.

26 Обряд в літургійній традиції Церкви здійснюється тільки у Страсний Четвер. Цього дня також згадують Вечерю, на якій Ісус Христос встановив тайну Євхаристії і Священства.

27 Голубинский Е. История русской церкви. – Т. 1. – Ч. 2. – Москва, 1904. – С. 183.

28 Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость… С. 197.

29Така техніка виконання характерна й для пізнішого часу. Темперою, чорнилом, пером, пензлем виконані антимінси кін. XVI – поч. XVII ст. Гедеона Балабана. Див.: Кіс-Федорук О. Мальовані антимінси Гедеона Балабана з фондів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: ідентифікація і атрибуція // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2010. - № 7. – С. 269-274.

30Малышевский И. О придорожных крестах // Ставрографический сборник. – Москва, 2001. – Кн. I. – С. 26.

31 Рыбаков Б. Русские датированные надписи XI – XIV веков. – Москва, 1964. – С. 28-32.

32 Гелитович М. Давня декоративна тканина // Національний музей у Львові. 100 років: Альбом. – Київ, 2005. – С. 93.

Наталія ГАНУСЕВИЧ

СТАРОДРУКИ У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»: СУЧАСНИЙ СТАН, ДОСЛІДЖЕННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ.

В статті описано сучасний стан церковних книг – цінних пам'яток сакрального мистецтва XVII - XVIII століття. На основі фондової колекції стародруків розглянуто питання їх збереження, дослідження і каталогізації.

***Ключові слова**:* стародрук, церковні книги, заставка, ініціал, шрифт, кінцівка, рукописні книги, орнамент.

Книга – явище унікальне. На сторінках розкритої книги Євангелія читаємо: «Я – світло світу. Хто йде за мною, не блукатиме в темряві, а матиме світло життя» [8,25]. Її можна розглядати в безлічі аспектів – і як явище духовної культури, і як предмет матеріальної культури. Та книга – це не тільки інформація, пам'ятка історії, пам'ятка культури, це ще й пам'ятка книжкового мистецтва Шанувальники книги, як правило, звертають увагу не лише на зміст і літературну майстерність автора, а й на художнє оздоблення книги та майстерність її виготовлення. Про розвиток книжкової мініатюри та орнаменту, високий художній рівень оформлення книжок на Україні свідчать колекції рукописів XIV-XVIII ст. і зібрання перших стародруків. Метою даної публікації є опрацювання і систематизація відомостей про рідкісні книги, що знаходяться у колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля». Об'єктами дослідження є стародруки XVII – XVIII ст., дві з них є частиною стаціонарної виставки, що експонуються у Замковому палаці м.Збаража, а з інших сформовано колекцію «Стародруки » та рідкісні книг релігійного змісту. Найціннішими в колекції є: «Євангеліон» 1667 і 1690р., «Мінея» 1767 і 1756 р., «Ірмологіон» 1790 р., «Тріодіон» 1767 р., «Часослов» 1679 р. і інші [10,133].

Теоретичною осново для даної публікації стали наукові видання і статті В.Ідзьо «Галицьке Євангеліє», Я.П.Запаско «Каталог стародруків виданих на Україні», І.Іванчо «Книга Євангелія», Словник українського сакрального мистецтва, Рожко В. «Українське православне книго-писання».

Книга церковна «Мінея» (КН – 315; К - 38) 1767р. 32,5Х 20,5 см. 2^0. [10] 224 [10] 124 арк. Рядків -32 Складання в дві колонки. Друк у дві фарби. [2,584] Шрифт -2мм. Ініціал -1 см. [додаток 3, фото3]

Походження: Передано Макарчук Н.Й. Акт прийому №87 від 21.02.95 р.

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою із металевим окладом.

Оздоблення: Заставки – невеликі, рослинні (з зображення широколистих гілок, квітів, птахів)(арк.44 з зображення ангела) [додаток 2,фото3]

Опис: Книга церковна «Мінея» (місячний, одномісячний, такий, що триває місяць») - загальна назва декількох церковно-службових і чотирьох, які призначенні для читання, а не для богослужіння книг [11,148]. Пісні та молитви на січень, лютий 1767 рік. Друк старослов'янський в шкіряній оправі, ілюстрована. Видана в створення світу по грецьким хронографом 7255. В славу святої єдиносущної животворящої і неділимої Трійці Отця, Сина і Святого Духа за держави Великого короля Августа третього, благословенням його преосвященства Сильвестра Лубінєцького Рудницького, Екзарха Митрополії Київської, Галицької і всея Росії, Луцького і Острозького Єпископа, проізволенієм Преподобнішого пана Отця ієромонаха Ілатія Безенського. Чина Святого Василія Великого, протоархіомедрита старанням і пожертвуванням монахів того ж чину в Святій чудотворній Лаврі Почаївській.

Експонування: Збаразький замок

Публікації: публікується вперше.

Стан збереження: зношена оправа, пожовклий папір, відсутні сторінки, розірвані краї.

Книга церковна «Мінея» (КН – 317; К - 40) 1756р. 31,5Х 20,5 см, 2^0. [3] 210 арк. Складання в дві колонки. Друк у дві фарби. [2,584]

Походження: невідоме

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою.

Оздоблення: заставки невеликі, рослинні, кінцівки у вигляді переплетених гілок,розеток (ст.121) [додаток 2, фото1]

Опис: Книга церковна «Мінея» Друк старослов'янський в шкіряній оправі, ілюстрована, охоплює місяці листопад і грудень. Видана в створення світу по грецьким хронографом 7264. В славу святої єдиносущної животворящої і нерозділимої Трійці Отця, Сина і Святого Духа за

держави Великого короля Августа третього, благословенням його преосвященства Сильвестра Лубінієцького Рудницького, Екзарха Митрополії Київської, Галицької і всея Росії, Луцького і Острозького Єпископа, проізволенієм Преподобнішого пана Отця ієромонаха Ілатія Безенського. Чина Святого Василія Великого, протоархіомедрита старанням і пожертвуванням монахів того ж чину в Святій чудотворній Лаврі Почаївській.

Експонування: Збаразький замок (фондова колекція «Стародруки»)

Публікації: [1,133]

Стан збереження; потерта оправа, пожовклий папір, відсутні сторінки, рвані краї аркушів.

Книга церковна «Ірмологіон» (КН – 318; К - 41) 1790р. 32Х 20 см. 1^0. [10] 224 арк. На сторінці по 12 нотних станів. Шрифт -3мм. Ініціал -2 см. [5, 447] [додаток 3, фото1]

Походження: Передано Макарчук Н.Й. Акт прийому №88 від 22.02.95 р.

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк, обкладинка дерев'яна.

Оздоблення: орнаментована дереворит ними прикрасами (ст.10), рамка оздоблена розетками і листочками (ст.11) [додаток 2, фото 2]

Опис: співацька православна книга, збірник ірмосів православної служби [11, 116]. Книга написана півуставом чіткого, виразного малюнку з елементами скоропису. Висота літер -3 мм. Ініціали – 2 см. Друк старослов'янський. Видання Христового. Ілюстрована. 1790 р. Книга містить в собі пісні Октіоха, Минея, Період іона, . Книга видана за держави його милості короля Станіслава Августа, повелінням і благословенням Преосвященства Стефанія Лисенського. Основний зміст книги складають: 1.тексти церковних пісень з нотами. 2.тексти церковних пісень Октіоха. - богослужіння. в пам'ять Воскресіння Христового, які розкладені на 8 частин і кожна частина іде цілий тиждень. 3. тексти церковних пісень Мінея, які у календарі ніколи не переносяться. На першій сторінці зображено Святого, який сидить за столом, з книгою і пером в руках [додаток 1, фото 4].

Експонування: Збаразький замок (фондова колекція «Стародруки»)

Публікації: [10, 293]

Стан збереження; пожовклий папір, розірвані листки.

Книга церковна «Тріодіон» (КН – 319; К - 42) 1767р. 32,5Х 20 см. 1^0. [3] 456 арк.

Походження: невідоме

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк.

Оздоблення: Заставки рослинні з елементами геометричними (стилізовані решітки між широкими листками, трикутник у колі у центрі, хрест складений із чотирьох трикутників) [додаток 2, фото 4,5,6]

Опис: Тріодіон є церковна книга, що містить в собі збір трьох пісенних канонів, літургійна книга використовується православними і Східних Католицьких Церков з візантійського обряду під час Великого посту , три підготовчі тижні до цього, і під час Страсного тижня. Багато канони в Тріоді містять тільки три оди або співи , звідси і назва Тріоді, тобто книга Три оди. Період, який охоплює книги простягається від неділі про митаря і фарисея (десята тиждень до Пасхи (Easter): двадцять два дні до початку Великого посту), та укладає з Великої суботи (на наступний день після Страсної п'ятниці). У книзі є додаток до пісень і молитов змінних свят і празників (в основному Пасхальних) Друк церковний старослов'янський. Ілюстрована 1707 рік. Складається з розділів: 1. Молитви на п'ятницю шостої неділі Святого Великого Посту.

2. Молитви на неділю. 3. Послідовність Святих і Спасаючих страстів Господа нашого Ісуса Христа. 4. Молитви у Святу і велику суботу вечера. 5. Молитви у Святу і велику неділю Пасхи (вечірні). 6. В світлий понеділок (вечірні). 7. У світлий вівторок (вечірні). 8. У світлу середу (вечірні). 9. У світлу п'ятницю (вечірні). 10. Неділя перед Пасхою. 11. Неділя святих жон мироносиць. 12. Неділя о розслабленом в суботу ввечері в малій вечірній. 13. Неділя о слепом.

Експонування: Збаразький замок (фондова колекція «Стародруки»)

Публікації: публікується вперше.

Стан збереження; пожовклий папір, відсутня оправа, розірвані листки.

Книга церковна Євангеліон «Євангеліє» (КН – 1706; К - 230) 1667р. 31Х 19,5 см. 1^0. [1] 412 арк. Шрифт -8 мм. Ініціал -5,3 см. [додаток 3, фото2]

Походження: Передано Маціпурою А.В. Акт прийому № 101 від 21.08.96 р.

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк.

Оздоблення: Гравіроване зображення

чотирьох Євангелистів. Невеликі заставки з рослинним орнаментом на початку кожного Євангелія [додаток 2, фото 3,4,5]. Ініціали стилізовані у листя, дерева, квіти. Невеличкі сюжетні зображення (повернення блудного сина, оздоровлення хворого, покликання Святого Петра до Апостольської праці і ін.)

Опис: Євангеліє або Благовість, Благовіщення (від грец. εὐαγγέλιον — добра звістка, добра новина) Видана у Львові Ставропігійським братством (можливо у 1677). Старослов'янською мовою, ілюстрована. Оправа книги деревяна обтягнута тисненою шкірою, темно-коричневого кольору На шкірі витиснуті в чотирьох кутках портрети Євангелістів:Матвія,Марка,Луки, Іоанна, а також портрети інших святих і різна символіка. У книзі поміщене святе письмо євангелістів.

Експонування: Збаразький замок

Публікації: [6, 22]

Стан збережена: поїдена шашелем, пожовклий,потертий папір, шкіра на обкладинці місцями надірвана, відсутні початкові і кінцеві сторінки.

Книга церковна Євангеліон «Євангеліє» (КН – 6783; К - 399) 1690р. 23 Х 36 см. 1^0. [12] 412 арк. Шрифт -5мм. Іціціал -4,5 см. Рядків -17 [додаток 3, фото 2]

Походження: с.Залужжя Збаразького р-н Акт№ 79 від 14.07.2004 р.

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк.

Оздоблення: зображення біблійного сюжету внебовзяття Діви Марії. Гравіроване зображення чотирьох Євангелистів на початку кожної з книг. Цілі сюжетні заставки, ініціали у рослинному орнаменті, а також невеликі зображення біблійних сцен із Євангелії.

Опис: «Євангеліє» означає «добру новину» для усього людства, пов'язану зі спасінням через розп'яття та воскресіння Ісуса Христа, котрий відкупив людей від рабства гріха та вічної смерті. Видана у Львові Ставропігійським братством (7198). Книга видрукувана старослов'янською мовою, червоними та чорними фарбами, ілюстрована. Перша буква нового тексту велика і фігурна.

Обкладинка тверда в широкій тисненій оправі з металевим обрамленням. В центрі на лицевій стороні обкладинки на овальній формі металу зображено хрест.

Експонування: Збаразький замок (фондова колекція «Стародруки»)

Публікації: [10, 293]

Стан збереження: пожовклий потертий папір, відсутні окремі аркуші, пошкоджена обкладинка.

Книга церковна «Часослов» (КН – 3482; К - 273) 1679р. 21Х 15 см. 2^0. [3] 668 арк. Шрифт -2мм. Ініціал -3 см.

Походження: Сірак В.Й. Акт № 37 від 5.04.99 р.

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк.

Оздоблення: зображення царя Давида у першій частині, Святої Трійці у другій, а на початку третьої зображення внебовзяття Діви Марії [додаток 1, фото 1,2,3], ініціали стилізовані рослинним орнаментом [додаток 2, фото 7,8,9], кінцівки прикрашені зображенням сонця, листя, квітів, внизу голівка ангела [додаток 2, фото 10]

Опис: Часослов, або молитвослов — церковно-богослужбова книга, що містить молитви щоденних церковних служб, призначена для вжитку священиків, читців і співаків. Назва походить від слова «часи» (години) — частини церковної служби. Позначено арабськими цифрами і 234 римськими Книга ілюстрована, друкована латинською мовою, текст друк чорною фарбою, виділені місця – червоною.

Експонування: Збаразький замок (фондова колекція «Стародруки»)

Публікації: [1,133]

Стан збереження відсутня обкладинка і перші листки, деякі аркуші пожовклі, краї надірвані.

Стародруки - це друковані видання, які з'явилися в період від початку друкарства і до 1800 року включно. Велика увага в них приділялася заголовному аркушеві-титулові і наступному – фронтиспісу, а також заставкам перед текстом, заголовним літерам та кінцівкам. Українські стародруки відзначаються надзвичайною різноманітністю та індивідуальними прикметами оздоблення. Ми бачимо, що орнамент використовується не тільки в рамках на титулах, а і в дизайні заставок та кінцівок в Евангелії, Часослові, Ірмологіоні, Мінеї. Не лише в кирилівських друках вживалися набірні орнаменти, а і латинських, що були видані в Україні та інших частинах Речі Посполитої. В ранніх друках вони мали рослинний орнамент, а згодом їх композицію стали доповнювати фігурними та сюжетними зображеннями. Чільне місце відводилося ілюстративній гравюрі; вона не

тільки оздоблювала книгу, а й полегшувала сприйняття тексту, доповнювала його.

Гравюри-заставки, кінцівки та рамки виконують роль цезури, відзначають початок розділу або важливі місця, що потребують виділення. Широко застосовують червону фарбу не тільки для ініціалів, але й для виділення заголовків та тексту, для особливої ваги, щоб привернути увагу читача. Не меншого значення надавалося декоративним елементам – сюжетним гравюрам, титулам, заставкам, кінцівкам та великим ініціалам.

Наприклад усім заставкам «Часослова» властиві своєрідні густі рослинні орнаменти. Їх завитки ніби перебувають у русі, вони, мов хвилі об скелі, б'ються довкола середників із сюжетними сценами. Своїм декоративним ладом, органічним поєднанням декоративних і сюжетних елементів, драматизмом, високим гуманістичним пафосом ці ілюстрації залишають незабутнє враження.

Заставки до «Мінеї» мають прямокутний формат, утворений енергійно гравірованим рослинним орнаментом. У центрі кожної заставки на взірець картуша вміщено маленькі сценки на євангельські сюжети.

Євангеліє приваблює титулом, де, крім заголовка, весь аркуш являє собою орнаментальне плетиво виноградної лози, серед якої, вгорі арки, вміщено в круглих медальйонах зображення апостолів, пророків та "Моління", а в основі – "Успіння". Чотири фронтиспіси з євангелістами відтиснуті з дощок. Як львівські, так і київські видання дають багатий матеріал для дослідження загальних стилістичних тенденцій української гравюри в цілому та творчого почерку майстрів.

Майстри книжкового мистецтва створили книги, що є справжніми художніми шедеврами – з їх неповторним власним обличчям, особливою красою кириличних шрифтів, композиції аркуша, титульними гравюрами, сюжетними ілюстраціями, заставками, заголовними літерами. Глибиною змісту, щирістю вислову, яскравістю і лаконізмом художніх засобів ці оздоби в цілому становлять оригінальне, самобутнє явище в світовому мистецтві.

Щоб зберегти такі цінні книги у Національному заповіднику «Замки Тернопілля» створюються колекції «Стародруки і рідкісні книги релігійного змісту». Фондові працівники описують кожну книгу, проводять їх фото фіксацію, а також заповнюється інвентарна картка з детальним описом стародрука. У фондових приміщеннях створені умови для їх зберігання (шафи, в яких кожна книга лежить на поличці окремо), а також зберігають сталий температурний режим у приміщенні. Але є і багато проблем, які важко вирішити без детальнішого вивчення цих унікальних пам'яток українського мистецтва, а також без достатньо фінансування на реставрацію, залучення спеціалістів, мистецтвознавців, або дослідників стародруків до їх каталогізації. Вони могли б зробити більш професійні дослідження кожної книги, виявити унікальні екземпляри, описати кожний стародрук, а також провести їх реставрацію. Зберігаючи такі цінні пам'ятки українського мистецтва ми збагачуємо себе духовно, а досліджуючи їх вносимо у своє життя багато цікавого. Є така відома приказка: «хто не знає свого минулого, той не вартий свого майбутнього». Тож стараємось краще зберегти ці пам'ятки книжкового мистецтва, тому що ця історична і духовна спадщина нашого народу дуже цінна.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волинська Ікона: дослідження та реставрація. / Матеріали Міжнарожної наукової конференці. – Луцьк, 2011. – 234с. (133)
2. Запаско Я., Ісаєвич Я. Памятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні. Книга перша (1574-1700). – Львів: вид-во при львівському державному університеті. Видавничого об'єднання «Вища школа», 1981. – 957 с.
3. Запаско Я.П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – Київ: в-во Академії наук України РСР, 1960. 180с.
4. Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні в 16-18 ст. – Львів: в-во Львівського університету, 1971. 307 с.
5. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва Українська рукописна книга. – Львів: в-во «Світ», 1995. - 477 с.
6. Збережені реліквії сакрального мистецтва НЗ «ЗТ». – Тенопіль, 2006. -32с. (22)
7. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє як релігійна, мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року. /Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – Львів, 2010. – 295с. (127-130)
8. Іванчо І.. Ікона і Літургія.- Львів: «Свічадо», 2009. – 499 с.
9. Рожко В. Українське православне книго писання і книгодрукування історичної Волині XI – XX століття. – Луцьк: «Медіа», 2005. -251 с.
10. Скоропляс Н. Колекційні збірки творів Сакрального мистецтва у Фондових зібраннях НЗ «ЗТ» /Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – Львів, 2010. – 295с. (293 Стародруки НЗЗТ)
11. Словник українського сакрального мистецтва / За науковою редакцією М.Станкевича. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. -285 с.
12. Ярмусь С. Моє турботливе слово. Пересопницьке Євангеліє. – Луцьк, 2011. -32 с.

фото 1

фото 2

фото 3

фото 4

Додаток 2

фото 2

фото 3

фото 4

фото 5

фото 6

фото 10

фото 1

фото 7

фото 8

Фото1 Ірмологіон

фото 2 Євангеліон

Фото 3 Мінея

Тарас ОТКОВИЧ

ЕЛЕМЕНТИ МАНЬЄРИСТИЧНОГО СТИЛЮ В РІЗЬБЛЕННІ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ XVII СТ.

Маньєристичний стиль є одним із інтернаціональних стилів широко-розповсюджених в Європі в XVI – XVII ст. Виникнувши в Італії в першій половині XVI ст. він швидко розповсюдився по усій Європі, утворюючи в кожному регіоні свої специфічні особливості (школа Фонтенбло у Франції, Антверпенські маньєристи у Фландрії, так звані «Рудольфінці» в Чехії і т. д.). Не стала винятком і Україна, куди маньєристичний стиль прийшов з Польщі орієнтовно наприкінці XVI – початку XVII ст., тобто з достатньо великим запізненням у порівнянні з країнами Західної Європи. Значного поширення він набув пізніше як в Україні, так і Білорусі, а ще пізніше (у середині – другій половині XVII ст.) в Росії під загальною та достатньо умовною назвою «Наришкінське бароко», або просто «Наришкінський стиль»[1]. Яскравими зразками цього стилю є церкви Покрови Богородиці у Філях (1690 – 1693 рр.)[2] та Смоленський собор Новодівичого монастиря в Москві а також їхні багаторізьблені в маньєристичному стилі іконостаси. Цікаво, що стиль маньєризму прийшов у Росію через Польщу та Литву саме з України та Білорусі[3], доповнивши його національними впливами та колоритом.

Таким чином яскраві маньєристичні елементи в українському іконостасі є не якимось випадковим чи винятковим явищем, оскільки стиль маньєризму був широко знаний в Україні на цей час, і практично присутній у всіх напрямах мистецтва (архітектура, живопис, скульптура, декоративне різьблення, книжкова графіка). Про те, саме в декоративному різьбленні та книжковій графіці стиль маньєризму набув найбільшого розповсюдження в українському мистецтві.

Маньєристичний стиль в українських іконостасах XVII ст., очевидно був присутній і на території центральної та східної України, про що можуть свідчити деякі вцілілі пам'ятки мистецтва, серед яких мідна модель іконостаса із Успенського собору Києво-Печерської Лаври, в якій присутні яскраві ознаки маньєристичної стилістики в декоративному різьбленні[4]. Проте в даному випадку ми коротко розглянемо саме іконостаси Західної України, а точніше Галичини, оскільки саме на цій території вціліло найбільша кількість іконостасів XVII ст.

Цікаво, що маньєризм поширився на цій великій території Східної Європи саме в північноєвропейському варіанті: нідерландському та німецькому. Цей стиль, починаючи з початку XVII ст., широко побутував на території України найперше у вигляді декоративного різьблення вівтарів та надгробків у католицьких костелах, а також в іконостасах православних та греко-католицьких церков. Його елементи бачимо на декоративному різьбленні в багатьох відомих українських іконостасах першої половини-середини XVII ст. – починаючи із Пятницької церкви у Львові та Успенської, у церквах св. Юрія і Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, іконостасі із кафедральної церкви Вознесіння Христового в Любліні, іконостасі із церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині, в церкві св. Миколая в Бережанах, в селах Волиця-Деревлянська, Воля Висоцька, Кліцко, Мор'янці, Якторів, Зарудці і багатьох інших.

Перші зразки маньєристичного стилю в різьбленні іконостасів почали з'являтися ще на початку XVII ст., про що свідчать збережені Царські ворота (повних іконостасів кінця XVI – початку XVII ст. до наших днів майже не збереглося, наявні лише окремі фрагменти та частини, збережені в музеях та вмонтовані частинами в іконостасні комплекси більш пізнього часу). Серед них можна згадати Царські ворота із с. Монастирок Оглядівський, Потелича, Березова, Хишевичі, Тур'є, міст Камінь-Каширського, Городка та інших[5], в різьблені яких присутні маньєристичні елементи.

Починаючи з кінця XVII та початку XVIII ст. на території України поступово починає панувати стиль бароко, хоча елементи маньєризму ще досить довго зберігаються в українському мистецтві. Останнім зразком присутності стилю маньєризм в українському іконостасі, можна вважати іконостас із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, більш відомий, як Богородчанський іконостас.

Найбільш виразно різьблення маньєристичного стилю в іконостасах XVII ст. особливо помітне на іконах пророчого ряду, декоративних обрамленнях намісних ікон, декоративних колонах

Ікона «Воскресіння Христа» із завершення П’ятницького іконостаса

та декоративних орнаментних вставках починаючи із Пятницького, та завершуючи Скварявським іконостасом. Воно характерне маньєристичним рисами північно-європейського, нідерландського зразка: «окуттєвим» орнаментом, складним абстрактизованим орнаментом рослинного походження, декоративними «вухами», та, як поетично висловився відомий австрійський мистецтвознавець Отто Бенеш: «...світ складних, заплутаних, крихких, гострих і колючих форм, готових заподіяти біль всякому, хто їх доторкнеться»[6]. Дана стилістика в декоративному різьбленні українських ікоеностасів розповсюдилась з різних джерел, насамперед очевидно із західно-європейських гравюр, та спеціальних серій графічних зразків «Dorica – Ionica» та «Corinthia – Composita»[7], що пояснює достатньо стандартний, типовий набір зображальних засобів в різьбленому декорі іконостасів.

Розглянемо більш детальніше маньєристичні елементи в декоративному

Фрагмент Грибовецького іконостаса

Ікона «Спас Нерукотворний» з намісного ряду П’ятницького іконостаса

різьбленні декількох відомих західно-українських іконостасів XVII ст., починаючи з іконостаса П’ятницької церкви у Львові (перша половина XVII ст.). Маньєристичні риси тут присутні в найперше в декоративному обрамленні ікон пророчого ряду, двох обрамленнях невеликих ікон овальної форми із зображенням Спаса Неркотворного та Старозавітньої Трійці над дияконськими дверями, і невеликих декоративних елементах навколо картушів у верхній частині порталу-обрамлення Царських воріт. Проте найбільш виразним стиль маньєризму прослідковується, саме на обрамленнях овальних ікон «Спас Неркотворний» та «Старозавітня Трійця».

Наступним прикладом, є іконостас із Успенської церкви у Львові (1630-ті рр.), який тепер знаходиться в церкві с. Великі Грибовичі біля Львова. На відміну від іконостаса в П’ятницькій церкві, Успенський, або Грибовецький іконостас є датованим (завершений в 1638 р.), та відомі його автори (Федір Сенькович, Микола Петрахнович – автори іконопису, та Станіслав Дріар – автор декоративного різьблення). В цьому іконостасі, як у П’ятницькому, маньєристичні елементи в декоративному різьблені присутні не на усій поверхні, а тільки на окремих частинах: пророчому ряді, так

Ікони пророчого ряду Грибовецького іконостаса

Ікони пророчого ряду із церкви Вознесіння Христового в Любліні

званому додатковому ряді, який розміщений між намісним і празниковим рядами, та невеликих декоративних елементах на обрамлені ікони «Тайна вечеря». Найбільш виразним маньєристичний стиль присутній в обрамленні дотаткового ряду, а саме в шести невеликих іконах прямокутної та овальної форми, розміщених поперемінно. Саме тут класичні елементи маньєристичної стилістики є найбільш яскравими – елементи «окуттєвого» орнаменту, декоративні вуха із абстрактизованим орнаментом, завитками-волютами та ін. Також цікавими є ікони пророчого ряду, які розташовані в фігурних щитах (вісім парних зображень, та чотири одиночних) вигадливої маньєристичної форми, також із характерними «вухами» та абстрактизованою орнаментикою.

До цього ж раннього періоду можна віднести і іконостас із кафедральної церкви Вознесіння Христового в Любліні (початок XVII ст.), де також присутні виразні маньєристичні елементи («окуттєвий» орнамент на колонах та капітелях, декоративні вставки та обрамлення ікон пророчого ряду). Також маньєристичні елементи присутні у і різьблені Царських воріт (верхня частина та завершення воріт). Оригінальним є і різьбленні обрамлення на пророчих іконах, із використанням мотивів «окуттєвого» орнаменту та значно

Ікона «Знамення Богородиці» із завершення Рогатинського іконостаса

абстрактизованих рослинних елементів.

Дещо більш розвиненіше різьблення є в іконостасі церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині (1650 р.). Маньєристичні елементи присутні тут вже і на декоративних різьблених колонах, які розділяють ікони, у вигляді «окуттєвого орнаменту». Окрім того, вже традиційно, найбільш виразним маньєристичним декором відзначаються різьблені обрамлення пророчого ряду, та особливо обрамлення ікони «Знамення Богородиці» із завершення іконостаса.

Ще одним іконостасом розглянутого нами, є іконостас із церкви Св. Юра в Дрогобичі, який виконаний малярем-іконописцем Стефаном поповичем Медицьким у 1659 – 1669 рр. Даний іконостас відзначається цікавими особливостями в архітектоніці, відмінній від решти іконостасів цього часу, а саме розміщенням картушів із зображеннями пророків на карнизі між празниковим та апостольським рядом, та зображенням сцени Розп'яття з Предстоячими, яка завершує іконостас, на окремій великій іконі, оточеній різьбленим обрамленням із іконними картушами. Окрім того, елементи маньєристичного декору в цьому іконостасі присутні в значній мірі, по усій його площині, починаючи із обрамленням ікони Розп'яття з Предстоячими, іконних щитів фігурної форми із зображенням пророків, і «окуттєвого» орнаменту на декоративних колонах та обрамленнях ікон празникового ряду.

Наступними є великі іконостасні комплекси, виконані Іваном Рутковичем – іконостаси в с. Волиця-Деревлянська (1680 р.), Воля Висоцька (1688 – 1690-ті рр.) та так званий Скварявський іконостас (1697 – 1699 рр.). Два перші іконостаси є близькими за стилістикою, і відповідно близьким є декоративне різьблення та маньєристичні елементи в ньому, а саме присутність «окуттєвого» орнаменту на

Фрагмент іконостаса із церкви св. Юрія в Дрогобичі

колонах, розвиненого маньєристичного обрамлення на пророчих іконах, присутність маньєристичних елементів в декорі обрамлень-порталів Царських воріт та дияконських дверей.

Відрізняється від цих іконостасів, Скварявський іконостас, створенний для жовківської церкви Різдва Христового, а пізніше проданого до церкви с. Нова Скварява біля Жовкви. В ньому маньєристичні елементи присутні достатньо скромно, за винятком декоративних обрамлень ікон пророчого оряду, та ікони «Зняття з хреста» із завершення іконостаса, на яких домінує типова маньєристична стилістика абстрактизованого орнаменту. Можна сказати, що даний іконостас, є вже прикладом перехідного етапу розвитку декоративного різьблення від маньєристичного стилю до барокового, як і іконостас із Скиту Манявського (Богородчанський іконостас).

Останнім із розглянутих іконостасів, є іконостас із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, більш відомий як Богородчанський іконостас створений в 1698 – 1705 рр. Йовом Кондзелевичем, який є фактично останнім значним прикладом використання маньєристичного стилю в різьбленні українських іконостасів. У декоративному різьбленні іконостаса зі Скиту Манявського маньєристичний та бароковий стилі достатньо чітко розділені, вони майже не змішуються між собою на окремих елементах різьблення. Таке послідовне розрізнення є особливо виразним та показовим на різьблених завершеннях намісних ікон, навколо невеликих іконних картушів із зображенням сцен «Силуамська купіль» над іконою «Богородиця-Дороговказиця», «Христос і самаритянка» над іконою «Христос-Учитель», «Христос з хрестом», або «Несення хреста», над храмовою іконою «Воздвиження Чесного Хреста» та «Увірування Хоми» над іконою «Святі Антоній та Феодосій Печерські». Характерним маньєристичним елементом різьблення є так звані «вуха» – несиметричні стилізовані галузки та плоди гороху, які найбільш виразно використані в обрамленні ікони «Знамення Богородиці» та декоративних різьблених вставках на великих іконах «Моління», «Вознесіння Христове», «Успіння Богородиці» і декоративних обрамленнях невеликих ікон восьмикутної форми «Коронування Богородиці» і «Старозавітна Трійця».

Найцікавішим та найхарактернішим маньєристичним елементом в іконостасі із Скиту Манявського, який доволі несподівано використанимй в іконостасі, є гротескні маскарони. Вони наявні на обрамленнях намісних ікон і навіть на обрамленні ікони «Спас Нерукотворний», наприклад маскарон, який зображає гротескну голову чоловіка зі стилізованими пишними бровами та вусами, є особливо виразним. Цю особливість помітив ще І. Свенціцький в 1926 р.: «... в деяких різьблених частях іконостасу з машкарами вусатих голов мужеських і левів, навіть в осередкови обрамлення нерукотвореного образу – вище голови Спаса» – яка, проте, на його думку, «... зовсім не могла вже тоді вражати оборонців прадідного благочестія»[8]. Подібними є і маньєристичні маскарони, на усіх чотирьох обрамленнях які є, не менш гротескними, але вже дещо стилізовані та абстраговані,

Ікона «Богородиця Знамення» із завершення іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас)

і радше нагадують завитки орнаментів на відміну від виразного маскарона з обрамлення ікони «Спас Нерукотворний»

Також маньєристичний орнамент частково присутній і на колонах апостольського ряду, із використанням характерного складного абстрактного плоскісно-різьбленим орнаментом з елементами «окуттєвого орнаменту».

Таким чином можна із впевненістю стверджувати, про широке застосування маньєристичних елементів декору в декоративному різьбленні українських іконостасів в XVII ст. і навіть на початку XVIII ст.

Окрім того дана стилістика, яка веде своє походження із західноєвропейської католицької традиції, цілком органічно вписалася в український іконостас базований на візантійській православній традиції, і фактично на ціле століття стала пануючою в фактично в усіх напрямах українського мистецтва XVII ст.

1 Бусева-Давыдова И. Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании [Электронний ресурс] / И. Л. Бусева-Давыдова // Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. – Режим доступа: http://www.rusarch.ru/buseva2.htm.

2 Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Филях [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/jurnal/597.htm.

3 Седов В. Стиль Вечного мира, или Польский ренессанс в Москве (XII–MMIV) [Электронный ресурс] / Владимир Седов // Проект классика. – Режим доступа: http://www.projectclassica.ru/school/12_2004/school2004_12_01a.htm.

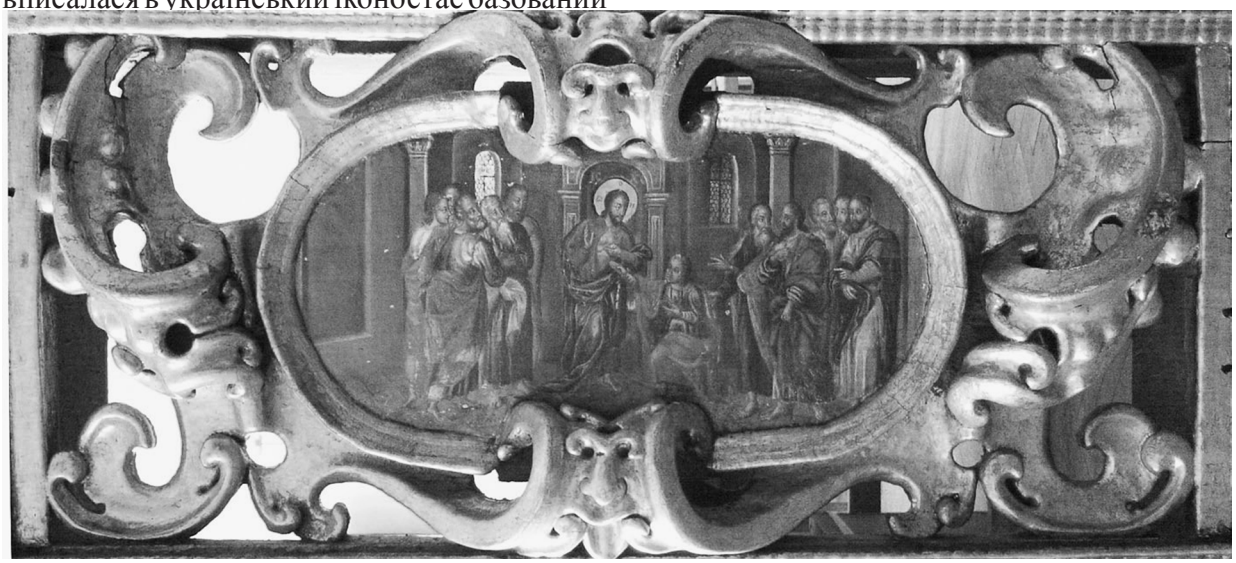
4 Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Михайло Драган ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; [відп. ред. В. І. Свєнціцька]. – К. : Вид-во «Наук. думка», 1970. – С. 31.

5 Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Михайло Драган ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; [відп. ред. В. І. Свєнціцька]. – К. : Вид-во «Наук. думка», 1970. – С. 37, 47, 53. 56, 58, 59.

6 Бенеш О. Искусство Северного возрождения. Его связь с современными духовными и интелектуальными движениями / Отто Бенеш ; [пер. с англ. Н. А. Белоусовой ; общ. ред. и предисл. В. Н. Гращенкова]. – М. : Искусство, 1973. – С. 176.

7 Овсійчук В. О. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. – Київ : Наукова дкмка, 1985. – С. 80.

8 Скит Манявський і Богородчанський іконостас / М. Драган, І. Свєнціцький, В. Пещанський. ; [ред. видання І. С. Свєнціцький]. – Жовква : [б. в.], 1926. – С. 20.



Ікона «Увірування Фоми» із намісного ряду іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас)

Оксана ШПАК

НЕВІДОМИЙ ДЕРЕВОРІЗ «ПІЄТА» МАЙСТРА «KS» (Атрибуція, іконографічні джерела та інтерпретація)

Українська народна гравюра належить до надзвичайно цікавих, на сьогодні повністю згаслих явищ образотворчого фольклору. Незважаючи на значне поширення у минулому, до нашого часу збереглася невелика кількість автентичних зразків народної гравюри. Передусім це зумовлене функціонуванням паперових друкованих ікон серед незаможних верств, де внаслідок несприятливих умов вони втрачали первісний вигляд і швидко нищилися[1]. Крім того, творам народного дереворізу загрожували війни і лихоліття, руйнівна дія часу, різноманітні заборони на їх виготовлення, політичні обставини, зрештою тривале ігнорування дослідниками як немистецьких, отже – не вартих уваги. Саме тому більшість уцілілих зразків народної гравюри XVII – XIX ст. дійшла до нас тільки в одному примірнику. Факти виявлення невідомих творів народного дереворізу сьогодні трапляються доволі рідко і становлять свого роду наукову подію. На підставі мистецтвознавчого аналізу новознайдених творів з'являється можливість розширити уявлення про іконографію й художні особливості народної гравюри, її хронологічні межі, коло майстрів, осередки виготовлення та інші аспекти явища.

Своєрідним сюрпризом для науковців стала нещодавно виявлена народна гравюра «Пієта»[2]. Естамп виконаний технікою поздовжньої гравюри (дереворізу), відтиснутий чорною фарбою на друкарському (ганчір'яному)[3] папері, який з плином часу набув теплого жовтавого відтінку. Відбиток ілюмінований прозорою вохристою фарбою та циноброю (кіновар'ю). Паперова друкована ікона відтворює західноєвропейський іконографічний тип «Пієта». У центрі композиції на двоступінчастому постаменті зображено сидячу постать Пресвятої Діви Марії, яка тримає на колінах тіло мертвого Ісуса. Богородиця й Христос зображені у коронах, Їхні голови оточені променистими німбами. Шати Матері Божої складають довга сукня (хітон) та візерунчастий мафорій, який трикутним силуетом огортає обидві постаті; тіло Христа опоясане начересельником. Богородиця обома руками підтримує голову Сина, нахиливши до Нього обличчя. Голова Христа змальована у профіль, ліва рука лежить вздовж тіла, права зігнута у лікті, а її кисть безвільно спадає донизу. На голові Ісуса видно терновий вінець, а на тілі – сліди Страстей (рани у боці, на руках і ногах). На обличчі Матері і Сина – сльози. Тлом образу виступає декоративно потрактована крона листяного дерева з трьома великими гілками. Вільні площини по обидва боки від основного зображення заповнені сімома стилізованими квітами-розетами. У нижній частині постаті Богородиці, на темному тлі стоп, прочитуються літери ***«K»*** і ***«S»*** (очевидно – монограма гравера). Внизу розміщений стрічковий напис латинкою **«NAYS:TSZYM:PYAROSŁASKiVOYC UWDOMIKA».** Гравюра оточена вузькою декоративною рамкою, прикрашеною мотивами вигнутих заокруглених білих листочків на чорному тлі.

Дереворіз «Пієта» монограміста «KS» належить до особливо рідкісних. Уведення в науковий обіг нововиявленого артефакту провокує ряд запитань стосовно його авторства та датування, часу і місця виготовлення, іконографічних джерел, стилістичних паралелей тощо. З першого погляду на цей твір пригадується однойменна гравюра, що походить із Плазова, з майстерні Матвія Кострицького[4] з такою ж іконографією[5] (щоправда, авторство цього дереворізу не встановлене, оскільки у Плазові працювало декілька граверів)[6]. Порівняльний аналіз обидвох графічних аркушів дозволяє стверджувати, що плазівський відбиток є пізнішою, досить точною копією гравюри майстра «KS». На «вторинний» характер плазівського дереворізу вказують відсутність ініціалів гравера та незавершений напис внизу. Додатковим підтвердженням версії про «копіювальний» характер цієї гравюри є відтворення композиції Пієти у дзеркальній проекції (отже, плазівський гравер різьбив кліше безпосередньо з графічного відбитка майстра «KS»). Тісний зв'язок між обидвома гравюрами додатково підтверджує їх наближений розмір: 30,5 х 19,5 см («Пієта» авторства «KS») і 29 х 18 см («Пієта» із Плазова)[7]. Враховуючи час виконання плазівської «Пієти» (близько 1830 року[8]), та особливості стилістики зображення й

Іл.1. «KS». «Пієта». Папір, дереворіз ілюмінований. Початок XIX ст. 19,5 х 30,5 см. Зі збірки «Музей Села» с. Дядьковичі Рівненського р-ну Рівненської обл. Фото М.Балановича 2011 р. Публікується вперше.

Іл.2. «Пієта». Папір, дереворіз. Близько 1830 р. Плазів. 29 х 18 см. Зі збірки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Інв. № 4141/64 (214).

шрифта дереворізу монограміста «KS», логічно датувати його ранішим часом, можливо – кінцем XVIII або початком XIX століття.

Знайдений дереворіз спонукає з'ясувати питання про його іконографічні джерела. Іконографія «Оплакування», що у католицькій мистецькій традиції відома як «Пієта» (з італ. Pietá – «співчуття, жаль»), широко представлена у західноєвропейському мистецтві. Серед найвідоміших творів на цю тему слід назвати скульптуру Мікеланджело, картини Тіціана, Ван Гога та ін.[9] Така іконографія активно розроблялася у католицькій скульптурі, зокрема народній дерев'яній пластиці, що набула поширення на польських теренах у XIX столітті[10]. Скульптурні зображення Пієти, виконані з дерева переважно невідомими народними майстрами, поміщували у сільських костьолах та придорожніх капличках.

Іконографічний аналіз знахідки дає підстави припускати, що на гравюрі майстра «KS» відтворено не ікону, а властиво скульптурне зображення Пієти. Це опосередковано підтверджує постамент, на якому розміщена композиція, монолітність групи з двох постатей та вільне, майже не заповнене графікою тло довкола основного зображення. Вказівкою на місцевість, звідки походить чудотворна фігура, яка послужила ймовірним іконографічним взірцем для дереворізу, став напис у нижній частині композиції, з деякими скороченнями та неточностями (що взагалі було характерним для народного дереворізу): **«NAYS:TSZYM: PYAROSŁASKiVOYCUWDOMIKA».** Його можна відчитати (розшифрувати) наступним чином: «[ОБРАЗ] НАЙСВЯТІШОЇ МАРІЇ ДІВИ ЯРОСЛАВСЬКОЇ В [КОСТЬОЛІ] ОТЦІВ ДОМІНІКАНЦІВ».

Простий веб-пошук підтвердив такий здогад: дійсно, у монастирі оо. Домініканців у Ярославі (тепер – територія Польщі) знаходиться санктуарій (базиліка) Страждальної Божої Матері, головною святинею якої є фігура Страждальної Богородиці (Matki Bożej Bolesnej), що відтворює іконографічний тип «Пієта»[11]. Вирізьблену з дерева і покриту поліхромією

Іл.3. «Пієта» – чудотворна скульптура у базиліці Страждальної Божої Матері у Ярославі. Дерево, поліхромія. 67 х 45 см. Джерело: http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika

Іл.4. «Пієта» – чудотворна скульптура у базиліці Страждальної Божої Матері у Ярославі. Джерело: https://picasaweb.google.com/104348023035334303265/OdpustMatkiBozejBolesnej#5788363107624041090

чудотворну скульптуру поміщено у головному вівтарі храму, у пишному оксамитовому балдахіні на тлі коштовного карбованого окладу. Щороку, у кінці серпня відбуваються велелюдні відпусти до Ярославської Матінки Божої.

Історія Ярославської фігури Страждальної Божої Матері сягає XIV ст. Вона овіяна переказами і легендами[12], у яких тісно переплелися історичні відомості та фольклорні уявлення, подекуди сповнені зворушливих деталей. На особливу увагу заслуговує історія об'явлення цієї чудотворної фігури, оскільки її обставини позначилися на іконографії дерев'яного, який є предметом розгляду у цій статті. Згідно переказу, 20 серпня 1381 року пастухи, шукаючи у лісі далеко від міста (Ярослава) загублену худобу, помітили незвичайне світло. Наблизившись, побачили на дереві дикої груші у сяйві Образ Страждальної Божої Матері, яка тримала Ісуса Христа на лоні. Тут же вони знайшли й свою худобу, «яка на передні ноги поклякала, ревінням і беканням голоси подавала»[13]. Одразу ж після звістки про знайденння чудотворного образу, його з великими почестями перенесли до парафіяльного костьолу святого архангела Михаїла у Ярославі. Однак, тієї ж ночі фігура чудесним способом повернулася туди, де її знайшли пастухи. Це був знак, що святиня має там зостатися[14]. На місці об'явлення було збудовано дерев'яну капличку, в якій поміщено фігуру Матері Божої, мабуть вже тоді названу Страждальною або Скорботною (Bolesną). Ще більшої слави Ярославська святиня здобула у XV ст., чудом уцілівши під час нападу татарських завойовників. Згодом замість каплиці постав мурований костьол, потім – монастир, яким протягом 1629 – 1773 рр. опікувалися оо. Єзуїти, а з 1777 р. – оо. Домініканці. 8 вересня 1755 р. відбулося урочисте коронування чудотворної фігури Ярославської Божої Матері коронами папи Климента XII[15].

Одразу ж після об'явлення фігури Страждальної Божої Матері до неї розпочалося паломництво. Протягом століть численні прочани зазнавали багато чуд, здійснених через заступництво Божої Матері[16]. Популярність Ярославської святині значно зросла у середині XVIII ст. після її коронації. Тому саме у цей

час могло з'явитися чимало образків Страждальної Божої Матері, виконаних технікою дереворізу. Віра в те, що образ розповсюджував силу свого благословіння на його точні копії, стала підставою для численних графічних зображень прославлених чудами Богородичних ікон на українських і польських землях. Дереворити найчастіше виготовляли якраз «у паломницьких місцевостях, тобто там, де був найбільший попит на образи, так само як і набагато більша ніж деінде можливість їх збуту»[17]. Новознайдений дереворіз «Пієта» майстра «KS» був однією з таких графічних копій, призначених для прочан.

Знаючи, що на гравюрі відтворена Ярославська «Пієта» і маючи можливість порівняти її з фотографією чудотворної скульптури[18], цікаво простежити особливості інтерпретації графічної репліки. У дереворити збережено загальну іконографічну схему Ярославської святині, поворот постаті Пресвятої Діви Марії і напрям тіла Ісуса Христа, обіпертого на праву руку Матері. Водночас помітні певні розбіжності: у скульптурі напівлежача постать Ісуса відтворена ближче до положення анфас (голова і торс), тоді як на гравюрі – виразно у профіль. Відмінними у пластичному й графічному артефакті є положення рук Матері і Сина, складки одягу Богородиці, декоративне вирішення корон. Ймовірно, безпосереднім іконографічним взірцем для гравера «KS» слугувала не сама чудотворна скульптура, а якийсь невідомий нам графічний твір. Ця версія правдоподібна, оскільки практика копіювання станкових гравюр у кінці XVIII – на початку XIX була дуже поширеною. Як стверджують дослідники, «чимало дереворитів скопійовано на підставі іншого дереворитного зразка, і цю залежність при уважному аналізі можна виявити»[19].

Окремої уваги заслуговує антураж гравюри, деталі якого чітко підпорядковані іконографічному задумові та сповнені символічного змісту. Силует дерева на тлі у верхній частині гравюри – пряме нагадування про явлення чудотворної фігури на дереві дикої груші. Декоративне вирішення крони засобами «білориту»[20] досить точно передає природні властивості цього дерева, з пластично вигнутими гілками, дрібним листям та плодами, трактування яких нагадує сльози. Йдучи за текстом Ярославської легенди, гравер «KS» взяв до уваги навіть пору року, коли було знайдено чудотворну скульптуру (у кінці серпня, коли дерево груші вкрите плодами). Графічними засобами на дереворіті відтворене незвичайне світло довкола Образу Страждальної Божої Матері, що за легендою, сяяло на місці об'явлення й наче засліпило пастухів, які спочатку «не могли розгледіти, що то за проява»[21]. Можна спробувати також пояснити наявність суто декоративних елементів на тлі: сім квіткових розет по обидва боки від основного зображення – символічний натяк на «сім скорбот Богородиці» (відомі зображення «Пієти», у яких груди Богородиці прошиті сімома мечами[22]).

На відміну від іконографії, цілком нез'ясованим залишається питання авторства дереворізу. Монограма «KS» приховує ім'я невідомого нам майстра. Можна припустити, що його особа була якимось чином пов'язана з монастирем оо.Домініканців у Ярославі. Не варто також виключати версії про створення гравюри поза межами Ярослава, спеціально на замовлення монастиря[23]. У літературі, присвяченій дереворізу, згадується декілька майстрів з ініціалами «KS». Зокрема, Ксаверій Півоцький у своїй монографії (1934) зазначає: «...ініціалом KS позначали свої твори два образники [дереворитники], на що вказує різна форма підписів: один – автор Мадонни Одпоришувської (Madonny Odporyszówskiej) (Pawl. Nr.770) і другий, творець трьох наближених один до одного екземплярів у Pawl. Nr. 556, 821, 824»[24] (тобто, у збірці Павліковських у ЛННБ ім.В.Стефаника НАН України у Львові): Богородиці Жешувської (Madonny Rzeszówskiej) (Pawl. 824), Богородиці Ченстоховської (Madonny Częstochowskiej) (Pawl. 556), Богородиці Краківської (Домініканської) (Madonny Domin. Krakowskiej) (Pawl. 821)[25].

На підставі порівняльного аналізу репродукції дереворізу майстра «KS» «Богородиця Одпоришувська», опублікованого у праці К.Півоцького[26], можна простежити чимало спільних стилістичних рис із новознайденим дереворізом «Пієта» (графіка шрифта, характерні чотирипелюсткові розети на тлі, пластичність ліній, застосування «білориту»). Не виключено, що обидві

гравюри виконав один гравер. Однак, репродукція невеликого розміру, що утруднює порівняльний аналіз, тому для остаточного висновку вартувало б побачити опублікований К.Півоцьким дереворіз в оригіналі. На жаль, пошук гравюри «Богородиця Одпоришувська» майстра «KS» у збірці ЛННБ ім.В.Стефаника НАН України поки що не дав результату: інвентарний номер, зазначений К.Півоцьким (Pawl. Nr.770) не збігається із сучасною нумерацією графічних творів згаданої збірки. Так само не вдалося віднайти у цій же збірці трьох стилістично наближених дереворитів іншого майстра «KS», про які згадував К.Півоцький[27].

Монограмою «KS» позначені деякі інші гравюри, зокрема – «Богородиця Диковська» («Matka Boska Dzikowska»)[28]. У стилістиці цього дереворізу переважає паралельне штрихування, подекуди застосовано «білорит», проте у трактуванні лику Матері Божої простежуються подібні прийоми, як у згаданій гравюрі «Пієта». Вагомим аргументом, що заперечує спільне авторство «Богородиці Диківської» і «Пієти» є різне накреслення букви «К» у монограмі гравера. Подібне накреслення монограми «KS» бачимо ще на одній гравюрі – «Гріб Матері Божої Кальварійської»[29]. Міркування польських дослідників про те, що автором дереворізів «Богородиця Диківська» і «Гріб Матері Божої Кальварійської» був лежайський маляр і гравер Францішек Ксаверій Станкевич[30] є цілком обгрунтованим. Проте, незважаючи на схожий підпис «KS» (щоправда, в іншому накресленні), цей майстер не міг бути автором новознайденої «Пієти». Беручи до уваги роки життя Ксаверія Станкевича (1825 – 1878)[31], гадаємо, що початок його творчої діяльності припадав на першу половину – середину 1840-х рр. Гравюра «Пієта», як вже згадувалося, була створена дещо раніше – на початку XIX ст., а можливо – й у кінці XVIII століття. Отже, питання авторства виявленої гравюри поки що залишається відкритим.

І наостанок – дуже цікаво порівняти новознайдений дереворит «Пієта» з відбиткою із Плазова. Плазівський аркуш є досить точною, однак «дзеркальною» копією гравюри майстра «KS». Це підтверджують наближені розміри, ідентичний малюнок, розпочатий але незакінчений напис «NAYS:T» (до речі, відтворений правильно, а не у дзеркальній проекції). Відсутність сигнатури майстра опосередковано вказує на усвідомлення плазівським гравером того, що він не був автором твору, а лише виконавцем копії. Розбіжності між графічним взірцем і копією майже не помітні, за винятком менш делікатної, ніж у майстра «KS», манери виконання плазівської гравюри. Порівняно з графічним прототипом, на дереворізі з Плазова на тлі відтворено тільки шість квіткових розет, а також відсутнє ілюмінування[32].

Факт появи графічної копії Ярославської Пієти у 1830-х рр. у Плазові свідчить про актуальність уславленого чудотворного образу і пов'язаний з піднесенням ролі Ярославської святині у першій третині XIX ст. та пожвавленням паломницького руху. Незважаючи на те, що на дереворізах відтворено західний іконографічний тип «Пієта», і джерелом іконографічних інспірацій була чудотворна скульптура Страждальної Божої Матері Ярославської – об'єкт паломництва католицької християнської традиції, – обидві гравюри тісно пов'язані з українською традицією територіально[33] і в художньому плані. Дереворіз «Пієта» майстра «KS» споріднює із творами української народної гравюри використання певних графічних засобів та колірне вирішення, суголосне з ілюмінуванням українських паперових друкованих ікон XVIII – XIX століть. У розглянутих дереворізах широко застосовано «білорит» – технічний прийом, характерний для творів народної гравюри, що походять з українсько-польського пограниччя.

Отже, віднайдення невідомого рідкісного дереворізу «Пієта» монограміста «KS» і введення його у науковий обіг розширює джерельну базу для вивчення народної гравюри і є підставою для майбутніх наукових пошуків у цьому напрямі.

1 Відомий дослідник народної гравюри Д.Ровинський писав: «Картинки духовного змісту наклеювали переважно на стіни хат, поруч з образами … Ці картинки горіли разом з хатою, нищились під час перебудов і потерпали від вогкості…, тому незважаючи на величезну кількість друкованих екземплярів, майже кожен старовинний аркуш лубкового виробництва становить водночас і єдиний примірник…, котрий дійшов до нашого часу». Див.: Ровинский Д. Русские народные картинки.— С.-Пб., 1881.— Т.5.— С. 28.

2 У грудні 2011 р. до нас звернувся колекціонер

Михайло Баланович із Рівного з проханням атрибутувати виявлену ним гравюру. Надіслане фото та інформація про цю пам'ятку дозволили скласти досить повне уявлення про рідкісну знахідку. Дуже цікавими є обставини її знайдення. В електронному листуванні М.Баланович повідомив: «Гравюра потрапила до мене кілька років тому. В одного антиквара у Золочеві я придбав старовинну дубову раму, в якій було посвідчення першого причастя костелу в Золочеві 1932 року. Коли я розібрав раму, то виявив під дощечкою гравюру, акуратно загорнуту в тканину: вийшло так, що я випадково купив ксилографію. Сама гравюра у доброму стані, майже не має втрат, є ініціали майстра. Папір має повздовжні та поперечні лінії, т.зв. «водяні знаки». Якихось літер чи цифр я не виявив, можливо їх не видно через забрудненість. Розмір 19,5 х 30,5 см. Гравюра зі збірки «Музей Села» с. Дядьковичі Рівненського р-ну Рівненської обл.».

3 Мацюк О.Я. Папір та філіграні на українських землях (XVI – XX ст.).— К.: Наукова думка, 1974.

4 Polska grafika ludowa // Przedm. E.Waligóra. Wst. A.Jaher-Tyszkowa.— Kraków, 1970.— S.25.

5 Примірник цієї гравюри з видання «Teka drzeworytów ludowych dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego» (Warszawa, 1921) зберігається у фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Інв. номер 4141/64 (214)). Опубл.також: Polska grafika ludowa // Przedm. E.Waligóra. Wst. A.Jaher-Tyszkowa.—Kraków: Muzeum Etnograficyne w Krakowie, 1970.— Kat.54, Fot.23.

6 Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— Warszawa, 1970.— S. 89-90.

7 Розмір гравюри майстра «KS» подано згідно інформації М.Балановича, а гравюри із Плазова – за виданням: Polska grafika ludowa // Przedm. E.Waligóra. Wst. A.Jaher-Tyszkowa.—Kraków: Muzeum Etnograficyne w Krakowie, 1970.— S.25.

8 Polska grafika ludowa // Przedm. E.Waligóra. Wst. A.Jaher-Tyszkowa.— Kraków: Muzeum Etnograficyne w Krakowie, 1970.— S.25.

9 http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%82%D0%B0

10 Grabowski J. Dawna polska rzeźba ludowa. — Warszawa, 1968.— S. 8.

11 Інформація і фото з сайту: http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika

12 http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika/legenda.html

13 http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika/legenda.html

14 http://pl.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium_Matki_Bo%C5%BCej_Bolesnej_w_Jaros%C5%82awiu

15 http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika

16 http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika

17 Polska grafika ludowa / Przedm. E.Waligóra. Wst. A. Jacher-Tyszkowa. — Kraków, 1970.— S.9.

18 Джерело: http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika; https://picasaweb.google.com/104348023035334303265/OdpustMatkiBozejBolesnej#5788363107624041090

19 Polska grafika ludowa / Przedm. E.Waligóra. Wst. A. Jacher-Tyszkowa. — Kraków, 1970.— S.10

20 Технічний прийом ксилографії, що полягає у вибиранні (вирізуванні) різцем із загальної площини кліше елементів, які у відбитку мають вигляд білих мотивів на чорному тлі.

21 http://www.jaroslaw.dominikanie.pl/bazylika/legenda.html

22 Grabowski J. Ludowe obrazy drzeworytnicze.— Warszawa, 1970.— Ryc.40.

23 Аркушеві гравюри на замовлення церкви спеціально для поширення серед парафіян виконували у XVIII ст. деякі професійні графіки. Див.: Фоменко В.М. Григорій Левицький і українська гравюра.— К., 1976.— С. 92.

24 Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1934.— S. 94.

25 Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1934.— S.92.

26 Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1934.— Ryc.39.

27 Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1934.— S. 94.

28 Опубл.: Polska grafika ludowa / Przedm. E.Waligóra. Wst. A. Jacher-Tyszkowa. — Kraków, 1970.— Fot.59, kat.4; http://drzeworyty.eu/Zabytki/displayDocument.htm?docId=5000000087

29 Опубл: Jacher-Tyszkowa A. Drzeworyty leżajskie i ich rodowód // Polska Sztuka Ludowa.— Warszawa, 1987.— R. XLI, nr. 1-4. — S.47-58.

30 Jacher-Tyszkowa A. Drzeworyty leżajskie i ich rodowód // Polska Sztuka Ludowa.— Warszawa, 1987.— R. XLI, nr. 1-4. — S.54-55.

31 http://drzeworyty.eu/Zabytki/displayDocument.htm?docId=3000000028

32 Відбитки з дереворитних дощок, виявлених близько 1900 р., були виконані вже у XX ст. дослідниками та професійними графіками. Оскільки не збереглося автентичних відбитків плазівських гравюр, ми не маємо уявлення про спосіб їх ілюмінування.

33 Ярослав – древнє княже місто, засноване 1031 київським князем Ярославом Володимировичем. Сьогодні адміністративно перебуває у складі Польщі, проте належить до корінної української етнічної території. Плазів, як один із локальних центрів народної гравюри, розташований на пограниччі української і польської етнографічної території (у складі українського етнографічного регіону Надсяння).

Олег БОЛЮК

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ СТУДІЇ СНИЦАРСТВА: МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ТА АТРИБУЦІЯ ПАМ'ЯТОК У ПОЛЬОВИХ УМОВАХ. (Експедиція 2011 р.)

Сницарство (сніцарство) — галузь художнього деревообробництва, призначенням якої є насамперед виробництво для церковного інтер'єру обладнання (облаштування, обстави), декорованого профілюванням, різьбою, інколи позолотою чи живописом. Високохудожні твори XVI—XVIII ст., оздоблені церковні предмети наступних століть і сучасні зразки сніцарства засвідчують часову протяжність традиції цього ремесла, якому, як і будь-яким іншим видам людської діяльності, властиві періоди розквіту й згасання (чи видозміни форм, однак вже у промисловому виробництві).

В історичному розвитку сницарства Галичина займає особливе місце, оскільки тут існували й досі функціонують осередки та окремі майстри, якими створено безліч дерев'яних церковних предметів, вартих уваги з мистецтвознавчої точки зору. Зокрема такими пам'ятками диспонують українські храми Бережанського району Тернопільської області, які заслуговують на усебічне їх вивчення науковцями. Так, впродовж 3—16 червня 2011 р. працівники Інституту народознавства НАН України[1] під час експедиції досліджували твори народного та церковного мистецтва на теренах Східного Опілля і Західного Поділля[2]. У Бережанах учасники експедиції ознайомились з експонатами Музею сакрального мистецтва (колишній Музей переслідуваної церкви), оглянули збірку краєзнавчого музею. Серед населених пунктів району вдалося побувати у селах Урмань, Надрічне, Біще, Поручин, Рекшин, Поточани, Стриганці, Жуків, Саранчуки. З-поміж дерев'яного церковного обладнання, зафіксованого у церквах, виокремлюються твори, які є виразними прикладами щодо питань методів дослідження та атрибуції знахідок.

Вивчення давнього і сучасного різьбленого дерев'яного облаштування українських церков кожного з населених пунктів краю актуальне через низку причин. Малий рівень обстеження, відтак більшість творів сніцарства ще не введена в наукових обіг й досі не стала предметом наукового аналізу; економічно слабка консерваційно-реставраційна та охоронна спроможність відповідних державних установ та інші чинники зумовлюють активно їх досліджувати.

Методологія досліджень результатів будь-якої творчої діяльності оперує комплексом методів, серед яких у мистецтвознавстві використовують насамперед емпіричні: ***спостереження*** і ***вимірювання***, ***опитування***. Вони належать до наукової практики й, водночас, є основою ***дедуктивного*** *(ретроспективного)* ***методу***, що важливо для з'ясування історії явища, а також ***прогнозування*** *(гіпотези, припущення)* його подальшого розвитку чи згасання. До теоретичної частини, окрім гіпотези, відносять ***морфологічний аналіз***, що дозволяє з'ясувати *характеристику* та *атрибути* досліджуваного об'єкту, виходячи на рівень узагальнень (***синтетичний метод***) і ***метод аналогій*** *(порівняння)*. Порівняння розглядає також *евристичний метод* (рішення творчих завдань), уможливлюючи використати ***метод реконструкції***.

Попередню атрибуцію пам'ятки дослідник проводить ще у польових умовах, опираючись на теоретичні знання з історії мистецтва й архітектури, технології деревообробництва, досвід та подекуди залучає наукову інтуїцію. Визначаються час виготовлення знахідки, період якого може коливатись у межах століття, десятиліття чи року; місце створення (майстерня, осередок або школа — у сенсі традиційних особливостей деревообробництва конкретного регіону), авторство (індивідуальне, колективне). Окрім власних спостережень, де звертається увага насамперед на стилістичні і технологічні особливості художнього предмету, експедитор здобуває додаткову інформацію завдяки *інтерв'ю* у місцевого респондента.

Метод опитування місцевих мешканців (переважно старожилів) у польових дослідженнях сницарства часто не дає якісного результату фіксації усної інформації: більшість респондентів не пам'ятають автора і місце виготовлення твору або ж відповідають із сумнівами, а то й несвідомо подають хибні дані. Тому задля об'єктивного збору експедиційного матеріалу стосовно конкретного об'єкту варто розмовляти мінімум з трьома респондентами[3].

Така практика виправдана тоді, коли

дослідник працює в населеному пункті щонайменше день, опитуваний має достатньо часу для інтерв'ю, йде на контакт і намагається усіляко сприяти у наданні вичерпних відповідей. Насправді ж, в умовах експедиційних реалій, зокрема вимушене обстеження значної кількості населених пунктів у короткий термін[4], нерідко доводиться фіксувати інформацію в одного-двох респондентів. За останні роки, в основному у зв'язку з демографічним спадом, спостерігається тенденція інтерв'ювати людей, вік яких не перевищує й п'ятдесяти років, що, відповідно, відображається на обсязі здобутих відомостей не на користь дослідника, зацікавленого історією явища. Водночас в окремих населених пунктах помітно слабку обізнаність парафіян про життя місцевої церкви.

Важливим способом отримання інформації та ознайомлення з творами сакрального мистецтва є результат співпраці із місцевим священнослужителем, старостою храму чи іншими представниками церковної громади. Досвід експедиційних відряджень працівників відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України впродовж 1995—2012 років[5] вказує на моменти, які спорадично виникають між науковцями та парафіянами у площині довіри. На жаль, стало фактом, що найбільш не комунікативними й, навіть інколи, не коректними виступають священики Московської патріархії.

Непоодиноке негативне явище сучасності — проблема грабунків церков, що зумовлює насторожене ставлення до відвідувачів, так само ускладнює стосунки як зі священиком, так із місцевим населенням. Практично у кожній парафії доводилось чути про викрадення з церкви цінних речей, тому до учасників експедиції ставлення буває підозріле. Негативне налаштування *a priori* ускладнює польову роботу експедиції. Проте відсоток оглянутих храмів, у яких вдалося дослідити художнє облаштування, усе ж значно більший, аніж кількість церков, не відчинених дослідникам.

Окрім інтерв'ю, зафіксованого експедитором у нотатнику чи на електронному носії, важливим джерелом для проведення мистецтвознавчого аналізу є візуальні дані, насамперед декор та іконографія, при наявності їх на площинах предмету. У такому випадку звертається увагу на манеру виконання образотворчого письма; вид різьби, який домінує в досліджуваному краї або, навпаки, — привнесений з-поза меж регіону; сюжет зображення та інші особливості локальної чи, ширше, — конфесійної традиції обладнання церковного простору. Тут дослідник вже використовує, окрім художнього аналізу, історико-порівняльний метод (аналогію) та гіпотетичну реконструкцію, якщо виявлено втрати — відсутність окремих елементів твору.

У процесі комплексного обстеження дерев'яного облаштування церков виникає низка дискусійних питань, особливо з приводу з'ясування вірогідного часу виготовлення предмету, насамперед на основі художньо-стильових ознак. Хронологічну (часову) атрибуцію пам'ятки полегшує збережений первісний її вигляд без втручань псевдореставраційних робіт.

Ще до уточнень набутої інформації, зокрема звірки даних про об'єкт дослідження з існуючими архівними джерелами чи пошуку згадок про нього у спеціальній науковій літературі, доводиться визначати період і, при можливості, авторство знахідки. Особливо обережним слід бути з панівними декоративними мотивами певного художнього стилю. Наприклад, відомо, що у світовому мистецтві впродовж 1830-тих — 1890-тих рр. (у залежності від країни) існував стильовий напрям — історизм, якому притаманне використання орнаментації архітектури й мотивів орнаменту ужиткових предметів попередніх художніх періодів. Побутувало й копіювання чи повтори-цитати відомих творів іншими майстрами. Тому лише при детальному комплексному вивченні артефакту можна з певністю визначити час його виготовлення.

Серед науковців-гуманітаріїв однією з найбільших проблем збереження пам'яток церковного мистецтва впродовж останньої чверті століття визнається несвідоме їх псування чи, навіть, нищення так званими бригадами ремонтників, зацікавлення яких сфокусоване на заробітку, а не на розумінні й практиці консерваційно-реставраційних робіт. Часто оновлення провадиться представниками громади самотужки задля економії коштів, відтак парафіянами не усвідомлюється реальна цінність пам'ятки. Покриття позолоти ікон жовтими емалевими фарбами, бронзою чи іншими

невідповідними барвниками; використання сайдингу як захисного покрівельного матеріалу на площинах стін, заміна оцинкованого листового заліза новітніми металолистами, що імітують позолоту, — негативні процеси, які завдають суттєвої шкоди пам'ятці переважно без можливості повноцінної реставрації, а то й провокують поступове її нищення.

У практиці обстеження церковної обстави та її атрибуції суттєвим моментом виступає виявлена *епіграфіка*. Якщо написи на одвірках, стінах, підкупольних балках церков західноукраїнських земель будівничі вирізували порівняно часто, то авторські підписи дерев'яних предметів церковного обладнання трапляються вкрай рідко, за винятком ручних (цілувальних) хрестів. На них можна віднайти рік виготовлення й авторство у вигляді монограми. Тому виявлені підписи на роботах загалом вважаються неабияким успіхом.

Для дослідження та атрибуції церковного обладнання цінною є здобута інформація, що стосується *провенансу* — історії предмету. Інколи, у ході опитування з'ясовується, що початкове призначення художнього твору, який зберігається в церкві, було іншим. Наприклад, частими об'єктами облаштування православного храму стають предмети, виготовлені у минулому для костьолів або помешкань, зокрема колишніх панських маєтків.

Синтезуючи дані, здобуті у ході обстеження церкви, зазвичай вдається здійснити атрибуцію найбільш виразних об'єктів сницарства.

Так, науковий інтерес викликає церковний комплекс св. ап. Петра і Павла (інший празник — Різдва Господнього) с. Урмань: мурований одноверхий із бічними ліхтарями храм, зведений з перервою впродовж 1939—1993 рр.; надбрамна арочна дзвіниця на три дзвони, споруджена 1993 р.; дерев'яна тризрубна одноверха церква XVII ст., перевезена зі села Дністрове (тепер — Івано-Франківської обл.) та каркасна двоярусна дзвіниця. Цілком погоджуємось із висловлюванням українського вченого Г.Логвина, який вважав, що у цьому дерев'яному українському греко-католицькому храмі збереглись сюжети архаїчної архітектури[6]. Зокрема виразною реплікою готичного стилю є так званий «ослиний хребет» на надпоріжнику порталу бабинця.

У науковій літературі церкву датують 1688 р. або ширше — XVII ст.[7], хоча на правому одвірку зберігся напис кирилицею «…року бжі АХПИ» [1688]. Комплекс доповнюють малі архітектурні форми — балдахін над водосвятною чашею із фігурою Богородиці, зведений в 1997 р. та прицвинтарна каплиця (побудована, ймовірно, в останній чверті XX ст.) із престолом для відправ у спекотну днину.

Додатковим джерелом інформації щодо датування церкви є напис на стенді у шкільному фойє Урманської ЗОШ, який інформує, що «за спогадами старожилів у церкві на брусі «за захрестією» вирізьблено ще й 1621 рік». Повідомляється також, що у 1938 р., коли пересували церкву, було виявлено намогильні плити із датою «1621». У ході обстежень храму побачити напис на брусі, як і плиту, не вдалось.

Внаслідок спостережень за архітектонікою верхніх рядів іконостасу зауважено, що він не є автентичний, а придбаний урманською громадою з іншого храму, ще не з'ясовано якого саме, що мав апсиду дещо ширшу. Насамперед це помітно по краях празникового та деісусного чинів, які фланкуються на бічних стінах апсиди церкви с. Урмань. Пророчий ряд частково монтований до підкупольних парусів нави композиційно невдало, що також підтверджує здогад про інше первісне їх місце розташування. Датування пам'ятки ускладнює проведене «оновлення». Ікони настільки не фахово записані ремонтниками, що видаються дитячим наївом, який рябіє відкритими кольорами. Картуші краплевидної форми, косі ґратки царських врат вказують, що вони виготовленні в стилі рококо. Враховуючи інспірації західноєвропейських мистецьких стилів на українські терени з певним запізненням, ймовірне виготовлення іконостасу: початок—середина XIX ст. Згідно наших припущень намісний ряд, окрім царських врат, якому властиві проста конструкція та лаконічний декор, виготовлений наприкінці XIX — початку XX ст. (Іл.1.).

До південної стіни бабинця прикріплений картуш, який, вважаємо, може бути завершенням бокового вівтаря, присвяченого Богородиці. Покрите поліхромією ажурно-рельєфне акантове листя, що слугує обрамлення образу, та непрофесійні

Іл.1

підмальовки ікони «Коронування Пресвятої Богородиці», зроблені впродовж останніх десятиліть, усе ж дозволяють датувати його останньою чвертю XIX ст. (можливо й раніше). (Іл.2).

Іншою пам'яткою урманської церкви, яка заслуговує на увагу й потребує втручання реставратора, є процесійна ікона (феретрон) «Одигітрія Замилування» — «Богоявлення Господнє». Через певні оновлюючі підмальовки бронзовою фарбою, образú втратили помітні ознаки професійного виконання. Зокрема тло з різьбою по левкасу, бганки одежі Богородиці й Немовляти знівельовані недолугими мазками. Судячи із рокайлю на тлі ікони, а також ажурного сницарського обрамлення з таким самим елементом й, незважаючи на втрату базису, феретрон можна датувати першою третиною XIX ст. (точний час виготовлення без ретельнішого її вивчення встановити важко).

Серед обладнань цієї церкви епіграфіку виявлено на скорбонці (скриньці для пожертвувань), датовану 1973 роком. Предмет не становить значної мистецької цінності, однак є виразним прикладом точного встановлення часової атрибуції. Давні скорбонки датують кінцем XIX — серединою XX ст. Скринька Петропавлівської церкви уможливлює говорити про спорадичне виготовлення

Іл.2

дерев'яних предметів такого типу ще в останній чверті XX ст., коли вже широко вживались металеві таци для пожертв.

У с. Надрічне неподалік мурованого храму св. Йосафата 2000 р. побудови збереглась унікальна своєю архітектурою Миколаївська церква 1777 р. (інший празник — Матері Божої Болісної, хоча храмова ікона намісного ряду «Преображення Господнього» вказує, що церковне святкування мало б відбуватись 19 серпня на Спаса), яку перевезли з м. Рогатина теперішньої Івано-Франківської обл.[8] Серед її фасадів особливим є західний, який увінчується тимпаном хвилясто-ламаного силуету. Хоча на ньому й простежується збереженість форм, притаманних будівництву періоду рококо (окрім тимпану, одвірки й портальний віконний отвір містять округло-прямокутні профілі лиштви, аналогічні картушам цього стилю), усе ж, у ході обстеження, з'ясовується, що екзонартекс добудовано значно пізніше — у період існування історизму. Іншою важливою ознакою цієї тридільної однобанної церкви є вузька галерея, що оточує по периметру будівлю. Серед галицьких церков такі додаткові прибудови трапляються доволі рідко.

Дерев'яне обладнання інтер'єру церкви св. Миколая Мирлікійського у с. Надрічному з часу побудови святині збереглось частково. Так, до другої половини 1770-их років варто віднести іконостас (окрім дияконських врат), головний вівтар, казальницю, бокові вівтарі у наві. Основну вертикальну вісь вівтарної перегороди посилює піднятий карниз, висхідна лінія якого починається над дияконськими вратами і завершується

Іл.3

волютами обабіч ікони «Тайна Вечеря», акцентуючи її. Ікони намісного, апостольського, пророчого чинів іконостасу, а також «Тайна Вечеря» празничого ряду вказують на руку професійного маляра, який, ймовірно, наслідував творчу манеру жовківського кола іконописців, зокрема Івана Рутковича. На таку думку наштовхують зображення окремих апостолів (наприклад, святого євангеліста Іоана, святого апостола Якова), які жестами, позами подібні учням Христа, зображеним І. Рутковичем в іконостасі церкви Собору архистратига Михаїла с. Воля Висоцька, що на Львівщині[9].

Сницарство царських врат, на яких вирізьблено два розквітлих виноградною лозою вазони, краплевидні картуші із євангелістами та сюжетом Благовіщення, також переконують про час виготовлення іконостасу — в останній чверті XVIII ст. Празничий ряд (а також ікони предели або цокольного ряду), дияконські врата із зображенням Архистратига Михаїла на північних, Ангела-Хоронителя з дитиною — на південних, створені, очевидно, у наступному столітті. На іконі предели (під намісною «Богородицею Одигітрією») написано «Жертвоприношення Авраама», задній план якої цілком ймовірно може бути ведутою — реалістично трактованим краєвидом околиці. В іконописі відтворення існуючих у дійсності панорам з'явилося у XVIII ст. й поширилось згодом. (Іл. 3,4).

Ще однією особливістю надрічнянської церкви є головний вівтар, зведений за принципом католицьких запрестольних ретаболо. Зі східного боку впритул престолу змонтовано конструкцію, у центрі якої розташовано ікону «Воскресіння Христове». Архітектоніка такого обладнання, зокрема «розірваний» антаблемент, оздоблений акантом фриз, гладкі стовбури колон, серцевидна форма картуша другоярусної ікони «Святе Сімейство», зрештою напрестольний кивот (на зразок табернакулума, що переконує про вплив традицій обладнання західного християнського обряду) підтверджують припущення про час створення головного вівтаря — 1770-ті рр. Детальне його обстеження виявило, що скульптурам янголів у повен ріст, які фланкують на антаблементі Всевидяче Око з глорією, бракує деталей. Про це натякають жести їх рук, долоні яких, очевидно, повинні тримати певні атрибути. Ангели-путті південного бокового вівтаря «Вознесіння Господа Нашого Ісуса Христа» та північного «Святий Миколай Мирлікійський» мають подібні втрати. (Іл.5,6,7).

Для гіпотетичної реконструкції цих вівтарів взірцем може бути аналог з іншої церкви Бережанщини — святої великомучениці Параскевії Сербської

Іл.4

Іл.5

Іл.6

с. Поручин (згідно напису на одвірку — 1728 р. збудована або реставрована Болюхом Василем). Ангели у повен ріст бокового південного вівтаря «Св. Параскева П'ятниця» тримають у руці: один — троянду, інший — пальмову гілку. Подібність складених пальців вівтарних ангелів церков с. Поручин та Надрічне, вказує на відсутність окремих деталей у композиції вівтарів надрічнянського храму. Проте символ страждань — пальмова гілка переважно використовується в іконографії мучеників, мучениць за Христову віру, і зрідка присутні у господніх та богородичних

Іл.7

вівтарях, насамперед у вигляді рельєфного зображення на пределі. Фігури ангелів таких вівтарів переважно тримають вінець або квіти. (Іл. 8).

Приклад епіграфіки на дерев'яному облаштуванні інтер'єру, як і в храмі с. Урмань, є в надрічнянській церкві святого Миколая. Тут у захристії збережена шафа-ризниця, змайстрована, очевидно, місцевим столяром. Позбавлена будь-яких декоративних елементів різьби, диспонує лише пластикою карнизу, тому датування цього предмету меблів було б досить приблизним. Однак, завдяки напису олівцем «Р Б 1907» з внутрішнього боку правої стулки дверей, можемо з вірогідністю визначити точний рік виготовлення шафи.

Для тришухлядного комода, розміщеного біля північної стіни бабинця, встановити таке точне датування, на жаль, неможливо через відсутність епіграфіки. Огляд пам'ятки дозволив встановити лише приблизний період її створення. Тектоніка предмету, фільонка з округлими формами на верхній шухляді та мосяжна фурнітура схиляє до припущень, що комод виготовлено на початку XX ст. У датуванні допомогли б знання його провенансу, однак зібрати відомості у місцевих респондентів про попереднє його використання виявилось неможливим.

Іл.8

Перелік пам'яток церковного облаштування, виявлені у храмах Тернопільщини, що становлять науковий інтерес і потребують атрибуції та подальшого дослідження, а також реставрації, можна було б значно продовжити. Аналітичні спостереження щодо інших артефактів автор статті планує висвітлити в наступних публікаціях.

Отже, незважаючи на понад столітнє наукове зацікавлення українським церковним мистецтвом, на сучасному етапі залишається актуальним виявлення і вивчення пам'яток у польових умовах. Це дозволить увести у науковий обіг вагомий пласт храмового облаштування і відповідно систематизувати усі існуючі цінні об'єкти.

Атрибуція художнього твору церковного мистецтва, виявленого під час експедиційних мистецтвознавчих студій, є важливою, оскільки відразу на місцевості краще можна оцінити його функціонування, розміщення серед предметного середовища інтер'єру; методом гіпотез виявити ймовірні відмінності від первісного вигляду. Таке комплексне встановлення достовірних даних об'єкту, за умови професійності дослідника, може виявитись остаточним. Проте можливі й уточнення з метою досягнення об'єктивного результату, які зазвичай здійснюються із залученням архівних матеріалів та відомостей з опублікованих досліджень.

Фіксація виявлених експедицією раритетів уможливлює повніше висвітлювати розмаїття втілених сницарями художніх ідей. Водночас діалог з місцевим населенням сприяє кращому розумінню серед парафіян цінності пам'яток, відповідно зменшує вірогідність бездумного «оновлення» давнього облаштування. Адже результати експедицій відділу демонструють, що впродовж років незалежності завдано суттєвої шкоди давнім творам сакральної архітектури та церковного мистецтва самими ж парафіянами.

1 У складі експедиції були: доктор мистецтвознавства Никорак О.І.; кандидати мистецтвознавства Шпак О.Д., Федорчук О.С., Козакевич О.Р., Болюк О.М. (керівник експедиції), а також водій мікроавтобуса Романів В.Т.

2 Бережанський, Борщівський, Заліщицький, Козівський, Монастириський, Підгаєцький райони Тернопільської області.

3 Глушко М.С. Методика польового етнографічного дослідження: Навч. посібник. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. — С. 121.

4 Такі реалії зумовлені недофінансуванням експедицій; стратегічними міркуваннями зафіксувати максимальну кількість виявлених художніх творів через їх нищення, неналежне зберігання громадою, не фахове «оновлення» тощо.

5 З матеріалами автора статті, зібраними під час комплексних мистецтвознавчих експедицій 1995—2012 рр., що стосуються архітектури та церковного облаштування, а також додаткової інформації про інші види декоративно-ужиткового мистецтва, виявлені у часі польових досліджень, можна ознайомитись у архіві відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України.

6 Логвин Г. Дерев'яна архітектура України // Пам'ятки України. — 1980. — Ч. 3.—С. 28–31.

7 Слободян В. Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель // Вісник Укрзахідпроектреставрації: Спеціальний випуск. — 1996. — Ч. 4. — С. 132.Сакральні пам'ятки Тернопільщини: Фотоальбом / Буяк Я.Є., Гаврилюк О.М., Гульовський В.О., Кізілов В.А., Куневич Б.М., Лисевич М.В., Снітовський О.І. — Тернопіль : Новий колір, 2009. — С. 17. Примітка: в альбомі церкву датовано 1688 р.

8 Інформатор: Кондрат Ольга Ярославівна 1960 р. нар. Записано 3 червня 2011 р. с. Надрічне Бережанського р-ну Тернопільської обл.; http://uk.wikipedia.org

9 Овсійчук В. Українське малярство X — XVII ст.: Проблеми кольору. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.— С. 375

Олена ФЕДОРЧУК

ДЕКОРОВАНІ БІСЕРОМ ХОРУГВИ, СВЯЩЕНИЧЕ ОБЛАЧЕННЯ ТА ПОКРІВЦІ ЗІ СЕЛА ЖУКІВ БЕРЕЖАНСЬКОГО Р-НУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛ.

(матеріали мистецтвознавчої експедиції 2011 р.)

Використання бісерних матеріалів відоме на теренах України з глибокої давнини. Зокрема, у середньовіччі вкрапленням перлів та бісеру нерідко доздоблювали виконані у монастирських майстернях гаптовані плащаниці, священицькі облачення, покрівці тощо. Збереглися до нашого часу також окремі компоненти облачення, шиті самими лише перлами [1].

З XVIII ст. у контексті загальноєвропейських мистецьких тенденцій на теренах України почалося зацікавлення бісером як самостійним художнім матеріалом. Українці почали широко використовувати бісерні матеріали (бісер, січку, склярус) для виготовлення речей як церковного, так і світського призначення. У XIX ст. творчість з бісером стала окремою багатою на художні ідеї ділянкою народного мистецтва.

Упродовж трьох століть традиція художніх виробів з бісеру набула значного розвою. Поряд із технікою шиття бісером "у прикріп", ґенеза якої бере початок у гаптуванні, з'явилися та розвинулися техніки вишивання, нанизування, в'язання, ткання бісерними матеріалами [2, с. *19-48*]. У процесі розвитку багатшали типологія та суттєво змінювалися композиційні засади творів [2, с. *49-67*].

Найменш дослідженою ділянкою мистецтва українських художніх виробів з бісеру на сьогодні є твори церковного призначення [3]. В музейних збірках України чекають ґрунтовної наукової розвідки виготовлені у монастирських майстернях декоровані бісером компоненти священицького облачення, шати ікон, покрівці та ін.

Зовсім недослідженими залишаються виконані з бісеру твори сакрального кола, авторами яких були народні майстри. Особливо актуальним є питання збору польового матеріалу, так як зосереджені у сільських храмах вироби після тривалого використання (коли вони стають не придатними для богослужб) за церковними догмами підлягають спаленню. Сакральних творів народного авторства, які б зберігалися у музеях чи приватних колекціях, особисто нам відомо дуже мало [4].

Зауважимо, що виявити у сільських церквах давні високохудожні пам'ятки, виконані із застосуванням бісеру, вдається вкрай рідко. Кожна із таких знахідок по-своєму унікальна і заслуговує на уважний мистецтвознавчий аналіз.

Зокрема, у храмах західних областей України можна натрапити на виконані із використанням бісеру артефакти XIX — початку XX ст., що походять з монастирських майстерень переважно Свято-Успенської Почаївської чи Свято-Успенської Києво-Печерської лаври. Серед них трапляються плащаниці, покрівці також компоненти облачення з гаптованим декором зрідка дооздобленим вкрапленнями бісеру. В одному з храмів Хотинського р-ну Чернівецької обл. (точне місце знаходження на прохання парафіян не розголошуємо) у ході експедиції 2007 р. було виявлено мальовану на дереві композицію «Успіння Пресвятої Богородиці», що має ризу (одіж Богородиці), шиту «у прикріп по настилу» (прийом шиття, характерний для бісерних творів XVIII — початку XIX ст.) бісером перламутрового, срібного та блакитного кольорів [1, с. *80*].

До іншої групи пам'яток, які іноді вдається виявити у ході польових досліджень, належать твори народних майстрів початку XX ст., серед яких — декоровані бісером компоненти священицького облачення, покрівці, в унікальних випадках — хоругви.

Нинішня стаття присвячена кільком артефактам другої третини XX ст., що стали знахідкою мистецтвознавчої експедиції Інституту народознавства НАН України, здійсненої у червні 2011 року. Мова йтиме про хоругви, облачення та покрівці, виявлені у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. [5]. Оздоблені бісером твори становлять унікальний ансамбль сакральних пам'яток одного осередку. Як вдалося з'ясувати, усі вироби належать авторству однієї майстрині — Ганни Іванівни Недільської (1904—1981 рр.) [6]. Уважний мистецтвознавчий аналіз виявлених артефактів дає підстави стверджувати, що творчість талановитої жуківської вишивальниці розвивалася у контексті тогочасної народної традиції художніх виробів з бісеру. З огляду на це вважаємо за доречне розглядати декоровані бісером твори церковного

1. Дівчинка у вишитих бісером ґорсеку та запасці з френзелями. Народна ноша 1930 рр., с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.

призначення у порівнянні із сучасними їм компонентами народної ноші, так само оздобленими бісером. Матимемо змогу переконатися, що художньо-композиційні особливості вишивки на народному одязі стали підґрунтям орнаментальної стилістики вишивки на церковних хоругвах, компонентах священичого облачення та покрівцях.

Зазвичай, процвітання осередків народного мистецтва має невипадковий характер і свідчить про високий ступінь узгодженості природного та етнічного факторів творчості. Підтвердженням вказаної закономірності стало й с. Жуків. У мешканців села вроджена любов до праці, глибоко вкорінені інтелігентність, взаємоповага та інші шляхетні риси, поряд із цим добре розвинене відчуття краси. Село має свою цікаву історію, якою пишаються його жителі. Із селом Жуків пов'язані дитячі роки Богдана Лепкого, батько якого — отець Сильвестр Лепкий (літературний псевдонім Марко Мурава) жив і працював тут священиком у 1880-х роках. У 1995

2. Ґорсек. Оксамит, бісер, склярус, шиття "у прикріп". 1920-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

р. у селі був відкритий Музей родини Лепких. У першій половині XX ст. тут діяли товариства «Просвіта» та «Січ». До середини XX ст. Жуків славилося майстрами народного ткацтва. У селі творило чимало вишивальниць. Як вдалося з'ясувати у ході експедиції, тут упродовж XIX — середини XX ст. розвивалася традиція художніх виробів з бісеру.

Уточнимо, що вишивання бісерними матеріалами у першій половині XX ст. набуло особливої популярності у селах західних теренів України. Одним з таких теренів було й Опілля [7]. Зокрема, жуківчанки старшого віку пам'ятають, що у першій половині XX ст. в ансамблі святкового жіночого одягу з'явилися та дуже швидко поширилися вишиті бісером безрукавка ("ґорсек", "камізелька") та фартушок ("запаска"). За свідченням М.В. Подуфалої, у родині її матері (Коровишин Анастасії, 1914 р.н.) вишиту бісером безрукавку мала кожна із чотирьох сестер [8]. Найбільше захоплювалися вишивкою бісерними матеріалами дівчата, котрі народилися у 1900—1920-х роках. Так, М.О. Шагай повідомила, що «кораликами» вишивала її мама, а з 10 років вишивати «кораликами» стала й вона. А от донька такою творчістю уже не займалася, бо з 1950-х рр. «ніде стало купити бісер» [9]. Дівоцтво уроджених у 1930-х рр. жуківчанок припало на роки повоєнної скрути, коли оксамитову тканину й бісер у магазині не продавали. Водночас, хто мав таку можливість, замолоду із задоволенням парадував у маминій безрукавці та запасці.

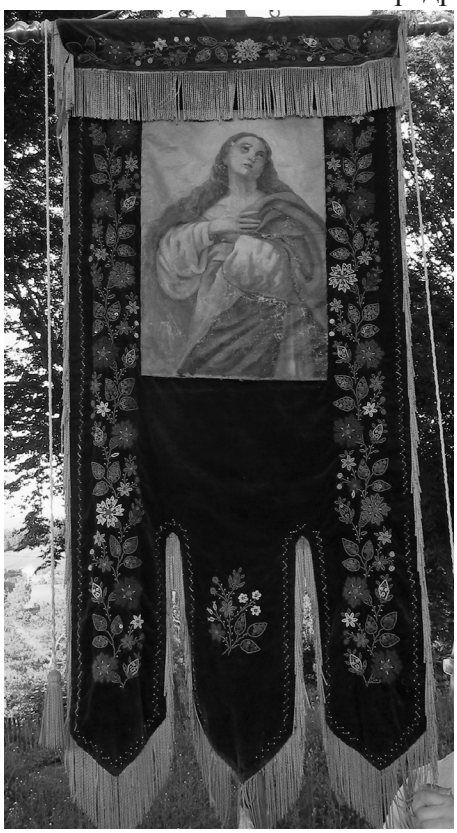
3. Зозулька Марія Василівна. Камізелька “сердак”. Оксамит, бісер, паєтки, шиття “у прикріп”. Середина XX ст., с. Рекшин Бережанського р-ну.

У ході експедиції 2011 р. вдалося встановити, що народний одяг Бережанщини став поповнюватися вишитими бісером оксамитовими безрукавками та фартухами починаючи з 1920-х років. Першим серед безрукавок набув поширення короткокроєний ґорсет, який заможніші дівчата носили в ансамблі з фартухом. Іл. 1.

Обидва новітні компоненти народної ноші мали аналогічний декор, виконаний бісерними матеріалами шиттям «у прикріп». Характерним для ґорсета був стрічковий тип орнаменту; для фартуха — стрічково-ярусний. В обох випадках домінував мотив заквітчаної галузки, створеної з невеликих елементів. Завдяки цьому орнаментика ґорсета та фартушка вирізнялася витонченістю, що відповідало тогочасним художнім смакам. Іл. 2.

У 1930-х рр. з’явилася довга камізелька, оздоблення якої виконували у тій само техніці шиття «у прикріп». Водночас, новішу безрукавку вирізняв дещо змінений декор. Орнаментальне поле більшого розміру дало можливість творити композиції з крупнішими мотивами. І хоча для обрамлення країв безрукавки майстрині продовжували використовувати стрічковий орнамент, найбільший акцент вони почали створювати на передніх пілках камізельки, вишиваючи тут асиметричний мотив розлогого букету. Іноді помітно менший композиційно відмінний, проте органічно підібраний, букет майстрині вишивали також по центру спинки камізельки. Збільшився асортимент мотивів. Зокрема, в декорі камізельок із сс. Рекшин та Стриганці серед зрослого багатства квітів з’явилося також колосся. Іл. 3.

Вишивання бісерними матеріалами на теренах Бережанщини поступово затихаючи спостерігалося ще навіть у 1960-их роках. Опільські вишивальниці використовували в роботі якісний богемський бісер дрібних



4,5. Недільська Г.І. Хоругва з образом Івана Хрестителя в дитячому віці та Марії Магдалини. Оксамит, бісер, паєтки, шиття “у прикріп”. 1930-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

розмірів (переважно № 11): у післявоєнний час його переважно отримували розбираючи давніші твори, згодом — стали купляти у магазинах або у перекупників.

Кольорову палітру виробів бережанського осередку складали: біла, світло-блакитна, волошкова, зелена, червона, жовта (або охриста) барви. На деяких творах також можемо розшукати бісерні матеріали рожевого та срібного кольорів. Традиційно серед мотивів орнаменту панували галузки та букети з різноманітними квітами упізнаної (ромашок, незабудок, конвалій, тюльпанів) та невпізнаної форми.

Висока у довоєнний час популярність бісеру, як художнього матеріалу, спонукала майстриню зі с. Жуків вишити ним хоругви для місцевої церкви. Гадаємо ініціатива, проявлена Г.І. Недільською, ґрунтувалася на її впевненості у своїх творчих силах та, скоріш за все, була підкріплена визнанням серед односельців її художніх здібностей та професіоналізму.

Сьогодні хоругви можна бачити у с. Жуків у бабинці старої дерев'яної церкви святого апостола Івана Богослова. У центральній частині оксамитових хоругв нашиті друковані на тканині образи різної іконографії. Так, одна хоругва має образ Івана Хрестителя в дитячому віці з ягнятком на руках та сюжет молитви в Гетсиманському саду. Іл. 4. Інша хоругва — образ Марії Магдалини та архангела Михаїла, що перемагає диявола. Іл. 5. Художньої довершеності жуківським хоругвам надає естетично досконале шитво бісерними матеріалами, яким оздоблено хоругви з обох боків.

На жаль, інформація про час вишивання хоругв, як і наступних, виявлених у ході експедиції творів церковного призначення зі с. Жуків, не збереглася. Проте, беручи до уваги матеріал, техніку виконання, кольорову палітру й обриси мотивів декору (типові для народної творчості майстрів Опілля 1920-х рр.), а також рік народження майстрині (1904 р.) та набутий нею на момент виготовлення хоругв високий ступінь професіоналізму гадаємо, що хоругви слід датувати 1930-ми роками. Менш вірогідною є версія, яку ми повністю не відкидаємо, що хоругви виконувалися у кінці 1920-их років.

Для пошиття хоругв Г.І. Недільська обрала оксамит темно-бордового або коричневого (тканина вигоріла) кольору. Декор виконала шиттям «у прикріп», використовуючи якісний дрібний богемський бісер (№ 11) та частково паєтки (дрібні металеві лелітки). Композиція вишитих бісером хоругв ґрунтується на поєднанні стрічкового орнаменту у вигляді заквітчаної гірлянди, яка оздоблює хоругву з боків і верхом, та мотиву квіткової галузки, розташованої на її центральній фалді. Аналогії мотивам, вишитим на хоругвах, знаходимо у декорі ґорсета й запаски 1920-х років.

Звертає увагу той факт, що майстриня не прагнула до абсолютної симетрії у рисунку та кольоровому вирішенні бічних орнаментальних стрічок. Несиметрична будова окремого мотиву заквітчаної галузки (на фалді) теж виявляє схильність майстрині до асиметрії. Асиметрія, як один з важливих авторських прийомів художньої виразності, додає вишитим бісером хоругвам композиційної легкості, позбавляє їх від надмірної вишколеності. Відсутність мотивів великих форм, обумовлена тогочасними художніми смаками, також сприяє композиційній легкості та естетичній вишуканості декору хоругв.

6. Недільська Г.І. Фелон. Оксамит, бісер, лелітки, шиття "у прикріп". 1960-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

7. Недільська Г.І. Поручі. Оксамит, бісер, шиття “у прикріп”. 1960-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

Через декілька десятиліть Г.І. Недільська для богослужб у місцевій дерев’яній церкві Івана Богослова (що не закривалася за радянської влади) вишила також священицьке облачення: фелон, єпитрахиль, поручі, пояс, також два квадратної і один хрещатої форми покрівці. Нині ці твори зберігаються у ризниці нової мурованої церкви святого апостола Івана Богослова (2001 р.), проте у богослужіннях уже не використовуються. Іл. 6.

Декоровані бісером облачення та покрівці зі с. Жуків датуємо початком 1960-х років. Зокрема, важливою позицією датування є перш за все аналіз матеріалу, з якого були викроєні компоненти облачення та покрівці. Цього разу майстриня скористалася темно-смарагдовою (колір добре зберігся) тканиною з ворсом зі штучного волокна. Такої якості тканину (найбільш відому під назвою «панбархат») у 1960-х рр. до українських сіл на прохання майстринь надсилали їхні родичі, що емігрували до країн Америки [10].

Тканина, що досі не втратила свого первісного вигляду, дещо новіші бісер (яскравіші кольори) та лелітки (не мають патини), використані майстринею, так само вказують на значно новіше, аніж хоругв, походження священичого облачення та покрівців. Зокрема, новіші матеріали підказують датувати виріб саме 1960 роками. Якраз відтоді стало поступово відновлюватися постачання (різними шляхами) якісних чеських бісерних матеріалів в Україну. Майстрині відмовляються від практики розтинання старих творів, щоб добути з них бісер.

Розмірковуючи над датуванням фелону, єпитрахилі, поручів, поясу та покрівців, враховуємо, що за повідомленням окремих майстрів Бережанщини у 1960 р. у селах ще зрідка вишивали бісером. Зазвичай у тогочасних творах майстрині наслідували художню манеру довоєнних творів [11]. Беручи до уваги сказане а також і те, що майстриня народилася у 1904 р. (померла у 1981 р.) найбільш обґрунтовано датувати виготовлення облачення та покрівців 1960-ми (не пізніше) роками.

Твори, виконані Г.І. Недільською у різний час, заохочують пошукати стилістичні особливості давніших (1930-ті рр.) та новіших (1960-ті рр.) виробів, по суті, простежити шлях зростання професіоналізму неординарної майстрині.

Першою відмінністю є колір тла виробів різного часу. На хоругви майстриня використала темно-бордовий (або коричневий) оксамит, на компоненти облачення та покрівці — темно-смарагдовий. Такий вибір можна тлумачити двояко: або ж ішлося про символіку кольорів, прийняту у виготовленні тканин церковного ужитку (з приводу різних релігійних свят та нагод), або, що також імовірно — майстриня працювала з матерією такого кольору, який вдалося придбати. Проте в обох випадках тло дуже темне і близьке до чорного кольору, який вважався серед майстринь найбільш вдалим як тло для вишивання бісером.

При виборі техніки виконання (шиття «у прикріп») та якісних показників бісеру (їх розмір та колір) майстриня залишилася максимально відданою художнім смакам, притаманним творчості жуківських майстринь першої половини XX ст. Показово, що композиція хоругв не стала взірцем у виконанні декору облачення та покрівців. Виготовляючи фелон, єпитрахиль, пояс, поручі та покрівці Г.І. Недільська вирішувала дещо складніше завдання, аніж попереднього разу. Їй потрібно було створити ансамбль творів церковного призначення, абсолютно різних за розмірами та формами.

Обов’язковою складовою загальної композиції усіх творів Г.І. Недільської став стрічковий орнамент, яким обрамлено основне поле хоругв, компонентів облачення та покрівців. Проте, у пам’ятках 1960-х рр. орнаментальна стрічка має помітно

8. Недільська Г.І. Хоругва. Фрагмент. Оксамит, бісер, паєтки, шиття “у прикріп”.1930-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

вужчу, ідентичну у всіх композиціях ширину. Майстриня зупинила свій вибір на неширокому стрічковому орнаменті, щоб з усіх виробів незалежно від їх розміру та форми створити одне ціле. Іл. 7.

Хоча орнаментальна стрічка у кожному із творів ідентична за шириною, проте за декоративним вирішенням вона різноваріантна. Мотиви квіткових галузок, розкидані по центральному полю компонентів облачення та покрівців, так само характеризуються багатою варіативністю.

Водночас, кольорова палітра творів церковного призначення, виконаних у 1930-х та у 1960-х рр., якщо не брати до уваги ледь помітних кольорових нюансів бісерних матеріалів та леліток різного часу, цілком аналогічна. Темне тло виробів оживляють: біла, блакитна, волошкова, світло-теракотова (близька до жовтого кольору), ніжно-рожева (з відтінком бузкового кольору), червона, трав’янисто-зелена барви. Значного використання дістав у творах Г.І. Недільської срібний (дзеркальної якості) бісер, який майстриня уживала вишиваючи декотрі з квіткових мотивів як давніших, так і новіших творів.

У виробах різного часу зустрічаємо також золоту барву, з якою майстриня працювала доволі обережно в особливих випадках. Зокрема, золотисті мідного відтінку паєтки (дрібні металеві лелітки) майстриня використала у декорі хоругв, заповнюючи ними внутрішнє поле трилисників. Іл. 8. Думаємо, що композиційний прийом заповнення внутрішнього поля листків паєтками Г.І. Недільська підгледіла у декорі плащаниці (можливо колишньої місцевої). Відзначимо, що гаптовані плащаниці XVIII—XIX ст. мали стрічковий орнамент з рослинних мотивів, який традиційно обрамляв основну композицію твору. Можна припустити, що майстриня, роздумуючи над композицією хоругв, опрацьовувала не лише орнаментику місцевої вишивки бісером, а також відомих їй гаптованих плащаниць.

Поряд із золотистими паєтками у декорі хоругв знаходимо золотистий (дзеркальної якості) склярус, який Г.І. Недільська використала вишиваючи хвильку, що нею обрамлено усі краї хоругв.

При оздобленні облачення та покрівців майстриня ужила золотистого відтінку лелітки, склярус, а також бісер. Зокрема, на фелоні, поясі й покрівцях золотистими лелітками вона вишила хрести, якими означила приналежність творів до кола виробів церковного призначення [12]. Золотистими лелітками Г.І. Недільська також прикрасила мотиви галузок, розкиданих по основному полю фелону, єпитрахилі та хрещатого покрівця. Іл. 9.

Виконуючи хрещатий покрівець майстриня скористалася золотистим склярусом, яким вишила мотив хвильки, аналогічної тій, що обрамляє основне поле хоругв. Іл. 10. Уважно досліджуючи хрещатий покрівець, спостерігаємо вроджене інтуїтивне розуміння композиції та художнього смаку майстрині. Маємо на увазі надзвичайно вдале, не перевантажене декором та блискучими (сріблястими чи золотистими) елементами, поєднання усіх деталей загальної композиції хрещатого покрівця, зокрема стрічкового орнаменту, що обрамляє центральне поле покрівця, квіткових галузок, що розташовані на чотирьох кінцях хрещатого покрівця, та

9. Недільська Г.І. Єпитрахиль. Фрагмент. Оксамит, бісер, лелітки, шиття “у прикріп”. 1960-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

мотиву вишитої золотистим склярусом хвильки, якою обрамлено чотири кінця-рамена покрівця.

Отож, аналізуючи тонкощі художньо-композиційного вирішення виявлених творів, виконаних Г.І. Недільською зі с. Жуків Бережанського р-ну, приходимо до висновку про однаково високий ступінь професіоналізму, проявлений майстринею при виконанні і давніших, і новіших творів. Мистецтвознавчий аналіз засобів та прийомів художньої виразності, використаних жуківською вишивальницею засвідчують спорідненість бісерної вишивки на хоругвах, облаченні та покрівцях із вишивкою на сучасних їм компонентах народного одягу Бережанщини. На конкретному прикладі маємо можливість наочно переконатися, що

10. Недільська Г.І. Покрівець хрещатий. Оксамит, бісер, склярус, лелітки, шиття “у прикріп”. 1960-ті рр., с. Жуків Бережанського р-ну.

твори церковного мистецтва, які знаходяться у сільських храмах, і виконавцями яких є місцеві майстри, є водночас і творами народного мистецтва.

Твори церковного призначення, виявлені у с. Жуків Бережанського р-ну розширюють наше уявлення про типологію народних художніх виробів з бісеру, засвідчують високий потенціал народного мистецтва.

1. *Федорчук О.* Вироби з бісеру / Олена Степанівна Федорчук // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. — Т. 2 (Мистецтво XVII—XVIII ст.) / [голов. ред. Г. Скрипник]. — К. : ІМФЕ ім. Рильського НАН України, 2008. — С. 77-80.

2. *Федорчук Олена*. Українські народні прикраси з бісеру / Олена Федорчук. — Львів : Свічадо, 2007. — 120 с. : іл. — Бібліогр. : с. 75-80.

3. *Федорчук О.С.* Художні вироби з бісеру в українському церковному мистецтві XIX ст. / Олена Федорчук // Історія релігії в Україні: наук. щорічник / наук. упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. – Львів : Львівський музей історії релігії, Вид-во “Логос”, 2010. – Кн. ІІ. – С. 842–850.

4. *Федорчук Олена*. Бісерні шати ікон у колекції Валентина Шура / Олена Федорчук // Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2011. — Т. CCLXI (261). — С. 525—531.

5. Хоругви, облачення та покрівці були виявлені керівником експедиції Олегом Болюком. Авторка статті вдячна колезі за активну співпрацю у зборі польового матеріалу.

6. Авторка статті висловлює щиру подяку жительці с. Жуків — Марії Василівні Подуфалі, 1936 р.н. (матері директора Музею родини Лепких), яка надала цінну інформацію про народне мистецтво села і допомогла встановити ім’я майстрині виявлених творів церковного призначення.

7. *Федорчук Олена*. Бісер у народному одязі Опілля першої половини XX століття / Олена Федорчук // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Вип. 4 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. Рильського . — К., 2004. — С. 175-180.

8. ПМА. Записано 5 червня 2011 р. у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Подуфалої Марії Василівни, 1936 р.н.

9. Польові матеріали автора (далі — ПМА). Записано 3 червня 2011 р. у с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської від Шагай Марії Олексіївни, 1925 р.н.

10. ПМА. Записано 4 червня 2011 р. у с. Поточани Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Гриб Марії Михайлівни, 1932 р.н.

11. ПМА. Записано 4 червня 2011 р. у с. Стриганці Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Петрух Ольги Петрівни,1947 р.н.

12. На єпитрахилі та поручах хрести вишиті хрестиковим стібком жовтими нитками.

Володимир МАГІНСЬКИЙ

ПЛАЩАНИЦЯ XIX СТ.

Плащаниці були необхідним атрибутом богослужіння від періоду Великої П'ятниці до Вознесіння Христового. Тематика українських плащаниць того часу була доволі усталеною. За іконографічною традицією їх можна поділити на дві групи. До однієї, яка домінує, відносять плащаниці із зображенням Христового тіла та написом. Друга група пам'яток, менш поширена, мала зображення сцени Покладання Христа до гробу у різних варіантах [4].

Об'єктом нашої розвідки є плащаниця зі збірки Національного заповідника «Замки Тернопілля» (Вишневецький філіал), яка зображує Покладення Христа до гробу. Пам'ятка належала церкві Св. Первомученика Архідиякона Стефана, що в селі Котюжино Збаразького району.

Сама сцена Покладення до гробу на цій Плащаниці доволі традиційна. У центрі тканини над саркофагом зображене Тіло Христа, зі складеними навхрест руками на грудях, що вказує на належність Плащаниці до візантійського обряду.

Плащаниця – це велике чотирикутне полотнище з шовку або оксамиту із зображенням Ісуса Христа після зняття Його з Хреста. Вона символізує хресний подвиг Сина Божого в ім'я спасіння людей. Навколо зображення вишивається або малюється тропар з Великої Суботи. Це відтворення сюжету, описаного в Євангелії від Марка. Ввечері у Велику П'ятницю Йосиф Ариматейський отримав у Пилата дозвіл зняти розп'яте тіло Христа, щоб покласти у Гріб у своєму володінні. Разом з Никодимом, який купив багато пахощів та духмяних трав, а також плащаницю для поховання, вони кладуть тіло Спасителя на камінь помазання. При цьому зображують Богородицю, Марію Магдалину та мироносиць – Марію Алфеєву – матір апостолів Якова молодшого і Йосифа, Марію Клеонову, Соломію Заведеєву – матір апостолів Якова старшого та Іоанна Богослова, яка, згідно з апокрифом, була однією з повитух, що прийшли після народження Христа, Іванну Хузину (жінку Хузи – домоправителя Ірода, яка поховала голову святого Іоанна Хрестителя після його страти) та Сусанну – багату вдову.

На плащаницях багатофігурні сцени поширюються від XV століття.

Іконографія сцени Оплакування – Покладення Христа до гробу, яка лягла в основу багатофігурних плащаниць, сформувалася на основі євангельських текстів, де йдеться про похорон Христа (Лк. 23, 50 – 56; Мт. 27, 57-61, Мк. 15, 42-47, Іо. 19, 38 – 42).

Євангеліст Іоанн, який був свідком Розп'яття Господнього, залишив згадку про те, що Йосиф Ариматейський випросив у Пилата Тіло Христа і забрав, щоб поховати. Святий Іоанн єдиний із Євангелістів, зазначив, що тоді ж надійшов Никодим, який приніс мішанину із миру та алое, мірок зі сто, і взяли вони Тіло Ісуса та обв'язали запашним полотном, як то ховають за юдейським звичаєм. Першого дня тижня Марія Магдалина прийшла до гробниці рано і побачила, що Тіла там нема. Св. Петро з іншим учнем, очевидно, св. Іоанном, побігли до гробниці і побачили, що лежить полотнище, а хустка (сударій), яка в Нього на голові була, лежала не з полотнищем, а згорнена збоку на іншому місці (Іо. 19, 38-42).

Сцена оплакування з історичними персонажами на плащаницях не відтворює дослівно похорону Христа, описаного у св. Іоанна, оскільки там не згадується про присутність Богородиці та св. Іоанна [1], [2], [3].

Характеристика пам'ятки (візуально)

Основа шовкова, сукана нитка по вертикалі, скріплені між собою клеєм тваринного походження. Саме полотнище облямоване торочками із сухозлотиці. По кутах зображено голівки янголів (ліве нижнє зображення янгола втрачено). Янголи відокремлені від інших зображень рамкою з геометричним орнаментом. Від рамок по периметру орнаментований фриз рослинного характеру з використанням олійної фарби, сусального золота та срібла, а також уміщено напис тропаря Великої Суботи:

«БЛаГоѡБРаЗНЫЙ ІѡСИФЬ СЬ ДРЄВа СНЄМЬ ПРЕ=ЧИСТОЄ ТѢЛО ТВОЄ ПЛаЩа=НИЦЕЮ ЧИСТОЮ ѡБВИВЬ ВО ГРОБѢ НОВЬ ПОКРЫВѢ ПОЛОЖИВЪ»

Сцена «Покладення до гробу» прикрашена

лелітками, канителлю. Біля голови Ісуса, Йосиф Ариматейський, який підтримує пелену, з іншого краю – Никодим. Над тілом Христа зображені св. апостол Іоанн, Богородиця, Марія Магдалина, мироносиця Марія Алфеєва. На пелені зображений Ісус Христос з перехрещеними на грудях руками. Сама сцена «Покладення до гробу» виконана олійною фарбою. Підклад Плащаниці підшитий з бавовняної тканини, фарбованої аніліновим барвником жовтаво-вохристого кольору.

Рішенням Реставраційної ради Національного заповідника «Замки Тернопілля» було затверджено Програму, запропоновану на реставрацію на укріплення фарбового шару та ґрунту, дублювання пам'ятки, зняття поверхневих забруднень лицевої сторони та звороту, потоншення авторського захисного шару та покриття новим захисним шаром.

Наведена характеристика Плащаниці дає змогу

Загальний вигляд до реставрації.

Загальний вигляд після реставрації.

переконатися, що вона належить до Почаївської малярської школи XIX – початку XX століття та є складним витвором церковного мистецтва, в якому поєднані м'яка тканина і жорстка основа живописного зображення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Косів Р. Три буковинських плащаниці останньої чверті XVIII ст. зі сценою покладення до гробу у збірці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького // Бюлетень 10. — Львів, 2008. – с. 71-75.

2. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. – Видавництво Отців Василіян, 2004.

3. Шпідлік Т. Рупнік М. Про що розповідає ікона. – Львів: Свічадо, 1999.

4. Кара-Васильєва Т. Українська плащаниця // Людина і світ. – 1997. - № 4. – С.14-16.

Фрагмент до реставрації.

Фрагмент після реставрації.

Микола ХМІЛЬОВСЬКИЙ

ДО ПИТАННЯ ПРО ПАЛАТИ КНЯЗЯ ЛЕВА ДАНИЛОВИЧА У ЛЬВОВІ

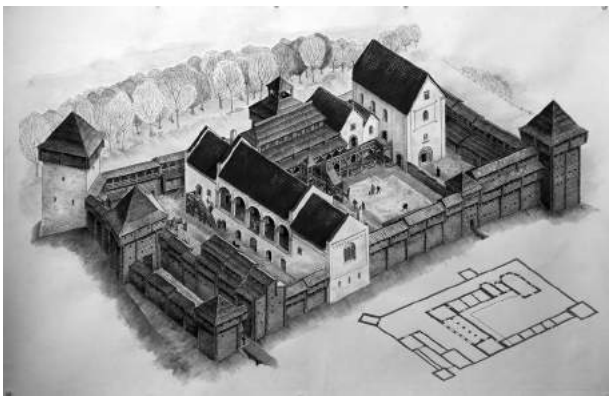
У Середмісті Львова є місце, що височіє над довкіллям. Сьогодні тут на пагорбі розміщуються церква Пресвятої Євхаристії, Музей історії релігії, Державний обласний архів. А в низинці розташувалися Успенська церква, Вірменський собор, Ратуша.

Тож не дивно, що цей пагорб облюбував **князь Лев Данилович (†1301).** 1269 року після смерті брата Шварна Даниловича князь Лев, володар Белза і Перемишля, успадкував Холм і Галич, став паном усієї Галицької Землі. Він переніс столицю з Холма до Львова, забрав із собою королівські клейноди та скарбницю. Збудував Високий та Нижній Замки, а між ними й під їх охороною заклав на пагорбі в північно-східному куті Середмістя **Княжий двір**. **Тут він розмістив свої палати й служби, збудував княжу церкву священномучениці Катерини. А** поруч із Княжим двором збудував церкву Івана Хрестителя, в яку його дружина Констанція пожертвувала чудодійну **ікону Богородиці Провідниці**. Для цілодобового відспівування псалмів при іконі князь Лев спровадив монахів і заклав монастир (іл. 1).

Справа і зліва пагорб мав стрімкі схили, що творили природний захист. На сході пагорб плавно переходив у гору Високий Замок. Пізніше там на землях Княжого двору, згодом монастирського саду було збудовано міські мури (високий та низький), Королівський арсенал. Наступник Лева Даниловича князь Юрій Левович (†1308) переніс столицю у Володимир, і Княжий двір підупав.

1302/1303 року стараннями князя Лева та його сина Юрія Левовича було відкрито Галицьку митрополію Константинопольської церкви. Оскільки місто Галич було в румовищах, то осідком владики Нифонта, як стверджує львівський історик Ігор Мицько, став Львів. **Княжий двір та палати на нашому пагорбі стали митрополичими, а поруч було збудовано кафедральний собор апостолів Петра і Павла.**

1340 року було отруєно князя Юрія-Болеслава Тройденовича, останнього суверенного володаря Русі (1325–1340),



Ігор Качор. Реконструкція двору князя Лева Даниловича у Львові (XIII–XIУ ст.). Львів, 2012 р.

сестринця Лева і Андрія Юрійовичів (†1323), останніх князів з династії Романовичів, і на просторах Галичини і Волині розгорілася друга (1340–1392) війна за галицьку спадщину. Воювали, з одного боку, зять Лева Юрійовича волинський князь Дмитро-Любарт (1340–1383) та його брати Ольгерд і Кейстут Гедиміновичі, князі Литви, а з іншого – польський король Казимир III (1333–1370) та його сестринець король Угорщини Людовік Анжуйський. Львів, зокрема й **Княжий двір, було пограбовано та спалено королем Казимиром III в 1340, 1349 роках і 1353 – князем Дмитром-Любартом. 1347 року було закрито й Галицьку митрополію.**

Щоб прихилити православну людність Галичини, король Казимир III (пан у Львові з 1349 року) звернувся до Константинопольського патріарха з проханням про відновлення Галицької митрополії Царгородської церкви з єпископськими кафедрами у Володимирі, Перемишлі, Холмі. 1371 року було поставлено на Галич митрополита Антонія. Оскільки місто Галич все ще було в запустінні, то осідком владики Антонія знову став Львів. **Княжий двір та палати на нашому пагорбі знову стали митрополичими, а церква апостолів Петра і Павла – соборною.**

Ситуація кардинально змінилася, коли з руки Людовіка Анжуйського, короля Угорщини, Польщі, Галичини і Володимирщини (1370–1382) повноправним правителем Русі став князь Володислав з Опілля Опільський. Саме з подачі Володислава Опільського, який прагнув стати суверенним господарем Русі, **папа Григорій XI (1370–1378) буллою «*Debitum***

***pastoralis officii*» від 13 лютого 1375 року встановив у Галичі митрополію Римської церкви** і підпорядкував їй єпархії в Перемишлі, Володимирі, Холмі. Ще 1375 року на грамотах князя Володислава Опільського першим серед свідків – як першоєрарх Галицької Землі – виступав «**Antonius metropolitanus Haliciensis**». А вже у грамоті від 15 березня 1376 року місце руського православного митрополита Антонія зайняв «**Mathias electus archiepiscopus Lemburgensis**», якого було номіновано Володиславом з Опілля на вимогу папи Григорія XI. Після цього в Галичині пішли фундації й донації на митрополію, на парафії, на монастирі Римської церкви. Тоді ж з'явилися у Львові домініканці.

Донедавна панівною й обов'язковою у польській історіографії (частково некритично сприйнятою і в українській) була теза про заснування монастиря домініканців у Львові св. Гіацинтом Одровонжем (1222 чи 1234) та Констанцією (1246 чи 1270), дружиною князя Лева Даниловича. Вичерпний аналіз джерел та історіографії цих версій зроблено у працях **Ольги Козубської**. У підсумку зазначено, що **вони залишаються не підкріпленими документально і є пізньою (XVI–XVII ст.) історіографічною «традицією» виразно легендарного характеру.** Такого ж висновку дійшов багатолітній дослідник середньовічного Львова, зокрема початків монастиря проповідників **проф. Тадей Трайдос із Варшави**.

Натомість дістала підтвердження інша домініканська традиція XVI–XIX століть, згідно з якою **попередниками братів-проповідників у Львові були руський монастир василіан та палати князя Лева** (*«Tam zaś, gdzie dziś kościoł i klasztor się nasz znajduje, był niegdyś pałac księcia Leona, oraz i cerkiew ruska* **oo. Bazyliапów** [...]»). Так у Садока Баронча (1861), Симона Окольського (1646), Томи Піравського (1615), в останнього ще й посилання на достовірні руські тексти/грамоти/документи. Однак усі вони в унісон голосили, що все було будовано з дерева та й згоріло, і сліду не залишилося… Тому ніхто особливо й не шукав! Виявилося, що не тільки рукописи не горять. Не горить і каміння! Про це далі.

Отож, **1377 року** володар Русі князь Володислав з Опілля Опільський (1372–1378, 1385–1387) запросив до Львова не просто отців домініканців, а **братів-пілігримів заради Христа серед язичників (*"Societas fratrum peregrinantium propter Christum inter Gentes"*),** монахів спеціального місійного підрозділу ордену проповідників, чия діяльність із другої половини XIII століття поширювалася на весь некатолицький світ, зокрема й на Україну. **Він передав їм руську церкву апостолів Петра і Павла та Княжий двір з палатами і службами, тобто** передав домініканцям **княжу посілість, княжу землю у межах міста**. Тож невипадково саме з того часу до нас дійшли грамоти, які домініканці берегли як зіницю ока, на монастирські маєтності.

Відкриває цей список грамота від 11 листопада 1377 року, якою князь Володислав Опільський надав **домініканцям для будівництва монастиря та церкви Тіла Христового** села Кротошин, Зашків, Костеїв і чотири двори в селі Мервичах. 1392 року йому наслідував король Володислав Ягайло (1386–1434), який пожалував на будову церкви Тіла Христового корчму та митницю на ріці Малій Липі, а 1395 – село Ушковичі. 1397 року Володислав Ягайло вивів усі ці села з-під права руського і польського та надав їм, як милостиню на будівництво церкви Тіла Христового, магдебурзьке право. 1402 року Бенко з Жабокрук пожертвував село Зарудці на прибудову до церкви Тіла Христового каплиць Богородиці й св. Домініка. 1406 року Миколай Чех зробив пожертву на прибудову ще одної каплиці та третини монастирського портика.

Отже, на початок XV століття будову готичної церкви Тіла Христового з притвором було завершено, до неї прибудували чотири каплиці та готичний портик (лат. *porticus, claustrum*, пол. *krużganek*). Для будівництва домініканці користали з власних лісів і каменоломень, власних цегелень і печей вапняних. За словами отця-домініканця Роберта Свєнтоховського, «польські королі, князі, а потім шляхта і міщанство змагалися в жертовності на честь ордену, бо мали в ньому до певної міри свою опору політичну

на Сході».

Сьогодні в дискусіях про початки монастиря домініканців у Львові вагоме слово має текст **Мартина Ґруневеґа (1562–бл. 1618).** 2008 року в 4-х томах повністю видано майже 2 000 сторінок рукопису, коментарі та дослідження. Над виданням працювала європейська наукова спільнота, зокрема проф. Мирон Капраль зі Львова.

1588 року у Львові М. Ґруневеґ зробив вирішальний крок у своєму житті – перейшов з лютеранства на католицизм і вступив до ордену домініканців, став братом **В'ячеславом (*frater Venceslaus Gedanensis*) з Ґданська**. Тут 1593 року він став священиком, 1596-го був одним з ініціаторів становлення Руської провінції ордену домініканців, а в **1601–1602 роках** написав майже половину свого знаменитого рукопису, в якому детально описав монастир проповідників у Львові, зокрема його початки. Тож читаємо:

Зліва оригінал, справа польський переклад. Це пояснення до малюнка, на якому зображено план монастиря домініканців у Львові. На основі давніх актів, що не дійшли до нас, М. Ґруневеґ **стверджував, що князь разом зі своїм двором (оточенням) надав руську церкву ап. Петра і Павла братам-проповідникам, щоб вони добудували до неї монастир**. З вини нерозсудливого ігумена братство Тіла Христового, що об'єднувало мулярів і теслів, добудувало до церкви Петра і Павла нову. Стара стала пресвітерієм, де молилися монахи, а в добудові братство утримувало парафію. Від назви братства нова отримала назву Тіла Христового. **На кінець XVI століття вся церква – руська й добудована – стала церквою Тіла Христового, а перша посвята в ім'я апостолів Петра і Павла забулася.**

План-малюнок Ґруневеґа був дуже

Darume verstehe, in der kirche zum H/eillig/eg leich,

nam No 1. das Hoge altar Sant Petri und Pauli genant, in welchem man auch das Hoch, wirdige Sacramente helt. An dieser stelle sol vor eine Reusische kirche sein gewesen, wel,

cher der Fuerste samt seinem Hoewe dabei d/e/n

bruedern gab, das kloester daran zubawen:

wie den solchs noch heutte ist zusehen aus de/n

priwilegien, des kloesters, diese waren vor wn, ter meinem schluessel aber itzt weitt von mir darume kan ich 'dier nichts gruentlichers schrei,

ben. Soweit das koer heutte ist, ist auch voer nur die kierche gegangen: darnach aberr ist die kirche mit dem kreuze gezeichnet dazu ge, mewnt, von der bruderschaft des H/eilige/n Leich,

nams. Welche bruederschaft darnach die Pharr vberkam von einem vnuernunftigen preierr, vnde sie noch heutte helt. Von gedachten Bru, derschaft aber, welche diese neve kirche an die

altte hieng, bekam sie den neuen zum H/eilige/n

Leichnam, das ihr der erste name zu S/ant/ Petri

und Pauli verlosch: bis auf heuttigen tak

Dlatego: zrozum: w kościele Bożego Ciała

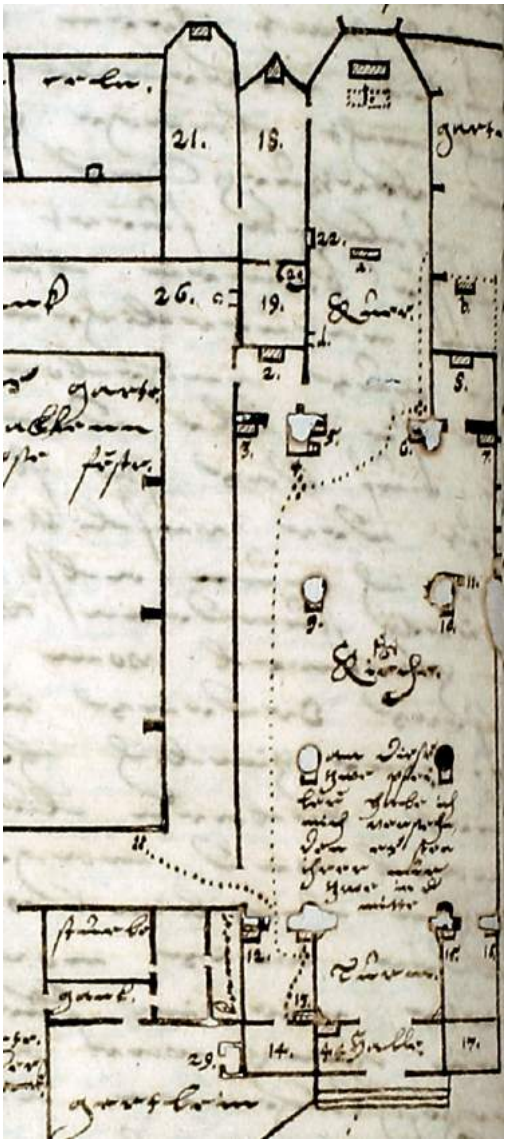
L. 1 [oznacza] ołtarz główny św. Piotra i Pawła, w którym przechowuje się Przenajświętszy Sakrament. W tym miejscu stał rzekomo uprzednio kościół ruski, przez księcia w otoczeniu jego dworzan

przekazany braciom, aby dobudowali do niego klasztor, jak to dzisiaj jeszcze wynika

z przywilejów klasztoru, które znajdowały się kiedyś pod moim kluczem, ale teraz go nie posiadam, i dlatego nie jestem w możliwości napisać Ci nic dokładniejszego.
Jak daleko obecnie sięga chór (prezbiterium), ongiś tylko dotąd sięgał również kościół.
Następnie oznaczony jest kościół krzyżem dobudowany przez bractwo Bożego Ciała, które objęło parafię
od nierozsądnego przeora
i parafią tą zarządza do dnia dzisiejszego Od wspomnianego
bractwa, które dobudowało nowy kościół do

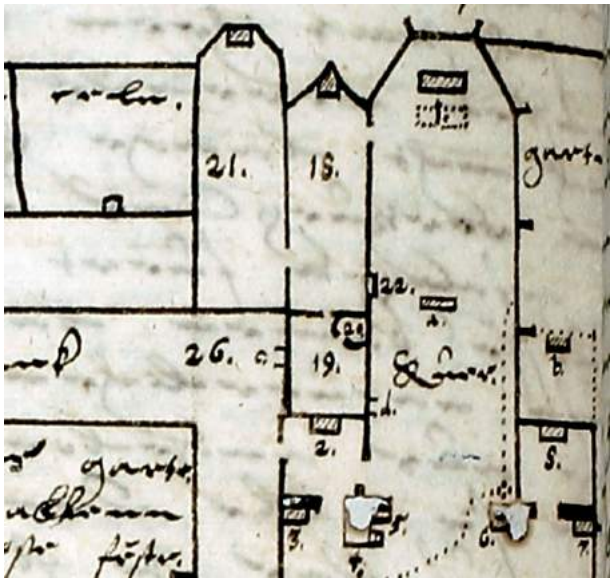
starego, otrzymał ten nowy nazwę Bożego Ciała,
tak że pierwotne wezwanie św. Piotra

i Pawła wygasło aż po dzień dzisiejszy.



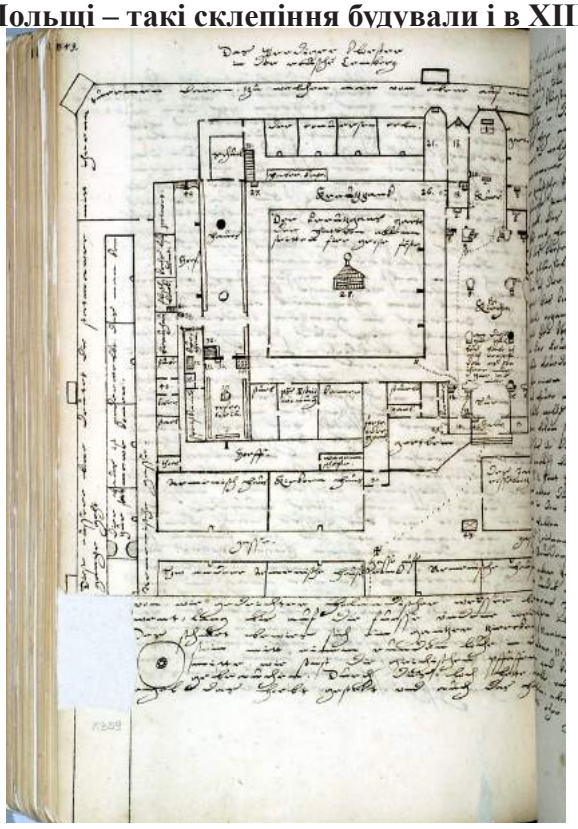
Мартин Ґруневеґ (1562–бл. 1618). План та опис домініканського монастиря у Львові. Львів, 1601–1602.

детальний – все понумеровано й підписано (іл. 2, 2а, 2б). Під № 1 позначено головний вівтар (престол) руської церкви (пресвітерію) ап. Петра і Павла, який відповідно до східної традиції розміщувався посередині церкви, всі ж останні вівтарі, згідно з приписами католицької церкви, показано пристінними. Під № 20 позначено круті сходи, що ведуть на хори пресвітерію. Це є ще одним красномовним підтвердженням слів брата В'ячеслава, що раніше пресвітерій – ніхто ж бо у ньому хорів спеціально не робив би – був руською церквою. Східна традиція проступає і в прибудові окремих церков одна до одної у ряд – на плані поруч з церквою ап. Петра і Павла розміщувалася під № 18 безіменна церковця (можливо, Івана Хрестителя), а далі під № 21 замкова церква Катерини мучениці.



Підкліть палат князя Лева Даниловича (XIII ст.).

Ще одним підтвердженням, що монастир домініканців постав на місці Княжого двору Лева Даниловича, стали дослідження монастирських підземель (іл. 3). Можна стверджувати, що перед нами **бочкоподібні та хрестово-стовпові кам'яні склепіння, які є характерною ознакою романської архітектури X–XII ст. У Центрально-Східній Європі – у Чехії, Сілезії, Малій Польщі – такі склепіння будували і в XIII**



Стовп ганьби судової палати князя Лева Даниловича (XIII ст.).

столітті. Тримали такі склепіння товсті – до півтора метра – стіни, які ставили на материк, що маємо на нашому об'єкті. Отже, при початках це були **не підземелля, а підкліть.** На підземелля вони перетворились у XVII–XVIII ст., коли будували другий і третій поверхи монастиря та барокову церкву. Тоді ж ставили контрфорси, на яких читаємо роки – 1669, 1723.

У **середині XIII ст.** король Угорщини Бела IV запросив свата й зятя – короля Данила та князя Лева – до участі в боротьбі за австрійську спадщину, яка розгорілася після смерті герцога Фридерика II (†1246), останнього з роду Бабенбергів. Спочатку союзники мали успіх. **1252 року** племінниця померлого Гертруда погодилася вийти заміж за **Романа Даниловича, який став герцогом Відня**. Потім удача була на боці чеського королевича Отокара, і князь Роман безславно покинув свою дружину, відмовився від корони Австрії. Під час цих подій король Данило й князь Лев неодноразово **воювали чеські землі**, особливо відзначився в околицях Опави князь Лев. З цієї нагоди літописець відзначив, що «раніше ніхто не воював Чеської землі – ані Святослав Хоробрий, ані Володимир Святий». Було взято великий полон людьми й матеріальними цінностями. Русь пізнала здобутки Богемії – одної з найрозвинутіших країн тогочасної Європи. Можливо, саме полонені майстри з Опави будували палати князя Лева – аналогічні склепіння, стовпи, кам'яну кладку можна побачити сьогодні в чеських замках XIII ст. Можливо, Левові Даниловичу приглянулися камери тортур у підземеллях князівських замків у Богемії, і він наказав спорудити в підкліті княжих палат **стовп ганьби** (англ. *pillory*, нім. *pranger*), який дивним чином достояв до наших днів (іл. 4), закласти там **судову палату**.

На плані М. Ґруневеґа на східній стороні монастиря позначено келії монахів. Подібно і в підземеллях маємо невеликі окремі приміщення. Можливо, тут були **крипти або келії затворників** заснованого князем Левом Даниловичем руського монастиря. На Русь монахи прийшли в X столітті. 1051 року було засновано знаменитий Києво-Печерський монастир. В основу життя братії було покладено дуже строгий Устав Теодора Студита. У Києво-Печерському патерику преподобні Антоній та Феодосій стверджували, що похоронені в монастирі, незважаючи на їхні гріхи, будуть помилувані, Феодосій додав: «Се елико же вас в монастыри сем умрет, или игуменом где отослан, аще и грехи будет кто сотворил, аз имам перед богом за то ответщати». Поширилась віра в те, що після смерті доля душі залежить від молитов живих за померлих, а молитва «непохованих мерців», тобто монахів, набагато дієвіша за інші молитви. Як наслідок почалася масова передача майна монастирям та відкриття нових монастирів. Князі та бояри передавали монастирям землі зі смердами, заповідали «всю жизнь свою», тобто все майно.

Князь Лев не тільки жертвував, фундував церкви та монастирі. Заради спасіння вдався й до радикальнішого кроку. Перед смертю здійснив **схиму, став монахом**. У цьому зв'язку найчастіше називають монастир св. Онуфрія у Лаврові. Можливо, там його було й поховано. Можливо, деінде, зокрема у Львові у церкві апостолів Петра і Павла або св. Катерини на Нижньому замку. Пошуки тривають.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архітектура Львова: Час і стилі. XIII-XXI ст. / Упорядник і науковий редактор Ю. О. Бірюльов – Львів: Центр Європи, 2008.
2. Руський Літопис
3. Хмільовський М. Про початки монастиря братів-проповідників у Львові або про руську церкву апостолів Петра і Павла // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2009. – Книга І. – Львів: Логос, 2009. – С. 636–645.
4. Хмільовський М. Де розміщувалася у Львові руська церква апостолів Петра і Павла? // Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво / Матеріали І міжнародної наукової конференції. М. Львів, 23–24 листопада 2009 р. – Апологет 2009. – №1–4 (16–19). – С. 34–42.
5. Хмільовський М. Таємниці домініканського монастиря у Львові. Оповідь 1. Руська церква апостолів Петра і Павла. – http://prostir.museum/publications/ua?id=715
6. Almut Bues (Hrsg.) *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen.* Bde. 1–4. Harrassowitz Verlag Wiesbaden 2008.

Михайло ПРИЙМИЧ

КОНСИСТОРІАЛЬНИЙ ЗАЛ РЕЗИДЕНЦІЇ МУКАЧІВСЬКИХ ЄПИСКОПІВ, ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ АВСТРІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ ДРУГОЇ ПОЛ. XVIII СТ.

Анотація. У статті розглядаються нещодавно відкриті монументальні розписи Консисторіального залу резиденції Мукачівських греко-католицьких єпископів. Розкрито певну різницю у манері виконання та часі, до якого відноситься живопис. З'ясовано, що розписи походять із 1775-1780 років, виконані в дусі бароко, вірогідно художником із кола ордену єзуїтів, який на потребу єпископа Андрія Бачинського створив композицію «Апофеоз Марії -Терезії».

Ключові слова: Резиденція, Мукачівська єпархія, бароко, монументальний живопис, єзуїти.

Annotations. This article analysis a recently opened monumental paintings Konsistorìal Hall of residence Mukachevo Greek Catholic Bishops. Revealed certain differences in the manner and time in which refers to painting. Discovered that paintings come from 1775-1780 years, performed in the spirit of the Baroque, probably the artist from the circle of Jesuits, who need the Bishop Andrew Bachynskyi created the composition "apotheosis of Maria-Theresa".

Keywords: Residence, Byzantine diocese, Baroque, monumental painting, the Jesuits.

Зростання уваги в останні десятиліття українського суспільства до гуманітарних наук спричинило також активізацію дослідження питань, пов'язаних з розвитком мистецтва на Закарпатті. Попри останні досягнення у цьому напрямку, у публікаціях, які стосуються образотворчого мистецтва, залишається низка нез'ясованих питань. Серед таких можемо зауважити час та шляхи проникнення, а також особливості розвитку барокової стилістики у живописі цього регіону. У мистецтвознавчій літературі, яка стосується Закарпаття, найчастіше зустрічаємося з твердженням, що поширенням барокової стилістики у храмах грецького обряду завдячуємо діяльності єпархіального художника Фердинанда Видри [4, с.141]. Оскільки період його творчості припадає на другу половину XIX ст., що важко пов'язати зі стилем бароко, то можемо говорити хіба що про необароко.

Проте на сьогодні, завдяки останнім відкриттям монументального живопису у єпископській резиденції, зокрема, у Консисторіальному залі, маємо підстави відносити початки впливу цього стилю на живопис краю до другої половини XVIII ст. Таким чином, можемо віддалити проникнення бароко у церкву східного обряду принаймні на 100 років углиб.

Дане дослідження присвячено висвітленню та аналізу нововідкритого розпису Консисторіяльної зали в резиденції Мукачівських єпископів, яка знаходяться в м. Ужгород. Зазначений живопис дозволяє говорити про роботу високопрофесійних художників для потреб греко-католицької церкви значно раніше, ніж сформувався інститут єпархіальних художників у XIX ст. Разом з тим, маємо підстави говорити про появу значних монументальних барокових живописних творів у краї у другій половині XVIII ст. Даною статтею робимо першу спробу провести датування та ввести у науковий обіг ще один цікавий об'єкт закарпатського монументального мистецтва.

Будівля сучасної єпископської резиденції була споруджена протягом 1640–1646 років як монастир для членів ордену єзуїтів. На зведення цієї будови, костьолу та колегіуму землю та кошти було надано графом Ужанської жупи Іваном Другетом X. [7]. Споруда сучасної резиденції знаходиться поряд із Хрестовоздвиженським кафедральним собором. Первісно будова сучасної резиденції мала вигляд прямокутної витягнутої у плані двоповерхової споруди. У 1846-1848 році будова зазнала перебудови [3, с.163]. У цьому часі було добудовано приміщення, перпендикулярно до старої будови. Зважаючи на значний виступ на північ по схилу, резиденція тут набула трьох поверхів із двома фланкуючими восьмикутними вежами. Перший ярус резиденції має коридорну систему розташування приміщень, а на другому – анфіладну. Серед приміщень другого поверху своїми розмірами виділяється так

звана Консисторіальна зала, яка належить до старої частини споруди. Назва зали пов'язана зі словом *консисторія*, яке походить від латинського слова *consistorium* — співприсутність, місце зборів, рада. У традиції церков грецького обряду консисторія – нарада при архієреї з питань управління єпархією [6, с.164]. З цієї причини назву Консисторіальна зала приміщення могло отримати тільки після передачі будов у 1775 році у власність Мукачівській греко-католицькій єпархії. Попереднє призначення цієї зали, у часі належності приміщень ордену єзуїтів, нам не відоме.

Після того, як у 1949 році споруду було відібрано від Мукачівської греко-католицької єпархії і передано для потреб університетської бібліотеки у цьому приміщенні було влаштовано читальну залу. Для цього інтер'єру були характерні виразні радянські ознаки: вибілені вапном стіни, прості письмові столи, етажерки. Від начиння, з попередньої доби у залі залишився світильник на стелі, форма та декор якого дає підстави відносити його до початку XX ст.

Після повернення цієї частини будови Мукачівській греко-католицькій єпархії у залі розпочалися ремонтні роботи із заміною підлоги та розчисткою забілених стін. Саме під час цих робіт було розкрито фрагменти барокового живопису з надзвичайно вправно виконаними ілюзорними зображеннями колонад. На цьому етапі роботи було припинено майже на цілий рік. Тільки з 2011 року до праці у приміщенні приступили реставратори з Львівської національної академії мистецтв, що дозволило на ґрунтовному і високопрофесійному рівні виконати зняття забілів, закріплення та подальше тонування збереженого живопису. Таким чином, за досить короткий час було відкрито всі збережені фрагменти, закріплено штукатурку у місцях відставання та зроблено реконструкцію в місцях втрат. Презентовані 16 вересня 2012 року роботи у Консисторіальному залі резиденції дали підстави говорити, що завдяки професійній роботі львівських реставраторів Закарпаття отримало один із кращих зразків барокового монументального живопису кінця XVIII ст. Таким чином, Закарпаття може похвалитися унікальним живописним комплексом ілюзорного барокового живопису.

Живописна композиція зали побудована на основі розбивки стін спареними колонами з масивним антаблементом, який набув динамізму завдяки активній архітектоніці та розкрепованому карнизу. В окремих місцях антаблемент прорізають аркади, через які проглядається небо. Колористика стримана, витримана на основі ломаних сірих, розтяжка яких має діапазон від теплих золотисто-охристих до холодних бузково-сірих. Досить вправно побудована композиція архітектурних форм у склепінчастій залі. Для цього художник використав кілька точок сходження при побудові перспективного скорочення. На віконних простінках колористика дещо змінена і побудована на теплих відношеннях із використанням позолоти.

На стелі композиція розв'язується за принципом спіралі, де маси кольору, які творять темні хмари, немов угвинчуються у центральну частину склепіння, розчиняючись у світлі центру склепіння. З легким внесенням додаткового кольору, але з дотриманням колориту неба, виконано дві групи ангелів. Перша – два ангелики, опершись ногами на важку хмару, тримають своєрідний медальйон з портретом, що нагадує обличчя імператриці Марії-Терезії. Над ними угорі ще два ангелики, які немов линуть згори вниз до попередніх. Зовсім інакше як за колоритом, так і за масою виконано двох інших ангелів, а саме, зі сторони єпископської каплиці зображено величного, із трубою, яка прикрашена вимпелом. На червоному тлі останнього виконано жовтим напис – «Vivat Maria Teresia». З протилежного боку склепіння бачимо меншого ангелика, який на подушці червоного кольору несе корону ерцгерцогів Австрії, за якою також можна помітити скіпетр та меч. Ці інсигнії є невипадковими, бо вони були обов'язковим атрибутом на гербі Австрійської імперії у правій лапі двоголового орла, що бачимо на зразкові герба 1804–1867 років. Зображення у залі дає підстави говорити, що композиція була виконана з метою прославлення імператриці, що дозволяло б назвати нам цей твір як апофеоз Марії Терезії. Адже

у образотворчому мистецтві апофеоз – це найчастіше вознесіння душі померлого святого, або алегоричне прославлення військового чи державного діяча.

Вище сказане дає нам підстави висунути припущення про датування живопису. Нам відомо, що після передачі приміщень і значної території єпархії єпископ Андрій Бачинський очікував свою покровительку на освячення собору і резиденції. Сама подія відбулася 1780 року, що могло б дати верхню межу датування. Адже подарунок для тогочасної Мукачівської єпархії був насправді королівським, це не тільки собор з резиденцією, а й замок та вся територія, що знаходиться між цими будовами. Цим був викликаний пієтет до імператриці у греко-католицькій церкві, що могло підштовхнути владику на створення такої значної композиції, бо вірогідно, саме у цьому залі мали приймати таку високоповажну особу. У подальшому у цьому залі, де находилися найпишніші розписи, владикою Андрієм було влаштовано каплицю.

Проте, коли аналізуємо саму композицію зазначеного монументального живопису, маємо підстави говорити про збереження тут виразних барокових ознак. Така манера малярства наштовхує на думку датувати твір значно ранішим періодом. Зокрема, подивившись на принцип побудови архітектурних деталей та прив'язку до них фігур ангелів, можемо твердити, що такі принципи були більш характерні для початку XVIII ст. Порівнюючи цю композицію з подібними зразками, такий принцип побудови композиції, але значно масштабніший, можемо спостерігати у церкві єзуїтів у Трен чині (Словаччина). Це значного розмаху монументальна композиція апофеоз св. Франциска Ксаверського роботи Христофа Тауша [1, с.165]. Адже цим творам притаманна виражена перспективна архітектоніка з незначними вкрапленнями декору у вигляді гірлянд. Для творів, що походять із кінця XVIII ст., наприклад, монументальні композиції Франса Антона Маульбеча [1, с.99] характеризуються зростанням реалістичних квітів, декоративних рокайлів та площинних декоративних поясів. У Консисторіальній залі Мукачівських єпископів бачимо (подібно творам Христофа Тауша) розвинену архітектуру з колонадами та балюстрадами. Окрім цього, можемо зауважити схожі риси також у зображенні ангелів. Про Тауша знаємо, що він був учнем Андреа Поццо і, як його учитель, також належав до ордену єзуїтів. Серед робіт Христофа Тауша згадуються розписи єзуїтських храмів у Вроцлаві (Польща), Тренчині (Словаччина), Нейссе (Німеччина), Егері (Угорщина). Всі ці розписи виконано протягом двох перших десятиліть XVIII ст.

Зважаючи на схожі риси у побудові композиції можна б припустити, що десь до цього часу могли б належати і розписи ужгородської резиденції. Проте, беручи до уваги історичні відомості, які вказують на значні роботи по перебудові храму в Ужгороді у 1740-х роках, можна розписи віднести і до цього часу. Але ця нижня дата неможлива з причини виконання в Ужгороді зображення імператорської родини. Проаналізувавши стан живопису під час розчистки та беручи до уваги твердження Андрія Почекви, керівника групи реставраторів, ці зображення не є пізнішими вкрапленнями, а належать до первісної композиції.

Над трьома вікнами, що повернуті на захід, виконано три портрети імператорських осіб у формі рельєфів на медальйонах. Над центральним вікном зображення імператриці Марії-Терезії, ліворуч від неї – зображення її сина Йосифа II, а праворуч – Франциска I Стефана, чоловіка імператриці. Таким чином, медальйони не залишають жодних підстав відносити зазначені розписи до середини XVIII ст., зважаючи на те, що 20 жовтня 1740 року Марія-Терезія тільки вступила на престол. Зображення Франциска I Стефана, герцога Лотарінгського, вибраного імператором Священної Римської Імперії 1745 року [2, с.354] і який помер 1765 р., могло про б говорити 1760-ті роки. Проте дату відсуває ще далі зображення Йосифа II, який був призначеним співволодарем Марії-Терезії 1765 року, а на зображенні виконані ініціали (як це було притаманно монетам того часу), говорять про нього як повновладного володаря. Напис на цьому медальйоні: IOS. (EPH) II D.(EI) G.(RATIA) R.(OMANORUM) I.(MPERATOR) S(EMPER) A(UGUST) GER.

IER. REX, що можемо перекласти як «Йосиф II Божою милістю імператор Священної Римської імперії та володар германців». Отже, датувати розписи часом, ранішим за 1765 рік, не маємо жодних підстав. Однак, зображення молодого Йосифа II дуже схоже на рельєфи його власних ранніх монет, зокрема, на дукаті, який чеканився в Кремніце 1783 року, що дозволяє говорити про дорослий вік молодого володаря. З цієї причини думається, що композицію слід було б датувати 1770-ми роками, що відповідає часу діяльності владики Андрія Бачинського.

Однак залишається питання самої манери, яка за формою є значно ближчою до початку століття. З цієї причини сьогодні нам тільки залишається припустити, що робота могла бути виконана художником, який міг мати відношення до Христофа Тауша (останній помер в 1731 році). Це дозволило б припустити можливість роботи в Консисторіальному залі когось із єзуїтських художників. Адже незважаючи на те, що 1773 року орден було розпущено, художники, які навчалися у середовищі ордену, мали працювати і надалі. Тому майстер, який працював у Консисторіальній залі, виконав композицію у традиції, яку міг засвоїти як безпосередньо від Христофа Тауша, так і когось з художників, що сповідували схожу манеру. Тому дещо архаїзуюча манера овністю могла існувати у художника, який засвоїв певні принципи у середині століття, оздоблюючи храми.

З цієї причини дозволимо собі припустити, що розписи виконано десь між 1775-1780 роками. Вони мали продемонструвати шану самій імператриці та цілому Дому Габсбургів, що не є винятковим явищем для тогочасного Закарпаття. Особливе ставлення до держави бачимо, наприклад, на іконостасі церкви Зіслання Св. Духа в с. Гукливий [5, с.130], де над намісною іконою вміщено зображення імперського герба. Таке ставлення можна пояснити значними ділами імператриці щодо греко-католицької церкви. Адже отримати у власність значні володіння та споруди, такі як єзуїтський костьол та монастир, графський замок родини Другетів, єпископство Топольця, яке приносило помітні прибутки єпархії, – це дуже багатий дар.

Таким чином сьогодні можемо досить впевнено говорити про датування розписів 1775-1780 роками. Також впевнено можемо говорити про виразні барокові риси у побудові архітектурної композиції, що було характерним для Угорського королівства у першій половині XVIII ст. Зважаючи на те що подібні речі досить часто зустрічаємо у єзуїтських храмах, маємо підстави припустити, що тут маємо справу з роботами художника, який мав відношення до творчої манери майстрів, близький до ордену єзуїтів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гараж К. Живопись Венгрии в XVIII веке. – Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1957. – С. 165.

2. Огуй О. Карбування Талярів Марії Терези// Україна в Центрально-Східній Європі. – №8, – 2008. – С .354

3. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Иллюстрированный справочник-каталог: У 4 т. – К.: Будівельник, 1985. – Т.2. – С. 160–207.

4. Пап С. Ікони й ікон описання на Закарпатті. Записки ЧСВВ, Т. XIV. – Рим,1992. – С.123-151.

5. Приймич М. Перед лицем Твоїм. –Ужгород: Карпати-Гражда, 2007.

6. Релігієзнавчий словник/ За ред.. проф. Колодного А. і Ломовика Б. – К.: Четверта хвиля, 1996. – С. 164

7. Сова П. Прошлое Ужгорода. – Ужгородъ: Типография “Школьной помощи», 1937.

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР

САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА УКРАЇНЦІВ У ПРОВІНЦІЇ АЛЬБЕРТА (КАНАДА): загальний огляд на основі рукописів Ю.Буцманюка, творчих робіт П.Іванець й польових матеріалів дослідницького проекту Канадського інституту українських студій Університету Альберти (Едмонтон) 2009-2012 рр.

Еміграція українців на американський континент, а саме до Канади, започаткована 1891 р., охопила кілька десятиліть, аж 1952 р. Українці емігрували в основному із західних теренів – з Галичини, Буковини, частково Закарпаття й Волині. Спершу це були селяни, після Першої світової війни (1926-1930 рр.) до них доєднались представники інтелігенції та певна кількість вояків української армії, а вже в останній хвилі переселення 1947-1952 рр. серед емігрантів були представники різних суспільних прошарків, що пояснюється політичною причиною руху українців за кордон.[1]

Однак заселення й освоєння канадських земель започатковане було тою першою хвилею вимушеної економічної еміграції, сформованої селянами. Вони селились переважно у трьох провінціях – Манітоба, Саскачеван і Альберта. Степові простори згаданих провінцій давали змогу селянам займатись тим, що вони знали й любили: хліборобством і тваринництвом. До розвитку сільського господарства спричинився і родючий грунт й специфічний, але, загалом, сприятливий для землеробства, клімат й, можливо, найважливіше, генетична любов українських селян до землі й вміння працювати. На канадській землі вони отримували великі ділянки, які однак вимагали неабиякої тяжко праці підготовчої.[2] Не варто забувати й про епідемії грипу, т.зв. «іспанки» поч. 1920-х рр., яка забрала життя не одному переселенцю, торкнулась чи не кожної родини. Чисельні могили на місцевих цвинтарях залишаються по нині німим свідченням нелегкої долі українців, пов'язаної з труднощами життя на новій, чужій землі. Проте дуже швидковони здобули певних досягнень в різних сферах: господарській, суспільній, культурній, релігійній тощо. Ще до призначення греко-католицького єпископа для Канади, тобто до 1912 р.,[3] чи загалом до усталення релігійного питання і у православних віруючих,[4] фермери дбали про своє духовне життя. Кожен українець не мислив себе окремо від Церкви. Тому поруч з обробленими полями на канадських просторах, де влаштовувались українці, зводились і оздоблювались за давнім звичаєм храми, закладались основи для майбутнього місцевого розвитку національного сакрального мистецтва.

Різні прояви творчості українців на еміграції є невід'ємною складовою культури нашого народу й потребують вивчення й поглибленого аналізу.Сакральна архітектура українців в Канаді не була проблемою систематичного дослідження мистецтвознавців. Швидше їй приділяли увагу історики, але вони не торкались конструктивних, стилістичних, зрештою місцевих особливостей будівель. Час від часу пам'ятки сакральної української архітектури країни фіксували у своїх працях митці-українці Канади, однак масштабною дослідницькою роботою ніхто не займався. Досліджувались швидше статистичні дані, мистецький ж бік проблеми залишався на маргінесі.[5] До питання архітектури українських храмів в Канаді загалом одним з перших звернувся вже на схилі літ Юліан Буцманюк. Його записи хоча й не датовані, за окремими фактами, можна орієнтовно припустити, що написані наприкінці 1950-х – поч. 1960-х рр. Згодом, у свій особливий спосіб, проблему порушила одна з найбільш відданих учениць мистецької школи Ю.Буцманюка в Едмонтоні - Парася Іванець. Базуючись на виконаній художницею роботі по фіксуваннюна полотні українських церковАльберти, знову провів спробу аналізу архітектурної спадщини громади в Канаді митець і теоретик ІванКейван.[6] Вочевидь тема має певну тенденцію до актуалізації. Кілька років тому Канадський інститут українських досліджень в університеті Альберта в Едмонтоніу рамкахПрограми дослідження релігії і культури започаткував роботу ще в одному напрямку – «Сакральні пам'ятки: проект задокументування духовної спадщини», який основну увагу приділяє сакральній архітектурі, мистецтву й музиці.[7] У проекті у пошуках інформації, проведенні

інтерв'ю та польових експедиціях беруть участь викладачі, студенти та випускники згаданого університету. Спершу проект охоплював збір матеріалу тільки в провінції Альберта, а вже останні два роки також і в сусідній провінції Саскачеван, а на майбутнє планується також робота в провінції Манітоба.

Зважаючи, що матеріал невідомий, або відомий вузькому колу фахівців, вартує більш детально зупинитись на напрацюваннях згаданих осіб і інституцій, які, оскільки відносяться до різного часу й виконані незалежно одні від одних, взаємодоповнюються й допомагають більш чітко висвітлити проблему.

Як вже згадували, відомий український художник Юліан Буцманюк (1885-1967), який також опинився на еміграції в Канаді (від 1950 р.), одним з перших порушив проблему дослідження сакральної культури українців на канадських просторах. З одного боку він і долучався до формування цієї культури як художник монументаліст із поважним досвідом роботи ще на рідній землі, з іншого, як теоретик, який намагався узагальнити і систематизувати творчі здобутки української громади в Канаді, з'ясувати їх особливості на тлі загальноукраїнського культурного розвитку. Він чимало писав, живучи в Едмонтоні, до різних діаспорних періодичних видань. Можливо, ще більш активний він був як учасник різнопланових культурних імпрез, влаштовуваних громадськими організаціями, куди його запрошували як шанованого гостя з промовами. Однак його теоретична спадщина, як і мистецький доробок тих років не є вповні охоплені спеціальними дослідженнями, особливо в Україні. Проживаючи після еміграції на постійно в Едмонтоні, художник залишив у цьому місті, що є столицею Альберти, а саме в Українському архіві-музеї власний архів, підготовчі шкіци до монументальних робіт різного часу та картини, створені на еміграції.[8] Серед документів, записів художника знаходимо також матеріали, які стосуються сакральної культури українців в Канадії є дотичні до оголошеної теми. Ймовірно, вони є чорновим матеріалом для статті чи доповіді, присвяченої українській церковній архітектурі в Канаді. Записи цікаві, як погляд на проблему художника, життя якого пов'язане з церковним мистецтвом поч. XX ст. в Україні і сакральною культурою української діаспори в Канаді другої половини того ж століття. Записи не сухі, наукові, а швидше вистраждані, пережиті, емоційно наповнені. Одна і та ж думка опрацьована на кількох аркушах, але загалом – це спроба довести, що українці, відірвані від рідної землі, зуміли зберегти свою культуру, віру, звичаї і традиції й на основі віками випрацюваних національних мистецьких форм сформувати різновид української сакральної культури в Канаді. У листках з нотатника можна відчитати такі роздуми митця стосовно церковного будівництва: *«Більшість українських церков в Канаді у своїй формі це ремінісценції наших деревляних церков в Україні. Новостею в деяких церквах являється двовежа вставка на фронтоні церкви. Та вставка тих двох веж дуже часто псує характер і стиль укр. церкви. З другої ж сторони, ті вставки уміло злучені могли би дати нову форму в будівництві укр. церков в Канаді. Впрочіммислово вже за архітекторами. Всі церкви в Канаді, під оглядом їх оформлення можна поділити на три групи».* Запропонована систематизація є досить умовною, що визнавав і сам митець. Одразу ж напочатку, у перших абзацах Ю.Буцманюк підкреслює, що говорити про *«українські церкви в Канаді, оглянувши їх заледве кілька в натурі і більше 200 тільки в репродукціях справа доволі складна й небезпечна. Бо про мистецьку вартість даної будівлі не свідчить тільки її зовнішній вигляд, її стиль, але важне є ще її пропорції положення та відношення до окруження. На жаль люди про це часто забувають. Ніяка знимка не віддасть того правдивого вражіння, правдивих розмірів, вартостей які ми отримуємо оглядаючи будівлю в натурі».*Запропонований ним поділ базується на збірних і досить скупих даних.*«До першої групи треба зачислити ті церкви, які мають форму примітивних домів або базиліки. У них даються замітити певні церковні акценти, як хрест, маленька вежа з хрестом тощо. Їх звичайно будували принагідні майстри з гурта тих, котрі*

хотіли мати свою церкву. Скромність, простота та щирість виражуються у тих церквах. Вони відзеркалюють тих, хто їх будували. До тої групи слід зачислити деревляну церкву у Бібер Лейку біля Мондеру (Альберта), збудовану о.Пл. Філясом Ч.С.В.В. у 1903 р. Церкву Серця Христового у Ватерфорді (Манітоба), церкву св.Параскевії у Твейні (Саскачеван)…

Друга група церков, це вже будівлі з певними стилевими претензіями, більше або менше вдале наслідування наших галицьких церков. Їх будували вже певні фахівці. Між церквами тої групи можемо подибати правдиво стилеві, дуже оригінальні і великої мистецької вартости твори. Дуже часто подибуємо дивну романську вставку до тих церков у формі двох фронтових веж накритих маленькими копулами чого наші деревляні церкви в Україні не знають. Виняткова лемківські деревляні церкви мають з фронту вежу, котра домінує над рештою будови.

До тої групи треба зачислити церкву у Стар-Пено (Альберта). Це була перша українська церква в Канаді. Дальше гарну, стилевутрибанну церкву св.Миколи в Ст.Майкел (Альберта), одно банну церкву Пр.Д.М. в Елдорені (Альберта).

До третьої групи слід зачислити ті українські католицькі церкви, яких форма і стиль нічим не нагадують української церкви. Таких церков вправді мало однак на жаль они побудовані по більших містах. Це невдале полювання на оригінальність чи модернізм і мішанина всіляких понять стилевих свідчать про неграмотність культури тих що їх будували. Такі церкви частіше будували чужинці. На щастя таких церков є дуже мало.

В послідніх часах з припливом нової української еміграції до Канади котра принесла багато ріжних висококваліфікованих образованих фахівців, церковне образотворче мистецтво значно піднялось, а в деяких випадках можна навіть говорити про відродження українського стилю в Канаді».

Припускаємо, що записи ці були заготовкою для промови митця на одній з імпрез, присвячених, вочевидь, святкуванням з нагоди річниці переселення перших піонерів з України до Канади. Це була перша, відома нам, спроба провести систематизацію сакрального архітектурного надбання українців в Канаді загалом.

У вужчих рамках, охоплюючи лише територію провінції Альберта, проблему церковного будівництва переселенців з України опрацьовувала впродовж 1969-1978 рр. учениця Ю.Буцманюка Парася Іванець (1920 р.н.). Вона провела велику ентузіастичну роботуна цьому полі, результатами якої користаються і сучасні дослідники. Щойно закінчивши малювати ікони до іконостасу церкви Св.Йосафата в Едмонтоні за картонами Ю.Буцманюка, вона робить перші кроки у справі, яка стане її основною роботою на багато років життя. Так під час вакацій в Британській Колумбії вона замальовує кілька старих римо-католицьких храмів.[9]Через кілька років разом з чоловіком вони їдуть по Альберті в пошуках українських церков, й Парася малює їх олівцем, аквареллю, а восновному, олійними фарбами.Як писала сама художниця: *«Я завжди відчуваю великий сентимент до історії мойого українського народу. Думаю про світлі періоди в історії Українського народу я радію серцем і цілою моєю душею. Подорожуючи по Альберті, я зауважувала на фермах дуже старенькі церкви українськиї піонерів. Деякі з цих церков вже опущені, з перекривленими хрестами і порожніми вікнами (…) , мені стало їх жаль, бо ж це вони колись були родинним вогнищем наших українських піонерів Альберти і при тих вогнищах творилося релігійне культурне життя. (…) Багато із цих стареньких церков вже зникли із лиця землі: згоріли припадково, чи внаслідок підпалу. А деякі зі старости розвалилися. Тому я вирішила увіковічнити їх на полотні».*[10]Художниця не лише малювала церкви, а поступово формувала архів, у якому збирала усну та письмову інформацію про церковні громади, історичні дані про храми тощо. Знаходити розкидані по преріях провінції церкви художниці допомагали і фермери, які бачили, що вона робить, і цінували її працю. Парафіяни, випадкові люди присилали різноманітні згадки про відомі їм церкви, про якісь історичні факти, пов’язані з тим чи іншим

храмом. Все це стало джерельною базою, яка якісно доповнила творчі роботи мисткині. Подружжя Іванців планувало видати книжку «Церкви Альберти» на основі виконаної роботи, однак смерть д-ра Василя Іванця зруйнувала задумане. Книжка побачила світ щойно 1991 р. й зі значними упущеннями матеріалу зібраного П.Іванець, який вона досі зберігає у себе.[11]Ще в процесі реалізації проекту 1975 р. ним зацікавилось телебачення й радіо Канади, було проведено короткі інтерв'ю.[12]Весною того ж року в УКАМА (Український архів-музей Альберти) організовано виставку творів П.Іванець «Українські церкви в Альберті», на якій експонувалось 100 творів.[13]«Західньоканадський збірник» за 1975 р. (Ч.2) надрукував кільканадцять репродукцій з її колекції українських церков. У жовтні 1987 р. повна колекція, 160 олійних картин, експонувалась в музеї Василя Куриликана Ніагарському водоспаді в Онтаріо. Вона була організована до 1000-річниці вшанування християнства в Україні. Її справедливо вважали історичною, бо твори П.Іванець утверджують на полотні розвиток релігійного життя українців в Канаді, зокрема у провінції Альберта, де українці селились від початків еміграції на цій території.[14]Здавалося б, обставини були сприятливими для видання книги, однак друком вона вийшла, як ми вже згадували, щойно 1991 р. й її було присвячено 100-літтю перших переселенців до Канади. За спостереженнями П.Іванець, церкви, які вона малювала, були двох типів, незалежно від того, яка громада православна чи греко-католицька їх будувала. [15]Її думка тут співпадає із систематизацією, запропонованою Ю.Буцманюком: 1) прості будівлі, які нагадують звичайні сільські хати, з тою відміною, що посередині даху була мала баня з хрестом (їх зводили самі ж фермери,які мали духовну потребу в храмі і звичайні будівельні і столярські навики);2) храми з певним плануванням, в основному хрещаті, завершені на перехресті більшою банею (часто доповнені ще кількома меншими), які мають чимало спільного з церквами, будованими в Україні. Вони, здебільшого, будовані кілька десятиліть пізніше від перших піонерських храмів вже під керівництвом архітекторів, одним з яких був отець канонікФилип (Пилип) Ру з монашого ордену отців Облятів (ЧО). Цього архітектора-будівничого також згадує Ю.Буцманюк, відзначаючи той факт, що він, чужинець, намагався зрозуміти українську культуру та східний обряд, атакож, враховуючи особливості будівництва в Канаді, зумів наблизити сакральну архітектуру поселенців до традиційної, характерної для українців. Водночас недоліком цього будівничого, на думку Ю.Буцманюка, було те, що він уникав творчого підходу, випрацюваний шаблон повторював (о.Ру був в Галичині в ОО. Василіян і вчився української мови і обряду в 1911-12 рр., прибув до Канади в квітні 1913 р. і почав свою місійну працю між поселенцями в північній Альберті[16]). Щодо формування такої думки про храми о. Ф. Ру, то тут відіграв якраз той чинник, що Ю.Буцманюк не мав нагоди бачити, принаймні більшої частини, будівель цього архітектора-будівничого.

П.Іванець не малювала церков у великих містах, відповідно їй нетраплялись храми(або ж вона їх для себе не виокремлювала), які Ю.Буцманюк відніс до третьої групи, куди ввійшли пам'ятки,що не мають нічого спільного з укр. церковним будівництвом і зі східним обрядом відповідно.

Опираючись на колекцію картин з українськими церквами Альберти П.Іванець, більш детальну їх систематизацію запропонував Іван Кейван[17], ще один український художник і мистецтвознавець родом з Івано-Франківщини,який опинився на еміграції в Канаді. Він більш скрупульозно простудіював зображення і в межах попередньо оголошеної схеми виокремив 6 груп. Дві з них - це ті ж перші примітивні за плануванням та загальним виглядом церкви, однак одні – складають групу храмів у формі типової сільської хати (подібні споруди можна було зустріти і по вбогих селах Буковини чи Галичини), про безпосереднє призначення яких нагадували тільки хрести на покрівлі(часом хрест увінчував невеличку баню), інші ж – це спроба перших переселенців відтворити архітектуру дерев'яних церков, знаних з рідних земель, але, виходячи з вбогихматеріальних

можливостей й обмеженої уяви простих селях, які їх будували, вони переважно також примітивні, хоча загальна конструкція чи окремі елементи (особливо завершення) наближає їх до традиційних українських храмів. Наближеною до них є група, пам'ятки якої виникли хронологічно дещо пізніше, і їх зводили вже фахівці будівельної справи, але далекі від знань стилістики українських храмів, а також і архітектори не з українського середовища, які відповідно також не відчували тих стилістичних нюансів. Їхні храми, які є найчисельнішими по всій Канаді, характеризуються стандартними формами українських церков з підкресленими українськими рисами, проте пристосованими будівельним матеріалом до канадських умов. При будівництві застосовували вузькі, фабричного виробництва дерев'яні т.зв. «дилі», від церков хатнього типу зберігали покрівлю, але акцент в будівлі припадав на завершення-баню, яких могло бути одна або три. Незважаючи на добрі наміри будівничих, храми перенасичені різноманітними додатковими елементами, які нищать їх цілісність. Окремо І.Кейван розглядає ті споруди, які було перероблено відповідно до східного обряду з латинських і протестантських. Як результат, старіші будівлі отримували ніяк не пов'язані з основним ядром конструктивні елементи. Такі храми були здебільшого тимчасовими, як тільки громада мала можливість – зводилась нова церква, хоча нерідко вона могла повторювати стилістично латинську будівлю. Мистецьку вартість І.Кейван вбачав у тих спорудах, які зводились фахівцями. Хоча матеріал будівельний місцевий, але у церквах більш виразно прочитуються ознаки українських храмів з прикметною пропорційністю й гармонією усіх складових будівлі. Мова не йде про дотримання чистоти стилістики, де часто поєднуються між собою елементи різних стилів і періодів, а про загальний вираз споруди.Як і Ю.Буцманюк, так І.Кейван звернув увагу на групу церков з вигаданими надуманими формами, у яких поєднано багато чужих і випадкових елементів.

Хоча Ю.Буцманюк розглядав пам'ятки будівництва цілої Канади, а П.Іванець і І.Кейван тільки Альберти, їхні спостереження і узагальнення співпадають, оскільки церкви зводили переселенці із західних теренів України, з тими ж національними традиціями, вірою (на початках для переселенців це не було настільки важливим, чи це православна чи греко-католицька родина, часто вони спільними зусиллями зводили храм і спільно у ньому молилися), з тими скрутними матеріальними можливостями, розділені лише територією, на якій осідали на канадських просторах. Звичайно, що якісь риси архітектури будуть більш характерними для певної провінції, але щоб зробити конкретні висновки, потрібно максимально зібрати й вивчити пам'ятки. Якраз такою важливою роботою, підтримувана урядом провінції Альберта та приватними фундаціями, вже кілька років займається група істориків Канадського інституту українських студій Університету Альберти.[18] Польові дослідження, враховуючи кліматичні умови Канади й зайнятість учасників проекту в навчальному процесі університету, можливі тільки в певний період року, то ж проект пофотографуванню і документуванню церков, насамперед Альберти, вже на нинішній момент триває чотири роки. Кількарічні експедиції у прерії Альберти, багатющий матеріал спонукали учасників до розширення його рамок на сусідні провінції. Так минулого року було проведено першу поїздку до Саскачевану, яка з самого початку зорієнтувала дослідників на певні особливості церковної архітектури провінції, а особливо на їх внутрішнє оздоблення.Отже, реальні перші кроки до ґрунтовного вивчення архітектури українців в Канаді вже зроблено. На основі фототеки проекту стосовно Альберти вже можна сформулювати попередні узагальнення.

По всій Канаді, у Альберті зокрема, вже досить рідко можна зустріти ті перші, найстаріші українські церкви. Вони не пройшли випробування часом, бо відразу будувались як тимчасові. Зміцнівши матеріально, устаткувавшись на новій землі,громада зводила нові храми, однак не можемо стверджувати, що, принаймні частина з них, булаабсолютно іншої конструкції, ніж попередні.

Волін, російська православна церква (не діюча)

Церквинеодноразово перебудовувались, причини були різними: найчастіше пожежі, також ремонтні роботи тощо.

Фотоматеріал Канадського інституту українських студій дозволяє прослідкувати еволюцію за Ю.Буцманюком, П.Іванець і І.Кейваном церков тз. «хатнього типу», у плані яких лежить звичайний прямокутник, з двосхилим перекриттям, у центрі якого хрест (над входом або посередині даху).До них, серед сфотографованих під час експедицій храмів, можна віднести, наприклад:Волін, рос. правосл. церквaVolinRO (1930 – 1940-і рр., нині недіюча); Волін Недогін, укр. правосл. церква VolinNedohinUO (час будівництва невідомий, родинна церква, нині в руїнах). У Альберті сьогодні чимало храмів різного часу, які в основі мають подібне планування й конструктивне й естетичне вирішення, з тою відміною, що вони отримали додаткові прибудови (притвор, святилище (прямокутне чи полігональне), захристя), і їх завершують часом також просто хрест чи баня з хрестом. Наприклад:Нова Буковина, Українська православна церква Петра і Павла (NovaBukovynaUOSts.PeterandPaul);Федора, Українська греко-католицька церква Вознесіння 1936 р. (FedoraUGCAscension); Ярослав, Українська гр.-кат. церква Святого Духа (JaroslawUGCHolySpirit); Аншав, укр. гр.-кат. церква Всіх Святих (AnshawUGCAllSaints);Баллатер, укр. гр.-кат. церква Пресвятої Богородиці (BallaterGuy UGC St. Mary); Блуберi, укр. правосл. церква Петра і Павла(Blueberry UO Sts. PeterandPaul); Боннівіл, рос. правосл. церква Петра і Павла (Bonnyville ROSts.PeterandPaul);Бойл, рос.правосл. церква Святого Воскресіння (Boyle ROHolyResurrection); Бойл, укр. правосл. церква Св.Іллі (Boyle UOSt.Elias); Чергілл, укр. гр.–кат. церква Пресвятої Євхаристії (Cherhill UGC HolyEucharist); Біг Медов, укр. правосл. церква Івана Хрестителя (BigMeadow UOSt.JohntheBaptist); Гочкісс, укр. гр. – кат. церква Всіх Святих (Hotchkiss UGC AllSaints);Вокін, рос. правосл. церква Святої Трійці (Woking RO HolyTrinity)etc. Вочевидь саме такі храми, які мають чимало спільного з традиційним українським дерев'яним будівництвом і виокремив І.Кейван, проте церкви такого планування будувались з різних матеріалів.

Нова Буковина, українська православна церква Петра і Павла. Фото Френсіс Свирипи, 2011 р.

Чисельну групу церков формують хрещаті в плані храми: з однією банею на середньохресті (СтарПено, укр. гр.–кат. церква Успіння Богородиці (StarPenoUGCAssumtionofVM)[19]; ХайнКрік, укр. гр.–кат. церква Всіх Святих (HinesCreek UGC AllSaints); Ярослав, укр. правосл. церква Св.Димитрія (Jaroslaw UO St.Demetrius); Лешор, укр. гр.–кат. церква Різдва Богородиці (Leshore UGC

Ярослав, українська гр-кат. церква Святого Духа. Фото Роксолани Косів, 2012 р.

Лешор, українська гр.-кат. церква Різдва Богородиці. Фото О.Семчишин-Гузнер, 2011 р.

Nativityofthe BVM); Київський Гай, укр. правосл. церква Св.Михаїла (Kievs-K-HiUOSt.Michael), Піно православна церква Св.Михаїла (PenoOSt.Michael); СтарЕдна, рос. правосл. церква Преображення Господнього (StarEdnaROTransfiguration)

Карвел, українська гр.- кат. церква Св.Миколая. Фото Івана-Павла Химки, 2009 р.

etc). Різновидом їх часто є будівлі з двома додатковими завершеннями у вигляді менших бань із західної сторони(Карвел, укр. гр.–кат. церква Св.Миколая (Carvel UGC St.Nicholas); Делф, укр. гр.–кат. церквaВведення в храм Пресвятої Богородиці (Delph UGC Presentationof MG); ЕдгемонтСандхілл, укр. гр.– кат. церква Святого Хреста(EgremontSandhills UGC HolyCross); Едгемонт, укр. правосл. церква Івана Хрестителя (Egremont UO StJohntheBaptist); Глендон, укр. гр.–кат. церква Успіння Богородиці (Glendon UGC Assumtionofthe BVM);Ліместон, укр. гр. – кат. церва Архангела Михаїла(Limestone UGC St.MichaeltheArchangel); Андрю, укр. правосл. церква Петра і Павла(Andrew UO Sts.PeterandPaul)etc.). Водночас певну підгрупу складають храми, які мають ту ж основу, однак не оправдано перенасичені архітектурними елементами.

Зустрічаються храми зведені на основі базиліки: з двома банями-вежами на західній стороні (Боннівіл, укр. православна церква Св. Іллі (Bonnyville UOSt.Elias); Боні Лейк, укр. правосл. церква Святого Хреста(BoyneLakeUOHolyCross);Грейженд, укр. гр.–кат. церква Покрови (Craigend UGC Protectionofthe BVM)etc.) та з центральною банею і двома банями – вежами біля входу (Калмар, укр. гр. – кат. церква Непорочного Зачаття (Calmar UGC ImmaculateConception); ЕлкПойнт, українська православна церква Св.Володимира (ElkPointUOSt.Vladimir); Райкрофт, укр. гр.–кат. церква Івана Хрестителя (RycroftUGCSt. JohntheBaptist); Торгілд, укр.правосл. церква Петра і Павла (ThorhildUOStsPeterandPaul)etc).

І.Кейван справедливо згадує ті українські

Бонні Лейк, українська православна церква Святого Хреста. Фото Еви Химки, 2012 р.

Калмар, укр. гр. - кат. церква Непорочного Зачання. Фото Кола Дюка, 2009 р.

Торгілд, укр. православна церква Петра і Павла. Фото О.Семчишин-Гузнер, 2011 р.

церкви, які мають стилістичні риси латинських сакральних споруд і найбільш виразною їх ознакою є одна вежа з шатровим завершенням на західному фасаді (Піно, укр. правосл. церква Івана Хрестителя (Peno UO St.JohntheBaptist);Едсон, рос. правосл. церква Св.Андрія(Edson, RO St.Andrew)), іноді вона замінена вежею з банею(Мирнам, укр. правосл. церква Святої Трійці (Myrnam UO HolyTrinity);Бервин, укр. правосл. церква Івана Хрестителя (Berwyn UOSt. JohntheBaptist)).Деякі споруди маютьтакож стрільчастої форми вікна, які не були притаманні церквам східного обряду(Едсон, рос. правосл. церква Св.Андрія (EdsonROSt. Andrew); Аншав, укр. гр.–кат. церква Всіх Святих (AnshawUGCAllSaints)).

Окремі храми мають цікаве вирішення: їхні складові і цілість пропорційні, конструктивне і стилістичне вирішення грамотне, вони мають виразно національний характер і гармонійно сприймаються в природньому середовищі (Св.Михайла, укр. гр. – кат. церква Св. Миколая (перша дерев'яна церква була 1900 р., нинішня – мурована збудована 1923 р.) (StMichael UGC StNicholas); МондерБіверЛейк, рос. правосл. церква Св.Якова (MundareBeaverLake RO St.Jacob);ПіжеонЛейк, укр. правосл. церква Св.Михаїла(PigeonLake UO St.Michael)).

Як приклади модерних церков можна навести Камрос, укр. правосл. церква Всіх Святих (Camrose UO AllSaints); Боннівіл, укр. гр.–кат. церква Зішестя Святого Духа (Bonnyvill UGCDescentofHolySpirit).У великих містах українські громади будували храми, які проектували відомі архітектори, здебільшого з українським корінням. В

Едсон, російська православна церква Св.Андрія. Фото Кола Дюка, 2010 р.

Бервін, українська православна церква Івана Хрестителя. Фото Кола Дюка, 2010 р.

Альбертіпрацювали С.Тимошенко (проект церкви Св.Івана Хрестителя в Едмонтоні), М. Фляк (1899- 1973), Ю.Черненко (1923-) церквaБориса і Гліба в РедВотер, куполи храму Св.Івана Хрестителя в Едмонтоні.[20]

Сакральна архітектура українців в Канаді – яскраве історичне й мистецьке явище, породжене духовною потребою народу. Це вагома сторінка національної культури, невід'ємна її складова, яка не є належно висвітлена і запрезентована в історії українського мистецтва. Поглиблене вивчення архітектурної спадщини у різних країнах світу переселенців з Українинаприкінці XIX – першій половині XX ст., зведення здобутих результатів досліджень в одну проблему дасть основу для проведення ґрунтовного порівняльного аналізу й визначення місця й значення даної ділянки мистецтва у скарбниці світової культури.

1 Тесля І. Українські поселення в Канаді // Ювілейний збірник з приводу створення Української Католицької Ієрархії в Канаді (1912-1962): Альманах «Поступу». – Вінніпег, 1962. – С.152-155.

2 Боровик М. Століття українського поселення в Канаді (1891-1991). – Монтреаль, Оттава, 1991.

3 1912 р. був призначений перший греко-католицький єпископ Канади Никита Будка, Прибувши наприкінці року він застав близько 80 гр.-кат. церков і каплиць по всій країні.

4 Українська греко-православна церква в Канаді офіційно була організована 1918 р. (Див.: ЕУ. – Львів, 1994. – Т.3. – С.938-939).

5 Малицький О. Українська католицька церква в Альберті // Західноканадський збірник (канадське наукове товариство ім. Т.Шевченка). – Ч.4. (Едмонтон), 2000. – С.119-137; Химка І. Українські церкви в Північній Альберті (місцевості Гачкис, Меннінг, Норд-Стар) // Західноканадський збірник (Наукове товариство ім. Т.Шевченка в Канаді). – Ч.4. (Едмонтон), 2000. – С.119-137.

6 І.Кейван емігрував до Канади 1949 р., проживав у Едмонтоні.

7 Програма дослідження релігії і культури: нові напрямки // Бюлетень КІУСу (Едмонтон). – 2008. – С.1,3,4.

8 Архів Ю.Буцманюка. УКАМА. Про нього згадується в статті О.Макара. Українсько-канадський архів-музей/ (Див.: Західньоканадський збірник (Канадське наукове товариство ім. Т.Шевченка.- Т.XXXVII. (Едмонтон). – Ч.3. – 1999. - С.162). Над матеріалами архіву ми мали змогу працювати влітку 2010 р.

9 Інтерв'ю з П.Іванець проведене проф. Наталією Кононенко в Сан Кетрінс. 2010 р.

10 Іванець П. Бог, Церква і Український Нарід // Українські церкви Альберти у мистецьких творах і в описі Парасі Іванець. Слідами українських піонерів по Альберті. – 1991. – С.8

11 Інтерв'ю з П.Іванець проведене проф. Наталією Кононенко в Сан Кетрінс. 2010 р.

12 Кейван І. Українські церкви Альберти в малярських творах Парасі Іванець // Українські церкви Альберти у мистецьких творах і в описі Парасі Іванець. Слідами українських піонерів по Альберті. – 1991. – С.15.

13 Матеріали зАрхіву провінції Альберта.

14 Колянківська О. Українські церкви Альберти в малюнках Парасі Іванець // Українські церкви Альберти у мистецьких творах і в описі Парасі Іванець. Слідами українських піонерів по Альберті. – 1991. – С.23-24.

15 Іванець П. Бог, Церква і Український Нарід // Українські церкви… - С.7-8.

16 Луговий А. Мої спомини про давне минуле в Канаді // Ювілейний збірник з приводу створення Української Католицької Ієрархії в Канаді (1912-1962): Альманах «Поступу». – Вінніпег, 1962. – С.184

17 Кейван І. Українські церкви Альберти в малярських творах Парасі Іванець // Українські церкви Альберти у мистецьких творах і в описі Парасі Іванець. Слідами українських піонерів по Альберті. – 1991. – С.15-17.

18 Проект під назвою «Сакральні пам'ятки: проект задокументування духовної спадщини» підтримуваний дослідницькою Програмою Релігії і Культури Канадського Інституту Українських Студій Університету Альберти, ResearchProgramonReligionandCultureoftheCanadianInstituteofUkrainianStudiesattheUniversityofAlberta, KuleChairofUkrainianEthnographyoftheUniversityofAlberta, EndowmentFundfortheFutureSupportfortheAdvancementofScholarshipResearchFundoftheUniversityofAlberta, PrairieCentrefortheStudyofUkrainianHeri tageattheUniversityofSaskatchewan, AlbertaHistoricalResourcesFoundation, SaskatchewanHeritageFoundation, AlbertaUkrainianCommemorativeSociety, UkrainianPioneers' AssociationofAlberta, приватними дотаціями.

19 75-річчя першої Української Католицької Парафії в Канаді. Стар-Пено, Альберта. 1897-1972. – Едмонтон, 1972.

20 Кейван І. Нариси з історії української культури. – Едмонтон, 1984. – С.79-80

Наталія МИХАЙЛЮК
(Сестра Назарія, ЧСВВ)

СТАН ВИВЧЕННЯ ІСТОРИКО - МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ ЖІНОЧИХ ВАСИЛІЯНСЬКИХ МОНАСТИРІВ В УКРАЇНІ XVII - ПЕРШОЇ ПОЛ. XX СТ.

Стаття присвячена вивченню стану дослідження мистецького облаштування храмів монастирів сестер Василіянок в Україні, які в своїй більшості збереглися в Галичині. Оскільки життя монахинь до «йосифітської» реформи носило більш закритий – «контемплятивний» характер - не було прийнято про них писати, тому джерельна база дослідження є мало опрацьованою і дуже обмеженою. Публікації в основному торкаються загальної історії розвитку церкви чи історії певних чоловічих василіянських монастирів. Доводиться опиратися на літературу з історичними описами певних монастирів, статистичну інформацію церковних шематизмів, хроніки окремих монастирів, окремі статті з короткими повідомленнями, невеликий фотоархів сестер Василіянок у Львові, і спогади сестер. Більшість одиниць церковного малярства жіночих василіянських монастирів XVII – першої пол. XX ст. сягає історії конкретних жіночих монастирів.

В середині XIX століття вивчати історію чернецтва в Галичині розпочав А. Петрушевич і з'явилися його перші статті про жіноче монашество[1]. Вкінці XIX на початку XX століття поряд з історичними дослідженнями чоловічих василіянських монастирів в Україні М. Коссаком[2], І. Крип'якевичем[3], М. Голубцем[4] виходять напрацювання цих авторів[5] та В. Хотковського[6] про монастирі василіянок. Волиняк (М.Гіжицький) оглядово подає історію 40 осередків ЧСВВ на Волині[7], в Литві і на західноукраїнських землях[8], де коротко згадує серед них і жіночі. Отець Й. Лозинський публікує невелику статтю про Яворівський жіночий монастир[9]. Поряд з А. Петрушевичем[10] історію міст і сіл, а зокрема, там де існували монастирі, можна почерпнути з публікацій М. Площанського[11] , отця Василя Чернецького [12] та інших.

Історію василіянських монастирів та Унійної Церкви на Поділлі в XIX столітті описують члени «Подільського єпархіального історико - статистичного комітету». Серед них - С. Венгрженовський, Ю. Сіцінський, Н. Яворовський. На їх праці опирається дослідник монастирів М. Гіжицький (Волиняк)[13]. Післявоєнні діаспорні знавці історії Василіянського Чину о. Михайло Ваврик[14] та о.Ізидор Патрило[15] лише винятково згадують про жіночі монаші осередки.

В 1934 році виходить перша монографія історії монастирів сестер Василіянок. Автор - др. Соломія Цьорох – монахиня василіянка, представляє «Погляд на історію та виховну діяльність Монахинь Василіянок»[16]. Робота з ілюстраціями, вийшла у Львові накладом богословського наукового товариства під проводом отця проф. д-ра Йосифа Сліпого з благословення Митрополита Андрея Шептицького при Львівському університеті із семінара історії освіти і шкільництва під проводом проф. д-ра Станіслава Лемпіцького. Праця подає коротку історію жіночого василіянського монашества, походження, основні історичні моменти неодноразового розквіту і занепаду. Тут знаходимо історичну довідку про відомі на той час жіночі василіянські монастирі по цілому світі від найдавніших часів і до 1930 року. Про де - які з них інформативність дуже незначна: час заснування, окремі згадки або час закриття. Монографія коротко висвітлює багато актуальних для монашого життя питань: церковну історії, основні реформи і наслідки їх впливу на зміни в монастирях, реформи одягу та інше. Розглядається розвиток монастирів в історичному контексті, особливо - два останні століття. Другою великою частиною книги є ґенеза виховної праці у жіночих Василіянських монастирях від 1800 до 1933 років. Особливістю монографії є додаток, де знаходяться копії багатьох історичних грамот й документів зазначених вище жіночих монастирів, а також каталог визначних святих інокинь. Подані в книзі світлини 1920 -1930 рр. фіксують невідомі ікони з монастирських каплиць.

Висвітлено життя білоруських василіянок в праці священика Й. Урбана, що описує справу Макрини Мечиславської[17]. Про цю легендарну білоруську василіянку подає відомості і А. Єрджевський[18]. Слід згадати й авторів загальних курсів історії церкви в Україні: А. Великого[19], І. Огієнка[20], де оглядово можна познайомитися з історією

монашества на наших землях.

Групуючи збережені помонастирські пам'ятки, бачимо, що найбільша кількість їх належить до Львівської і Перемиської єпархій, невелика частина походить з монастирів на Івано – Франківщині та Закарпатті. Історію жіночих монастирів у старому Львові (Катеринівського, Введенського і сестер Лягешівських) описує М. Голубець[21], яку доповнює І. Мицько[22]. Відомий львовознавець В. Вуйцик у праці про неіснуючі церкви Підзамча на основі архівних матеріалів подає коротку інформацію про Введенський жіночий монастир у Львові (1624-1809)[23]: час заснування, привілеї, а також описує долю церкви та ікон, проданих після його закриття. Історичні нариси С. Голубєва про Петра Могилу торкаються Львівського жіночого монастиря св. Катерини[24]. Про нього подає інформацію І. Зенькович[25]. Кілька невідомих фактів знаходимо в історичних описах хроніки міста Львова Дениса Зубрицького[26] і Йосифа Зіморовича[27]. Цієї теми торкається М.Капраль[28], І. Качор[29], І. Бокало [30]. Існують публікації автора цієї статті[31]. І. Буцманюк на початку XX століття досліджує однин з найдавніших монастирів - Унівський[32]. Через сто років середньовічні монастирі розглядає Р. Берест [33]. Історією жіночих монастирів василіянок Львівської та Перемиської єпархій в XVII – XVIII століть займається О. Дух. Вийшли його окремі публікації по Жовківському[34] та Смільницькому [35] монастирях, а також дослідження вікового, освітнього та станового рівня черниць монастирів Львівської єпархії[36]. Публікації охоплюють інші важливі аспекти життя жіночих монастирів означеної локалізації і часу[37]. Нещодавно свої наукові дослідження жіночим василіянським монастирям Поділля і Волині присвятила В.Лось[38]. Нова історична монографія монахині василіянки сестри Серафими Сало про історію Провінції Пресвятої Тройці Сестер Чину Святого Василія Великого (XX століття) була представлена в 2012році[39] . Ширшу канву церковного життя у Львівській єпархії XII – XVIII століть віднаходимо в ґрунтовній монографії І. Скочиляса[40].

Важливу історичну інформацію про монастирі знаходимо у хроніках. Хроніка Яворівського монастиря за 1621-1935 рр.[41] подає цікаві описи, пов'язані з відомою на той час чудотворною іконою Богородиці Замилування, що збереглася при монастирі до сьогодні. Історія сягає подій Хмельниччини і закінчується в 1939 році. Хроніку монастиря Покрови Пресвятої Богородиці сестер Василіянок в Яворові в 1882 році почала писати м. Емелія Полошинович, ЧСВВ і продовжила м. Олена Лянгевич, ЧСВВ. На основі архівний матеріалів подано перебіг головних подій в житті монастиря: його фундацію добродійкою Маргаритою Жугаєвич (Дишкевич), вплив релігійних подій на життя сестер (прийняття Унії в 1691 році), будівництво монастиря, церкви і розвиток шкільництва.

Хроніка монастиря св. Василія Великого сестер Василіянок по вул. Длугоша, 17 у Львові описує короткий період 1933 - 1939 рр.[42]. В ній згадано про церкву Непорочного Зачаття по вул. Зибликевича, 30 (тепер вул. Івана Франка), що у свій час належала до згаданого жіночого монастиря. До цього храму було пожертвувано ікону Богородиці Неустанної Помочі, котра до сьогодні служить своєму молитовному призначенню при монастирі сестер василіянок. Дуже ґрунтовна і обширна хроніка Словітського монастиря об'ємом в три рукописні книги була втрачена на початку 90-их років XX століття. Досі не віднайдено хроніку Івано-Франківських (Станіславівських) Василіянок, хоч С. Цьорох подає на неї посилання[43] .

Цінною джерельною базою для праці служать архівні документи візитації жіночих монастирів з переліком власності, включаючи списки сакральних речей, а зокрема – ікон. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (далі – ЦДІАУ, м. Львів) фонд 684 в описі 1 містить 3342 справи василіянських монастирів, з яких 178 стосуються жіночих василіянських монастирів. Серед них найбільш інформативним є Словітський монастир[44]. Опис візитації Словітського монастиря 1782 року подає докладний перелік монастирського і церковного майна та речей повсякденного вжитку[45]. Житлові та економічні забудови, церкву та церковне облаштування, домашнє, господарське та інше монастирське майно подано у звіті від 1 червня 1824 року[46], а в описі від 1822 року знаходимо список господарських, кухонних та інших речей і церковні

книги[47]. Значною кількістю документів у цьому фонді і описі представлений також Львівський монастир[48]. Є інформація про Золочівський[49], Кудринський[50], Рогатинський [51], Сасівський[52], Смільницький[53], Унівський [54] та Яворівський [55] жіночі монастирі.

Фонд 146 (Галицьке намісництво. Інвентарні описи майна) згадує монастирок Василіянок в Добромилі Перемишлянського округу[56], монастирі - в Яворові[57], Струмиловій Камінці [58]. А також там знаходимо звіти про майновий стан ліквідованих жіночих монастирів Золочівського округу в селах Монастирок (Брідський (Підлужне))[59], Пустельники, Бачина, Станіславчик, Камінка Струмилова[60], справу ліквідації Смільницького монастиря[61], стан греко-католицького монастиря у Львові на час XVIII – початку XX століття[62], Розгірчі[63], Словіті[64], Смільниці[65], Яворові[66], Язвині[67]. Інші фонди ЦДІАУ у м. Львові подають окремі відомості і про Жовківський монастир[68], про цінні старовинні мистецькі пам'ятки Словітського монастиря, подані на бібліографічно – археологічну виставку, яка відбулася у Львові в 1888-1889 роках [69].

В Національному музеї ім. Митрополита Андрея Шептицького у Львові (далі – НМЛ) у відділі рукописної та стародрукованої книги знаходимо кириличні (далі – Ркк) і латинські (далі – Ркл) рукописи. Серед них документи Жовківського[70], Словітського[71], Кам'янко – Струмилівського [72] Унівського[73] та Рогатинського[74] жіночих монастирів. В 1763 році ієромонах Миколай Шадурський візитує Словітський монастир, коротко описується понад 200-літню його історію, церкву, дзвіницю, внутрішнє наповнення храму[75]. В описі інвентаря храму згадується велика кількість ікон. Серед них — іконостас, ікона Жировицької Богородиці, бічні вівтарі, ікона Богородиці у срібній шаті, котра і сьогодні служить своєму молитовному призначенню при монастирі сестер василіянок у Львові. Не лише Богородична, але багато інших ікон мали дорогі шати, корони. Згадується цінний хрест 1644 року. Далі йде опис монастирського майна, також монастирських будівель. Розвиток монастиря і основні події починаючи з 1615 року, де описується фундаторів монастиря, документи купівлі, оплати чи звільнення від податку монахинь, Привілеї Владислава IV, Яна Казимира, королів та інших жертводавців. Таким чином з візитаційних описів монастирських храмів маємо документальні потвердження про їх сакральне облаштування.

З протоколу візитації Рогатинського монастиря Переображення Господнього від 1760р.[76] довідуємося про церкву з іконостасом та стару трапезну (що колись служила церквою) зі «старосвітським, сницарської роботи і малювання» іконостасом. Описано внутрішнє облаштування цих будівель. Серед речей релігійного призначення – ікони, церковний посуд, одяг та інше. Відомості про подальшу долю проданої Рогатинської церкви Переображення Господнього жіночого василіянського монастиря подає Василь Слободян у збірці історичних описів і досліджень «Храми Рогатинщини»[77]. Існуючий сьогодні у с. Надрічне, Бережанського району храм і іконостас Рогатинського монастиря[78] є об'єктом подальшого дослідження.

Протоколи візитації Жовківського монастиря Воздвиження Чесного Хреста сестер Василіянок від 1763 року коротко описують монастирські будинки і церкву, та їхнє майно. Вказано про присутність деісіса – іконостасу, та значну кількість великих і малих ікон[79]. Схожу інформацію подають нам матеріали візитації Кам'янко – Струмилівського монастиря[80]. Повний іконостас з апостолами, пророками та царськими вратами і різьбленими намісними іконами існує і в Унівському монастирі на 1763 р.[81]

Джерельною базою для дослідження історичних передумов виникнення релігійного малярства по монастирях, а також - пов'язаних з ними осіб, служать документи Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника, відділ рукописів (далі – НБС). Фонд 3 (Бібліотека та Центральний архів монастирів оо. василіян у Львові) представляє дуже цінний Щеплотський пом'яник з вписаними іменами монахів і монахинь окремих монастирів[82]. Важливим джерелом для дослідження служить також Межигірський пом'яник, де ігуменом монастиря віднаходимо невідомого досі в науковій літературі іконописця ієромонаха Венедикта Дунаєвського[83], автора втраченого іконостасу з монастирського храму в Словіті[84]. В Яворівський пом'яник вписано багато інокинь з цього монастиря, починаючи від його фундаторки схимомонахині Макрини

(+ 1645 р.), уписи їхніх родин, а також ігумени Чернилявського та Крехівського монастирів[85]. Зустрічаємося з оригіналом грамоти, наданої в 1650 р. королем Іваном Казимиром жіночому монастиреві і церкві в Кам'янці Струмиловій[86]. Про Дубенський жіночий василіянський монастир на Волині 1771р. свідчить розпорядження єпископа луцького Сильвестра Любенецького – Рудницького[87] та складений інвентарний опис канонічної візитації 1818р.[88] . З цього ж фонду довідуємося про грошові надходження до Словітського василіянського монастиря після ліквідації жіночого монастиря у Смільниці[89], а також - про черниць, які перейшли звідти до Львівського монастиря сестер Василіянок[90].

Старший Крехівський пом'яник, писаний ієромонахом Діонісієм Синькевичем вкінці XVII століття, згадує інокинь монастирів: Вишенського (повіт Мостиська), з Волі Арламівської (повіт Мостиська), з Василіянського Городища (повіт Сокальський), з Дзіболок (Зіболок) (біля Куликова), Крехівського та Куликівського жіночих монастирів. Тут залучено також монахинь з Нової Греблі (повіт Жовківський), та з дівочого монастиря в Пикуличах (повіт Перемишль)[91]. . Місяцеслов «Перемишлянин» вкінці XIX ст. крім монашого жіночого осередку під Перемишлем на Вільчу (Вовчу)[92], згадує монастир в Розгірчі (повіт Стрийський)[93], в Смільниці (біля Старого Самбора) - монастир Різдва Пресвятої Богородиці[94], в Яворові - Покровський[95]. Історію монастирів Перемишля і Перемиської Єпархії розглядають також А. Петрушевич[96], В. Хотковський[97], Ю. Никорович[98]. Опис візитації Яворівського жіночого монастиря знаходимо в Перемиському архіві[99]. Візитації монастирів Холмської єпархії – Язвинського[100] , Пустельницького[101] та Буського монастиря[102] зберігаються на території сучасної Польщі в Любліні[103]. В Історія жіночих Василіянських монастирів на Брацлавщині говорить про Вінницький монастир Благовіщення (1723 -1795)[104], Микулинецький, а пізніше – Рожецький 1716 - 1796 рр.[105] монастирі.

Певною допомогою в опрацюванні теми історії жіночих монастирів і їх пам'яток в Івано – Франківщині стала праця Марії Вуянко «Монастирі Івано- Франківська (Станіславова) перша половина XX ст.»[106]. Автор описує історію всіх греко-католицьких і римо-католицьких монастирів міста. Про сестер Василіянок М. Вуянко подає на основі матеріалів історії Церкви України, вище згаданої праці м. Соломії Цьорох, та на небагаточислених архівних даних і свідчень сестер, котрі вступили до монастиря перед 1939 роком. Історію монастиря автор поділяє на три періоди – з часу першої згадки – 1782 р. до 1939 р.; трагічний воєнний період і відомий псевдособор; «катакомбний» час гонінь і переслідувань. Дана праця подає яскраву картину суспільного значення монастиря сс. Василіянок в Івано- Франківську. Спробою поглибити і систематизувати історію жіночих монастирів Чину Святого Василія Великого з 1772 по 1918 роки є дипломна робота студентки 5-го курсу філософсько-богословського факультету Львівського Католицького Університету монахині василіянки Лукії Ольги Мурашко[107]. Опрацьовується кілька питань: місце сестер василіянок у структурі Галицької митрополії, аспект внутрішнього життя жіночих василіянських монастирів і їх суспільна діяльність. Останнє сягає питань учительської праці сестер.

Завдяки виданим каталогам ікон музейних і приватних збірок підходимо до питання атрибутування монастирських ікон, порівнюючи їхню символіку, іконографічні, стилістичні та авторські особливості. Важливим є каталог першої української виставки 1888-1889 років[108] зі звітом про неї[109], альбом Галицьких ікон XV-XVI ст[110]. Невеликий каталог музейних колекцій, в який внесено ікону Спаса з церкви Успіння Богородиці на Вільчу [111], Св. Юрія Змієборця з Словітського монастиря[112] подає В. Свєнціцька. Досліджує живопис також П. Жолтовський [113], Г. Логвин[114], В. Овсійчук[115]. Для датування помонастирських ікон XVII – І-ої половини XX ст. і віднайдення певних стилістичних та іконографічних особливостей, пов'язаних з конкретним іконописним осередком чи оточенням маляра, послужив, виданий в 2003 році київським видавництвом «Родовід», альбом ікон із приватних збірок «Давня українська ікона»[116] [25, 334] , а також більша кількість альбомів з фотографіями музейних ікон та приватних колекцій, які численніше

почали виходити вкінці XX на початку XXI століття[117].

Більшість помонастирських ікон не подавалася в літературі раніше. Існують певні згадки і дослідження іконостасу та окремих ікон з Введенського Львівського монастиря[118]. Подано в літературі вид Рогатинського[119] та Смільницького іконостасів[120]. В. Свєнціцька згадує окремі ікони неіснуючих монастирів в Сасові та присілку Маращанка[121]. Вкінці XX на початку XXI століття мистецтвознавче зацікавлення все частіше звертається до сакральної тематики. Вивченням архівних матеріалів про українських малярів та висвітленням цієї теми активно займається В. Александрович[122]. Дослідження торкнулися кількох помонастирських ікон з Вільча (Вовча)[123]. Всі вище згадані ікони ніколи не розглядалися в комплексі – як пам'ятки окремого монастиря, лише нещодавно вийшла коротка стаття[124].

Певною допомогою є праця з фотофіксаціями. Збережені в монастирському архіві[125] , в ЦДІАУ фотографії поч. XX ст. та в НМЛ дають можливість для нових мистецтвознавчих припущень і фактів. Вагоме місце в дослідженні займають виїзди в храми, де знаходяться іконостаси, їх фрагменти чи окремі ікони, які раніше належали до монастирів сестер ЧСВВ , а також – розповіді сестер й інших людей. Самі пам'ятки є важко згрупувати по стилістичних, часових чи іконографічних особливостях. Можна говорити про релігійне малярство, яке в певних часових межах належало до конкретного жіночого василіянського монастиря. До цього переліку слід внести три повні помонастирські іконостаси (Введенський, Смільницький і Рогатинський) та три інші - ікони з яких частково збережені (Словітський, Сасівський та Маращанський). Можна ставити питання про ікони старшого іконостасу з монастиря Введення, окремі іконографічні одиниці (з монастиря в Зіболках, Судовій Вишні, Волсвині, та інших) віднайдені в різних місцях. Підлягають поглибленому вивченню музейні ікони, про які вказано, що поступили з жіночих монастирів, так і ті , що за припущенням, мали б до них належати. Найбільша кількість монастирів знаходилися в Перемиській і Львівській єпархіях, проте стикаємося з пам'ятками, які за своїм походженням належали до монастирів Холмської єпархії, Івано – Франківщини (Станіславівщини) та Закарпаття. Про фунціонування жіночих Василіянських монастирів на Волині (Полонського, Володимирського, Дубенсько – Підборецького, Корецького та Ясногорського) свідчать, як джерельні дані [126] так і довоєнні[127] та сучасні дослідження[128]

Малярське наповнення цих храмів, як монастирських, не було ніким досліджуване. Детальніше опрацювання цього питання дасть можливість доповнити історію вітчизняного церковного малярства, впорядкувавши і уточнивши еволюцію розвитку окремих малярських осередків, шкіл, ведучих малярів та їх оточення, ввівши в науковий обіг нові мистецькі особистості і доповнивши авторський обрис добре відомих нам майстрів.

1 Петрушевич А. Монастирь черниць ЧСВВ в Яворові //Перемишлянин на 1855 год- Перемишль 1855 – с.48-50; Петрушевич А. Словицкій женскій Монастирь Чина Св. Василія В. і єго дівочоє воспиталище. Краткоє історическоє ізвістіє по грамотам і актам того же Монастиря сочиненноє // Зоря Галицка. – Львів, 1851, ч. 13. – С.110- 112; ч. 14. – С. 118- 120.

2 Коссакъ М. Короткій поглядъ на монастири и монашество руске, от заведеня на Руси віри Христовой аж по нынішноє время // Шематизмъ Провинціи Св. Спасителя Чина Св. Василія Великого въ Галиции – Львов, Институт ставропигіанський, 1807. – С.205 - 354._

3 Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині // Записки ЧСВВ. – Жовква, 1926. III. Ч. 1-2 – С. 70 - 104.

4 Голубець М. Матеріали до каталогу Василіянських монастирів // Записки ЧСВВ. 1928. III. 1-2.- С.165- 169.

5 Коссакъ М. Дівичі Монастырі въ Галиції. Монастыри дьвичі въ Еархіях Львовской и Перемышльской // Шематизмъ Провинції Св. Спасителя Чина Св. Василія Великого в Галиції. – Львов, 1867 р. – С. 30- 33, 203- 210; Голубець М. Жіночі монастирі у старому Львові // Жінка. Газета. – Львів, 1939- ч.8 - С.4.

6 Chotkowski W. Historya polityczna kosciola w Galicyi. – Krakow,1909. - T.1-2.; Chotkowski W. Grabieze koscielne w Galicyi. – Krakow,1919. – T.1-2.; його ж Redukcje monasterow Bazyljanskich w Galicji. – Krakow,1922. – 150 s.

7 Wolyniak (Giyzcki M.) Spis klasztorow Unickich Bazylianow w wojewodstwie Wolynskiem. – Krakow, nakł. Społki Wydawniczej Polskej, 1905.- s.1-146 ;

8 Wołyniak . Z przeszłosci Zakonu Bazylianskego

na Litwie i Rusi. I- Bazylianki i ich pedagogicyna działalnośc. //Przewodnik naukowy I literacki. Dodatek miesiecynt do „ Gayetz Lwowskiej". Roynik XXXII – 1904 . Odpowiedyialnz redaktor Adam Krechowiecki.- 108 st. ; roczn. 32 - .S. 65-82, 157-172, 250-268, 353-360, 449-463;

9 Лозинський Й. Монастир черниць Ч. С. Вас. В. въ Яворові.// Перемышлянинъ на годъ 1855- Перемышль , 1855- С. 46-49;

10 Петрушевич А. Сводная Галицько-Русской летопись с 1600 по 1700 год // Литературный сборник, издаваемый Галицко- Русской Матрицею 1872 и 1873. – Львов, 1874. – С. 34.; Петрушевич А. Сводная галичско – русская летопись 1700 до конца августа 1772 года. - Часть I.- Львов, Ставропигійский Институт, 1887 – С.234;

11 Площанский В. М. Прошлое Холмской Руси по архивнымъ документамъ XV-XVIII в. и др. источникамъ. Холмская єпархія православной и б.уніатской церкви. II ч. - 1630-1730. Холмская єпархія римско-кат. Церкви. I -1418-1733. – Вильно, Типо-Линографія Х. Маца, 1901.- 240 с.; Площанский В. М. Прошлое Холмской Руси по архивнымъ документамъ XV-XVIII в. и др. источникамъ.(Духовенство. Холмская єпархія православной и б. уніатской церкви. I -1428-1630. – Вильна, Типографія А. А Зака, 1899 - 240 с; Площанський М. Бускъ городъ и б. княжество т. им. на Галицкой Руси./ По данням изъ области исторіи, топографіи и статистики описалъ Венедиктъ М. Площанскій.- Львовъ , 1872 – 34 с.;

12 Чернецкий В. Камінка – Струмилова./ Василій Чернецкій, парох з Сілца белзкого./ Книжочка миссійна- с. 12-20.; Чарнецький В. Любачовъ. «Книжочка мисійна» - 1897, ч. 7, - с. 14-19; Чернецкий В. Село Городище – василіянське въ повіті сокальскомъ.// Василій Чернецкій, парох з Сілца белзкого./ Книжочка мисійна- С. 13-18.

13 Wołyniak . Z przeszłosci Zakonu Bazylianskego na Litwie i Rusi. I- Bazylianki i ich pedagogicyna działalnośc. //Przewodnik naukowy I literacki. Dodatek miesiecynt do „ Gayetz Lwowskiej". Roynik XXXII – 1904 . Odpowiedyialnz redaktor Adam Krechowiecki.- 108 st. (roczn. 32 .S. 65-82, 157-172, 250-268, 353-360, 449-463;

14 Ваврик М. Нарис розвитку і стану Василіянського Чину XVIII – XIX ст. Топографічно-статистична розвідка – Рим, 1979.– С. 160, 164, 169, 181,182.

15 Патрило І. Нарис історії Василіянського Чину Св. Йосафата. / І. Патрило , ЧСВВ. // Серія II. «Записки ЧСВВ».- Видавництво ОО. Василіян, Рим, 1992 – 655с.

16 Цьорох С. Погляд на історію та виховну діяльність СС. Василіянок / Др. Саломія Цьорох, ЧСВВ. – Львів, Накладом Богословського Наукового Товариства , 1934. – 254 с.

17 Ks. J. Urban T. J. Makryna Mieczyslawska w swietle prawdy.- Krakow, 1923.

18 Jedryejewski A. Matka Makryna Mieczysławska. Bazylianka, ostatnia Bazylianek Minskich i Założycielka Klasztoru sw.Bazyleho Wielkiego w Rzymie. Meczenica za wiare i bohaterka narodowa.- N. Brittain, Conn., drukiem Pryewodnika Katolickiego, 1936, - s.86;

19 Великий А. Г. З Літопису Християнської України, XVIII – XIX ст. – Рим, 1975. Т. 7 – 279 с.

20 Огієнко І. Українське монашество. - Наша культура і наука, Київ, - 2002, – С. 99.

21 Голубець М. Жіночі монастирі у старому Львові // Жінка. Газета. – Львів, 1939- ч.8 - С.4

22 Мицько І. До історії Львівських церков. // Матеріали повідомлення Других Ставропігійських читань.- Львів, 1995р.

23 Вуйцик В. Неіснуючі церкви Підзамча // Вибрані праці до 70- річчя від дня народження. – Львів, 2004.- С.70-72.

24 Голубев С. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. (Опит исторического исследования) в 2 т. - Киев, Т.1, 1883,.- 356 с.

25 Зенькович І. Святокатеринінський монастир у Львові./ Іпатій Зенькович. // Лавра. Часопис монахів Студитського Уставу. - Львів, 1999-Ч.10 - С.43-46.

26 Зубрицький Д. Хроніка міста Львова. – Львів, «Центр Європи», 2006.- 258с.

27 Zimorowic Jozef Bartolomiej. Historya miasta Lwowa. - Lwow, 1835, - S. 508.

28 Капраль М. Актові матеріали до біографії Івана Красовського за 1574-1619 рр. // Україна в минулому. Вип. 4. Київ - Львів, 1993. - С. 90-131.

29 Качор І. Львів крізь віки./ Ігор Качор, Любов Качор – Львів, «Центр Європи». 2004 - С. 146-149.

30 Бокало І. Втрачені дерев'яні церкви Львова. Локалізація та реконструкція // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація», ч. 15. – Львів, 2005. – С. 22-37.

31 Михайлюк Н. Історико-мистецькі особливості різьба та малярства іконостаса монастирської церкви Введення в храм Пресвятої Богородиці сестер Василіянок у Львові першої половини XVIII століття.// Записки Наукового Товариства імені Шевченка, том CCLXI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва - Львів, 2011.- С.102-114; Михайлюк Н. Українські жіночі монастирі у Львові в XVII-XVIII ст. Історико-мистецькі пам'ятки монастиря Введення в храм Пресвятої Богородиці сестер Василіянок.// Національна Академія Наук України. Інститут Народознавства НАН України. Народознавчі зошити, №2 (98) - Львів, 2011 – С.301-311;

32 Буцманюк І. Унів і єго монастирі. / Іван Буцманюк.- Жовква, Печатня ОО. Василиян, 1904. – 135 с.

33 Берест Р. Я. Історико-археологічне дослідження Унівського середньовічного монастиря Перемишлянського р-ну Львівської обл. (Звіт) // Архів НДЛ-81 історичного факультету ЛНУ ім. І. Франка.- Львів, 2005.- С. 62-123.; Берест Р. Середньовічні монастирі Галичини. Житло та побут./ Роман Берест. – Львів, 2011. - 331 с.

34 Дух. О. Жіночий монастир Воздвиження Чесного Хреста в Жовкві/ Олег Дух // Ковчег - №5,

Львів -2003.- С. 324-331.

35 Дух О. Жіночий монастир у Смільниці / Олег Дух // Старосамбірщина - Старий Самбір, 2003. – Т.3 – С. 269-285.

36 Дух О.Черниці монастирів Львівської єпархії у 1760-1763 рр.: віковий, становий, освітній зріз (за матеріалами генеральної візитації Львівської єпархії 1758 -1765 рр.)/ Олег Дух// Соціум. Альманах соціальної історії. Випуск 5. – Київ, 2005. – С.59-70.

37 Його ж. : Клявзура в жіночих уніатських монастирях Львівської і Перемишльської єпархій XVIII ст.: постанови Замойського синоду і щоденна реальність // Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukrainskich Uniwersytetow. T. 1 Lublin, 2003.- S. 116-123.; Його ж. Przywileje krolewskie dla prawoslawnych i unickich monasterow zenskich w eparchiach lwowskiej i przemyskiej w XVII i XVIII wieku // Klasztor w panstwie sredniowiecznym i nowozytnym / red. M. Derwich i A. Pobog-Lenartowicz. Wroclaw-Opole-Warszawa, 2005.- S. 149-163. ; Його ж. Monastycyzm zenski w eparchiach lwowskiej i przemyskiej XVII i XVIII wieku w historiografii // Koscioly wschodnie w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku. Zbior studiow / red. A. Gil. Lublin, 2005. - S. 55–63. ; Його ж. Siec monasterow zenskich eparchii lwowskiej i przemyskiej w XVII i XVIII wieku // Rocznik Instytutu Europy Srodkowo-Wschodniej. T. 3. Lublin, 2005. - S. 88–100. ; Його ж. Nurt wschodni i zachodni w postanowieniach Synodu Zamojskiego (1720 r.) dotyczacy monastycyzmu zenskiego w unickiej metropolii kijowskiej // Miedzy Zachodem a Wschodem. Etniczne, kulturowe i religijne pogranicza Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku / red. K. Mikulski i A. Zie¬linska-Nowicka. Torun, 2005. - S. 173–185.

38 Лось В. Монастирська книга дубенських василіанок та її інформаційні можливості // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство. К., 2006. Вип. 9. - С. 128–145; Лось В.Е.Дубенський жіночий монастир в багатоконфесійному суспільстві: конфлікти з ктиторами, стосунки з уніатським та православним духовенством (XVIII□XIX ст.)// Studia z dziej w i tradycji metropolii Kijowskiej XII-XIX wieku. T.5, Lublin: Instytut Europy rodkowo-Wschodniej, 2009. - S. 137-150.; Її ж. Устави жіночих василіанських монастирів: джерело до повсякденної історії василіанок Волині другої половини XVIII поч. XIX ст. // Волинські історичні записки: Збірник наукових праць. Житомир, 2010. - Том. 4. С. 58-68.

39 Сало С. Провінція Пресвятої Тройці Сестер Чину Святого Василія Великого. Нариси з історії. Том І. / с. Серафима Сало ЧСВВ. – Місіонер, 2012. - 430 с.

40 Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII- XVII ст. Організаційна структура та правовий статус.- Львів, Український Католицький Університет, 2010 – 559 с.

41 Хроніка Яворівського монастиря за 1621-1935 рр. Хроніка монастиря Сестер Василіянок в Яворові. // Монастирський архів Сестер Василіянок в Перемишлі – рукопис - 290 с.;

42 Хроніка монастиря СС. Василіянок у Львові при ул. Длугоша,17 від 1933 по 1939 рік.// монастирський архів Сестер Василіянок – рукопис .

43 Цьорох С. Погляд…- с.10.

44 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684 (Протоігуменат монастирів Чину Василія Великого у Львові), оп. 1. Спр. 2785-2797, 2800-2804, 2805-2816, 2817-2840, 2846-2865, 2868-2943, 2949-2952, 2955-2988, 2989, 2990-2994, Та дотичні до монастиря філії та землі: Спр. 2797-2799, 2841-2842, 2844-2845, 2853-2855, 2864.

45 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684 опис 1 , сп. 2808.

46 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684 опис 1 , сп. 2813.

47 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684 опис 1 , сп. 2811.

48 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684 (Протоігуменат монастирів Чину Василія Великого у Львові), оп. 1. Спр. 28, 229-230, 2347–2351, 2554-2581, 2582-2591.

49 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп2 , сп.36.

50 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп1 , сп.2097-2098.

51 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп1 , сп.2780.

52 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп1 , сп.2781.

53 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп1 , сп.2995.

54 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп1 , сп.3061.

55 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 684, оп1, сп.3151-3154.

56 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.20 а , один. збору 123.

57 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.20 а , один. збору 124.

58 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3026.

59 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3078 ;

Ікони Галицької України XV- XVI вв. Альбом виданий ЛНМ на поч. XX ст.

60 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3027-3029.

61 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3030-3031.

62 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3076-3077, 3099.

63 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3079.

64 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3080-3083, 3304-3307.

65 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3084.

66 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3085, 3095-3098.

67 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.84 , сп.3086.

68 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 69, оп1, сп.1 -Магістрат міста Жовкви. Книга записів договорів про купівлю – продаж рухомого і нерухомого майна мешканців міста.

69 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 129, Оп.2 сп. 741-753.

70 НМЛ. - Ркл – 24. - Арк. 177-187.

71 НМЛ. - Ркл – 23. - Арк. 421-442.

72 НМЛ. - Ркл – 24.- Арк. 106-115.

73 НМЛ. - Ркл – 23. - Арк. 319-320зв.

74 НМЛ. - Ркл – 20 . - Арк. 554-569.

75 НМЛ. - Ркл – 23. - Арк. 421-442.

76 НМЛ, Ркл – 20 . - Арк. 544 (554)-569.

77 Слободян Василь. Храми Рогатинщини. –

Львів , Логос , 2004 - 251 с.

78 ЦДІАУ, м. Львів – фонд 146, оп.13 , сп.8264, - Арк.30

79 НМЛ. - Ркл – 24 . - Арк. 177-187.

80 Там само … - Арк. 106-115.

81 НМЛ. - Ркл – 23 . - Арк. 312-320.

82 НБС. - відділ рукописів. - 3(МВ)- 386.

83 НБС. - Відділ рукописів. - 3(МВ)- 303.

84 Михайлюк Н. Історико-мистецькі пам'ятки монастиря Воздвиження Чесного Хреста сестер Василіянок у селі Словіта.//Вісник Львівської Національної Академії мистецтв , №20 - Львів, 2009- С. 434-455;

85 НБС. - Відділ рукописів. - 3 (МВ) – 22, Арк. 5-105;

86 НБС. - Відділ рукописів. - 3 (МВ) - 665/1.

87 НБС. - Відділ рукописів. - 3(МВ)- 408/2-а.

88 НБС. - Відділ рукописів. - 3(МВ)- 408/2-б.

89 НБС. - Відділ рукописів. - 3(МВ)- 1375/1.

90 НБС. - Відділ рукописів. - 3(МВ)- 1374/1.

91 Там же - С.203-110. ; Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба каталогу. // Лавра. Часопис монахив Студитського уставу.- Львів, №V, 1999 - С.

92 Перемишлянин // Месяцеслов на 1854 год – С. 13, 18.; Перемишлянин // Месяцеслов на 1852 год – С. 53,72; Перемишлянин // Месяцеслов на 1879 год – С. 44.

93 Перемишлянин // Месяцеслов на 1857 год – С. 127.

94 Перемишлянин // Месяцеслов на 1854 год – С. 24,25,92, Перемишлянин // Месяцеслов на 1857 год – С. 127; Перемишлянин // Месяцеслов на 1858 год – С. 11, 15.

95 Перемишлянин // Месяцеслов на 1854 год – С. 92; Перемишлянин // Месяцеслов на 1856 год – С. 15; Перемишлянин // Месяцеслов на 1857 год – С. 127; Перемишлянин // Месяцеслов на 1858 год – С. 21.

96 Петрушевич А. Монастирь черниць ЧСВВ в Яворові //Перемишлянин на 1855 год - Перемишль 1855 – С.48-50.

97 Chotkowski W. Historya polityczna dawnych klasztorow panienskich w Galicyi 1773-1848. – Krakow,1905; Його ж. Historya polityczna kosciola w Galicyi. – Krakow,1909. - T.1-2; Його ж. Grabieze koscielne w Galicyi. – Krakow,1919. – T.1-2.; Його ж. Redukcje monasterow Bazyljanskich w Galicji. – Krakow,1922. – 150 s.

98 Никорович Ю. (ЧСВВ) Церкви та монастирі Перемишля та Перемишльської єпархії (передрук праці 1879р.) // Лавра. – 1999. - №11. – С.46 – 55;. Те ж - №12.– С.50 – 54.

99 Archiwum Panstwowe w Przemyslu, Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyslu (далі - APP- ABGK) , - sign. 142. - s.5- 20.;. WAPP- ABGK- sign.142. S.79.-102.;.(Щира вдячність п. Олегу Духу за надані документи..)

100 Archiwum Panstwowe w Lublinie, Chelmski Konsystor Greckokatolicki (далі - APL- ChCGK - sign.111, k . 7-7v.)

101 Там само - sign.110, s . 19-21.

102 Там само - sign.101, k . 32, 88v-90.

103 Дух О.Черниці монастирів Львівської єпархії у 1760-1763 рр.: віковий, становий, освітній … – Київ, 2005. – С.60.

104 Сецинский Е. Материалы для истории монастырей Подольськой епархии/ Е. Сецинский // Труды Подольского историко-статистического комитета. – 1890/1891. – Вып.5. – С.227 – 415. ; Wołyniak. Z przeszłosci Zakonu Bazylianskego na Litwie i Rusi. I- Bazylianki i ich pedagogicyna działalnośc./ Wołyniak // Przewodnik naukowy I literacki. Dodatek miesiecynt do „ Gayetz Lwowskiej". Roznik XXXII – Lwow, 1904 . – S.164.

105 Шипович И. Рожецкий или Микулинский монастир / И. Шипович // Подольские епархияльніе ведомости.- 1890 - №27. – Часть неофициальная. – С.621-626.

106 Вуянко М. Монастирі Івано- Франківська (Станіславова) перша половина ХХ ст./ Марія Вуянко. – Івано- Франківськ, 1998. – 214 с.

107 Мурашко О. Жіночі монастирі Чину Святого Василія Великого в Галичині, 1772- 1918. /Дипломна робота студентки 5- го курсу УКУ с. Лукії Ольги Мурашко. – Львів, 2001

108 Шараневич И. Каталог археологическо-библіографической выставки Ставропигійского института во Львове открытой дня 10 октобрія 1888, а имеющей быть закрытой дня 12 января 1889 по н. ст. – Львов, 1889. – 96 с.

109 Шараневич . Отчёт из Археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте открытой 28 сент[ября] (10 окт[ября]) 1888 г., закрытой 16 (28) февр[уария] 1889 г. и опись фотографически снятых предметов из той же выставки.- Львов, 1889.

110 *Свєнціцький І.С.* Ікони Галицької України 15 – 16 ст. : збірки Українського національного музею у Львові. – Львів, 1929 р. – 39 с., 141 іл.

111 Свєнціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV- XVII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свєнціцька, О.Ф. Сидор – Львів: Каменяр, 1990, - 70 с.

112 Там само - с.53-54.

113 Жолтовський П.М. Художнє життя в Україні в XVII-XVIII ст.- Київ, Наукова думка, 1983.- 177 с.; Жолтовський П. Український живопис XVII –XVIII ст. – Київ, Наукова думка, 1978 – 327с.

114 Логвин Г., Міляєва Л. Український середньовічний живопис. – Київ, Мистецтво, 1976 - ….

115 Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – Київ: Наукова думка, 1991. – С.27.

116 Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок. – «Родовід», 2003. – С.93.

117 Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV- XVIII ст. // Із збірки Національного Музею у Львові.- Львів, 1999. – 95С.; Гелитович М. Богородиця

з дитям і похвалою // Ікони колекції Національного музею у Львові.- Львів, 2005.- 166 ст.; Дмитрух Севастіян. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» - частина І. Врятовані від загибелі і забуття / о. Севастіян Дмитрух. – Львів. 2005. – С.76-77; Хоркавий З. Українські колекціонери / о. Зеноно Хоркавий – Інститут колекціонерства українських мистецьких памяток при НТШ, видавництво «Оранта», Львів – Київ, 2007 - С. 34-35, іл. 41 - 43.

118 Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – Київ: Наукова думка, 1991. – С.27 .; Сух А. Церква св. влкм. Димитрія у м. Львові на Збоїщах : архітектура, іконостас, мистецьке облаштування. Науково-дослідна робота на здобуття ОКР "Магістр" зі спеціальності 8020208 спеціалізації "Сакральне мистецтво".– С.1– 74.

119 Слободян Василь. Храми Рогатинщини. – Львів , Логос , 2004 - 251с.

120 Дух О. Жіночий монастир у Смільниці // Старосамбірщина - Старий Самбір, 2003. – Т.3 – С. 269-285.

121 Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.- Наукова думка, Київ.- 1966р. - С. 78;

122 Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. – Львів, 2000. – С.311.;

Александрович В. Жовківський осередок українського малярства та різьблення:початки традиції // Жовква крізь століття. Матеріали наукової конференції, присвяченої 15-й річниці утворення ДІАЗу в Жовкві 22-24 квітня 2010 року. Випуск 1. – Жовква, 2010. – С.382.; Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів. Історичні нариси . – Львів, 1990. – С. 110.; Александрович В. Львівські малярі кінця XVI (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 2). – Львів , 1998. – С.45. Його ж. Західноукраїнські малярі XVI...– С.134.; Александрович В. Моління-Деісус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Денис. Хроніка Ставропігійського Братства./ Переклад: Сварник Іван. - Видавництво «Апріорі», Львів, 2011. – 404 с.; Александрович В. Українське малярство в Перемишлі XIII - початку XVII ст. : головні проблеми історії // Перемишль і перемиська земля протягом віків . Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка в Польщі 24-25 червня 1994 року в Перемишлі. /Під редакцією Степана Заброварного. – Перемишль – Львів, 1996 – С.38-52 .

123 Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI ст.) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000, випуск 35-36 – С. 76-97.

Александрович В. Намісний образ Спаса з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі.//Перемиські дзвони – Гданськ,1992- № 7-8. – С. 27- 29; Горда-Цибко О. Ікона «Спас Пантократор»з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі (дослідження і реставрація)// Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції (Луцьк, 25–26 вересня 2008 р.). – Луцьк, 2008. – Вип. 15. – С. 95-97.; Горда-Цибко О. Реставрація ікони «ХристосПантократор» з церкви Успіння Богородиці села Вовче. // Літопис Національного музею у Львові ім. А.Шептицького.- Львів, 2010. - №7(12) - С. 236-240 .

124 Михайлюк Н. Короткий огляд жіночих Василіянських монастирів Перемиської єпархії. (Ікони монастиря Успення Пресвятої Богородиці на Вільчу в Перемишлі та монастиря Св. Онуфрія в с.Розгірче.) / Наталія Михайлюк (сестра Назарія , ЧСВВ)//Апологет. Богословський збірник Львівської Православної Богословської Академії УПЦ КП. Матеріали IV Міжнародній науковій конференції м. Львів, 24-25 листопада 2011р. " Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. - №29. - Львів, 2011- С. 34-44.

125 Фотографія відновленої в 1927 році монастирської каплиці по вул. Длугоша.// Приватний архівна збірка при Провінційному монастирі Сестер василіянок у Львові. Див.: Михайлюк Н. Три ікони маляра Федора, або що свідчать відбитки рентгенівських знімків про ренесансний іконостас храму Святого Юрія у Львові: гіпотези і факти.// Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Дослідження, реставрація та преветивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку. (Наукові доповіді XVIII Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 23-27 травня 2011 року) - Київ , 2011- С.254-259.

126 Державний архів Житомирської області (далі ДАЖО). Ф.178. Оп.6. Спр.229.; ДАЖО. Ф. 420. Оп.1. Спр. 47.; Державний архів Волинської області (далі ДАВО). Ф. 382. Оп.2. спр.52.; Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В.І. Вернадського (далі ІР НБУВ). Ф. 231, № 152.; ІР НБУВ. Ф. 231, № 83.; ІР НБУВ. Ф. 231. Спр. 83. Арк. 1–9, 22–32.; ІР НБУВ. Ф. 231. Спр. 83. Арк. 2, 32.

127 Скрутень Й. "Візита" дубенського монастиря СС. Василіанок 1818 р. // Записки чину Святого Василія Великого. 1927. Т.2 Вип. 3/4. С. 355–361; Giżycki J.M. Z przeszłości Zakonu Bazyliańskiego na Litwie i Rusi. Lwów, ok. 1880. - S. 171.

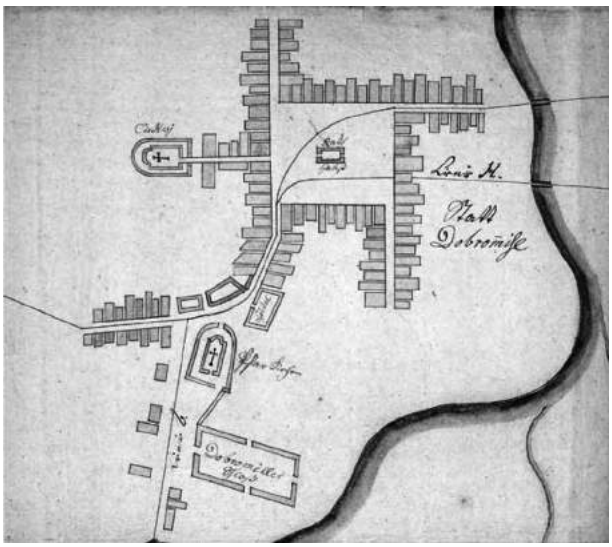
128 Лось В. Монастирська книга дубенських василіанок та її інформаційні можливості // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство. К., 2006. Вип. 9. - С. 128–145; Лось В.Е. Дубенський жіночий монастир в багатоконфесійному суспільстві: конфлікти з ктиторами, стосунки з уніатським та православним духовенством (XVIII-XIX ст.)// Studia z dziej w i tradycji metropolii Kijowskiej XII-XIX wieku. T.5, Lublin: Instytut Europy rodkowo-Wschodniej, 2009. S. 137-150.; Її ж. Устави жіночих василіанських монастирів: джерело до повсякденної історії василіанок Волині другої половини XVIII поч. XIX ст. // Волинські історичні записки: Збірник наукових праць. Житомир, 2010. Том. 4. С. 58-68.

Василь СЛОБОДЯН

ІСТОРІЯ ЦЕРКОВ ДОБРОМИЛЯ.

Поселення Добромиль відоме з 1374 року. 1467 року згаданий тивун Степан. Привілей на заснування міста на маґдебурзькому праві надав король Зиґмунд II Август 1566 року. Перша згадка про добромильську церкву походить з податкового реєстру Перемиської землі 1507 року[1]. Неймовіру дату заснування першої в місті церкви, на жаль, не підтверджену в інших джерелах, подав невідомий з імени візитатор, який відвідав місто 1743 року. В акті візитації він відзначив, що «*Церква передміська Різдва Пр. Богородиці з дозволу якого єпископа посвячена невідомо, коло 948 року заснована*»[2]. Ймовірно, ця найдавніша церква згадана в податкових реєстрах 1507, 1515 та 1589 років[3]. Станіслав Гербурт з Фульштина, дідич Добромиля, 26 квітня 1600 року підтвердив за суму 305 золотих монети польської право на попівство для пароха Іванка горішньої добромильської церкви, який подав йому давніше право на перґаменті писане і надане дідом його Яном Гербуртом для священика Онушка на попівство, куплене у нього за 70 гривень монети польської[4]. Цікавим у цьому документі є означення – парох горішньої церкви. Нею, ймовірно, була церкви Різдва Пр. Богородиці на пізнішому передмісті Гучок. Проте наявність терміну «горішня» засвідчує, що є й «долішня». Яка церква була 1600 року в Добромилі долішньою нині встановити неможливо. Можливо, це була одна з тих добромильських церков, про які

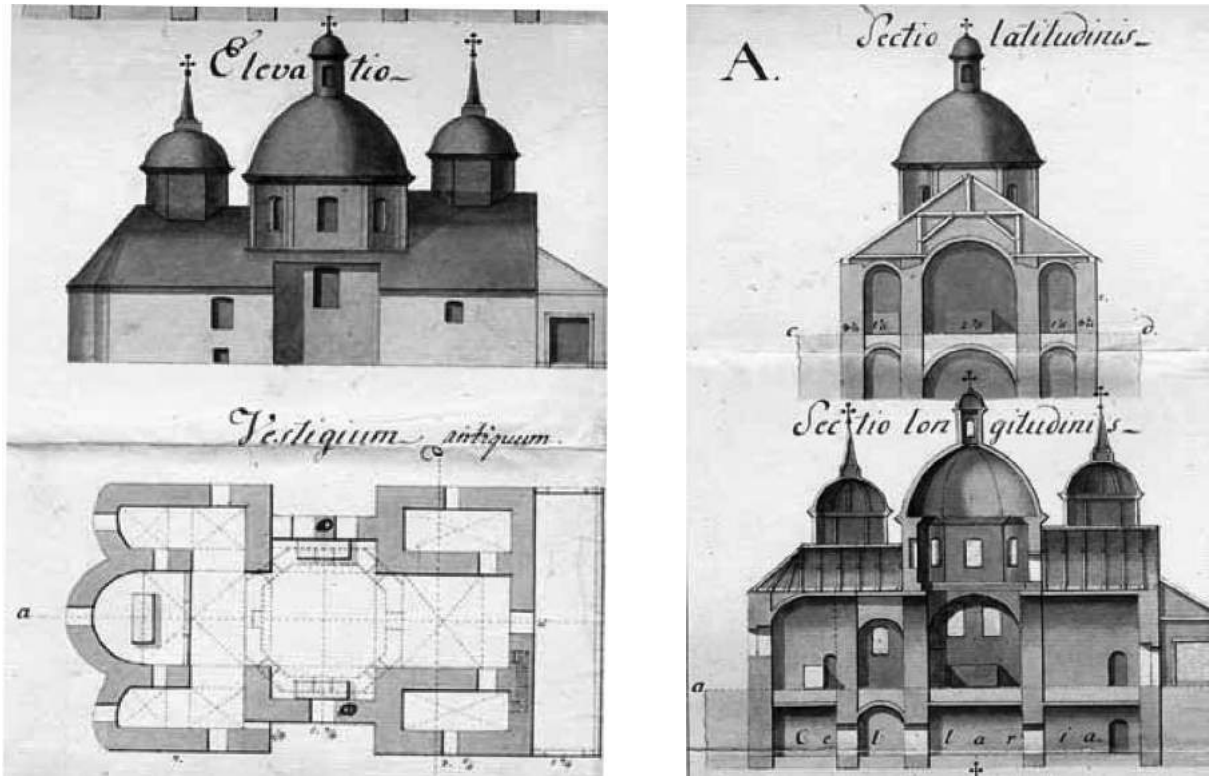
Добромиль на карті Фрідріха фон Міґа, 1779 рік



Карта Добромиля 1790-х років з Ринковою площею і ратушею, церквою 1642 року та костелом

збереглися лише дуже туманні згадки, про що йтиметься далі.

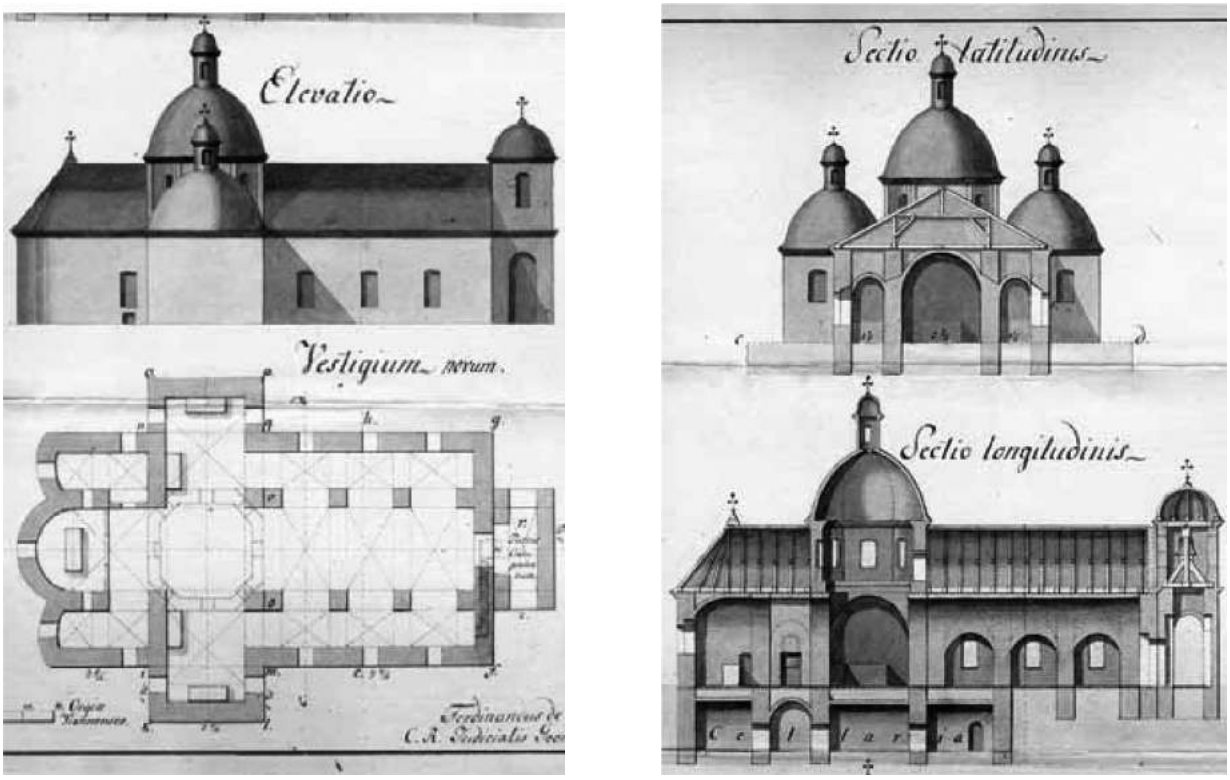
Першою міською стала церква Преображення Господнього, розташована в мурах міста. Ян Щасний з Фульштина Гербурт і Ельжбета з Острога, княжна Заславська, супружжя і дідичі Добромиля, оглянувши давне право отця Тимотея, намісника добромильського, на купівлю попівства міського на сирому корені за 450 золотих монети польської у їхніх предків, підтвердили його 7 травня 1613 року. 31 березня 1614 року о. Тимотей передав попівство своєму зятеві о. Андрію, що підтвердив 20 березня 1636 року Самуель Конєцпольський, а ще пізніше – 1706 року дідич Добромиля Ян Красінський. Додаткові права церкві Преображення Господнього для пароха о. Івана Більневича надав Ян Бонавентура Красінський 12 березня 1714 року[5]. Ця перша церква в місті стояла на місці, званому Стара Торговиця[6]. Вона залишалася парохіяльною і після зведення в місті другої мурованої церкви Св. Духа. Документ 1690 року, наданий Августом з Красного Красінським, генералом князівства мазовецького,



Церква Зішестя Св. Духа, 1642 року. Обміри інженер Фердинанда фон Бінера, 1795 рік

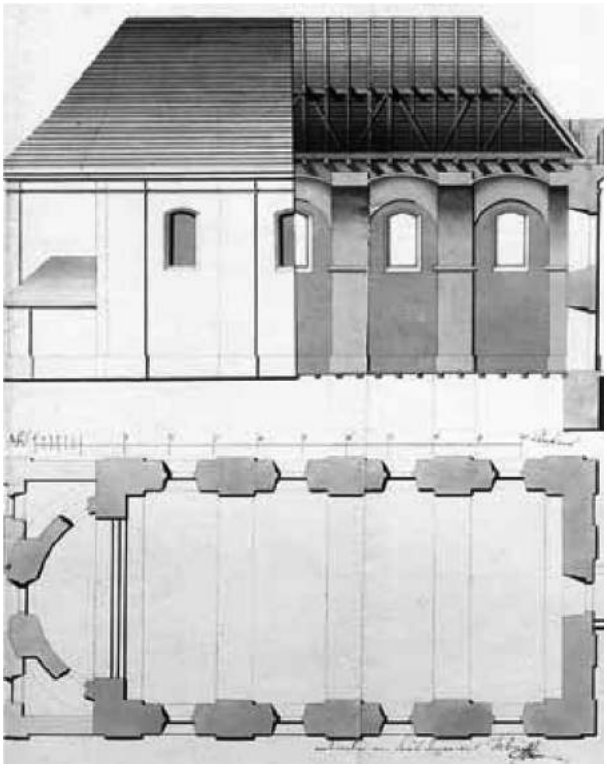
припиняючи незгоди, які виникли в місті між парохами, ствердив, що церква Спаса (Преображення Господнього) повинна і надалі бути фарою (головною), а їй повинні підлягати мурована церква Св. Духа та передміська Панни Марії[7]. В описі церкви, складеному візитатором 1743 року, зазначено: «*Церква парохіяльна Преображення Господнього. Ким і коли заснована через давність невідомо. В коляції Блажія Красінського, старости празненського. Має привілей від Яна Гербурта, старости мостиського, наданий 1613 року. Церква з трьома верхами, дерев'яна, ґонтами покрита, вимагає великої репарації. Двері одні з замком залізним, а другі з засувом дерев'яним. Вікон великих три, а менших п'ять, з ґратками залізними. Підлога дерев'яна в цілій церкві ремонту вимагає. Іконостас структури давньої. Дзвіниця збоку дерев'яна зведена, ґонтами покрита, з двома дзвонами*»[8]. На жаль, акт візитації 1761 року не подав додаткових відомостей, лише відзначив зміну дідича міста і, відповідно, колятора: «*Церква міська Преображення Господнього в коляції князя Любомирського, воєводи Люблинського. Хто ту церкву звів через давність невідомо. Парох о. Павло Ґаґановський*»[9]. Лише австрійська реґуляція змінила її статус, перетворивши на дочірню, підпорядковану тепер парохіяльній церкві Св. Духа. У 1795 році за о. Дем'яна Хойнацького було здійснено оцінку майна церкви[10]. Згідно з актом оцінки, проведеної 27 липня цього ж року провізором церковним і ковалем Михайлом Царом, слюсарем Андрієм Костовичом, теслями Симоном Чуквою і Войцехом Присніком, це була збудована з ялицевого дерева будівля, розташована на затилках міських (ринкових) домів, до якої вели двоє дверей. Покрита церква була ґонтовим дахом, дещо ушкодженим. Її оцінили на 220 фльоренів. Заліза в ній було – коло дверей, над дахом (хрест залізний) та інші речі – на 39 фльоренів. На церковному подвір'ї стояла школа, майже повністю зігнила, оцінена на 10 фльоренів. Церковний ґрунт, розмірами 20х20 сажнів, оцінили на 60 фльоренів. Цю церкву продали на ліцитації (аукціоні) і розібрали у 1796 році[11].

Другою міською церквою стала братська церква Св. Духа. Привілей на її заснування надала 1642 року дідичка Александра з Фельштина Конєцпольська та виділила місце і дозволила «*з муру і дерева ставити*»[12]. Цю дату підтверджує й акт візитації 1743 року: «*Філійна церква мурована Св. Духа котрим єпископом заснована невідомо. Коло 1642 року збудована о. Василем Ступницьким, парохом і деканом добромильським за дозволом Александри з*



Церква Зішестя Св. Духа, 1642 року. Проєкт розбудови Фердинанда фон Бінера, 1795 рік

Фульштина Конєцпольської, каштелянової холмської, наданим 1642 року. Церква ця є мурована, з трьома верхами, ґонтами крита. Двері одні зі замком внутрішнім залізним, а другі – зі засувом дерев'яним. Вікон в церкві великих з ґратками залізними шість, менших, теж з ґратками 5. У верху над навою віконець шість. Вівтар великий з іконою «Розп'яття», другий вівтар зліва з іконою «Введення в храм Пр. Богородиці», а третій справа з іконою «Св. Миколи». Зліва від головного вівтаря каплиця Благовіщення Пр. Богородиці, справа – каплиця Усічення голови св. Івана Хрестителя. При бабинці справа каплиця Непорочного зачаття Пр. Богородиці, а зліва – каплиця св. ап. Андрія»[13]. А через чотири роки Конєцпольська продала о. Ступницькому ґрунти: «*Александра Конєцпольська, каштелянова холмська, відомо чиню цим писанням моїм, що продала мого поля на Боянцю мірок три в двоє так широко, як і іншим мешканцям є мірки відміряні, набожному Василеві Ступніцькому, попові і намісникові добромильському, за що дав мені золотих двісті. Котрі то мірки тягнуться від межі Василя Гудейка аж до межі Василя Гучника вширину, а вздовж від потоку від межі Дияконської тільки до поля Маньового над Млином. Тих мірок отець намісник буде спокійно уживати з потомством своїм вічними часами. Від якого поля повинен буде чиншу давати золотий один на рік восени з міщанами. Вільно йому буде теж те поле дати, подарувати, продати завжди як своє власне. На що для певности даю йому цей лист мій з підписом моєї власної руки і печаткою моєю. В Добромилі дня 19 жовтня 1646 року. Александра Конєцпольська*»[14]. Парох о. Василь Ступницький куплений ґрунт залишив зятеві, а той пізніше віддав їх братству[15]. В акті візитації 1761 року задзначено, що «*Церква мурована міська Святого Духа в коляції князя Любомирського, воєводи Люблинського. Хто ту церкву звів через давність невідомо. Парох о. Андрій Коростенський*»[16]. Наприкінці XVIII ст. церква Св. Духа стала парохіяльною. 1795 року парох о. Д. Хойнацький писав до консисторії в Перемишли, що церква, до якої приєднано ще дві, «*потребує термінового ремонту, бо дах і склепіння грозять заваленням*»[17], і звернувся з проханням про допомогу коштами на ремонт церкви Св. Духа і побудову дзвіниці, бо «*в місті при трьох церквах немає жодної дзвіниці*»[18]. Кошторис ремонту становив 604 фльорени 39 крейцарів[19]. Кошти у 1791 році зібрало місто – 160 золотих ринських 330 фльоренів та передмістя Гучок – 136 золотих ринських 550 фльоренів. Кошторис ремонту уклав циркулярний інженер Фердинанд фон



Церква Зішестя Св. Духа, 1642 року. Проєкт нової церкви Фердинанда фон Бінера, 1795 рік

Бінер 28 серпня 1795 року на загальну суму 2645,39 золотих ринських[20].

Другою, приєднаною філійною церквою до міської парохії Святого Духа в Добромилі, стала передміська церква Різдва Пр. Богородиці з фантастичною датою заснування. Це передмістя називалося Гучок. У XVII ст. її довголітнім парохом був о. Симеон Коростенський, який уклав літопис подій від 1648 по 1700 рік, відомий тепер під назвою «Добромильський літопис»[21]. Церква була справді дуже давньою, про що свідчить її опис, залишений візитатором 1743 року: «*Церква передміська Різдва Пр. Богородиці з дозволу котрого єпископа посвячена невідомо, коло 948 року заснована. В коляції Блажія Красінського, старости празненського. Церква та є дерев'яна, з трьома верхами, ґонтами покрита, ремонту зовні вимагає. Двері подвійні, з яких одні зі замком залізним, а другі зі засувом дерев'яним. В наві три вікна, у вівтарі з ґратками два, у бабинці два. У вівтарі і наві підлога з кам'яних квадрів вистелена, у бабинці дерев'яна, ремонту вимагає. Над бабинцем (на емпорі) каплиця Різдва Св. Івана Хрестителя з престолом і антимінсом. Двері одні з замком залізним. Іконостас в церкві давньої структури порядний. Дзвініця збоку з дерева збудована, ґонтами покрита. Парох о. Микола Коростенський по смерти Андрія Коростенського 1740 року за презентою Блажія Красінського поставлений*»[22]. Судячи з опису, це була дуже давня церква, яка пережила не один ремонт та розбудову. Також емпора з церквою-каплицею Різдва св. Івана Хрестителя свідчить, що постала церква щонайпізніше у XVI ст. На жаль, візитатор 1761 року не додав доповнень до опису церкви, зазначивши, що «*Церква передміська Різдва Пр. Богородиці в коляції князя Любомирського, воєводи Люблинського. Хто ту церкву звів через давність невідомо. Мала привілей від Станіслава Гербурта, наданий 1600 року Парох о. Шимон Сабатович*»[23]. Згадка візитатором привілею для церкви, наданого Станіславом Гербуртом 1600 року свідчить, що передміська церква була давнішою ніж міська Преображення Господнього. Її спіткала така ж доля, що й давню міську церкву. Того ж 27 липня 1795 року оцінку церкви провела зазначена комісія. З протоколу випливає, що збудована церква була ціла з ялицевого дерева і виставлена на дубових підвалинах. До неї вело троє дверей на залізних завісах і гаках з залізними замками. Покрита церква була ґонтовим дахом, цілком зіпсованим. Завершували її три бані, з яких – дві малі (маківки), третя – середня велика була зіпсована так, що крізь неї хмари можна було бачити. Підлога в церкві була з тертиць, теж зіпсована. Оцінили будівлю на 190 фльоренів, а залізо в ній – на 10 фльоренів. На подвір'ї теж була будівля школи, оцінена на 40 фльоренів. Церковний ґрунт – цвитнар мав розміри 23х17 сажнів[24]. Цю церкву теж продали на ліцитації у 1796 році[25]. Після цього в місті залишилася лише одна церква Святого Духа.

Варто зазначити, що в деяких дослідників згадані ще й інші церкви, які свого часу існували в Добромилі та в його передмістях. Історик Ізидор Шараневич зазначає, що впродовж XVII-XVIII ст. в місті було три церкви – Преображення Господнього мурована, Св. Духа і Св. Трійці[26]. У Шематизмі 1879 року записано, що «*в присілку Гучок було колись дві церкви, тепер жодної*»[27]. Дослідник І. Лазорик подає інформацію про ще дві церкви – Св. Миколи та Св. Онуфрія. За його даними, «*дерев'яна будівля церкви Св. Миколи стояла на Старій Торговиці. Перед першою війною на тому місці стояв хрест з написом польською*

Загальний вигляд Добромиля з церквою Зішестя Св. Духа 1873 року та костелом. Поштівка, 1910 рік

мовою «Cerkiew św. Mikołaia zawaliła się roku 1828». У 1927 р. на тому місці збудована міська електростанція»[28]. Проте, у жодному архівному документі XVIII-XIX ст. не згадано цієї церкви. Що ж до церкви Св. Онуфрія, що «*стояла на північно західній околиці міста, недалеко від потоку і була збудована на початку XVII ст. для уніятів та зруйнована у 1645-1654 роках*»[29], то перевірити неможливо, бо документи XVII ст. дуже недокладні.

Отже, в кінці XVIII ст. мурована церква Св. Духа, яка розташовувалася на захід від ринку за ринковим кварталом[30], стала єдиною міською церквою. 1795 року її обміри здійснив циркулярний архітектор Фединанд фон Бінер[31]. На обмірних кресленнях вона загалом відповідає опису візитатора 1743 року. Цей самий архітектор запропонував проєкт нової мурованої церкви за терезіянськими зразками, а також проєкт реконструкції існуючої[32]. Будівництво нової церкви за терезіянськими зразками на новому міці, на вулиці, що виходить з північно-західного кута ринку, тривало впродовж сорока років[33]. Проєкт головного вівтаря для неї виготовив Ф. Барщинський 1829 року[34]. 1848 року стіни церкви вкрили розписами[35]. В цьому ж році церква була освячена. Але пожежа 1870 року знову знищила церкву[36]. Після відновлення її стараннями о. Йосифа Кустицького[37], а, фактично, зведення нової за терезіянським зразком, у 1873 році її освятив єпископ Йосиф Сембратович[38]. Всередині церкву урядили за душпастирства о. Михайла Мохнацького і покрили бляхою стараннями о. Володимира Лисяка. Іконостас різьбив Олександр Табачковський з Милятина, малював церкву та іконостас Ігнатій Стільбицький з Порохника[39]. У 1884 році реконструкцію церкви здійснив архітектор Іван Левинський. Він звів на чільному фасаді дві бічні вежі побіч головної вежі дзвініці та укріпив конструкції і стіни храму[40]. Ікони до іконостасу намалював 1898 року добромильський маляр Павло Богданський[41]. Ще один ремонт церкви здійснено 1939 року. Тоді чотирма анкерами скріплено склепіння над навою[42]. Після Другої світової війни церква весь час була чинною. Ремонти її проведено у 1990-2000-х роках.

Церква розташована на вул. Галицькій, що виходить з Ринку, близько від нього. Це однонавова споруда, зведена за терезіянськими зразками. Складається з ширшої нави, у якій в підвежжі виокремлений бабинець, та вужчого півциркульно завершеного вівтаря з двома прямокутними захристіями по боках. Нава вкрита двосхилим дахом, який над вівтарем переходить у конічний. На чільному фасаді здіймаються три восьмибічні у верхніх ярусах вежі, вкриті банями з маківками. У невеликому пристінку під центральною вежею, підкресленому трикутним фронтоном, влаштований вхід, акцентований порталом з романськими колонами і півциркульним тимпаном, декорованим профільованим архівольтом. У тимпані зображена сцена благословення Петра Христом з написом довкола: «Ты есы Петръ и на семъ камени созижду церков мою». В півциркульних нішах по боках пристінку намальовані ікони зліва св. Василя Великого, а справа – св. Івана Золотоустого. В бічних стінах нави прорізані вікна-біфорії. Стіни церкви тиньковані і завершені профільованим ґзимсом. Всередині нава перекрита трьома полями вітрильних склепінь, розділених підпружними арками, опертими на пристінні колони. У півциркульно в плані завершеному вівтарі – півциркульне склепіння зі скісною апсидною частиною, з люнетою для віконного прорізу. На хорах – три поперечні поля малих вітрильних склепінь, розділених підпружними арками. У центральній вежі влаштована дзвініця. Всі вежі завершені купольними склепіннями. Під хорами в підвежжі – три поля хрестових

склепінь, розділених підпружними арками. Вихід на хори зліва від входу. Стіни вкриті орнаментальними розписами зі сюжетними сценами, виконаними у міжвоєнний час. Іконостас чотириярусний, рядової побудови, різьблений і золочений, з іконами академічного письма, але на жаль, перемальованими. Також, є ікона «Богородиця з дитям» пензля Павла Богданського з підписом «Paweł Bogdański 1898». В церкві збереглося «Євангеліє», куплене до церкви Різдва Пр. Богородиці на Гучку (Саліні) у XVIII ст.

Після встановлення незалежности України, церква перейшла до православної громади УПЦ КП. Греко-католицька громада використовувала деякий час придорожну каплицю. Наріжний камінь під нову греко-католицьку церкву заклали у вересні 2005 року. Її зводили на кошти, які надав меценат народний депутат України Андрій Лопушанський. 13 грудня 2006 року освячення нового храму Св. ап. Андрія здійснив Глава УГКЦ Блаженнійший Любомир Гузар, а 13 грудня 2009 року в**ладика Юліян Вороновський освятив новий іконостас,** над виготовленням якого працювали майстри зі Львова: різьбяр Василь Хомик та маляр Володмир Яцків. Іконостас був зведений на пожертви родин вихідців з Добромиля Юрія та Оксани Кіндзерських, Михайла та Оксани Вільк.

Ще одну нову церкву в місті звела православна громада УАПЦ. **28 вересня 2008** року архиєпископ львівський Макарій звершив чин заснування храму й освячення наріжного каменя під будівництво церкви. У 2009-2010 роках на ділянці так званого лікарняного саду постала нова дерев'яна церква, зведена у традиціях неоукраїнського сакрального будівництва початку XX ст., а 24 травня 2010 року нову дерев'яну церкву Святої Трійці освятив архиєпископ Львівської єпархії УАПЦ владика Макарій Малетич.

1 Budzyński Z. Sieć parafialna prawosławnej diecezji Przemyskiej na przełomie XV i XVI wieku.

2 НМЛ, відділ рукописів, Ркл-2205, арк. 100. Акт візитації 1743 року.

3 Źródła dziejowe. – Ruś Czerwona. – S. 6, 125.

4 НМЛ, відділ рукописів, Ркл-360, арк. 452-453.

5 Там само. – Арк. 454-455; Мицько І. Братства церковні // Старосамбірщина II. – Старий Самбір, 2002. – С. 153.

6 Г.А.П. Русская церков в Добромилі // Книжочка місійна. – 1902. – Ч. 8. – С. 14-28.

7 Площанський В. Добромильський монастир чину Василія Великого // Науковий сборник Галицко-Руской Матиці. – Львів, 1868. – С. 211-243.

8 НМЛ, відділ рукописів, Ркл-2205, арк. Акт візитації 1743 року

9 Там само. – Арк. 128. Акт візитації 1761 року.

10 ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 13, спр. 8237. арк. 97.

11 ЦДІАУЛ, ф. 159, оп. 9, спр. 2846, арк. 6 зв.

12 Площанський В. Добромильський монастир чину Василія Великого. – С. 211-243

13 НМЛ, відділ рукописів, Ркл-2205, арк. 97. Акт візитації 1743 року.

14 Там само.

15 НМЛ, відділ рукописів, Ркл-2205, арк. 128. Акт візитації 1761 року

16 Там само.

17 ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 13, спр. 8237, арк. 54.

18 Там само. – Арк. 62 зв.

19 Там само. – Арк. 66.

20 Там само. – Арк. 71.

21 Сборник летописей, относящихся к истории Южной и Западной Руси / Под. ред. В. Б. Антоновича. — Київ, 1888. – С. 239-240.

22 НМЛ, відділ рукописів, Ркл-2205, арк. 100-101 зв. Акт візитації 1743 року.

23 Там само. Арк. 128-128 зв. Акт візитації 1761 року.

24 ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 13, спр. 8237, арк. 98.

25 ЦДІАУЛ, ф. 159, оп. 9, спр. 2846, арк. 28 зв.

26 Шараневич І. Черти з історії церковних бенефіцій і мірского духовенства в Галицкой Руси. – Львів, 1897. – С. 377.

27 Схиматісмъ … на годъ отъ рожд. Хр. 1879. – С. 121-122.

28 Лазорик І. Добромиль та околиці. – Коломия, 1999. – С. 192.

29 Там само.

30 ЦДІАУЛ, ф. 720, оп. 1, спр. 274.

31 ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 13, спр. 8237, арк.. 102-104.

32 Там само.

33 Площанський В. Добромильський монастир чину Василія Великого. – С. 211-243.

34 ЦДІАУЛ, ф. 726, оп. 1, спр. 1288.

35 З парохіяльного архіву церкви в Миговій. Дані до шемтизму 1915 р.

36 Лазорик І. Добромиль та околиці. – С. 193.

37 Г.А.П. Русская церков в Добромилі. – С. 14-28.

38 З парохіяльного архіву церкви в Миговій. Дані до шемтизму 1915 р.

39 Г.А.П. Русская церков в Добромилі. – С. 14-28.

40 Діло. – Львів, 1884. – Ч. 51, 84.

41 Przezdziecka M. O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku.

42 ДАЛО, ф. 1, оп. 25, спр. 3447, арк. 9.

Вітольд БОБРИК

ПЕРЕЛІК КОЛИШНІХ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКИХ ХРАМІВ У КРОСНЕНСЬКОМУ ВОЄВОДСТВІ (1980 РІК)

У фонді Управління в справах віровизнань, що знаходиться в Архіві Нових Актів у Варшаві, зберігся перелік колишніх греко-католицьких храмів у Кросненському воєводстві з 1980 року [1, с. 110-122]. Він був опрацьований Управлінням у справах віровизнань у Кросно для потреб центральних органів влади, як займалися релігійними справами. З проханням про його приготування звернувся 31 березня 1980 року Александр Воловіч, начальник Римо-Католицького відділу Управління в справах віровизнань [1, с. 41]. Листи подібного змісту були вислані також до інших воєводств, на терені яких залишилися греко-католицькі святині [1, с. 42, 46]. З Кросненського воєводства відповідь надійшла 28 квітня [1, с. 110]. У доданому до неї переліку на дванадцять сторінок [1, с. 111-122] видно дату 21 квітня [1, с. 122]. Обидва листи підписав Збігнєв Лічманьський, директор Управління в справах віровизнань у Кросні [1, с. 110, 122].

Кросненське воєводство було розташоване у південно-східній частині Польщі на кордоні СРСР і Чехословаччини. Воно було утворене 1 червня 1975 року в результаті адміністративної реформи, яка полягала у ліквідації повітів і збільшенні кількості воєводств [10]. Площа Кросненського воєводства становила 5.701 км^2 [17, с. 1], що складало 30,65 % дотеперішньої площі Жешувського воєводства, з теренів якого воно було виділене [14, с. 8; 16, с. 1]. Під адміністративним оглядом Кросненське воєводство було поділене на 42 ґміни [17, с. 1]. У 1975 році воно нараховувало 421.900 мешканців [17, с. 4]. Етнічна і конфесійна структура даного воєводства сформувалася в перших повоєнних роках. Ключовий вплив на її форму мало примусове виселення українського населення до СРСР, а також на колишні німецькі землі [6; 15]. На території майбутнього Кросненського воєводства найпізніше виселення торкнулися бойківського населення з околиць Устрик Долішніх [12]. Це переселення було проведене згідно з польсько-радянським договором про обмін територіями. У 1951 році в обмін за передачу околиць Сокаля Польща отримала землі навколо Устрик Горішніх, де замість виселеного на Південь України населення заселено поляків з Сокальщини, а також політичних біженців з Греції [12; 21, с. 185; 23].

Етнічні чистки, що були здійснені на території колишньої Галичини, означали фактичну ліквідацію Греко-Католицької Церкви в Польщі [3, с. 323-324]. Парафіяльна власність, що залишилася після греко-католиків, перейшла до держави [8; 9]. До 1947 року терени майбутнього Кросненського воєводства входили до складу греко-католицької Перемишльської єпархії та Апостольської Адміністратури Лемківщини [18, с. 11-19; 22, с. 11-15]. По-іншому виглядала ситуація греко-католиків, які проживали в околицях Устрик Долішніх. Після Львівського псевдо-собору 1946 року греко-католицькі храми разом з парафіяльним майном перейняла Православна Церква. У СРСР, на відміну від Польщі, Греко-Католицька Церква була офіційно ліквідована, а ці дії старалися показати як законні [3, с. 322-323]. Після приєднання Устрик Долішніх святині, які полишили православні, також перейшли у власність польської держави [8; 9]. Частина з них, однак, надалі виконувала сакральні функції. Найчастіше новими господарями були католики латинського обряду [5, с. 327-331]. Впродовж певного часу у церкві в Кросьцєнку відбувалися православні богослужіння для місцевих греків[21, с. 185]. Лібералізація політичної системи, яка настала після смерті Йосифа Сталіна, дала змогу населенню, виселеному під час акції «Вісла», повернутися у рідні сторони. Органи державної влади, які в цей час негативно були налаштовані до відновлення Греко-Католицької Церкви, почали підтримувати православні місії серед греко-католиків [24, с. 199-202]. Діяльність Православної Церкви на теренах Південно-Східної Польщі натрапляла, однак, на ускладнення з боку органів місцевої влади, які чинили перешкоди під час передачі святинь і плебаній [7, с. 83]. В 1951 році терени тогочасного Жешувського

воєводства увійшли до складу Лодзько-Познанської єпархії [19, с. 154]. У той час на теренах цього воєводства не функціонувала жодна православна парафія [19, с. 120]. У 1956 році місійну діяльність серед греко-католицького населення на даних теренах розпочав о. Іван Лев'яр, колишній греко-католицький священик [24, с. 199-202]. Двома роками пізніше парафії, що виникли на теренах цього воєводства, були включені до складу Варшавсько-Більської єпархії [20, с. 69].

Перелік колишніх греко-католицьких храмів у Кросненському воєводстві був опрацьований згідно з вказівками Управління в справах віровизнань. Церковні об'єкти, залежно від користувача, були поділені на три групи. До першої зараховано церкви, які перейняла Римо-Католицька Церква. В другій опинилися святині, передані Православній Церкві. Натомість до третьої включено усі інші об'єкти, незалежно від того, чи їх використовували державні інституції, чи вони залишалися неупорядковані. У 1980 році з загального числа 129 церков 99 належали Римо-Католицькій Церкві, 10 – Православній Церкви, а 20 – державі [1, с. 111-121].

Серед церковних об'єктів, якими володіла Римо-Католицька Церква, аж 62 вона захопила без згоди державної влади [1, с. 111-119]. Найчастіше єпископи вдавалися до таких рішень у випадку, коли підводили легальні кроки [22, с. 63-64]. Перехід полишених греко-католицьких церков в інші руки був наслідком змін, які сталися в конфесійній структурі населення на теренах Південно-Східної Польщі [22, с. 59]. Згідно з попередніми даними, на зламі 60-70-х років XX століття на теренах Перемишльської римо-католицької дієцезії проживало близько 6 тис. греко-католиків [11, с. 326]. З одного боку, перейняття Римо-Католицькою Церквою храмів захищало об'єкти від знищення, однак, з іншого боку, вело до змін внутрішнього облаштування святині, що було пов'язане з літургійними відмінностями. Церкви, які перейшли до Римо-Католицької Церкви, використали також їх законні власники. У 1980 році греко-католицькі богослужіння регулярно відбувалися у Кремпній, Вільховці, Реп'яді (Перемишльська дієцезія) і Розділлі (Тарновська дієцезія) [2, с. 65-67]. З точки зору римо-католицької церковної структури терени Кросненського воєводства переважно належали до Перемишльської дієцезії, за винятком північно-західної частини воєводства, яка входила до складу Тарновської дієцезії [13, с. 116, 120, 124].

Православна Церква остаточно заволоділа усіма святинями на теренах майбутнього Кросненського воєводства у 1958-1966 роках [1, с. 119-120]. Особливо активну участь органи державної влади продемонстрували під час зміни власника церкви в Команчі. Під час акції «Вісла» у цій місцевості було залишено декілька десятків українських сімей. У зв'язку з цим в 40-50-х роках XX століття Греко-Католицька Церква діяла тут безперервно. Втім, у 1961 році Служба Безпеки закрила святиню. Наступного року вона була знову відкрита, але вже як православна церква[4, с. 349-353]. Впродовж багатьох років греко-католицькі богослужіння відправлялися у римо-католицькому костелі [2, с. 65; 4, с. 357-358]. З 1988 року функцію греко-католицької святині виконує дерев'яна церква, перенесена з Дудинців [2, с. 65; 5, с. 323]. У 1977-1981 роках Дудинці носили назву Шибістув і під такою назвою подані у переліку [1, с. 121].

З 20 церков, що перебували у власності держави, 5 були упорядковані державними інституціями. Дві з них використовував Музей Народної Архітектури у Сяноці, одну – Історичний Музей у Сяноці, а ще дві виконували роль складів у Державних Рільничих Господарствах. Решта п'ятнадцять церков залишалися покинутими, а їх стан у більшості випадків оцінювався як «руїна» [1, с. 120-122]. Директор Збіґнєв Лічманьський у листі, скерованому до центральних органів влади у справах віровизнань, пропонував розібрати ці об'єкти. У той час Римо-Католицька Церква не робила спроб перейняти хоч якийсь із них [1, с. 110].

Згідно з вказівками Управління в справах віровизнань у переліку подано тип конструкції, стан збереження об'єкту, а також клас пам'ятки [1, с. 111-122], хоч така класифікація тоді вже не була обов'язковою [16, с. 206-208]. Що стосується церков,

зарахованих з огляду на власника до I та II групи, уточнювалося, яким чином він став власником об'єкту. Для полегшення ідентифікації поруч з назвою місцевості подано ґміну, до якої вона належить [1, с. 111-122]. В опублікованому переліку ми опустили рубрику «примітки», оскільки в жодному з випадків вони не були внесені. Місцевості в межах окремих груп подані в алфавітному порядку. В оригінальному тексті трапляються винятки з цього правила.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА:

1. Archiwum Akt Nowych, Urząd do Spraw Wyznań, spis 131/288.
2. Archiwum Akt Nowych, Urząd do Spraw Wyznań, spis 132/165.
3. Bobryk W. Likvidácia Gréckokatolíckej cirkvi na Ukrajine, v Pol'sku a Československu. Podobnosti a rozdiely // Cirkev v okovách totalitného režimu. Likvidácia Gréckokatolíckej cirkvi v Československu v roku 1950 / red. J. Coranič, P. Šturák, J. Koprivňáková. – Prešov, 2010.
4. Brożyniak A., Ziobroń R. Prawosławie w Bieszczadach po II wojnie światowej // Bieszczady w Polsce Ludowej 1944-1989 / red. J. Izdebski, K. Kaczmarski, M. Krzysztofiński. – Rzeszów, 2009.
5. Brykowski R. Wykaz dotyczący losów unickich cerkwi na obszarze byłego województwa rzeszowskiego w latach 1939-1997 // Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku / red. A. Marek, B. Tondos, J. Tur, K. Tur-Marciszuk. – Rzeszów, 1997.
6. Drozd R. Akcja „Wisła" a kwestia ukraińska w Polsce // Pamiętny rok 1947 / red. M. E. Ożóg. – Rzeszów, 2001.
7. Drozd R. Akcja misyjna Kościoła prawosławnego wśród grekokatolików w Polsce w latach 1951-1989 // Dzieje Najnowsze. – 2003. – № 4.
8. Dziennik Ustaw. – 1947. – № 59. – Pozycja 318.
9. Dziennik Ustaw. – 1949. – № 53. – Pozycja 404.
10. Dziennik Ustaw. – 1975. – № 16. – Pozycja 91.
11. Hałagida I. Kościół greckokatolicki w Bieszczadach 1944-1989 (szkic zagadnienia) // Bieszczady w Polsce Ludowej 1944-1989 / red. J. Izdebski, K. Kaczmarski, M. Krzysztofiński. – Rzeszów, 2009.
12. Iwanek M. Sowiecko-polska wymiana terytorialna z 1951 roku i jej społeczne koszty. Przymusowe przesiedlenie Bojków z okolic Ustrzyk Górnych // Łemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność, kultura materialna i duchowa / red. S. Dudra, B. Halczak, R. Drozd, I. Betko, M. Šmigel'. T. 4. Cz. 1. – Słupsk-Zielona Góra, 2012.
13. Kościół Katolicki w Polsce 1918-1990. Rocznik statystyczny / red. L. Adamczuk, ks. W. Zdaniewicz. – Warszawa, 1991.
14. Mały Rocznik Statystyczny 1975. Warszawa, 1975.
15. Pisuliński J. Przesiedlenie ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944-1947. Rzeszów, 2009.
16. Pruszyński J. Ochrona zabytków w Polsce. Geneza. Organizacja. Prawo. Warszawa, 1989.
17. Rocznik Statystyczny Województw 1976. Warszawa, 1976.
18. Ryńca M. Administracja Apostolska Łemkowszczyzny w latach 1945-1947. Kraków, 2001.
19. Urban K. Kościół prawosławny w Polsce 1945-1970. Kraków, 1996.
20. Urban K. Struktura administracyjno-kościelna w latach 1939-1992 // Kościół prawosławny w Polsce dawniej i dziś / red. L. Adamczuk, A. Mironowicz. Warszawa, 1993.
21. Witalec R. Mniejszość grecka w Bieszczadach w świetle dokumentów wytworzonych przez UB-SB // Bieszczady w Polsce Ludowej 1944-1989 / red. J. Izdebski, K. Kaczmarski, M. Krzysztofiński. – Rzeszów, 2009.
22. Wojewoda Z., Zarys Historii Kościoła greckokatolickiego w Polsce w latach 1944-1989, Kraków 1994.
23. Wójcik Z. K. Zmiana granicy wschodniej Polski Ludowej w 1951 r. (zarys problematyki) // Bieszczady w Polsce Ludowej 1944-1989 / red. J. Izdebski, K. Kaczmarski, M. Krzysztofiński. – Rzeszów, 2009.
24. Źródła do dziejów Ukraińskiej Cerkwi Greckokatolickiej w Polsce w latach 1944-1989 / opracował B. Huk. T. 1. Przemyśl, 2007.

Додаток

Archiwum Akt Nowych, Urząd do Spraw Wyznań, spis 131/288, s. 111-122.

Скорочення:

MiG – Miasto i Gmina (місто і ґміна);
gm. – gmina (ґміна);
par. – parafia (парафія);
PPRN – Prezydium Powiatowej Rady Narodowej (Президія Повітової Національної Ради);
PWRN – Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (Президія Воєводської Національної Ради)

WYKAZ
byłych obiektów pocerkiewnych (greckokatolickich) na terenie województwa krośnieńskiego

I. Byłe cerkwie (greckokatolickie) pozostające we władaniu Kościoła rzymskokatolickiego

L.p.	Miejscowość miasto – gmina	Zabytek byłej grupy	Rodzaj konstrukcji i stan techniczny	Sposób wejścia w posiadanie
1	2	3	4	5
1	Bałucianka MiG Rymanów	III	drewniana, stan średni	par. Królik Polski – samowolnie od 1960 r.
2	Bednarka gm. Lipinki	IV	murowana, stan dobry	par. Lipinki – samowolnie od 1947 r.
3	Brzezina gm. Solina	III	murowana, stan zły	par. Wołkowyja – samowolnie od 1949 r.
4	Bezmiechowa Górna MiG Lesko	IV	drewniana, stan dobry	par. Lesko – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w Lesku 30.05.1949 r.
5	Bóbrka gm. Solina	-	murowana, stan dobry	par. Nowa Wieś – przekazana decyzją PWRN w Rzeszowie w 1971 r.
6	Brzegi Dolne MiG Ustrzyki Dolne	III	drewniana, stan średni	par. Ustrzyki Dolne – przekazana decyzją PPRN w Lesku [powiat bieszczadzki] 31.05.1973 r.
7	Bandrów MiG Ustrzyki Dolne	IV	drewniana, stan średni	par. Jasień – przekazana decyzją PPRN w Lesku [powiat bieszczadzki] 3.07.1974 r.
8	Chmiel gm. Lutowiska	III	drewniana, stan dobry	par. Lutowiska – przekazana decyzją PPRN Ustrzyki Dolne 21.11.1969 r.
9	Chyrowa MiG Dukla	III	drewniana, stan średni	par. Dukla – samowolnie od 1950 r.
10	Czarna gm. Czarna	II	drewniana, stan średni	par. Czarna – samowolnie od 1952 r.
11	Czarnorzeki gm. Korczyna	-	murowana, stan średni	par. Korczyna – samowolnie od 1950 r.
12	Czaszyn MiG Zagórz	III	murowana, stan średni	par. Poraż – samowolnie od 1961 r.
13	Dusznica gm. Nowy Żmigród	IV	murowana, stan średni	par. Nowy Żmigród – samowolnie od 1970 r.
14	Dobra Szlachecka gm. Sanok	IV	drewniana, stan dobry	par. Mrzygłód – samowolnie od 1960 r.
15	Dolina MiG Zagórz	IV	drewniana, stan dobry	par. Sanok II – samowolnie od 1950 r.
16	Górzanka gm. Solina	IV	drewniana, stan dobry	par. Wołkowyja – przekazana decyzją PPRN w Lesku w 1970 r.
17	Grabówka gm. Dydnia	IV	murowana, stan średni	par. Grabownica – samowolnie od 1950 r.
18	Hoszów gm. Ustrzyki Dolne	III	drewniana, stan zły	par. Jasień – przekazana decyzją PPRN w Lesku w 1971 r.
19	Jabłonica Polska gm. Haczów	III	murowana, stan dobry	par. Kombornia – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w Krośnie w 1947 r.
20	Jałowe MiG Ustrzyki Dolne	III	drewniana, stan średni	par. Jasień – przekazana decyzją PPRN w Ustrzykach Dolnych 1.04.1971 r.
21	Jurowce gm. Sanok	IV	drewniana, stan dobry	par. Strachocina – samowolnie od 1950 r.
22	Końskie gm. Dydnia	-	murowana, stan dobry	par. Dydnia – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w 1947 r.
23	Kostarowce gm. Sanok	IV	drewniana, stan dobry	par. Strachocina – samowolnie od 1956 r.
24	Kotań gm. Krempna	I	drewniana, stan dobry	par. Nowy Żmigród – samowolnie od 1970 r.

25	Krempna gm. Krempna	I	drewniana, po remoncie	par. Nowy Żmigród – przekazana decyzją PPRN w Jaśle w 1971 r.
26	Krasna gm. Korczyna	-	murowana, stan dobry	par. Lutcza – samowolnie od 1947 r.
27	Krościenko MiG Ustrzyki Dolne	II	drewniana, stan średni	par. Krościenko – przekazana decyzją PPRN w Ustrzykach Dolnych 1971 r.
28	Krzemienna gm. Dydnia	IV	drewniana, stan średni	par. Dydnia – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w Brzozowie w 1947 r.
29	Krzywe gm. Lutowiska	III	drewniana, stan średni	par. Lutowiska – Starosty Powiatowego w Lesku 1947 r.
30	Jureczkowa MiG Ustrzyki Dolne	IV	drewniana	par. Nowosielce Kozickie – samowolnie od 1978 r.
31	Lalin gm. Sanok	IV	drewniana stan dobry	par. Grabownica – samowolnie od 1954 r.
32	Lipie gm. Czarna	III	drewniana, zniszczona	par. Czarna – przekazana decyzją Wojewody Krośnieńskiego w 1975 r.
33	Lisówek MiG Ustrzyki Dolne	I	drewniana, stan średni	par. Ustrzyki Dolne – przekazana decyzją PPRN w Lesku [powiat bieszczadzki] w 1973 r.
34	Lutowiska gm. Lutowiska	IV	drewniana, stan średni	par. Lutowiska – przekazana decyzją Wojewody Krośnieńskiego w 1979 r.
35	Legi MiG Ustrzyki Dolne	II	drewniana, stan dobry	par. Ustrzyki Dolne – przekazana decyzją PPRN w Ustrzykach Dolnych w 1971 r.
36	Łodzina gm. Sanok	II	drewniana, stan dobry	par. Mrzygłód – samowolnie od 1954 r.
37	Okrężna gm. Tyrawa Wołoska	IV	drewniana, stan dobry	par. Tyrawa Wołoska – samowolnie od 1954 r.
38	Orle gm. Solina	III	drewniana, stan dobry	par. Nowa Wieś – przekazana decyzją PWRN w Rzeszowie w 1969 r.
39	Łukowa MiG Zagórz	II	murowana, stan dobry	par. Tarnawa Górna – samowolnie od 1950 r.
40	Monasterze MiG Lesko	III	drewniana, stan dobry	par. Lesko – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w Lesku w 1949 r.
41	Michniowiec gm. Czarna	II	drewniana, stan średni	par. Czarna – przekazana decyzją PPRN w Ustrzykach Dolnych w 1971 r.
42	Międzybrodzie gm. Sanok	-	murowana, stan dobry	par. Sanok (Fara) – samowolnie od 1954 r.
43	Myczków MiG Ustrzyki Dolne	-	murowana, zniszczona	par. Polańczyk – przekazana decyzją Wojewody Krośnieńskiego w 1977 r.
44	Myscowa gm. Krempna	-	murowana, stan dobry	par. Nowy Żmigród – samowolnie od 1949 r.
45	Myczkowce gm. Solina	-	murowana, stan dobry	par. Nowa Wieś – przekazana decyzją PWRN w Rzeszowie w 1969 r.
46	Obarzyn gm. Dydnia	II	drewniana, stan dobry	par. Dydnia – samowolnie od 1947 r.
47	Odrzechowa gm. Zarszyn	III	murowana, stan dobry	par. Głębokie – samowolnie od 1953 r.
48	Olchowce-Sanok miasto Sanok	III	drewniana, stan dobry	par. Sanok (II) – samowolnie od 1950 r.
49	Olchowiec MiG Dukla	-	drewniana, stan średni	par. Nowy Żmigród – samowolnie od 1949 r.
50	Olszanica gm. Olszanica	IV	murowana, stan dobry	par. Nowa Wieś – samowolnie od 1949 r.
51	Paszowa gm. Olszanica	III	drewniana, stan dobry	par. Ropienka – samowolnie od 1950 r.
52	Pielnia gm. Zarszyn	III	murowana, stan dobry	par. Nowotaniec – samowolnie od 1955 r.

53	Polana gm. Czarna	III	drewniana, zniszczona	par. Czarna – przekazana decyzją PPRN w Lesku w 1969 r.
54	Polany gm. Krempna	-	murowana, stan dobry	par. Nowy Żmigród – samowolnie od 1970 r.
55	Polańczyk gm. Solina	IV	murowana, stan dobry	par. Wołkowyja – samowolnie od 1947 r.
56	Pogórze gm. Czarna	II	drewniana, stan średni	par. Czarna – przekazana decyzją PPRN w Lesku w 1971 r.
57	Przedmieście gm. Sanok	I	drewniana, stan dobry	par. Sanok (Fara) – samowolnie od 1950 r.
58	Radoszyce gm. Komańcza	IV	drewniana, stan dobry	par. Komańcza – samowolnie od 1965 r.
59	Rakowa gm. Tyrawa Wołoska	III	drewniana, stan zły	par. Tyrawa Wołoska – samowolnie od 1969 r.
60	Ropienka gm. Olszanica	III	drewniana, zniszczona	par. Ropienka – samowolnie od 1968 r.
61	Rozdziele gm. Lipinki	-	murowana, stan dobry	par. Lipinki – samowolnie od 1970 r.
62	Roztoki Dolne gm. Baligród	IV	drewniana, stan dobry	par. Baligród – samowolnie od 1949 r.
63	Równia MiG Ustrzyki Dolne	I	drewniana, stan średni	par. Ustrzyki Dolne – przekazana decyzją PPRN Ustrzyki Dolne w 1972 r.
64	Rudenka gm. Olszanica	III	drewniana, zniszczona	par. Nowa Wieś – przekazana decyzją PPRN w Lesku w 1971 r.
65	Rzepedź Wieś gm. Komańcza	IV	drewniana, stan średni	par. Komańcza – samowolnie 1950 r.
66	Rzepnik gm. Wojaszówka	-	murowana, stan średni	par. Łączki Jagiellońskie – samowolnie od 1950 r.
67	Sanoczek gm. Sanok	III	drewniana, stan dobry	par. Sanok (Fara) – samowolnie od 1950 r.
68	Sanok Dąbrówka miasto Sanok	IV	murowana, stan dobry	par. Sanok (Fara) – samowolnie od 1967 r.
69	Stoczek MiG Ustrzyki Dolne	IV	drewniana, stan średni	par. Jasień – przekazana decyzją PPRN w Lesku 1971 r.
70	Studzienne gm. Solina	III	drewniana, stan średni	par. Czarna – samowolnie od 1950 r.
71	Siedliska gm. Nozdrzec	IV	murowana, stan dobry	par. Dylągowa – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w Brzozowie 1947 r.
72	Siemuszowa gm. Tyrawa Wołoska	IV	drewniana, stan dobry	par. Mrzygłód – samowolnie od 1953 r.
73	Sieniawa MiG Rymanów	IV	drewniana, stan dobry	par. Rymanów – samowolnie od 1950 r.
74	Smonik gm. Komańcza	III	murowana, stan średni	par. Komańcza – samowolnie od 1956 r.
75	Smolnik gm. Lutowiska	I	drewniana, stan dobry	par. Lutowiska – przekazana decyzją PPRN w Lesku [powiat bieszczadzki] w 1973 r.
76	Stewkowa gm. Olszanica	III	drewniana, stan dobry	par. Nowa Wieś – samowolnie od 1949 r.
77	Strwiążek MiG Ustrzyki Dolne	III	drewniana, stan średni	par. Ustrzyki Dolne – przekazana decyzją PPRN w Ustrzykach Dolnych w 1972 r.
78	Świątkowa Mała gm. Krempna	II	drewniana, stan średni	par. Nowy Żmigród – samowolnie w 1969 r.
79	Świątkowa Wielka gm. Krempna	I	drewniana, stan średni	par. Nowy Żmigród – samowolnie od 1969 r.

80	Trepcza gm. Sanok	IV	murowana, stan dobry	par. Sanok (Fara) – samowolnie od 1956 r.
81	Trzciana MiG Dukla	IV	murowana, stan dobry	par. Dukla – samowolnie od 1950 r.
82	Tylawa MiG Dukla	III	murowana, stan dobry	par. Dukla – samowolnie od 1945 r.
83	Tyrawa Solna gm. Sanok	IV	drewniana, stan dobry	par. Mrzygłód – samowolnie od 1954 r.
84	Tkaczowa gm. Tyrawa Wołoska	IV	drewniana, stan dobry	par. Tyrawa Wołoska – samowolnie od 1955 r.
85	Ustianowa Górna MiG Ustrzyki Dolne	I	drewniana, stan średni	par. Ustrzyki Dolne – przekazana decyzją PPRN w Ustrzykach Dolnych w 1971 r.
86	Wara gm. Nozdrzec	IV	drewniana, stan dobry	par. Nozdrzec – przekazana decyzją Starosty Powiatowego w Brzozowie w 1947 r.
87	Węglówka gm. Korczyna	-	murowana, stan dobry	par. Korczyna – przekazana decyzją PWRN w Rzeszowie w 1956 r.
88	Wisłok Wielki gm. Komańcza	III	drewniana, stan dobry	par. Komańcza – samowolnie od 1958 r.
89	Wojtkowa MiG Ustrzyki Dolne	III	drewniana, stan średni	par. Nowosielce Kozickie – przekazana decyzją PPRN w Lesku [powiat bieszczadzki] w 1973 r.
90	Wola gm. Solina	-	murowana, stan dobry	par. Wołkowyja – samowolnie od 1950 r.
91	Wola Niżna MiG Dukla	IV	murowana, stan dobry	par. Jaśliska – samowolnie od 1950 r.
92	Wolica gm. Bukowsko	IV	murowana, stan dobry	par. Bukowsko – samowolnie od 1950 r.
93	Wróblik Królewski MiG Rymanów	-	murowana, stan dobry	par. Rymanów – samowolnie od 1950 r.
94	Wróblik Szlachecki MiG Rymanów	IV	drewniana, stan dobry	par. Rymanów – samowolnie od 1950 r.
95	Wujskie gm. Sanok	III	murowana, stan dobry	par. Lesko – samowolnie od 1954 r.
96	Zawadka Rymanowska MiG Dukla	-	murowana, stan dobry	par. Dukla – samowolnie od 1950 r.
97	Zalesie gm. Olszanica	IV	drewniana, ruina	par. Ropienka – samowolnie od 1950 r.
98	Zwierzyn gm. Olszanica	III	murowana, stan dobry	par. Nowa Wieś – przekazana decyzją PPRN w Lesku w 1971 r.
99	Żłobek gm. Czarna	II	drewniana, stan dobry	par. Czarna – przekazana decyzją Wojewody Krośnieńskiego w 1976 r.

II. Byłe cerkwie (greckokatolickie) pozostające we władaniu Kościoła prawosławnego

1	2	3	4	5
1	Dziurdziów MiG Lesko	-	murowana, stan dobry	par. Świerczewo – przekazana decyzją PPRN w Lesku 24.02.1966 r.
2	Komańcza gm. Komańcza	II	drewniana, stan dobry	par. Komańcza – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 28.12.1962 r.
3	Mroczków MiG Zagórz	IV	drewniana, stan dobry	par. Mroczków – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 15.09.1961 r.
4	Pielgrzymka gm. Nowy Żmigród	II	drewniana, stan dobry	par. Pielgrzymka – przekazana decyzją PPRN w Jaśle 28.05.1960 r.
5	Świerczewo gm. Sanok	III	drewniana, stan dobry	par. Świerczewo – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 17.10.1958 r.

6	Sanok miasto Sanok	III	murowana, stan dobry	par. Sanok – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 26.09.1958 r.
7	Szczawne gm. Komańcza	III	drewniana, stan dobry	par. Komańcza – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 28.12.1962 r.
8	Turzańsk gm. Komańcza	I	drewniana, stan dobry	par. Mroczków – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 24.02.1966 r.
9	Wielopole MiG Zagórz	-	murowana, stan dobry	par. Sanok – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 20.05.1960 r.
10	Zagórz MiG Zagórz	III	murowana, stan dobry	par. Sanok – przekazana decyzją PPRN w Sanoku 20.05.1960 r.

III. Byłe cerkwie (greckokatolickie) zagospodarowane przez instytucje państwowe lub niezagospodarowane

1	2	3	4	5
1	Baligród gm. Baligród	IV	murowana, stan średni	niezagospodarowana
2	Brzózka gm. Solina	-	ruina	niezagospodarowana
3	Bystre gm. Czarna	III	drewniana, stan dobry	niezagospodarowana
4	Cisowiec gm. Baligród	-	murowana, ruina	niezagospodarowana
5	Daliowa MiG Dukla	-	drewniana, stan średni	niezagospodarowana
6	Królik Wołoski MiG Rymanów	IV	murowana, zniszczona	niezagospodarowana
7	Łąka gm. Dydnia	I	drewniana, stan dobry	Muzeum Historyczne w Sanoku – magazyn
8	Nagórzany gm. Bukowsko	IV	murowana, ruina	niezagospodarowana
9	Owczary gm. Cisna	IV	murowana, ruina	niezagospodarowana
10	Szybistów gm. Bukowsko	IV	drewniana, zniszczona	niezagospodarowana
11	Sady gm. Tyrawa Wołoska	III	drewniana, ruina	niezagospodarowana
12	Średnia Wieś gm. Olszanica	III	drewniana, ruina	niezagospodarowana
13	Balnica gm. Komańcza	-	murowana, ruina	niezagospodarowana
14	Tkaczowa gm. Tyrawa Wołoska	IV	drewniana, ruina	niezagospodarowana
15	Tarnawa Górna MiG Zagórz	II	murowana, zniszczona	Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku
16	Trójca MiG Ustrzyki Dolne	II	drewniana, zniszczona	PGR Kwaszenica – magazyn
17	Ustroń gm. Czarna	IV	drewniana, ruina	niezagospodarowana
18	Ustrzyki Dolne MiG Ustrzyki Dolne	IV	murowana, zniszczona	Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku – magazyn
19	Wietrzno gm. Dydnia	III	drewniana, zniszczona	niezagospodarowana
20	Żernica Wyżna gm. Baligród	IV	murowana, zniszczona	PGR Średnia Wieś – magazyn

Krosno, dnia 21 kwietnia 1980 r.

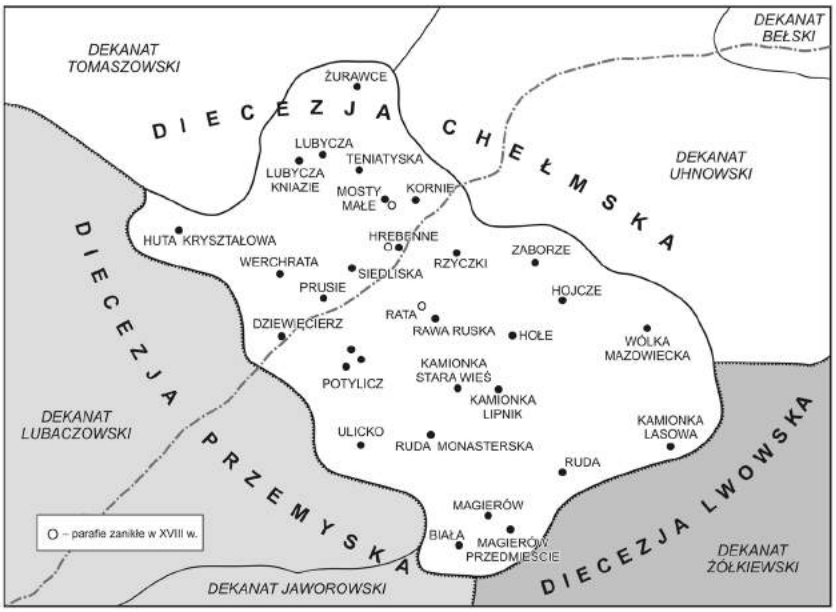
Paweł SYGOWSKI

O CERKWI W ULICKU, JEJ KOLATORACH ORAZ O POCHODZĄCEJ Z TEJ CERKWI IKONIE ŚW. PARASKEWII MĘCZENNICY (OBECNIE W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO WE LWOWIE)*

Wieś Ulicko położona jest 14 km na południowy zachód od Rawy Ruskiej – wśród wzgórz Roztocza Południowego. Dawniej dzieliła się na dwie części – Seredkiewicz (z cerkwią) położona po południowej stronie doliny rzeczki Moszczanki, druga część – Zarębane – usytuowana była po północnej stronie doliny[1]. Okolice, w których leżało Ulicko wchodziły w XVI w. w skład powiatu bełskiego ziemi bełskiej Korony[2]. Wieś, osadzona przez Wołochów, wzmiankowana w 1507-1508 r., należała do rodu Magierów[3], w 3 ćwierci XVI w. przeszła do Bełżeckich, a w 2 połowie XVII i w XVIII w. należała do Głogowskich (zob. niżej).

Najstarsza odnaleziona wzmianka, wskazująca na obecność tu cerkwi, odnotowuje popa opłacającego podatek w 1578 r.[4] Organizacyjny kształt bełskiej części prawosławnej diecezji chełmskiej możemy próbować zrekonstruować na podstawie wykazów późniejszych, z czasów unickich. W wykazie unickich parochów (proboszczów) protopopii potylickiej diecezji chełmskiej z 1620 r.[5] wymieniono 40 księży w 28 miejscowościach, w których były 33 parafie – w tym w Potyliczu 4, w Magierowie 2, w Hrebennem zapewne 2 – przy których było razem 6 duchownych. Więcej niż jednego duchownego w jednej parafii odnotowano w Kamionce (3), Rudzie (3), Dziewięcierzu (2), Ulicku (2), Werchracie (2) i w Żurawcach (2). Brak informacji o parochach w 5 parafiach (Biała, Florianów, Poddubce, Rata, Wierzbica). W wykazie protopopii potylickiej z 1627 r.[6] wymieniono 38 parafii w 32 miejscowościach (4 w Potyliczu, 2 w Hrebennem, 2 w Magierowie – miejska i przedmiejska i podobnie 2 w Uhnowie). Kamionka Stara Wieś również miała drugą cerkiew „przedmiejską" w Kamionce Lipniku. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego podaje, że Kamionka Wołoska była największą wioską w Galicji, złożona z 14 przysiółków, w których było 278 dworzyszcz. Zajmowała teren o 22 km długości i 4 do 9 km szerokości[7]. Z czasem powstały tam 3 parafie. Najstarszą z nich była parafia w Kamionce Starej Wsi, wzmiankowana już w 1472 r., kolejną – w Kamionce Lipniku, założoną około roku 1600, a ostatnia – w Kamionce Lasowej (dziś Bobroidy) założona około 1660 r.[8] Problem kolejnych parafii w Kamionkach wymaga dokładniejszych ustaleń[9].

Niejasny jest problem parafii w Narolu i okolicach. Osadnictwo na tym terenie kształtowało się w końcu XVI i na początku XVII w. W 1578 r. wymieniana jest wieś Narol, a w 1591 r. wieś Lipie. W latach 1592-1596 koło Narola powstało miasteczko Florianów, a w 1613 r. koło Florianowa i niedaleko Lipia zostało założone miasto Lipsko[10]. We wspomnianym wykazie z 1620 r. odnotowano proboszczów w Narolu, Lipiu i być może we Florianowie[11]. Nie bardzo zrozumiały jest zapis w wykazie 1627 r. Wymieniona jest parafia we Florianowie, a także w Lipiu, którą to określono jako starożytny Narol, wraz z informacją, że obecnie są tu 2 miasta i dwie cerkwie. Zapis taki wydaje się błędem pisarza, który mógł pomylić Lipie z Lipskiem i Narol z Florianowem. Z wymienionych wyżej parafii najwcześniej zapewne powstała ta we wsi Narol, a potem we wsi Lipie. Wkrótce po założeniu miasta Florianowa zapewne powstała tam kolejna parafia, zaś parafię z Lipia, jak się wydaje przeniesiono do Lipska. W czasie powstania Chmielnickiego Florianów, Lipsko i okoliczne wsie zostały całkowicie zniszczone[12], jak można przypuszczać razem z cerkwiami, gdyż po zniszczeniach 1648 r. brak już później informacji o parafiach we Florianowie i Narolu. Może jedynie ocalała cerkiew w Lipsku, gdyż obecność popa odnotowano tu w 1662 r.[13], ale w wykazie „subsydium charitativum" z 1675 r. wśród opodatkowanych byli tylko właściciel Lipski z żoną i 2 córkami, 2 osoby czeladzi „Nobilis" z żonami, 5 osób czeladzi zwykłej oraz 8 osób mieszkających w mieście – brak informacji o jakimkolwiek duchowieństwie[14]. Sytuację komplikuje jeszcze wykaz parafii z 1696 r.[15] Protopopia potylicka była już wówczas znacznie mniejsza, gdyż część parafii odeszła do nowych protopopii – uhnowskiej i tomaszowskiej, ale parafii w Lipsku nie odnotowano w żadnej z tych trzech protopopii. W XVIII w. parafia w Lipsku pojawia się ponownie, ale już jako wchodząca w skład dekanatu tomaszowskiego unickiej diecezji chełmskiej[16]. W wizytacji z 1722 r. cerkiew lipską p.w. św. Onufrego określono jako „bardzo starą i mizerną", czyli musiała jednak istnieć już co najmniej w 2 połowie XVII w.[17]



Dekanat potylicki około połowy XVIII w. Oprac. P. Sygowski, A. Kozłowski

Jak było już wspomniane, pod koniec XVII w. na terenie oficjałatu bełskiego unickiej diecezji chełmskiej powstały nowe protopopie, m. in. uhnowska i tomaszowska, do których odeszła część parafii z protopopii potylickiej, tak że w 1696 r. liczyła ona 24 parafie, podczas gdy w 1627 r. – 38 parafii. Do dekanatu uhnowskiego odeszły parafie w: Chodywańcach, Karowie, Machnowie, Nowosiółkach, Poddubcach, Rzeczycy, Ulhówku i 2 w Uhnowie, a w dekanacie tomaszowskim znalazły się parafie w: Hubinku, Łaszczówce, Łosińcu, Rudzie Wołoskiej i Tomaszowie. 24 parafie tworzące dekanat potylicki w 1696 r. to: Biała, Dziewięcież, Hojcze, 2 w Hrebennem, Kamionka Leśna, Kamionka Lipnik, Kamionka Stara Wieś, Kornie, Lubycza, 2 w Magierowie, 3 w Potyliczu, Prusie, Rawa, Ruda, Rzeczki (wymienione tu 2 razy – ?), Teniatyska, Ulicko, Werchrata i Żurawce. Z wymienianych już wcześniej parafii, brak z jakiegoś powodu – będących później w tym dekanacie w XVIII w. – parafii w: Mostach, Racie i odnotowywanej w końcu XVI w. parafii w Hołem (1587)[18]. Brak też wspominanych, a znikłych po najeździe oddziałów Chmielnickiego parafii w Narolu, Florianowie i parafii w Lipsku oraz parafii w Kniaziach (z około 1662 r. – zob. wyżej), odnotowana jest natomiast parafia w Kamionce Lasowej (z ok. 1660 r. – zob. wyżej).

Dekanat potylicki w składzie unickiej diecezji chełmskiej – około połowy XVIII w. Oprac. P. Sygowski, A. Kozłowski

W XVIII w. – do czasów I rozbioru Polski – w dekanacie potylickim powstawały nowe parafie i zanikały niektóre z wcześniej istniejących. Ponownie pojawiła się nie wspominana w wykazach XVII w. parafia w Hołem[19], założone zostały parafie w: Wólce – odnotowywanej jako Mazowiecka i Ruskowa (1714 r.), w Hucie Kryształowej (1718 r.), w Siedliskach (w wizytacjach od 1722 r.)[20]. Jako ostatnia powstała parafia w Rudzie Monasterskiej wydzielona w 1771 r. z terenu

parafii w Rudzie Magierowskiej (Leśnej)[21]. Krótko istniała druga parafia w Mostach Małych (wymieniana tylko w wizytacjach z 1739 i 1749 r.)[22]. Parafia w Racie została wchłonięta około połowy stulecia przez parafię w pobliskiej Rawie[23], zaś po 1761 r. zlikwidowano drugą parafię w Hrebennem[24]. Maksymalna kształt dekanat potylicki unickiej diecezji chełmskiej – 32 parafie – osiągnął około połowy XVIII w.

Po I rozbiorze Polski (1772 r.) południowa część tej diecezji znalazła się w zaborze austriackim i około 1784 r. została podzielona między diecezje przemyską i lwowską. Dekanat potylicki znalazł się w diecezji przemyskiej i został powiększony o 4 parafie z dekanatu tomaszowskiego – Bełżec, Wolę Lipską, Krupiec i Lipsko. Po powstaniu Księstwa Warszawskiego część terenu dawnej diecezji chełmskiej wróciła do niej[25], m. in. dekanat tomaszowski, ale już bez 4 wspomnianych parafii, włączonych do dekanatu potylickiego[26].

Parafia w Ulicku – jeszcze jako prawosławna – wzmiankowana jest w 4 ćwierci XVI w. Być może założył ją Jan Magiera w latach 50tych, lub na początku lat 60tych XVI w., albo jego córka Barbara po 1567 r. (zob. niżej). W XVII w Ulicko odnotowywano w unickich wykazach duchowieństwa i parafii z 1620 r., 1627 r. 1674 r.[27] i 1696 r. Nieco więcej o tej parafii dowiadujemy się z wizytacji biskupich i dziekańskich dekanatu potylickiego diecezji chełmskiej z XVIII w. W archiwum lubelskim zachowało się 5 wizytacji (1722, 1739, 1761, 1766 i 1775) i jedna w archiwum przemyskim (1749)[28]. Jak wynika z zapisów wizytacyjnych właścicielami wsi, a zarazem opiekunami parafii unickiej i kolatorami jej cerkwi byli „Panowie Głogowscy". W XVIII w. należało do nich kilka wsi i miasteczek w okolicach Rawy Ruskiej. Były wśród nich wspomniane wyżej – jako tworzące klucz rodu Magierów herbu Szeliga – wsie Ulicko, Ruda (Magierowska) oraz Monaster. Właśnie te dobra po śmierci Jana Magiery, w wyniku działów między jego córkami w 1567 r., dostały się Barbarze, wdowie po Mikołaju Bełżeckim[29]. Około połowy XVII w. ich właścicielami stali się Głogowscy. Za ich czasów klucz ten został powiększony. W 1722 r. należały do Głogowskich także wsie (z parafiami unickimi): Biała, Hojcze, Hołe, Rata oraz miasto Magierów. Miasto Rawa było własnością Józefa Głogowskiego, łowczyca bełskiego[30]. Wiadomo też, że w 1775 r. właścicielami wsi Rudy (Monasterskiej), z nowo założoną parafią unicką, byli Franciszek Głogowski, starosta krzywiecki i Jan Głogowski, cześnik płocki[31]. W ciągu XVIII w. wsie Hojcze, Hołe i część miasta Rawy znalazły się w rękach Rzeczyckich herbu Janina[32], co potwierdzają także zapisy w wizytacjach.

Głogowscy herbu Grzymała to rodzina wywodząca się z Mazowsza, której część przeniosła się na początku XVII w. do województwa bełskiego[33]. Jedna z wybitniejszych postaci tej gałęzi rodu – Stanisław, żyjący około połowy XVII w. był sekretarzem królewskim i starostą buskim. Jego żoną została Zofia z Bełżeckich[34]. To Bełżeccy herbu Jastrzębiec w 2 połowie XVI i 1 połowie XVII w. skupili w swoich rękach liczne dobra w tych okolicach[35]. Protoplasta rodu Bełżeckich przybył na tereny Rusi Czerwonej w 1465 r.[36] Po śmierci wspomnianego już małżeństwa Bełżeckich (Mikołaja, a następnie Barbary) dobrami, w tym wsią Ulicko, podzielili się ich synowie – Bartłomiej i Jan. Bartłomiej zmarł w 1588 r. i wówczas dobra znalazły się w rękach Jana, który założył miasto Magierów (1591) i ufundował w nim parafię rzymskokatolicką (1595) i być może prawosławną, zmarł w 1597 r. Po nim dobra z Ulickiem znalazły się w reku Bartłomieja Bełżeckiego – podkomorzego bełskiego, syna wspomnianego wyżej Bartłomieja. Odkupiła je od niego Zofia z Bełżeckich Ubyszowa, wnuczka jego stryja – wspomnianego Jana. Zofia po śmierci męża Jakuba Ubysza, wyszła powtórnie za mąż za Stanisława Głogowskiego. W ten sposób wieś Ulicko, a także inne okoliczne dobra znalazła się w rękach Głogowskich[37].

Stanisław Głogowski nie pozostawił potomstwa, a swój majątek przekazał bratankowi Zygmuntowi, cześnikowi buskiemu (1676), który miał jedną córkę i 6 synów (Kazimierz Maurycy, Franciszek, Antoni, Jan, Mikołaj i Stanisław)[38], pomiędzy których zostały podzielone wspomniane dobra po jego śmierci. To przypuszczalnie synowie i ich potomkowie, ze względu na ich liczbę i skomplikowane działy rodzinne, określani byli w wizytacjach XVIII w. jako „Panowie Głogowscy".

Właścicielem (współwłaścicielem ?) Ulicka na przełomie XVII i XVIII w. był trzeci syn Zygmunta – Antoni, także cześnik buski, a następnie stolnik bełski (zm. w 1711 r.)[39]. Z małżeństwa z Katarzyną Bobowską miał 5 synów (Zygmunt, Samuel, Teodor, Józef i Franciszek)[40]. Antoni jako kolator tutejszej cerkwi dokonał zamiany gruntów należących

do parafii unickiej, a kolejny właściciel wsi, jego syn Józef – ksiądz rzymskokatolicki, kanonik lwowski, do uposażenia tego „przydał drugie staie”[41]. Żona Antoniego – Katarzyna z Bobowskich Głogowska[42], stolnikowa bełska – jako współkolatorka wspierała znajdujące się pod jej opieką parafie unickie. Wiadomo, że w 1719 r. powiększyła uposażenie cerkwi w Hojczu, a w 1725 r. cerkwi w Rawie[43]. Po śmierci jej syna Józefa, część dóbr z Ulickiem przeszła na jego bratanka Kajetana (syna Samuela), także duchownego – kanonika katedralnego lwowskiego i należała do niego do śmierci w 1793 r., a następnie, w wyniku działów spadkowych, przeszła na jego braci (Józef, Antoni, Andrzej)[44]. Współwłaścicielem Ulicka w 1766 r. był nie określony bliżej „podczaszy horodelski”, ale spis urzędników ani herbarze nie wymieniają wśród Głogowskich nikogo pełniącego taką funkcję. Jeśli przyjąć, że to błąd w zapisie, to może chodzić o wspomnianego wyżej Antoniego – chorążego horodelskiego (w 1762 r.), brata Kajetana. Dokładniejsze ustalenia, kiedy którzy Głogowscy byli właścicielami poszczególnych miejscowości, a zarazem kolatorami poszczególnych cerkwi i kościołów, wymaga jeszcze wnikliwej kwerendy w archiwach Polski i Ukrainy.

Opisywana w wizytacjach cerkiew p.w. „Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny” (Успення Пр. Богородиці) w Ulicku wzniesiona była około 1711 r. Tak można sądzić z zapisu wizytacyjnego biskupa chełmskiego Felicjana Filipa Wołodkowicza z 17 lutego 1739 r., w którym podał on, że minęło „od założenia tey Cerkwi Lat 28”[45]. Potwierdza to także informacja w wizytacji z 1844 r., w której zanotowano, że według miejscowej tradycji świątynia ta wzniesiona była z drewna w 1710 r. „kosztem W. Głogowskiego Szambelana i gromady”[46]. Tym „szambelanem” fundatorem cerkwi był zapewne wspomniany już Antoni Głogowski, stolnik bełski, najprawdopodobniej wspólnie ze znaną z pobożnych fundacji żoną Katarzyną z Bobowskich. Wasyl Słobodian w opracowaniu poświęconym cerkwiom części diecezji przemyskiej znajdującym się współcześnie na Ukrainie, jako rok powstania tej świątyni, oprócz wymienionej w wizytacji daty „1710”, podaje za schematyzmem także inny ewentualny czas budowy – rok 1708[47], choć w późniejszych schematyzmach pojawia się też kolejna data budowy – rok 1703[48]. Cerkiew ta musiała być wzniesiona niezwykle solidnie, skoro jeszcze w latach 1739 i 1749 określano ją jako „nową porządną”, w latach 1761 i 1766 jako dobrą, dopiero w 1775 zanotowano, że dachy nadawały się do remontu. Bardzo często świątynie już po 20-30 latach nadawały się do remontu. Cerkiew p.w. św. Eliasza Proroka w miasteczku Wojsławice koło Chełma wzniesiona w 1 połowie lat 20tych XVIII w., w czasie wizytacji w 1744 r. (czyli po około 20 latach) została określona jako potrzebująca już „w ścianach i dachach” remontu[49].

Cerkiew w Ulicku była w planie zapewne trójdzielna (prezbiterium, nawa babiniec), skoro miała kopułę „wposrzodku, blachą pobitą”, a jej „dachy” wieńczyły 3 żelazne krzyże. Dzwonnica z 4 dzwonami stała „ab extra” (obok cerkwi). Do cerkwi prowadziły jedne drzwi na żelaznych zawiasach, zamykane na zamek „wnętrzny”, a światło do wnętrza wpadało przez 6 zabezpieczonych kratami okien, których szybki były oprawne w drewniane ramy. Świątynia ta, remontowana przed 1835 r.[50], została być może wówczas, albo później, znacznie przebudowana, skoro w schematyzmie z 1879 r. określono ją jako trójkopułową[51]. Zapewne to ta cerkiew dotrwała aż do lat 1893-1894, kiedy została zastąpiona nową, również drewnianą, trójdzielną, tórójkopułową cerkwią stojącą do dziś[52].

O wyposażeniu wnętrza wiadomo bardzo mało. Niewątpliwie istotną jest informacja z 1739 r. o prowadzonych pracach przy „Deisusie” (ikonostasie), które właśnie zaczęto wznosić. Ikonostas był „snycerski” – o rzeźbionej oprawie architektonicznej – i miał 4 „niżey ołtarzyki”. Synod zamojski z 1720 r. dopuszczał obecność w cerkwi ołtarzy bocznych. Początkowo w wielu świątyniach tworzono je poprzez dostawienie mens do ikon namiestnych, przez co powstawały tzw. ołtarze namiestne. Zapis z 1739 r. potwierdza również tu taką ich formę. Ikonostas ten dotrwał zapewne do czasu budowy wspomnianej wyżej nowej cerkwi.

Niestety brak zupełnie informacji o innym wyposażeniu malarskim, z wyjątkiem wzmianek z 1766 r. o obrazie „do noszenia”, o 2 chorągwiach „na płutnie malowanych”, o krzyżu procesyjnym, który był zapewne malowany, bo w 1775 r. wizytator nakazał wykonanie nowego krzyża procesyjnego „z Passyą rznięto snycerskiej roboty”. Można jeszcze wspomnieć, że był wówczas w świątyni „Lichtarz wiszący z esami, drewniany

malowany". Nie ma wzmianek o ikonach. Wiadomo tylko, że niektóre z nich były dekorowane bardzo skromnymi koronami – w 1739 r. jedną koroną cynową, a w 1766 r. 3 koronami mosiężnymi – w czasach, kiedy w innych cerkwiach korony na ikonach były zazwyczaj srebrne. Dużo późniejszą, lecz interesującą jest wzmianka w schematyzmie z 1880 r. o ikonie Matki Boskiej (bez Dzieciątka), pokrytej w całości srebrną sukienką, nazywaną „polską" ze względu na taką ikonografię. Obraz ten według tradycji ofiarował jeden z Głogowskich[53]. Brak zupełnie w wizytacjach z XVIII w. informacji o ikonie św. Paraskewii Męczennicy, która z tutejszej cerkwi trafiła do zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie (zob. niżej).

Ze sprzętów liturgicznych warto wspomnieć o obecności w latach 1722 i 1739 drewnianej puszki „pro Venerabili" (do rozdawania cząstek prosfory). Puszka z takiego materiału była w tym czasie jeszcze bardzo często używana. W 1722 r. w dekanacie potylickim w 25 spośród 31 wizytowanych cerkwi były puszki drewniane, w 3 cerkwiach srebrne (Ruda, Magierów miasto, Potylicz – św. Trójcy), w 2 cynowe (Zaborze, Rawa), w 1 ołowiana (Wólka), w opisie cerkwi w Racie brak informacji o puszce. W tym czasie w dekanacie lubomelskim liczącym 30 parafii, puszki drewniane były już tylko w 15 świątyniach[54]. Biskup Wołodkowicz, który zastał w 1739 r. w Ulicku puszkę drewnianą, nakazał zmienić ją na cynową „in spacio trzech Niedziel". Taka właśnie puszka wymieniona jest w 1749 r., a 12 lat później była już puszka srebrna, pozłacana.

Zestaw kielicha, pateny, gwiazdy i łyżeczki był w 1722 r. cynowy, przed 1739 r. doszedł drugi cynowy, w 1749 r. pojawił się kielich srebrny, zaś w 1761 r. cały zestaw był już srebrny „wyzłacany".

Warto może jeszcze wspomnieć o dzwonkach ołtarzowych, których ilość wzrosła od jednego (1722) do 3 (1766), oraz o monstrancji, której tu nie odnotowano, choć w 4 ćwierci XVIII w. jest spotykana już w wielu cerkwiach unickich[55].

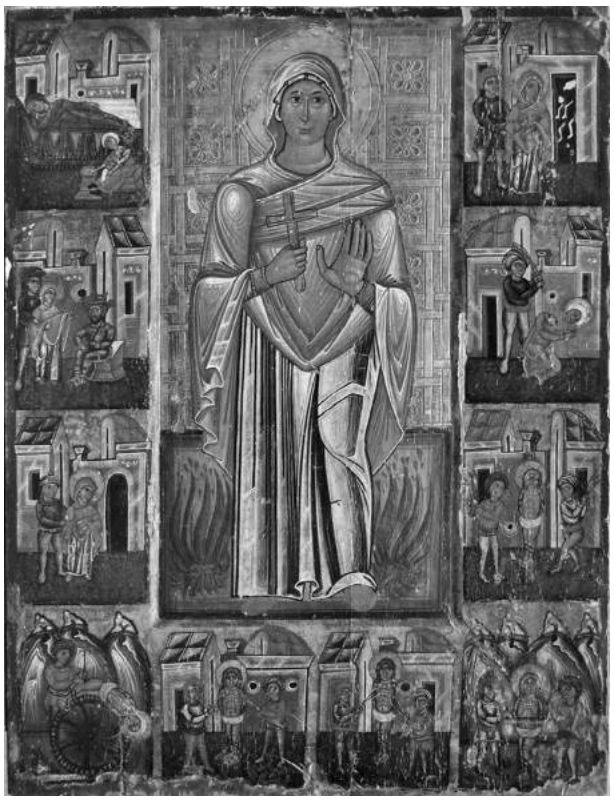
Jeśli chodzi o księgi liturgiczne to zwraca uwagę ilość Ewangelii – jedna w 1722 r., dwie w 1739 r., a przed 1775 r. przybyła trzecia. Z tradycyjnego zestawu ksiąg w 1722 r. były 2 Służebniki – lwowski (prawosławny) i wileński (unicki), potem (1749) przybył jeszcze jeden unicki – z drukarni w Uniowie. Z innych ksiąg warto odnotować obecność tu Czasosłowu Wielkiego, Oktoicha Niedzielnego, Trebnika Wielkiego, Połustawu Wielkiego i „Kazusów Kiszczynskich".

Dbanie o uposażenie parafii, serwituty i wolności dla proboszczów należało do obowiązków kolatorów, najczęściej rzymskokatolików, którzy niejednokrotnie wspierali działania budowlane, czy remontowe przy świątyni, a także mogli ofiarować jakieś elementy wyposażenia. W XVIII w. kolatorami cerkwi w Ulicku byli, jak wspomniano wyżej, Głogowscy, z których Antoni, jego żona Katarzyna i ich syn Józef, wywiązywali się ze swoich obowiązków. Nie zawsze jednak tak było. W późniejszych latach została przez „Dwór" zajęta „Ćwierć na Zarubaney y łąka", a ponadto kolator zabrał pieniądze zebrane przez parafian na cele cerkiewne. Odnotował to wizytator w 1766 r. i nakazał księdzu parochowi zwrócić się do kolatora o zwrot gruntów i zabranej sumy, co jeśli by nie nastąpiło ma paroch „manifest w Grodzie uczynić" (w Bełzie)[56]. Być może kolatorem tym był Antoni, wnuk wspomnianego wyżej Antoniego.

O stan cerkwi i jej wyposażenie winni dbać parafianie i ksiądz paroch, którzy mogą o pomoc zwracać się do kolatora – co czasem sugerował wizytator. Ustalenie kolejnych proboszczów w Ulicku napotyka na przeszkody w postaci nieprecyzyjnych, a właściwie czasem nie zrozumiałych zapisów w wizytacjach. Niekiedy trudno ustalić właściwe nazwisko księdza, które w różnych wizytacjach może pojawiać się w różnych wersjach. W 1722 r. jako parochowie wymieniani są Eliasz i Jan Towarniaccy, w 1739 r. Jan Świdnicki (lat 50), w 1749 r. Grzegorz Towaryński, w 1761 r. Jan Świdnicki, w 1766 r. Grzegorz Towaryański, a w 1775 r. wizytator zanotował, że po śmierci księdza Grzegorza Towarzyńskiego parafią administruje ksiądz Aleksy Lewicki, który wcześniej, w 1766 r. wymieniony był jako „Altarysta" w parafii w Rudzie. Ponadto w wizytacji z 1739 r. jest informacja o zmarłym w 1737 r. księdzu Damianie (nie odnotowano nazwiska), po którym wdowa z synem mieszkała na gruncie cerkiewnym.

Liczba parafian „zdolnych do spowiedzi" w 1761 r. została określona na około 120 osób, a w 1775 r. na około 300 osób.

Jak wspomniane było wyżej z cerkwi w Ulicku pochodzi ikona św. Paraskewii Męczennicy znajdująca się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie (I –



Ikona św. Paraskewii Męczennicy z Ulicka, 4 ćw. XVI w. – w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie

1780). Obraz trafił do muzeum z ekspedycji prowadzonej w sierpniu 1929 r. przez Ilariona Swencickego. Ikona w środkowej kwaterze (nieco wklęsłej) przedstawia świętą tradycyjnie w całej postaci, stojącą frontalnie, z lewą ręką uniesioną na wysokość piersi i zwróconą otwartą dłonią na zewnątrz, a w prawej ręce uniesionej także na wysokość piersi trzyma krzyż. Ubrana jest w długą błękitną suknię i czerwony maforion, a jej głowę otacza nimb. Złocone tło przedstawienia w górnej części (od kolan świętej) wypełnia krata o stosunkowo dużych kwadratowych kwaterach wypełnionych motywem kwiatowym. Poniżej tej kraty kwaterę wypełnia roślinność. Przedstawienie świętej otaczają z trzech stron (po bokach i u dołu) sceny z życia i jej męczeńskiej śmierci – namalowane jakby na szerokim kowczegu. Są to – po lewej stronie: 1) Narodziny świętej, 2) Święta przed cesarzem, 3) Święta prowadzona do więzienia (?); po prawej stronie: 4) Święta obala posągi bożków pogańskich (?) 5) Ścięcie świętej, 6) Biczowanie świętej; u dołu od lewej sceny jej męczeństwa: 7) Łamanie kołem, 8) Przypalanie pochodniami, 9) Torturowanie szczypcami, 10) Piłowanie. Charakterystyczny jest zestaw użytych kolorów, z dominację czerwieni, błękitu i ciemnej zieleni – głównie w szatach i dachach.

Postać świętej przedstawiona jest w rzadszym wariancie – z krzyżem trzymanym przez nią na wysokości piersi, podczas gdy najczęściej na ikonach XV-XVII w. święta unosi prawą rękę z krzyżem na wysokość głowy[57]. Wśród scen męczeństwa zwraca uwagę niespotykana w innych ikonach świętej tortura poprzez łamanie kołem. Łamania kołem wśród scen męczeństwa na obrazach innych świętych znana jest z chramowej ikony świętego Jerzego Męczennika ze Strzelc (obecnie w cerkwi p.w. św. Jana Ewangelisty w Chełmie)[58]. Być może jest jakiś wpływ ikonografii zachodniej. Niezwykle skromna ilość zachowanych ikon z terenu dawnej prawosławnej, a następnie unickiej diecezji chełmskiej nie pozwala na szerszą analizę porównawczą.

Nieco zagadkowe jest pochodzenie obrazu z Ulicka, gdyż ma on cechy ikony chramowej, a tutejsza cerkwie była pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (Успення Пр. Богородиці). Można więc przypuszczać, że ikona ta albo była podarowana kiedyś przez kogoś do cerkwi (być może z jakąś intencją), albo np. trafiła skądś do Ulicka w skomplikowanych czasach I wojny światowej i walk po jej zakończeniu, trwających aż do 1920 r. Ikona datowana jest w zapisie inwentarzowym muzeum na 2 połowę XVI w. Gdyby przyjąć, że obraz ten związany jest z czasem powstania cerkwi w Ulicku, to można by jego datowanie przesunąć na 4 ćw. XVI w. Być może badania prowadzone przy okazji konserwacji tej ikony pozwolą na wyjaśnienie niektórych pytań z nią związanych.

* Dziękuję pani Marii Hełytowycz i panu Romanowi Zilinko z Muzeum Narodowego we Lwowie za umożliwienie badań na tą ikoną.

1 Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego [dalej: SGKP], t. 12, Warszawa 1892, s. 784.

2 Tamże, s. 115-123

3 A. Janeczek, *Osadnictwo pogranicza polsko-ruskiego. Województwo bełskie od schyłku XIV do początku XVII w.*, Warszawa 1994, s. 167; G. Jawor, *Osady prawa wołoskiego i ich mieszkańcy Na Rusi Czerwonej w późnym średniowieczu*, Lublin 2000, s. 94, 95.

4 A. Gil, *Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku*, Lublin - Chełm 1999, s. 184, 237.

5 A. Gil, *Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja*, Lublin 2005, s. 302-303; I. Skoczylas, *Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej*, Lublin 2008, s. 139-140.

6 A. Gil, *Chełmska diecezja*, op. cit., s. 308; I.

Skoczylas, *Sobory*, op. cit., s. 147-148.

7 SGKP, t. 3, Warszawa 1882, s. 788-791.

8 A. Janeczek, A. Swieżawski, *Rejestr poboru łanowego województwa bełskiego z 1472 r.* (w:) Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, t. 39, Warszawa 1991, nr 1, s. 39; SGKP, t. 3 Warszawa 1882, s. 789-790.

9 Wasyl Słobodian podaje inne dane – według jego informacji cerkiew w Kamionce Starej Wsi pochodziła z 1646 r. i została zastąpiona świątynią murowaną w 1900 r., cerkiew w Kamionce Lipniku wzmiankowana była już w 1564 r. – obecna murowana powstała w latach 1768-1780, cerkiew w Kamionce Lasowej wzniesiono za zgodą króla Zygmunta III w 1612 r., zaś kolejna świątynia z 1668 r. została zastąpiona murowaną w 1882 r. (В. Слободян, *Церкви України. Перемиська єпархія*, Львів 1998, с. 446-450).

10 A. Janeczek, *Osadnictwo*, op. cit., s. 162, 164-165, 264.

11 Obecność Florianowa w wykazie z 1620 r. odnotowuje Andrzej Gil, brak tej miejscowości w tym samym wykazie opublikowanym przez Ihora Skoczylasa – zob. przypis 5.

12 M. in. A. Janeczek, *Osadnictwo*, op. cit., s. 265, przypis 70; P. Sygowski, *Greckokatolicka drewniana cerkiew św. Bazylego Wielkiego w Bełżcu, powiat Tomaszów Lubelski, województwo lubelskie* [w:] Sztuka cerkiewna diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku, Łańcut 1999, s. 293-294.

13 Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Skarbu Koronnego I, Księga poborowa - sygn. 72, k. 234.

14 Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), Księgi Grodzkie Grabowieckie, sygn. 93, s. 1482.

15 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, Przemyśl 2000, s. 51.

16 W. Kołbuk, *Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku*, Lublin 1998, s. 309; P. Sygowski, *Greckokatolicka*, s. 295, 298.

17 APL, CHKGK, sygn. 101, k. 23v. Dokładniejsze ustalenie dziejów parafii unickiej w Lipsku i jej cerkwi wymaga dodatkowych badań.

18 A. Gil za W. Słobodianem – zob. A. Gil, *Prawosławna eparchia*, op. cit., s. 184, 228.

19 W wizytacji z 1722 r. – APL, Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (dalej: CHKGK), sygn. 101, k. 49v. Dosyć zaskakujące zniknięcie parafii w XVII w. wymaga dalszych badań.

20 APL, CHKGK, sygn. 105, k. 120 (Wólka Ruskowa i Mazowiecka), sygn. 105, k. 155 (Huta Kryształowa); sygn. 101, k. 50v (Siedliska).

21 APL, CHKGK, sygn. 120, k. 35-37.

22 Parafia wymieniana w 1739 r. (APL, CHKGK, sygn. 105, k. 162v) i 1749 r. – Archiwum Państwowe w Przemyślu (dalej: APP), Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyślu (dalej: ABGKP), sygn. 15, s. 283.

23 P. Sygowski, *Cztery ikony z XVI w. i cerkiew p.w. św. Jerzego w Rawie Ruskiej. Przyczynek do rozważań nad problematyką ustalenia miejsca pochodzenia elementów malarskiego wyposażenia cerkwi* (w:) Українська греко-католицка церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник, t. 4, Львів 2006, s. 150-153.

24 P. Sygowski, *Zagadki cerkwi w Hrebennem – uwagi do problematyki badawczej kultury religijnej kręgu Kościoła Wschodniego diecezji chełmskiej* (w:) Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Zbiór studiów (w serii:) Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 3 (pod red. J. Kłoczowskiego, A. Gila), Lublin 2005, s. 206–209.

25 W. Kołbuk, *Granice i sieć parafialna greckokatolickiej diecezji przemyskiej na przełomie XVIII i XIX w.* (w:) Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 3, Przemyśl 1996, s. 104-105.

26 P. Sygowski, *Greckokatolicka*, op. cit., s. 298.

27 To ciekawy wykaz duchowieństwa (unickiego i prawosławnego) płacącego podatek w województwie bełskim w 1674 r. – zob.: A. Gil, *Chełmska diecezja*, op. cit., s. 291-293.

28 APL, CHKGK, sygn. 101, k. 5v (1722 r.), sygn. 105, k. 144 (1739 r.), sygn. 110, s. 573-574 (1761 r.), sygn. 113, k. 67 (1766 r.), sygn. 120, k. 40 (1775 r.); APP, ABGKP, sygn. 15, s. 306 (1749 r.). Data wizytacji dekanatu potylickiego w wizycie biskupa Józefa Lewickiego (1720-1725) przyjęta na podstawie nielicznych datowanych wizytacji świątyń tego dekanatu – cerkwi p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Potyliczu i cerkwi mon. werchrackiego (styczeń-luty 1722 r.) – zob.: P. Sygowski, *Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiey Znaiduiących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiey y Bełzkiey" – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r.* (V. S.) [w:] Studia Archiwalne, t. 2, Lublin 2006, s. 223. Dla przejrzystości poniższego tekstu poszczególne przykłady z wizytacji nie będą najczęściej opatrywane przypisami, tylko w tekście odniesieniem do daty rocznej wizytacji. Zapisy wizytacyjne w księgach Chełmskiego Konsystorza Unickiego to niejednokrotnie kopie luźnych egzemplarzy wizytacji, wnoszone do ksiąg po skończonych wizytacjach. Wpisy te nie są pozbawione uproszczeń i błędów, czytelnych przy porównaniu z nielicznie zachowanymi egzemplarzami parafialnymi wizytacji – na ten temat zob.: P. Sygowski, *Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryłły z lat 1759-1762* [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym, Przemyśl 2000, s. 237-239; P. Sygowski, *Unickiego biskupa*, op. cit., s. 214.

29 A. Janeczek, *Osadnictwo*, op. cit., s. 167; A. Boniecki, *Herbarz polski. Uzupełnienia i sprostowania do części I*, Warszawa 1901, s. 99.

30 Do Głogowskich w XVIII w. należały ponadto inne wsie w województwie bełskim, m.in.: Ciotusza, Cześniki, Dłużniów, Myców, Niewirków i Wyżłów – zob. J. Niedźwiedź, *Leksykon historyczny miejscowości*

dawnego województwa zamojskiego, Zamość 2003, s. 78, 88-89, 333, 346, 612; APL, CHKGK, sygn. 110, s. 530.

31 APL, CHKGK, sygn. 120, k. 35. Franciszek to syn Aleksandra (miecznika płockiego, właściciela Magierowa), wnuk Stanisława – szóstego syna Zygmunta. Jan to właściwie Jan Nepomucen, syn Tomasza Józefa (wojskiego buskiego), wnuk Mikołaja (łowczego bełskiego, właściciela Rawy) – piątego syna Zygmunta [A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 6, Warszawa 1903, s. 104-105].

32 S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 15 (oprac. A. Włodarski), Warszawa 1931, s. 365-366.

33 A. Boniecki, op. cit., t. 6, Warszawa 1903, s. 101, S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 4, Warszawa 1907, s. 194.

34 A. Boniecki, op. cit., t. 6, Warszawa 1903, s. 103.

35 A. Boniecki, *Herbarz polski. Uzupełnienia*, op. cit., s. 99-102.

36 S. Uruski, op. cit., t. 1, Warszawa 1904, s. 129. Przedstawiciel tej rodziny – Andrzej Bełżecki – założył w 1588 r. miasteczko Bełżec w ziemi lwowskiej – niedaleko Złoczowa (R. Szczygieł, *Lokacje miast w Polsce XVI wieku*, Lublin 1989, s. 265).

37 Biogramy Bartłomieja Bełżeckiego, jego braci Andrzeja i Jana (synów Mikołaja) oraz Bartłomieja syna Bartłomieja opracował Wojciech Hejnosz – zob.: Polski słownik biograficzny, t. 1 Kraków 1935, s 414; A. Boniecki, *Herbarz polski. Uzupełnienia*, op. cit., s. 99-102; M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym opisana*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1845, s. 1211-1213.

38 A. Boniecki, op. cit., t. 6, Warszawa 1903, s. 103.

39 *Urzędnicy województwa bełskiego i ziemi chełmskiej XIV-XVIII wieku. Spisy* (oprac. H. Gmiterek, R. Szczygieł), Kórnik 1993, s. 67

40 A. Boniecki, op. cit., t. 6, Warszawa 1903, s. 103.

41 APP, ABGKP, sygn. 15, s. 308; A. Boniecki, op. cit., t. 6, Warszawa 1903, s. 103. Współfundatorem klasztoru reformatów w Rawie w 1725 r. (obok Grzegorza Rzeczyckiego – starosty bełskiego ?) był bliżej nieokreślony Józef Głogowski (SGKP, t. 9, Warszawa 1888, s. 560). W 1722 r. właścicielem tego miasta był Józef Głogowski – łowczyc bełski (APL, CHKGK, sygn. 101, k. 49), być może syn Kazimierza Maurycego (wnuk Zygmunta), albo Tomasz Józef – syn Mikołaja (także wnuk Zygmunta) – po ojcu właściciel Rawy, albo może nawet wspomniany Józef – syn Antoniego (również wnuk Zygmunta, scholastyk przemyski, kanonik lwowski 1740 r.) – zob. A. Boniecki, op. cit., s. 103-105.

42 A. Boniecki, *Herbarz polski. Uzupełnienia*, op. cit., s. 199.

43 APL, CHKGK, sygn. 105, k. 117-117v, k. 134v.

44 A. Boniecki, op. cit., t. 6, Warszawa 1903, s. 103.

45 APL, CHKGK, sygn. 105, k. 144.

46 APP, ABGKP, sygn. 409, s. 150.

47 В. Слободян, op cit., c. 408; *Schematyzm greckokatolickiej diecezji przemyskiej na rok 1879*, Przemyśl 1879, s. 322. Dane zamieszczone w schematyzmach pochodziły od poszczególnych parochów, którzy co roku dostarczali na piśmie do konsystorza w Przemyśli aktualną informację o parafii. Zdecydowana większość parochów nie była historykami, toteż niejednokrotnie podawali błędne informacje, czasem przekręcane jeszcze na etapie składania do druku. Dane znajdujące się w schematyzmach należy więc traktować z dużą ostrożnością – na ten temat zob.: P. Sygowski, *Zagadki*, op. cit., s. 207-209.

48 *Schematyzm greckokatolickiej diecezji przemyskiej na rok 1893*, Przemyśl 1893, s. 250.

49 P. Sygowski, *Dawna cerkiew parafialna p.w. św. Eliasza Proroka w Wojsławicach, woj. chełmskie. Dokumentacja naukowo-historyczna* (m-pis w PSOZ w Chełmie), Lublin 1982, s. 34.

50 Stan cerkwi w 1829 r. określono jako zły (APP, ABGKP, sygn. 3555, s. 44), a w 1835 r. jako dobry (APP, ABGKP, sygn. 3555, s. 127).

51 *Schematyzm greckokatolickiej diecezji przemyskiej na rok 1879*, Przemyśl 1879, s. 322.

52 W schematyzmie na tok 1894 zapisano, że „cerkiew teraz się buduje", można więc przyjąć, że prace rozpoczęte w 1893 r. skończono w roku następnym (*Schematyzm greckokatolickiej diecezji przemyskiej na rok 1894*, Przemyśl 1894, s. 250).

53 *Schematyzm greckokatolickiej diecezji przemyskiej na rok 1880*, Przemyśl 1880, s. 269.

54 P. Sygowski, *O cerkwi p.w. św. Nikity w Połapach koło Lubomla w XVIII w. i o jej słynącej łaskami ikonie Matki Boskiej z Dzieciątkiem* [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 19, Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк 2012 року, Луцьк 2012 [w druku]

55 Tamże.

56 APL, CHKGK, sygn. 113, k. 67v-68.

57 M.in.: J. Kłosińska, *Ikony*, Kraków 1973, s. 218-220, il. 44;; Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свєнціцька, *Український середньовічний живопис*, Київ 1976, il. 19, 50. 57; B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981, il. 10; В. І. Свєнціцька, В. П. Откович, *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XII-XX століть. Альбом*, Київ 1991, il. 9; V. Grešlík, *Ikony Šarišského Muzea v Bardejove*, Bratislava 1994, s. 32; J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, *Ikona Karpacka*, Sanok 1998, il. 101; М. Гелитович, *Ікони Старосамбірщини XIV-XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицкго*, Львів 2010, s. 181, il. 79 (91).

58 M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 327, il. 264.