

2009

№1-4 (16-19)

АПОЛОГЕТ



Матеріали I Міжнародної
наукової конференції
м. Львів, 23-24 листопада 2009 р.

**ХРИСТИЯНСЬКА САКРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ:
ВІРА, ДУХОВНІСТЬ, МИСТЕЦТВО**

Львів
2009

Журнал зареєстрований

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

*Журнал видається з благословення
Високопреосвященнішого АНДРІЯ,
Митрополита Львівського і Сокальського*

Головний редактор -
викладач ЛДА і С митр. прот. Созонт Чобич кандидат богословських наук, доцент

Заступник головного редактора - *викладач ЛДА і С Назар Ігорович Лозинський,
кандидат богословських наук*

Літературний редактор - *викладач ЛДА і С Сергій Михайлович Яремчук
кандидат богословських наук, філолог*

Відповідальний за випуск - *завдувач церковно-археологічним музеєм ЛДА і С
Андрій Цибко*

Редакційна колегія:

*Ректор ЛДА і С митр. прот. Ярослав Ощудляк
кандидат богословських наук, доцент*

*Викладач ЛДА і С митр. прот. Михайл Цебенко
кандидат богословських наук*

*Викладач ЛДА свящ. Любомир Хомин
кандидат богословських наук*

Викладач ЛДА і С прот. Роман Великий

*Матеріали надруковані згідно з оригіналами авторських текстів.
За достовірність інформації, наведеної в матеріалах відповідальність несе автор.
Повний ілюстративний авторський матеріал поданий на CD.
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 - Євангелист Лука. Віленське Євангеліє
1575 року. Іл. до статті А. Цибка, ст. 228-232.**

**На третій сторінці обкладинки - Святий Юрій Змієборець, Розп'яття,
Богородиця Одигітрія. 1867. Покуття. Іл. до статті О. Шпак, ст. 187-190.**

**На четвертій сторінці обкладинки - Реконструкція іконостаса церкви
Різдва Христового м. Жовкви. (О. Бриндіков, О. Лозинський, Р. Зілінко
за рис. П. Лінинського). Іл. до статті Р. Зілінка, ст. 147-152.**

ЗМІСТ

I. БОГОСЛІВ'Я

Zofia BATOR

POŚREDNICY Z DEESIS. IDEA POŚREDNICTWA CHRYSYTA I ŚWIĘTYCH W IKONIE DEESIS.....	8
--	----------

II. ІСТОРИЯ РЕЛІГІЇ, ЦЕРКВИ ТА МИСТЕЦТВА

Вадим АРТЮХ

ЕКСПОНАТИ АРХЕОЛОГІЧНОЇ ГРУПИ ЛЬВІВСЬКОГО МУЗЕЮ ІСТОРИЇ РЕЛІГІЇ.	14
--	-----------

Віктор ІДЗЬО, Вадим АРТЮХ

РАННЬО-ХРИСТІЯНСЬКІ СТАРОЖИТНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЯХ УКРАЇНИ.....	20
---	-----------

Іван ПАСЛАВСЬКИЙ

ДО ПИТАННЯ ПРО ПОЧАТКОВУ ІСТОРІЮ ТУРІВСЬКОЇ ЄПАРХІЇ.....	26
---	-----------

Вітольд БОБРИК

СТАВЛЕННЯ ЛЮБЛІНСЬКОГО ВОЄВОДИ ЩОДО СТАРАНЬ ПІДЛЯСЬКОГО ЄПІСКОПА ПРО ПЕРЕЙНЯТТЯ ЯБЛОЧИНСЬКОГО МОНАСТІРЯ	31
--	-----------

III. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

МИКОЛА ХМІЛЬОВСЬКИЙ

ДЕ РОЗМІЩУВАЛАСЯ У ЛЬВОВІ РУСЬКА ЦЕРКВА АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА?.....	34
--	-----------

Ігор БОКАЛО

ВТРАЧЕНА ЦЕРКВА СВ. ТЕОДОРА ТИРОНСЬКОГО В М. ЛЬВОВІ. АРХІТЕКТУРНИЙ АНАЛІЗ КАРТОГРАФІЧНИХ ТА ІКОНОГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ.....	43
---	-----------

Юрій ОСТРОВСЬКИЙ

ДО ПРОБЛЕМИ МОЖЛИВОГО ФОРМУВАННЯ ВИСОКОГО ІКОНОСТАСУ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ (Згідно арабських свідчень X – XIII ст.).....	54
--	-----------

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

УКРАЇНСЬКА ІКОНОГРАФІЯ ВОПЛОЧЕННЯ ЗЛАМУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА НОВОЇ ДОБИ.....	60
---	-----------

Володимир ЖИШКОВИЧ

ЛЕМКІВСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНА: ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЯ САМОБУТНІСТЬ.....	70
---	-----------

Кость МАРКОВИЧ

**ІКОНОПИСНА ТВОРЧІСТЬ ЛЕМКІВСЬКОГО МАЙСТРА
СЕРЕДИНИ ХVІ СТ., АВТОРА ІКОНИ БОГОРОДИЦІ З ПОХВАЛОЮ З
УГЕРЕЦЬ.....** 79

Марія ЦИМБАЛІСТА

**ОГЛЯД НАЙДАВНІШИХ ІКОН СВЯТОЇ ПАРАСКЕВИ З ЖИТІЄМ У
ПОЛЬСЬКИХ ЗБІРКАХ.....** 87

АГАТА РІТУСНА

IKONY CHRYSYSTUSA Z APOSTOŁAMI..... 95

Raweł SYGOWSKI

**JEDNA CERKIEW, 12 PAROCYUW I 2 IKONY – NIECO INFORMACJI O
CERKWI W CHLEWCZANACH.....** 99

Мар'яна ПЕЛЕХ

**ЗБАГАЧЕННЯ ІКОНОГРАФІЧНИХ ТЕМ І ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У
СКЛАДІ ІКОНОСТАСУ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ ПОЧ. ХVІІ СТ.** 105

Мар'яна ПЕЛЕХ

**ІКОНОСТАС ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ СЕЛА ЗАРУДЦІ З
ОКОЛИЦЬ ЛЬВОВА СЕРЕДИНИ ХVІІ СТ. СУЧАСНИЙ СТАН БУТТЯ.** 114

Марія ГЕЛИТОВИЧ

НАЙРАНИША ВІДОМА ІКОНА ІЛЛІ БРОДЛАКОВИЧА..... 119

Роксолана КОСІВ

**“ЕРІТБРНІОС ТНРĒНОС”: УКРАЇНСЬКІ БАГАТОФІГУРНІ ВОЗДУХИ ТА
ПЛАЩАНИЦІ ХVІІ–ХVІІІ СТ. У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У
ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО.....** 122

Людмила БУЛГАКОВА

**КУЛЬТОВІ ПАМ'ЯТКИ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-
ІСТОРИЧНОЇ ТКАНИНИ ХVІ – ХVІІІ СТ. (НА МАТЕРІАЛАХ МУЗЕЮ
ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ).....** 130

Оксана БОЙКО, *Василь* СЛОБОДЯН

ЦЕРКВА СВ. ТРІЙЦІ ХVІІ СТ. НА СИХОВІ У ЛЬВОВІ 135

Ольга ГОРДА-ЦИБКО

**РОЗПИСИ 1683 РОКУ В ІНТЕР'ЄРІ ЦЕРКВИ ПРЕСВЯТОЇ ТРІЙЦІ НА
СИХОВІ У ЛЬВОВІ.....** 139

Роман ЗІЛНКО

**ІВАН РУТКОВИЧ. ЖОВКІВСЬКИЙ ІКОНОСТАС. КОРОТКИЙ НАРИС З
НАГОДИ ПЕРШОЇ ВИСТАВКИ АНСАМБЛЮ.....** 147

Уладзімір КАРЕЛІН, *Мікалай* МЕЛЬНІКАЎ

СВЯТЫ МІКАЛАЙ ЦУДАТВОРАЦ У ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ..... 153

Юрый ПІСКУН

МАСТАК СТЭФАН КАТЛЯРЭЎСКИ– НОВАЕ ІМЯ Ў ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА І УКРАЇНСКАГА МАСТАЦТВА АПОШНЯЙ ЧВЭРЦІ 18 СТАГОДДЗЯ. 157

Олег СИДОР

ПОЧАЇВСЬКА ГРАФІКА XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ..... 162

Maria OŁDAKOWSKA

RYCINA Z ZAKŁADU GRAFICZNEGO A. F. HUREZA - ILUSTRACJA CUDOWNEJ OBRONY MIASTA CAMBRAI (SZKIC)..... 183

Оксана ШПАК

ДАТОВАНІ ІКОНИ НА СКЛІ У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ..... 187

Галина ІВАШКІВ

РИТУАЛЬНА ТА ОБРЯДОВА КЕРАМІКА ОЛЕКСИ БАХМАТЮКА..... 191

Олена КОЗАКЕВИЧ

МЕРЕЖИВНІ ТА В'ЯЗАНІ ВИРОБИ В ОЗДОБЛЕННІ ЦЕРКОВНИХ ТКАНИН НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ XX СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕДИЦІЙ 2005-2009 РР.)..... 197

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР

ІКОНА МОДЕСТА СОСЕНКА “ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ” 1912 РОКУ..... 203

Олег БОЛЮК

КІВОРІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ: ЗНАХІДКИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕДИЦІЙ 208

Ярослав ТАРАС

АРХІТЕКТУРНО-ЕТНОГРАФІЧНЕ РАЙОНУВАННЯ ЗА ОБ'ЄКТАМИ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ..... 214

IV. РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Галина КЛИМЧУК

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ – СПРАВА ВСІХ І КОЖНОГО. 222

Володимир МАГІНСЬКИЙ

РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ ЖИВОПИСУ XVII СТОЛІТТЯ «МАДОННА ЗІ СВЯТИМИ»..... 223

V. МУЗЕЙНІ ЗБІРКИ, ПУБЛІКАЦІЇ, ПРОЕКТИ

Андрій ЦИБКО

ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ МУЗЕЙ ЛЬВІВСЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ УПЦ КП. ПЕРШИЙ РІК ЖИТТЯ..... 228

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир - доктор історичних наук, старший науковий співробітник Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. (м. Львів)

Артюх Вадим - кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Львівського музею історії релігії. (м. Львів)

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

Бобрик Вітольд - кандидат історичних наук. Адьонкт, Підляська Академія в Седльцах. (м. Седльце, Республіка Польща)

Бойко Оксана – провідний спеціаліст Інституту «Укрзахідпроектреставрація» (м. Львів)

Бокало Ігор - асистент кафедри “Реставрації та реконструкції архітектурних комплексів”. Інститут архітектури Національний університет “Львівська політехніка” (м. Львів)

Болюк Олег - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України. (м. Львів)

Булгакова Людмила - кандидат історичних наук, старший науковий працівник, головний зберігач фондів МЕХП ІН НАН України. (м. Львів)

Гелитович Марія- кандидат мистецтвознавства, зав. відділом давнього українського мистецтва Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)

Горда – Цибко Ольга – художник-реставратор III категорії. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)

Жишкович Володимир - кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України (м. Львів)

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

Івашків Галина - кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів)

Ідзьо Віктор - доктор історичних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту Українознавства МОН України, професор “Університету Львівський Ставропігійон”, академік Міжнародної Академії Наук Євразії, академік Академії Наук Вищої Школи України, лауреат премії ім. академіка І. Крип'якевича.

Карелін Уладзімір - кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник, Національний художній музей Республіки Білорусь (м. Мінськ, Республіка Білорусь)

Климчук Галина - старший науковий співробітник науково-дослідного реставраційного відділу Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м. Львів)

Козакевич Олена - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів)

Косів Роксолана – кандидат мистецтвознавства. Львівська національна академія мистецтв, Національний музей у Львові ім. А. Шептицького (м. Львів)

Магінський Володимир - Художник-реставратор I категорії станкового олійного та станкового темперного малярства. Національний заповідник «Замки Тернопілля» (м. Львів — Збараж)

Маркович Кость – приват доцент Львівської національної академії мис-

тецтв (м. Львів)

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

Олдаковска Марія - докторантка III року Інституту історії мистецтва на відділенні суспільних та історичних наук університету кардинала Стефана Вишинського у Варшаві (м. Варшава, Республіка Польща)

Островський Юрій – приват доцент, зав. кафедрою «Реставрація творів мистецтва». Львівська національна академія мистецтв (м. Львів)

Паславський Іван - кандидат філософських наук, провідний науковий співробітник відділу історії середніх віків Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (м. Львів)

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

Піскун Юрій – доцент Білоруської державної академії мистецтв (м. Мінськ, Республіка Білорусь)

Пітуха Агата - докторантка I року Інституту історії мистецтва на відділенні суспільних та історичних наук університету кардинала Стефана Вишинського у Варшаві (м. Варшава, Республіка Польща)

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

Сидор Олег- кандидат мистецтвознавства. Інститут народознавства НАН України (м. Львів)

Сіговскі Павел – історик, (м. Люблін, Республіка Польща)

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

Тарас Ярослав – кандидат архітектури, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів)

Хмільовський Микола - завідувач відділу Львівського музею історії релігії (м. Львів)

Цибко Андрій – завідувач Церковно-археологічного музею ЛБА і С УПЦ КП. (м. Львів)

Цимбаліста Марія - Докторант Університету кардинала Стефана Вишинського у Варшаві (III курс), організатор екскурсій у Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові (м. Львів)

Шпак Оксана - кандидат мистецтвознавства. Старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів)

POŚREDNICY Z DEESIS. IDEA POŚREDNICTWA CHRYSYTA I ŚWIĘTYCH W IKONIE DEESIS

Papież Jan Paweł II w swojej encyklice poświęconej Matce Bożej (*Redemptoris Mater*) wskazuje na głęboką miłość i cześć, jaką darzyli i darzą Bogurodzicę – *Theotókos* chrześcijanie na Wschodzie. Przypomina także ich „pielgrzymkę wiary”, znaczoną często krwawymi prześladowaniami, którą odbywali w ciągu wieków. W tych trudnych chwilach uciekali się często do Bogurodzicy wierząc, że znajdą w Niej pomoc i obronę. Wyrazem tej starożytnej pobożności maryjnej są ikony, czczone do dziś na Ukrainie, które świadczą „o wierze i duchu modlitwy tego ludu, który pomny jest obecności i opieki Matki Bożej”¹. Również w Polsce kult ikon przetrwał do naszych czasów. Można o tym przekonać się pielgrzymując na Jasną Górę, gdzie czczony jest święty wizerunek Bogurodzicy, który dotarł tu prawdopodobnie w XIV w. z Bizancjum przez Ruś. Podobne „wędrowki” odbywały także inne ikony w ciągu wieków, łącząc chrześcijan Kościoła Wschodniego i Zachodniego we wspólnym oddawaniu czci Bogurodzicy.

W ikonografii wschodniej znajdują się jednak i takie przedstawienia, które zostały zapomniane na Zachodzie. Należy do nich ikona *Deesis*, będąca do dziś niezastąpionym elementem każdego cerkiewnego ikonostasu. Do podjęcia badań nad tą kompozycją skłoniło autorkę pewne opracowanie, w którym w sposób osobliwy wyjaśniono genezę idei pośrednictwa świętych, wyrażoną w tej ikonie. Stwierdzono tam między innymi: „Myśl o wstawiennictwie zrodziła się z przeświadczenia, że zwykły śmiertelnik, aby być wysłuchanym, nie może skierować swej modlitwy bezpośrednio do Boga, ponieważ tylko osobom świętym dane jest usłyszeć głos Ducha Świętego. Zatem prośby swe kieruje do osób najwyższych, przyjętych już do Królestwa Niebieskiego, bo jedynie one zdolne są pośredniczyć między Bogiem a ludźmi. Kompozycja *Deesis* jest doskonałym ucieleśnieniem tej idei zastępstwa”². Trudno dziś orzec, czy owa interpretacja była wynikiem nieodpowiedniej literatury źródłowej, czy też spekulacjami opartymi na zachodniej idei pośrednictwa „*per gradus*”. Wywołała ona jednak na tyle silne wewnętrzne oburzenie i chęć poszukiwania oraz ujawnienia prawdy, że stała się wkrótce inspiracją do napisania pracy magisterskiej tej kwestii poświęconej³.

Kompozycja *Deesis*, przedstawiona na jednej desce lub w układzie kilku, lub kilkunastu zespolonych ze sobą ikon, charakteryzuje się

centralnym usytuowaniem postaci Chrystusa, symetrycznym rozmieszczeniem ukazanych półprofilem orędowników (Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela) oraz modlitewnym układem ich rąk. Początków tego przedstawienia, które ukształtowało się we wschodnim chrześcijaństwie już w VI stuleciu, możemy dopatrywać się w malarstwie katakumbowym. Pierwowzorami błagalników z *Deesis* były prawdopodobnie modlące się postacie orantów z malowideł nagrobnych. W rzymskich katakumbach oprócz przedstawień figuralnych można spotkać także inskrypcje, świadczące o istnieniu w tamtych czasach wiary w więź i wspólnotę między żywymi a zmarłymi wyznawcami Chrystusa. Przedstawienie Maryi, występującej w roli orantki, spotykamy w chrześcijańskiej ikonografii od V w., a gdy do Jej wyobrażenia zaczęto dodawać postać Jana Chrzciciela, powstał pierwotny schemat *Deesis*, rozpowszechniony później na całym obszarze chrześcijaństwa⁴. Wzbogacony później o postacie aniołów oraz innych świętych, stał się podstawą kompozycji *Wielkiej Deesis*, charakterystycznej dla wysokiego ikonostasu. W siedmiofigurowej kompozycji, oprócz Maryi i Jana Chrzciciela występują postacie archaniołów Michała i Gabriela oraz apostołów Piotra i Pawła. W wersji rozszerzonej spotyka się także wyobrażenia innych świętych. Cechą charakterystyczną wszystkich wariantów *Deesis* jest symetryczne rozmieszczenie postaci, zbliżających się do Zbawiciela oraz gest wyciągniętych rąk osób stojących najbliżej Jego tronu. Jest to starożytny gest modlitwy błagalnej, wyrażający zasadnicze przesłanie *Deesis*⁵.

Podstawowym sensem ideowym tego przedstawienia jest modlitewne orędownictwo i wstawiennictwo świętych przed tronem Chrystusa, wyrażone postawą ciała i gestami błagalników. W Kościele Katolickim ową modlitewną posługę określa się także mianem pośrednictwa. Nazwa ta rodzi jednak wiele zastrzeżeń wśród Braci protestantów, którzy także są bardzo krytyczni w stosunku do innych założeń katolickiej mariologii oraz pobożności ludowej⁶. Problem pośrednictwa jest szczególnie złożony, chociażby ze względu na szeroki zakres znaczenia tego słowa w języku potocznym. Przez „pośrednictwo” rozumie się zwykle działalność osoby trzeciej, mającą na celu porozumienie między stronami; występowanie w roli łącznika lub rozjemcy⁷. W teologii o roli pośredników między Bogiem a Narodem Wybranym mówi się w odniesieniu do Abrahama, Mojżesza oraz innych proroków, kapłanów i sędziów. W Nowym Testamencie doskonałym i jedynym pośrednikiem między Bogiem a grzeszną ludnością stał się Jezus

Chrystus – prawdziwy Bóg i prawdziwy Człowiek (1 Tm 2, 5; Hbr 8, 6; 8, 15; 12, 24)⁸. Jednakże w Tradycji chrześcijańskiej od początku istnieje także wiara w pośrednictwo świętych, a ideę tę wyrażają zarówno teksty liturgiczne, jak też ikonografia. Niniejsze opracowanie stanowi próbę odczytania i zinterpretowania owej idei w ikonie *Deesis* w świetle chrześcijańskiej Tradycji oraz odnowionej zachodniej mariologii.

1. Pośrednictwo Chrystusa

W programie ideowym wysokiego ikonostasu, ilustrującym całą historię zbawienia, rząd *Deesis* można interpretować jako obraz Kościoła triumfującego. Ta kompozycja jest symbolicznym przedstawieniem „rajskiej góry” i niebiańskiego dworu, ukazującym wspólnotę świętych w scenie adoracji Chrystusa w Niebieskim Jeruzalem (Ap 7, 15-17). Dominuje tu wyraźnie umieszczona centralnie postać Wcielonego Słowa siedzącego na tronie, ku któremu zbliżają się z obu stron postacie błagalników. Wyobrażenie Pantokratora⁹ jest głównym i dominującym elementem całej kompozycji. Chrystus ukazany został jako Słowo Ojca, Władca, Najwyższy Arcykapłan, Król i Sędzia.

Zasiadającego na tronie Chrystusa-Wszechwładcę często przedstawia się na tle czerwonego kwadratu, na który zostaje nałożony błękitny krąg (owal, mandorla) i czerwony romb. Połączenie tych dwóch kolorów: czerwonego i błękitnego, symbolizuje zjednoczenie w Chrystusie dwóch antynomicznych zasad: miłosierdzia i sprawiedliwości, ognia Ducha i wody żywej, Jego Boskiej i ludzkiej natury, transcendencji i immanencji. Czerwony, zewnętrzny kwadrat oznacza ziemię - cztery strony świata i cztery żywioły. Na jego rogach umieszcza się symbole Ewangelistów, którzy zostali posłani, by nieść Dobrą Nowinę na cały świat. Następna figura – błękitny owal - oznacza sferę niebios, świat bezcielesnych istot anielskich. Postać Chrystusa otoczona czerwonym rombem, oznacza ogień zstępujący z niebios - Tego, „który jest ogniem trawiącym” (Pwt 4,24), który objawił się w płonącym krzewie (Wj 3,2). Szaty Zbawiciela - czerwony chiton i błękitny himation, symbolizują zjednoczenie w Nim dwóch natur – Boskiej i ludzkiej. Niekiedy Jego szaty są złociste, co wyraża emanację Boskich energii¹⁰.

Chrystus prawą rękę trzyma uniesioną w geście błogosławieństwa, a ugięte palce tworzące monogram (ICXC) symbolizują Jego dwie natury oraz Świętą Trójcę. W drugiej ręce trzyma otwartą księgę, która posiada w chrześcijańskiej ikonografii także bogatą

interpretację¹¹. Na jej otwartych stronicach najczęściej umieszczone są słowa Ewangelii wg św. Mateusza: „Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię” (Mt 11,28). Można spotykać również cytaty z Ewangelii wg św. Jana: „Ja jestem światłością świata” (J 8, 12), a także „Nie sądzcie z zewnętrznych pozorów, lecz wydajcie wyrok sprawiedliwy” (J 7,24), lub „miłosierdzie odnosi triumf nad sądem” (J 2,13). Owe napisy pozwalają wizerunek Pantokratora z *Deesis* interpretować jako obraz Jego powtórnego, chwalebego przyścia. Chrystus występuje tu bowiem jako Sędziego żywych i umarłych, a zarazem jedyny Pośrednik do Ojca, w pełnym tego słowa znaczeniu.

W Kościele eschatologia nie jest jednak rozumiana wyłącznie jako „Dzień Pański”, który ma nadejść oraz jako kres czasów. Przyście Chrystusa aktualizuje się już teraz w Kościele podczas Eucharystii, w której uobecnia się Jego Osoba. Ikona *Deesis*, będąca wyobrażeniem modlącego się Kościoła, stojącego przed Pośrednikiem i Arcykapłanem, swoją właściwą wymowę nabiera właśnie w kontekście modlitw liturgicznych. Wtedy oczom wiernych, zgromadzonych w świątyni, ukazuje się tajemnicza rzeczywistość Kościoła, wyrażona słowami Pisma: „przystąpiliście do góry Syjon, do miasta Boga żyjącego, Jeruzalem niebieskiego, do niezliczonej liczby aniołów, na uroczyste zebranie, do Kościoła pierworodnych, którzy są zapisani w niebiosach, do Boga, który sędzi wszystkich, do duchów sprawiedliwych, które już doszły do celu, do Pośrednika Nowego Testamentu – Jezusa, do pokropienia krwią, która przemawia mocniej niż [krew] Abła” (Hbr 12,22- 24).

2. Pośrednictwo świętych we wspólnocie Kościoła

W kompozycji *Deesis* najbliżej tronu Chrystusa znajduje się Matka Boża i św. Jan Chrzciciel. Oboje stojąc z lekko pochylonymi głowami, wyciągają ku Niemu dłonie w geście błagalnym. Jan Chrzciciel – Pański Poprzednik, który przyszedł na świadectwo aby zaświadczyć o światłości (por. J 1, 6-7), reprezentuje cały Stary Testament, wszystkich praojców i proroków. Maryja jako Bogurodzica - *Theotokos*, zajmuje uprzywilejowane miejsce po prawej ręce Króla (por. Ps 45). Ona stoi u początków nowej ery ludzkości, dlatego też reprezentuje cały nowy Lud Boży. W *Deesis*, obok Bogurodzicy i Jana Chrzciciela zostają ukazani często także Archaniołowie – Gabriel i Michał, Apostołowie oraz inni święci, którzy stali się świadkami królowania Chrystusa w niebie. W ten sposób *Deesis* staje

się symbolicznym przedstawieniem Kościoła triumfującego w niebiańskiej rzeczywistości, wizją najwyższej hierarchii niebiańskiej, wizją „niebieskiego dworu”. Ukazuje scenę adoracji przez najdoskonalsze stworzenia ludzkie i najbliższych Chrystusowi świadków Jego chwały i Boskości. Całą kompozycję charakteryzuje ruch ku centrum, ciężenie ku akcji intercesyjnej. Zwracając się ku Zbawicielowi w gestach modlitewnych święci modlą się w intencji całego świata, będąc jego przedstawicielami przed Bożym tronem. To orędownictwo jest wspólne i niepodzielne, zjednoczone w Chrystusie i przez Chrystusa w pełni powszechnej modlitwy Kościoła. Ikonę *Deesis* można zatem uznać za obraz modlącego się Kościoła, stojącego przed Chrystusem w hierarchicznym uporządkowaniu, zespoleniem świata anielskiego i ziemskiego, modlitwą człowieczeństwa uwielbionego za człowieczeństwem niedoskonałym, ikonograficznym ucieleśnieniem idei orędownictwa świętych za grzesznikami. Tę ideę orędownictwa, wyrażaną postawą ciała i gestami, można także interpretować jako idealną sublimację modlitwy Kościoła oraz obraz wstawiennictwa eschatologicznego¹².

Przedstawienie *Deesis* jest wyrazem chrześcijańskiej wiary w orędownictwo i opiekę świętych, a także w ich duchową obecność w życiu ziemskim Kościoła. Ikona wyraźnie jednak uświadamia, że pośrednictwo świętych nie zastępuje bynajmniej jedyne go pośrednictwa Chrystusa. Ich orędownictwo, będące modlitewnym wyrazem miłości do ludzi, mieści się w pośrednictwie Chrystusa i z Nim jest związane. Przedstawienie to wyraża prawdę, że jedynie Chrystus jest Pośrednikiem w pełnym tego słowa znaczeniu i wszyscy ludzie mają bezpośredni dostęp do Jego łaski. Ten bezpośredni kontakt między wiernym a Chrystusem nie wyklucza jednak możliwości istnienia pośredniego, wynikającego z łączności Kościoła pielgrzymującego z Kościołem triumfującym. Mieszkańcy nieba, otrzymując życie i moc Zmartwychwstałego, stają się również orędownikami ludzi przed Bożym tronem. Wstawiając się za nimi nieustannie u Ojca, przez Jezusa Chrystusa, w Duchu Świętym, wspomagają ich w pielgrzymce wiary, nadziei i miłości¹³. Owa modlitewna służba nie oddziela jednak od Chrystusa, lecz przeciwnie, zbliża do Niego, czyniąc z nich naszych przyjaciół i pomocników w drodze do niebieskiej Ojczyzny. Świadomość, że mieszkańcy nieba modlą się za nami i z nami, wyzwala zaś prośbę o ich wstawiennictwo. W ten sposób tajemnica „świętych obcowania” łączy nas ostatecznie z Chrystusem, z którego niby ze „Źródła i Głowy”, wypływa wszelka

łaska i życie ludu Bożego¹⁴. Dlatego ikona *Deesis*, ukazująca modlący się Kościół w niebieskiej chwale, doskonale współbrzmi z chrześcijańską liturgią sprawowaną „przez Chrystusa, z Chrystusem i w Chrystusie”. W niej nabiera pełnej wymowy orędownictwo oraz pośrednictwo Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela pośród innych świętych i wraz z nimi. Jest to wspólne orędownictwo świętych zjednoczonych w Chrystusie – Pośredniku, w pełni powszechnej modlitwy Kościoła.

3. Św. Jan Chrzciciel jako Pośrednik

Charakterystyczne dla *Deesis* zestawienie Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela w roli orantów, spotykamy już w modlitwach liturgicznych z IV – VI w. Wspominani są tam na czele świętych, jako orędownicy ludzkości i najdoskonalsze stworzenia - Bogurodzica jako „czcigodniejsza od Cherubinów i sławniejsza od Serafinów”, a Pański Poprzednik jako Przyjaciel Oblubieńca oraz „największy między narodzonymi z niewiast” (Mt 11,11). Wyjątkowe miejsce Jana Chrzciciela zarówno w liturgii, jak też ikonie *Deesis* tłumaczą słowa samego Chrystusa: „Zaprawdę, powiadam wam: Między narodzonymi z niewiast nie powstał większy od Jana” (Mt 11,11). Jan Chrzciciel, stojąc pomiędzy Starym a Nowym Testamentem, pomiędzy epokami Prawa i Łaski, jako prorok został obdarzony wyjątkowym przywilejem, co zostało zapowiedziane w chwili zwiastowania jego narodzin: „Już w łonie matki napelniony będzie Duchem Świętym” (Łk 1,15). Jemu – jak pisze Orygenes - „przydarzyło się coś, co nie było udziałem żadnego proroka: znalazł się blisko osoby Chrystusa i był Jego zwiastunem”¹⁵.

Pośrednicząca rola Jana Chrzciciela, wyrażona w *Deesis*, ma zatem swoje biblijne uzasadnienie, gdyż funkcje jakie pełnił, zarówno wobec Chrystusa, jak i wobec ludu Bożego, posiadają wyraźnie mediacyjny charakter. Święty Jan był zwiastunem Chrystusa, Jego prekursorem oraz pierwszym heroldem królestwa Bożego. Przygotowywał lud na przyjście Mesjasza oraz torował Zbawicielowi drogi do ludzkich serc. Jego funkcja w wydarzeniu chrztu Pańskiego nad brzegiem Jordanu była porównywana przez Ojców Kościoła nawet do pośrednictwa w drugich, duchowych narodzinach Chrystusa¹⁶. Wychodząc od ewangelicznej funkcji Jana Chrzciciela, jako pośrednika przygotowującego ludzkość na przyjście Zbawiciela, od V stulecia zaczęto traktować go także jako pośrednika w relacji odwrotnej – pomiędzy człowiekiem a Chrystusem uwielbionym. Przez niego zaczęto kierować prośby do Zbawiciela,

za jego pośrednictwem błagać o łaski i prosić o wstawiennictwo, widząc w nim (po Maryi) największego orędownika grzesznej ludzkości¹⁷.

Świadomość pośredniczącej roli Jana Chrzciciela, pomiędzy człowiekiem a Chrystusem, znalazła swój wyraz zarówno w kulcie jego relikwii, liturgii oraz ikonografii, jak też w licznych wypowiedziach Ojców Kościoła. Na niego - jako na pośrednika pomiędzy Chrystusem a mającym Go przyjąć człowiekiem, wskazuje św. Ambroży. Z kolei św. Grzegorz z Nazjanzu nazywa go „wielkim Janem” i „pośrednikiem przed Pośrednikiem” oraz „pośrednikiem między starym a Nowym Przymierzem”¹⁸. Orygenes zaś stwierdza: „Moim zdaniem tajemnica Jana spełnia się na świecie po dzień dzisiejszy. Ktokolwiek ma uwierzyć w Chrystusa Jezusa, do jego duszy najpierw przybywa duch i moc Jana i <<przygotowuje Panu lud doskonały>> oraz w chropowatościach serca wytycza drogi i wyprostowuje ścieżki, do dziś duch i moc Jana poprzedza przyjście Pana Zbawiciela”¹⁹. Dlatego w poświęconych Janowi Chrzcicielowi mowach już w V w. pojawiają się liczne zwroty modlitewne z prośbami o wstawiennictwo u Chrystusa i wyjednanie łask, którymi sam hojnie został obdarowany. Podobne zwroty i modlitwy spotykamy również w kazaniach i homiliach następnych stuleci. W liturgii Kościoła Zachodniego także można natrafić na wiele modlitewnych formuł różnego typu, związanych z pośrednictwem świętojańskim²⁰.

4. Pośrednictwo Bogurodzicy wyrażone w *Deesis*

Podobnie jak kult świętojański również kult Matki Bożej sięga pierwszych wieków chrześcijaństwa, co potwierdzają teksty liturgiczne oraz ikonografia²¹. Z licznych źródeł można wnioskować, że przed Soborem Efeskim kult ten był ściśle powiązany z kultem Jej Syna. Wyrażał się on nie tyle w błaganiu, lecz polegał raczej na czczeniu Maryi jako Bogurodzicy - Theotókos. Potwierdzają to najstarsze teksty liturgiczne, w których zwracano się do Boga, aby za Jej przyczyną udzielił pomocy. Dopiero w późniejszych modlitwach spotykamy bezpośrednią prośbę skierowaną do Maryi, aby wstawiał się do swego Syna i przyszła proszącym z pomocą²². Wyrazem tego może być najstarsza zachowana modlitwa maryjna z IV wieku: „Pod ochronę Twojego miłosierdzia uciekamy się o Bożą Rodzicielko [*Theotókos*]; nie racz gardzić w potrzebach naszych prośbami naszymi, ale wybaw nas z niebezpieczeństwa. Ty jedna [czysta], jedna błogosławiona”²³. Idea orędownictwa i pośrednictwa Maryi,

która rozwinęła się dynamicznie po Soborze Efeskim (431), przebiegała równolegle do rozwoju chrystologii i w ścisłym powiązaniu z nią. Świadczą o tym zarówno święta maryjne, modlitwy i hymny liturgiczne, jak też ikony. Nauka o pośrednictwie Matki Chrystusa, mocno zakorzeniona w Tradycji, nie posiadała jednak w teologii jednoznacznej interpretacji. Uporządkowaniem tego zagadnienia zajął się dopiero Sobór Watykański II w rozdziale VIII konstytucji dogmatycznej o Kościele *Lumen Gentium*. Nowe naświetlenie tego tematu przyniosła także encyklika Jana Pawła II *Redemptoris Mater* i w świetle tych dokumentów warto oczyma człowieka Zachodu spojrzeć na starożytne przedstawienie *Deesis*. Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy w ikonie *Deesis*, w odniesieniu do pośrednictwa Maryi, jest umieszczenie go w *communio sanctorum*. Maryja nie jest przedstawiona samodzielnie jako jedyna pośredniczka do Syna lecz we wspólnocie świętych, pośród innych pośredników. Choć pośrednictwo Matki Bożej w przedstawieniu *Deesis* ukazane jest w łączności z innymi świętymi, jednak łatwo można zauważyć, że jest ono wyjątkowe. Maryja została ukazana jako Ta, która jest wywyższona w niebie ponad ludzi i aniołów oraz zajmuje uprzywilejowane miejsce we wspólnocie świętych. Jej wyjątkową godność zaznaczono na ikonie szczególną kolorystyką szat, odpowiadającą barwom szat Chrystusa, nimbem większym od nimbów innych świętych, oraz inskrypcjami, wskazującymi na Nią jako na Matkę Boga. O specjalnym wyróżnieniu świadczy również zajmowane przez Nią miejsce „po prawej ręce Króla” (Ps 45,10), uznawane w kulturze grecko-żydowskiej za zaszczytne. Boże macierzyństwo, które stało się podstawą Jej wyróżnienia we wspólnocie świętych, wskazuje najpierw na inkarnacyjny aspekt tego pośrednictwa. Maryja przez swoje *fiat* umożliwiła przyjście na świat Zbawiciela, stając się „mostem”, po którym Chrystus przyszedł na ziemię. Fakt Zwiastowania i Wcielenia zostały tu zasygnalizowane przez postać Archanioła Gabriela, stojącego za św. Janem Chrzcicielem.

Najświętsza Dziewica z ikony *Deesis* została ukazana nie tylko jako prawdziwa Matka Boża, ale również jako Matka wszystkich żyjących, wszystkich odkupionych. Jej macierzyńską troskę oraz opiekę wyraża półobrót w kierunku widza oraz ukazanie Jej oblicza w $\frac{3}{4}$. Najświętsza Dziewica kierując się z prośbą ku Synowi, wyciągając ku Niemu błagalnie ręce, jednocześnie patrzy na tych, którzy przed ikoną się modlą. Skupiona na Chrystusie, dostrzega także przychodzących do Niej ludzi, by ich wysłuchać i za nimi wstawiać

się u Syna. Przedstawienie *Deesis* akcentuje wyraźnie charakter wstawienniczy tego pośrednictwa. Błagalny gest i prosząca postawa przypominają Jej interwencję na godach w Kanie Galilejskiej, gdzie dała się poznać jako Matka zatroskana o ludzi i ich sprawy, zauważająca ich potrzeby i niedostatki²⁴.

Pośrednictwo Maryi jako Matki polega nie tylko na wstawiennictwie lecz również na byciu wzorem i przykładem dla wierzących²⁵. W Maryi z *Deesis* można dostrzec najznakomitszego i wyjątkowego członka Kościoła, jego typ, obraz, pierwowzór, najdoskonalszy wzorzec wiary i miłości, a także świadectwo doskonałego zjednoczenia z Chrystusem²⁶. Matka Zbawiciela, ukazana we wspólnocie świętych, jest eschatologicznym obrazem Kościoła, uczestniczącym już w chwale Chrystusa zmartwychwstałego. Jest początkiem i obrazem przyszłej chwały Kościoła, gdy nadejdzie Dzień Pański. W Niej można kontemplować to, czym Kościół jest w swojej „pielgrzymce wiary” i czym się stanie na końcu czasów. Ukazana we wspólnocie Kościoła, ale jednocześnie ponad nim, przewyższa wszystkich zbawionych zajmując miejsce „najwyższe po Chrystusie, a zarazem najbliższe nam”²⁷. Z tego powodu jaśnieje jako znak nadziei dla całego pielgrzymującego Ludu Bożego²⁸.

Maryja, ukazana jako typ i pierwowzór Kościoła, staje się także przykładem dla wszystkich, którzy starają się zbliżyć i upodobnić do Chrystusa. Ukazuje się w funkcji „przodowania” tzn. dawania przykładu całemu Kościołowi oraz indywidualnie każdemu wierzącemu²⁹. Obietnica Chrystusa, którą można przeczytać w otwartej księdze Ewangelii: „Kto idzie za mną nie będzie chodził w ciemności” (J 8, 12), w Maryi została już zrealizowana, a błogosławiący gest Zbawiciela odnosi się przede wszystkim do Jego Matki. Pobożność maryjna, do której prowadzi ta ikona, polega zatem także na naśladowaniu wzoru Najświętszej Dziewicy; na wpatrywaniu się w Jej postać z ukierunkowaniem na Chrystusa. Pobożność ta domaga się od wiernych nawrócenia, a nie tylko przyjmowania proszącej postawy. Pobudza do aktywnej przemiany życia i kształtowania go na wzór Maryi, wzywa do kontemplacji i upodobnienia się do Chrystusa.

Ikona *Deesis* wyraźnie ukazuje, że pośrednictwo Maryi nie jest autonomiczne, lecz wypływa i łączy się z pośrednictwem Chrystusa. Jest ono możliwe przez macierzyńskie zjednoczenie z Synem w chwale nieba oraz udział w Jego pośrednictwie. Maryja wstawiając się za wszystkimi swymi dziećmi nadal aktywnie uczestniczy w Jego zbawczym dziele. Zarówno Jej pośrednicząca funkcja,

jak również pośrednictwo innych świętych, nie przeszkadza w łączności wiernych z Chrystusem, lecz ją umacnia. Nie ma tu mowy o pośrednictwie „obok” Chrystusa, ani tym bardziej „pomiędzy” Chrystusem a ludźmi, jak niekiedy to pośrednictwo rozumiano i interpretowano³⁰. Prawdziwy pośrednik nie staje przecież „pomiędzy” osobami, nie izoluje tych, których ma łączyć, nie stwarza między nimi dystansu, wprost przeciwnie – zbliża ich i stawia wobec siebie. Obraz maryjnego pośrednictwa wyrażonego w *Deesis* oddala wszelkie skojarzenia o „piętrowym pośrednictwie” i myśl, że pośrednictwo Maryi jest bliższe i bardziej dostępne niż pośrednictwo Chrystusa. Maryja nie stanowi tu żadnego uzupełnienia dla pośrednictwa Syna, nie jest pośrednikiem stojącym pomiędzy Chrystusem a ludźmi, gdyż otrzymują oni łaskę bezpośrednio z „pełni” Chrystusa. To działanie jest tożsame z pośrednictwem innych świętych, gdyż opiera się na powszechnej zasadzie, że każdy zbawczy wpływ wywodzi się ze współpracy z Chrystusem i od Niego pozostaje zależny³¹. Trzy gwiazdki na płaszczu Najświętszej Panny wskazują zaś na Ducha Świętego - sprawcę Jej dziewiczego poczęcia i macierzyństwa Bożego oraz Źródło Jej świętości. Niezwykły blask, przenikający Jej oblicze oraz całą postać, objawia Tego, którego jest przedziwnym „Przybytkiem” i „Świątynią” i dzięki któremu trwa nieustannie Jej macierzyńska obecność oraz pośrednictwo w Kościele.

5. Znaczenie ikony *Deesis* dla dialogu ekumenicznego³²

Powyższe rozważania dotyczące pośrednictwa Chrystusa, Matki Bożej i świętych być może nie mają dużego znaczenia dla teologii Kościoła Wschodniego, będącej „bogosłowiem” czyli bardziej sławieniem Boga niż tylko słowem o Bogu. Teologia zachodnia kładzie jednak nacisk bardziej na rozumowe poznanie i wyjaśnianie prawd wiary. Jednak również i tutaj w ostatnich czasach zostały dostrzeżone i dowartościowane ikony jako „źródła teologii” oraz rodzaj „teologii piękna”. Dlatego dokonuje się ich analizy, by odkrywać i odczytywać zawartą w nich chrześcijańską naukę oraz szukać powrotu do utraconej jedności. Podczas gdy Kościół Katolicki w wielu kwestiach maryjnych bliski jest Prawosławiu, temat ten w dialogu ze wspólnotami protestanckimi stanowi nadal poważny problem. Bracia protestanci wprawdzie przyjmują prawdę o Bożym macierzyństwie Maryi, jednak uznawanie jakichkolwiek innych „pośredników” poza Chrystusem uważają za „rzecz wielce niebezpieczną”. Pierwsi reformatorzy (M.

Luter i F. Melanchton) odrzucili bowiem ideę pośrednictwa Maryi i świętych uważając, że modlitewna prośba i zwracanie się o cokolwiek możliwe jest jedynie w odniesieniu do Boga – od którego pochodzi wszelkie dobro, przez Chrystusa, który jest jedynym Pośrednikiem do Ojca³³.

Termin „pośredniczka” w odniesieniu do Maryi, choć mocno zakorzeniony w chrześcijańskiej Tradycji, jest nieobecny w Piśmie Świętym, a z powodu błędnej interpretacji w pobożności i teologii zachodniej stał się przyczyną wielu nieporozumień. Zarówno katolicy jak i protestanci są zgodni co do jedynego pośrednictwa Chrystusa i usprawiedliwienia grzeszników, którego On dokonał. Nauka o „współdziałaniu” Maryi i świętych oraz ich „pośredniczącej funkcji”, jaką głosi Kościół Katolicki, stanowi jednak już poważny problem w dialogu ekumenicznym. Sporą trudnością dla katolików jest wykazanie, że obok jedynego pośrednictwa Chrystusa możliwe jest istnienie w Kościele innych, Jemu podporządkowanych „pośrednictw”. Niezwykle pomocna w przezwycięzeniu tej trudności może okazać się właśnie ikona *Deesis*, która ukazując obraz triumfalnej komunii świętych z Chrystusem – Pośrednikiem, pozwala także właściwie zrozumieć i interpretować chrześcijańską naukę o pośrednictwie Bogurodzicy.

Wyobrażenie Najświętszej Dziewicy – Pośredniczki, ukazane w *Deesis* i umieszczone w kontekście modlitw liturgicznych, ukazuje Ją w błagalnej postawie, zjednoczoną z wszystkimi „chórami niebios” we wspólnej modlitwie Kościoła, zanoszonej „przez Chrystusa, z Chrystusem i w Chrystusie”. *Deesis* wyraźnie uświadamia, że Jej pośrednicząca funkcja nie umniejsza roli Zbawiciela, nie przesłania Jego Osoby, lecz przeciwnie, pomaga w nawiązaniu z Nim łączności. Za pośrednictwem tej ikony możemy przekonać się niejako „na własne oczy”, że pośrednictwo Maryi i świętych nie jest stanem pomiędzy wierzącymi a Chrystusem, ale wraz z nimi do Jej Syna. Najświętsza Dziewica, wraz z aniołami i świętymi, swoim gestem i postawą wyraźnie wskazuje na Chrystusa - jedynego Pośrednika, w pełnym tego słowa znaczeniu. W ten sposób *Deesis* odzwierciedla modlitewną prośbę całego Kościoła: „*Kyrie elejson, Chryste elejson*”. Dlatego ta chrystocentryczna ikona, należąca do wspólnej Tradycji Kościoła, wyrażając istotne treści chrześcijańskiego *Credo*, może i powinna zająć dziś ważne miejsce w dialogu ekumenicznym. Ukazuje ona bowiem nie to, co chrześcijan dzieli, lecz to, co ich łączy³⁴; ukazuje jedyną „Drogę” prowadzącą do Ojca, którą jest Jezus Chrystus. Owa ikona wprowadza

również w głęboką tajemnicę „współdziałania” i „pośrednictwa” świętych, zjednoczonych z Chrystusem w *communo sanctorum*. Bo „jak kapłaństwo Chrystusa w rozmaity sposób staje się udziałem zarówno świętych szafarzy, jak i wiernego ludu, jak jedna dobroć Boża w rozmaity sposób rozlewa się realnie w stworzeniach, tak też jedyne pośrednictwo Odkupiciela nie wyklucza, lecz wzbudza u stworzeń rozmaite współdziałanie, pochodzące z uczestnictwa w jednym źródle”³⁵.

1 Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris Mater* (dalej RM), 33, Rzym 1987.

2 M.T. Maszczak, *Nieznana ikona z przedstawieniem Deesis w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu*, „Rocznik Przemyski”, t.XVII-XVIII, Przemyśl 1977, s. 106.

3 Z. Bator, *Idea pośrednictwa Maryi w ikonie Deesis w świetle współczesnych dokumentów Kościoła*, Lublin 1998, maszynopis Biblioteka KUL.

4 Przedstawienie *Deesis* w sztuce średniowiecza cieszyło się wielką popularnością. Umieszczano je w absydach, w portalach i na fasadach świątyń, na oprawach do ewangelii, na naczyniach i szatach liturgicznych. U schyłku średniowiecza jego popularność jednak zaczęła maleć, a od XV w. *Deesis* jako samodzielne przedstawienie przetrwało głównie na prawosławnym Wschodzie. Szerzej zob. R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Wyd. II Kraków 2002, s. 96–109.

5 Termin grecki *déesis* ros. *deisus*, oznacza błagalną, usilną prośbę, replikę. W takim właśnie znaczeniu występuje np. w Ewangelii św. Łukasza (Łk 1, 13; 5, 35) i w listach św. Pawła (Rz 10, 1). W znaczeniu ikonograficznym terminu użył po raz pierwszy Grek Nicetas Stethatos (po 1054r.) a od końca XIX w. wszedł on ma stałe do historii sztuki jako termin techniczny na oznaczenie idei orędownictwa Maryi i Jana Chrzciciela. Por. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 13.

6 Szerzej zob. S.C. Napiórkowski, *Spór o Matkę*, Lublin 1988.

7 Por. *Mały słownik języka polskiego*, (red.) St. Skorupska, H. Anderska, Warszawa 1968, s. 612.

8 Por. *Zwięzły słownik teologiczny*, (red.) G. O'Collins, E.G. Farrugia, Kraków 1993, s. 193.

9 Wizerunek *Pantokratora*, ukazujący Chrystusa w mocy i chwale, stał się w cerkwi prawosławnej „sercem” ikonostasu i wystroju całej świątyni. Z powodu bogatej symboliki, zawierającej aspekt eschatologiczny, apokaliptyczny i sofologiczny, można o tym przedstawieniu powiedzieć, że jest traktatem teologicznym zapisanym za pomocą języka symboli. I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 1996, s. 76; Por. E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 61-62.

10 Por. Jazykowa, dz. cyt. s. 77–78.

11 Symbol księgi może oznaczać Księgę Życia (Ap 3,5), księgę Objawienia (Ap 5, 1-7), księgę Przymierza i Prawa (Pwt 30, 10), jest również utożsamiana z Dobrą Nowiną. Symbolu księgi używa się również na oznaczenie Chrystusa – Słowa Bożego – Wcielonego Logosu. Por. Jazykowa, dz. cyt., s. 79; M. Burker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk (bp), Poznań 1989, s. 291-292; D. Forstner, *Świat Symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska i in., Wydanie II, Warszawa 2001, s. 404-407.

12. Por. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 146-147.

13. Por. Sobór Watykański II, *Konstytucja Dogmatyczna o Kościele Lumen Gentium* (dalej LG), 49.

14. Por. LG 50.

15. Orygenes, *Homilie o Ewangelii św. Łukasza*, przeł. S. Kalinkowski, Warszawa 1986, s. 152.

16. Por. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 63.

17. Po. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 58.

18. Św. Grzegorz z Nazjanzu, *Mowy wybrane*, Warszawa 1967, s. 227.

19. Orygenes, dz. cyt., s. 42.

20. Szerzej Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 64-79.

21. Przedstawienia Maryi spotykamy już w malarstwie katakumbowym, np. w scenach Zwiastowania (katakumby Pryscylli II w.) i Narodzenia Chrystusa (katakumby św. Sebastiana III-IV w.). Po ogłoszeniu dogmatu efeskiego w liturgii nastąpił dynamiczny rozwój świąt maryjnych, powstała ogromna hymnografia oraz kaznodziejstwo maryjne, będące dziełem najwybitniejszych teologów.

22. S.C. Napiórkowski, *Matka i Nauczycielka. Mariologia Soboru Watykańskiego II*, Niepokalanów 1992, s. 250.

23. cyt. za F.Dziasek, *Wszecchpośrednictwo NMP*, w: *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań 1965, s. 321

24. RM, 40.

25. Papież Paweł VI, Adhortacja apostolska *Signum Magnum*, Rzym 1967.

26. Por. LG 53,63.

27. LG 62.

28. LG 68.

29. LG 63,64.

30. Na Maryję wskazywano jako na Tę, która dysponuje i decyduje o udzielaniu łaski Bożej, co znalazło m.in. wyraz w znanym stwierdzeniu „Bóg pragnie abyśmy wszystko otrzymali przez Maryję”. W oparciu o tę zasadę powstała koncepcja pośrednictwa po stopniach: od Boga do Chrystusa, od Chrystusa do Maryi, od Maryi do ludzi i na odwrót.

31. Por. LG 50, 60.

32. Szerzej to zagadnienie zostało przez autorkę opracowane w artykule *Maryja z Deesis a dialog ekumeniczny*, „Salvatoris Mater”, 9(2007) nr 3-4, s. 260-275.

33. Por. S.C. Napiórkowski, *Solus Christus*, Lublin 1999, s. 27 – 32.

34. Ikona *Deesis* nie porusza spornych zagadnień dotyczących kultu Matki Bożej i świętych, jak również ostatnich dogmatów maryjnych, ogłoszonych w Kościele katolickim.

35. LG 62

Вадим АРТЮХ

РАННІ КУЛЬТИ В ЕКСПОНАТАХ АРХЕОЛОГІЧНОЇ ГРУПИ ЛЬВІВСЬКОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ.

Археологічна збірка Львівського музею історії релігії нараховує біля 6000 одиниць збереження експонатів різних епох. Найдавніші з них відображають історію зародження і розвитку життя на Землі.

В фондах музею знаходиться на збереженні декілька сот палеонтологічних експонатів. Вони потрапили із фондів Львівського історичного музею, музею природознавства АН УРСР, геологічного музею Львівського держуніверситету ім. І Франка. Більшість з них в минулому складала колекцію Дідушицьких.

Про це свідчать скам'янілі водорості, морські губки, корали, амоніти, белемніти, двостулкові молюски, відбитки панцирних та безщелепних риб. Перші ознаки наземних рослин зафіксовані у вигляді відбитків папоротеподібних рослин кам'яновугільного періоду. Ці експонати були знайдені на території Польщі, Чехословаччини, Львівсько-Волинського кам'яновугільного басейну.

В антропогенний період на Землі з'являється людина. Найдавніша пам'ятка первісної епохи раннього палеоліту (0,7-1 млн. років) на території України була відкрита В.М. Гладіліним поблизу с. Королево на Закарпатті. В експозиції та фондах музею є примітивні кам'яні вироби того часу з андезіто-базальту та обсидіану: ножеподібні знаряддя, скребла, відщепи. До періоду ашелью (200 тис років тому) відносяться рубила з кременю із колекції Ф. Вовка, які були куплені у Франції.

Серед археологічної колекції музею є також артефакти середнього палеоліту (мустьє -150 – 40 тис років тому). Це гостроконечники, скребачки нуклеуси, відщепи, які вироблені з кременю. Вони були знайдені при розкопках на території Карпато-Дністровського регіону і були передані Львівським історичним музеєм та археологічним відділом Інституту суспільних наук АН УРСР. Окремі знахідки подарували приватні особи. Серед них є знахідки із пам'яток поблизу сіл Королево Закарпатської обл. (розкопки В.М. Гладіліна), Гарасимів Івано-Франківської обл. (розкопки Л.Г. Мацкевого), Липа Рівненської обл., Сновидів Тернопільської обл., Сколе Львівської обл..

В епоху пізнього палеоліту (40-12 тис. років тому) з'являються перші релігійні уявлення. Антропоморфні зображення із



*Уламок посуду із символом місяця.
Трипільська культура, IV-III тис. до н.е.
С. Кошилівці Тернопільської області.*

кісткі мамонта були знайдені на Дністрі поблизу с. Молодово Чернівецької обл. (розкопки Черниша О.П.). В допоміжному фонді є гіпсові копії цих знахідок.

Колекцію пізньопалеолітичних артефактів складають предмети із кременю, кременистого пісковика, базальту, кварциту: нуклеуси, знаряддя праці, ножеподібні пластини, відщепи, які були знайдені на території Закарпатської, Івано-Франківської, Рівненської, Львівської, Чернівецької областей. В цей час людина починає виробляти наконечники для списів.

Слід відзначити, що на Закарпатті (пам'ятки поблизу м. Мукачева, с. Невіцьке) для виробництва кам'яних знарядь праці використовувався кременистий пісковик, базальт, кварцит. На схід від Карпат цілком використовувався кремій, іноді кварцит. Про це свідчать знахідки із пам'яток поблизу сіл Незвісько, Більшивці Івано-Франківської обл., Дубно, Липа Рівненської обл., Комарів Чернівецької обл.

В цей період домінує мисливство та збиральництво. Зароджуються первісні релігійні уявлення. Людина обожає природу, тварин тощо. Закладаються основи мисливських культів. Виникає культ предків. Водночас з'являється домашні культи, а також культ продовження роду і матері – прародительниці.

Мисливське господарство та релігійні культи існують й на наступному етапі історії людства – періоді мезоліту (11-7 тис. років тому). В ці часи виробництво кам'яних знарядь праці досягає вищого рівня. Використовується кремій, кременистий пісковик, обсидіан, кварцит, базальт.

Мацкевий Л.Г. передав до музею велику колекцію кам'яних артефактів із мисливських

стоянок Карпато-Дністровського регіону. Це знахідки із пам'яток поблизу населених пунктів м. Мукачева, с. Невіцьке Закарпатської обл., сіл Підвербці, Незвісько, Лука, Монастирок Івано-Франківської обл., Вороців Львівської обл..

Окремі знахідки були передані Українським Історичним клубом (кер. Ідзьо В.С.) із пам'яток поблизу сіл Більшивці Івано-Франківської обл. і Мошанець Чернівецької обл..

Для кам'яної індустрії використовувався місцевий матеріал. На Закарпатті знаряддя праці були зроблені з кременистого пісковика, обсидіану, кварциту, базальту. Кремій, судячи по кількості знахідок, був привозним. На схід від Карпат артефакти зроблені виключно із кременю, іноді із кварциту. Однак, деколи зустрічаються предмети із привозного обсидіану (стоянка поблизу с. Вороців під Львовом).

Серед знахідок є нуклеуси, ножеподібні пластини, ножі з ретушню, скребачки, різці, трапецієподібні знаряддя, відщепи. Судячи по матеріалам, основними видами господарства були мисливство і збиральництво.

Відносно релігійних уявлень, то скоріш за все в ті часи існували мисливські та домашні культи, які прийшли із палеоліту. Слід згадати піктографічні малюнки в печері біля с. Баламутівка на Дністрі. Там чорною фарбою зображені сцени полювання і чаклуни в масках – перші культові служителі.

В період неоліту (V-IV тис. до н.е.) здійснюється перехід від привласнюючого господарства до виробничого. На базі збиральництва виникає землеробство. Окрім знарядь праці із каменю, з'являються предмети із кістки і керамічний ліпний посуд.

Крем'яні вироби та уламки керамічного посуду були знайдені на Львівщині поблизу сіл Мшана, Завідче, Великий Любінь, а також біля с. Лука Івано-Франківської обл. (експедиція Мацкевого Л.Г.).

Серед знахідок слід відзначити предмети із кременю: наконечник стріли, уламок шліфованого знаряддя, сокири, більш досконалі ножеподібні пластини з ретушню. До фондів музею надійшов також уламок скелі із графічним зображенням козла, який було знайдено в Узбекистані.

В цей час формуються етнокультурні групи, які в археологічній науці мають свою умовну назву. На території Прикарпаття і Волині в епоху неоліту існувала лінійно-стрічкова культура.

Поселення пізнього етапу цієї культури було зафіксовано автором на Львівщині поблизу с. Виннички. Окрім виробів із кременю



*Кубок із символом хреста на денці.
Трипільська культура, IV-III тис. до н.е.
С. Кошилівці Тернопільської області.*

та уламків кераміки, там були знайдені прясельце з графічним орнаментом, ручка посудини з відбитками пальців, а також мініатюрна посудинка у вигляді миски (дитяча іграшка чи предмет культового призначення).

Виникає новий тип господарства - землеробство

В цей період окрім культів кам'яної доби з'являються нові землеробські культури. Глиняний посуд починає прикрашуватися орнаментом, спочатку графічним, пізніше розписним.

Найвищий рівень розвитку землеробства, ремесел, вірувань наприкінці кам'яної доби спостерігається в трипільській культурі. Ця культура була північною периферією цілої системи землеробських цивілізацій Балкан, Східного Середиземномор'я, Єгипту. Згідно археологічної карти пам'яток того часу, яка була складена вченими, трипільська культура сформувалася на території Буковини, Поділля, Північної Молдови, Північної Румунії, де вона отримала археологічну назву Кукутені.

У цей період продовжувалися традиції первісного мистецтва, але тепер вони вже були пов'язані з новими релігійними віруваннями. Про це свідчать знахідки глиняної скульптури й орнамент на посуді.

На керамічному посуді, проглядається орнамент, який ряд вчених вважає культовими символами первісних релігійних вірувань. Це є солярні знаки, деякі зображені у вигляді хреста, є символи води, дощу, рослин, насіння, тварин.

На території Середнього Подністрів'я

відомі потужні поселення трипільської культури поблизу сіл Незвісько Івано-Франківської обл., Кошилівці, Більче Золоте Тернопільської обл.. Там на початку XX ст. проводив дослідження К. Гадачек. Деякі знахідки із цих пам'яток знаходяться в експозиції та фондах музею. За останнім часом надійшли експонати із трипільських поселень біля сіл Мошанець, Комарів, Бернів Чернівецької обл., де проводила дослідження експедиція Українського Історичного клубу (кер. Ідзьо В.С.).

Окрім знарядь праці із кременю та кістки, в музеї є багато трипільського посуду з розписним та графічним орнаментом. Слід відзначити посудини типу ваз із символічними зображеннями змії-вужів та дерев життя, мініатюрну посудину з ромбоподібним орнаментом, який символізує добробут, посудину типу миски з орнаментом у вигляді хреста, уламок посуду з зображенням місяця із поселення біля с. Кошилівці. На цьому пам'ятнику К. Гадачком були знайдені також уламки посуду з зооморфними ручками у вигляді голів баранів, глиняні статуетки жіночі та чоловічі, глиняний амулет-підвіска у вигляді хреста.

Подібні знахідки було зафіксовано на трипільських поселеннях Незвісько Івано-Франківської обл., Зарваниця, Сновидів, Більче Золоте Тернопільської обл.. Відносно графічного орнаменту, то на поселенні біля с. Мошанець на Буковині були знайдені великі фрагменти посуду із зображеннями символів неба, дощу, землі, насіння.

Основний посуд виготовлено із оранжевої, добре відмудленої глини. Тісто щільне. На багатьох керамічних виробках є лакоподібне покриття охристого та жовто-гарячого кольору. Розписний орнамент виконано чорною, білою, червоною, коричневою фарбами.

Традиції розпису керамічного посуду балканських землеробських племен епохи неоліту-єнеоліту були успадковані античними греками, але техніка виконання була більш досконалою. Розписний орнамент посуду зникає в останні ст. до н.е. і відроджується вже у середньовіччі.

В орнаменті проглядається релігійний світогляд трипільського населення. Важливим об'єктом поклоніння первісної людини були сонце, місяць, дощ, вода. Культ сонця бере початок від мисливських культів кам'яної доби. Розповсюджується в наступних культурах єнеоліту, бронзи, раннього заліза. В трипільській культурі сонце зображується у вигляді хрестів, які зустрічаються на стінках і днищах посудин.

Ці хрести рівносторонні, деякі з них мають розширені кінці, деякі – прямокутні, а деякі розташовані всередині кола.. Хрест, як символіка, з'явився ще за кілька тисяч років до християнства і позначав сонце, яке дає світло й тепло, яке сприяє врожаю і впливає на життєвий рівень.

Посуд із живописом і графічними зображеннями можна віднести до домашнього культу, але в даному випадку домашній культ тісно переплітається з аграрним. Обидва ці культу будуть іти поруч і в наступні часи.

Т. М. Ткачук, який досліджував орнаментацию трипільського посуду, дійшов висновку, що малюнки, графічні та живописні знаки, зображені на посуді, поклали основу магічно-сакральній піктографії [9]. Не виключено, що піктограми, а потім ідеограми, поклали основу ієрогліфам і ранній писемності.

В епоху трипільської культури мистецтво живопису, скульптури, тиснених малюнків в зображенні культової символіки досягла найвищих висот.

Наприкінці енеоліту - початку епохи бронзи (III-II тис. до н.е.) землеробське населення трипільської культури Карпатсько-Дністровського регіону зазнає агресії з боку сусідніх скотарських народів, які живуть на території Середньої Європи та півдні України. Там уже настала криза первіснообщинних відносин (стадія варварства). Їхні племена стають компактною, згуртованою суспільною групою, зміцнюються внутрішньо-племенні зв'язки, створюються загальноплеменні органи влади – племенна рада, вожді, військові проводирі. Починається період військової демократії, демократії збройного народу, що призвело, зрештою, до перерозподілу багатства й до концентрації його в руках вождів і представників племені. З'являються багаті й бідні.

Посушливі роки примушують скотарські племена шукати нові пасовища. Починається період міграцій на території сусідніх племен, які супроводжуються військовими конфліктами. У цих переселеннях і збройних зіткненнях зацікавлені не тільки вожді та їхнє оточення, але також і збіднілі одноплемінники, які розраховують поправити свої справи за рахунок грабежу інших народів.

Розвиткові племенного ладу відповідають нові форми релігії. Основні типи вірувань – шаманство, нагуалізм, культу таємних союзів, вождів і племенних богів.

В експозиції та фондах музею знаходяться на збереженні знахідки того часу. Це кам'яна гробниця культури кулястих амфор



*Ритуальна посудина із символами води і дощу.
Трипільська культура, IV-III тис. до н.е.
С. Незвисько Івано-Франківської обл.*

(кінець III тис. до н.е.), яка була досліджена І.К.Свешніковим на Тернопільщині поблизу с. Хартонівці. Там було знайдено останки п'яти людей. В ті часи виникає обряд людських жертвоприношень, в основному, полонених. Однак у даному випадку І. Свешніков вважає, що то було родинне поховання.

До III-II тис. до н.е. відноситься кам'яний антропоморфний стовп-ідол, який було знайдено на Львівщині поблизу с. Кнісело. Подібні ідоли були розповсюджені в степових південних регіонах України в III – II тис. до н.е.

Для цього часу характерні, окрім крем'яних клиновидних сокир господарського призначення, бойові сокири з отвором для ручки із різних порід каменю. Для цього використовувалися базальт, діорит, діабаз, вапняк, пісковик та інші породи, які в далекому минулому були принесені льодовиками. Такі предмети знаходяться в фондах музею. В основному то є випадкові знахідки із різних областей Західної України. В цей період виробляються також зброя і знаряддя праці із кременю. Це наконечники списів і стріл, ножі, скребачки. Бронза використовується, в основному, для виготовлення прикрас. Глиняний посуд ліпний, примітивний. Має орнамент у вигляді шнуру.

В цей період виникають св'ятилища і культові центри. На базі таємних союзів формується каста жреців, котрі підтримують владу вождів.

Ближчі до середини II тис. до н.е. період завоювань завершується. Населення повертається до мирного землеробського життя. В Карпато-Дністровському регіоні

виникає декілька племінних союзів. Один з таких в археологічній науці відомий як комарівська культура. Відроджуються землеробські і домашні культури. Про це свідчать деякі експонати. Серед них є ліпний глиняний посуд із тисненими зображеннями солярних знаків на лощеній поверхні, якій було знайдено поблизу сіл Буківна та Комарів Івано-Франківської області. До цього часу можна віднести також й невелику стилізовану скульптуру ідола із вапняку, знайдену поблизу с. Королівка на Тернопільщині. Рядвчених вважає населення комарівської культури праслов'янами.

На рубежі II – I тис. до н. е. на території України формуються різні етнокультурні об'єднання. Одне з них існувало у верхній частині Дністра. Його прийнято називати висоцькою культурою.

В експозиції та фондах музею знаходяться бронзові прикраси цього часу – гривні, браслети із пам'яток поблизу сіл Кам'янка Велика Івано-Франківської обл., Мацьків Львівської обл.. На цих знахідках проглядається графічний орнамент у вигляді штрихів. Можливо, він символізує злакові рослини.

Слід відзначити, також декілька мініатюрних глиняних посудин з графічними символами води, дощу, рослин, насіння із могильнику поблизу с. Ясенів Львівської обл. (розкопки М. Грушевського).

У населення висоцької культури поховання одиничні, групові, парні, були інгумаційними і здійснювалися у неглибоких ямах. Парне поховання чоловіка і жінки було знайдено М. Бандрівським поблизу с. Петрики Тернопільської обл.. Зараз ця пам'ятка знаходиться в експозиції музею.

Цій період в історії відзначається як епоха раннього заліза, однак в життєвому побуту для знарядь праці та зброї використовується кремій та інші породи каменю. Про це свідчать предмети, які були знайдені Л. Мацкевим на поселеннях раннього заліза поблизу сіл Вороців Львівської обл.. і Олієво-Королівка Івано-Франківської обл..

Ближчі до середини I тис. до н. е. вже до наших часів збереглися свідчення давніх істориків. Згідно Геродоту, на території Поділля мешкали племена скіфів-орачів, а на північ від них був кордон між Скіфією і Неврідою.

М. Бандрівським на Тернопільщині поблизу с. Швайківці було розкопано поховання знатного воїна невра. В усипальниці було знайдено багато предметів VII-VI ст. до н. е.: глиняний кухонний та столовий посуд, бронзовий казан, бронзове ситечко для проціджування вина, фрагменти лускатого



*Ритуальна посудина з символами дерев.
Трипільська культура, IV-III тис. до н. е.
С. Незвисько, Івано-Франківської обл.*

панциру із заліза, кістяний гребінець із зображеннями коней та інші знахідки.

М. Бандрівський розкопав також ще одне поховання на Тернопільщині біля с. Коцюбинчики. Серед знахідок слід відзначити бронзові навершшя та дзвоники від церемоніальної колісниці, залізні вудила, фрагмент бронзового дзеркала. Навершшя мають зооморфні зображення у вигляді тварини, яка нагадує пса, можливо, шакала.

Тут можна припустити, що степові племена Північного Причорномор'я мали зв'язки з населенням Греції і стародавнього Єгипту і деякі елементи культу Анубісу проникли на ці землі, і далі на Карпато-Дністровський регіон.

Останні століття до н. е. (латенський період) пов'язані з експансією кельтських племен, які разом із місцевим населенням створили декілька етнокультурних об'єднань на території України, що недостатньо вивчені в археологічному плані. Поки що пам'ятки цієї епохи, в основному, представлені окремими знахідками.

В фондах музею є залізна прикраса у вигляді подвійної спіралі і фрагмент вінця посуду з домішками графіту, які характерні для латенської культури.

В період раннього заліза виникають потужні племенні союзи, що сприяє розвитку ремесел, торгівлі, експансії та локальних війн. Налагоджуються контакти із розвинутими цивілізаціями Близького Сходу і Грецією.

В галузі релігійних вірувань з'являються пантеони племінних богів, деякі елементи культів яких були запозичені із держав Близького Сходу і Балкан, культові центри

із кастою жерців. Однак, серед рядового населення зберігаються землеробські і первісні домашні культури.

Експонати давніх близькосхідних цивілізацій були передані Львівським Історичним музеєм. Раніше вони були частиною приватних колекцій Любомирських, Дидушицьких, Крушинського (мера м. Теревовля 20-30 –х років). Були придбані заможними мешканцями Галичини під час подорожей в Єгипет, Палестину, Туреччину.

Серед експонатів давньоєгипетського походження II-I тис. до н.е. є глиняний хрест-анех, бронзові статуетки богів Озіріса, Ізиди, Пта, Сохмет, мумії kota і яструба, уламки саркофагів. Глиняні пофарбовані скарабеї були знайдені при розкопках причорноморських античних міст-колоній.

Наприкінці VII ст. до н.е. на північному узбережжі Чорного моря виникають грецькі міста колонії, які існували до перших ст. н.е. На протязі XIX-XX ст. археологами там проводилися розкопки. Деякі експонати потрапили до музею. Серед них є червонофігурна ваза із зображеннями міфологічних сюжетів (Прометей дарує вогонь людям), мармурова голова Зевса, теракотові скульптури Деметри, бронзова статуетка жінки в покривалі, бронзова фігурка собаки, уламки амфор і чорнолакового посуду. Слід відзначити декілька теракотових світильників, на одному з котрих проглядається зображення хреста. Це свідчить про те, що в перших ст. н.е. у містах колоніях існувало християнство.

На початку н.е. на Прикарпатті та Подністров'ї мешкали різні народи; готи, даки, кельти, сармати. Стародавні автори вперше згадують про слов'ян.

В археологічному плані ці етнічні групи мають назви культур – липицька, пшеворська, черняхівська.

У фондах та експозиції музею зберігаються експонати цих культур. Серед них поховальні урни з перепаленими кістками із могильників поблизу Львова біля сіл Гринів та Звенигород. Слід відзначити багате поховання липицько-пшеворської культури на Гоєвій горі поблизу с. Гринів (розкопки Д. Козака). Там були знайдені кружальна чорно лощена урна, ліпний посуд, залізні предмети: меч, наконечник списа, ножі, умбон щита, а також бронзова обклашка піхв меча із зображеннями грифонів.

Це свідчить про те, що у племен цієї культури існував обряд кремації.

Черняхівська культура представлена уламками сіроглиняного посуду із поселень поблизу сіл Олієво-Королівка Івано-Франківської обл. і Мошанець Чернівецької обл.

На протязі VI-VIII на території Центральної Європи проживають слов'янські племена. Створюються племенні союзи, виникають культури племенних богів. Домінує культ Перуна.

Поховальна пам'ятка VI-VII ст. н.е. була досліджена на Дністрі поблизу с. Підвербці Івано-Франківської обл. (розкопки Л.Мацкевого). Там були знайдені залишки кам'яної бруківки, великий горщик-урна празького типу, ліпний посуд.

В урні були знайдені залишки пташиних кісток. Це свідчить про те, що урна не була поховальна. Там була їжа, яка була покладена під час поховання, для годування душ. Такий обряд існував с первісних часів. Зараз знахідки знаходяться в музеї.

В IX-X ст. створюється держава – Київська Русь, яка поступово підкорює сусідні племена. Наприкінці X ст. князь Володимир приєднує землі Прикарпаття і Подністров'я до складу Русі. Тут розповсюджується християнська віра східного зразку не тільки серед знаті а, також, серед рядового населення. Про це свідчать знахідки натільних хрестиків із каменю і бронзових енколпіїв на місці стародавнього Галича в Крилосі Івано-Франківської обл. (розкопки Я.Пастернака). Бронзові енколпіївони були знайдені, також, поблизу сіл Лісковичи, Городиловичи, під час будівельних робіт на території Львова наприкінці XIX ст.

Керамічна колекція IX-XIII ст. представлена фрагментами посуду із поселень Ромош (експедиція В. Кропоткіна), Литовеж, Мшана Львівської обл. (роботи Л. Мацкевого, Л. Тарасенко).

Слід відзначити фрагмент свинцевого панікадила із с. Звенигород Львівської обл., де знаходилося давньоруське городище.

Археологічну збірку завершують предмети середньовіччя XIV-XVII ст.. Серед них є випадкова знахідка півмісяця із перламутру (символ ісламу). Белгород Дністровським музеєм були передані уламки східного посуду із поливою, фрагменти скляного посуду, сфероконус глиняний, люлька турецька, які були знайдені при розкопках Тири.

Останні предмети були знайдені під час реставраційних робіт на території музею. Це фрагменти скляних пляшок XVII-XVIII ст.

Автор висловлює подяку співробітникам музеїв, археологам, приватним особам, які сприяли створенню археологічної колекції музею.

РАННЬО-ХРИСТИЯНСЬКІ СТАРОЖИТНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЯХ УКРАЇНИ.

Офіційне прийняття християнства в Україні - Русі повзантійському зразку відбулося в 988 році. Всеж, деякі письмові та археологічні джерела засвідчують, що християнство на території, що вивчаємо, зокрема, регіоні Прикарпаття та Подністров'я, має більш глибокі корені. Власне на прикладі Українського Прикарпаття та Подністров'я можна прослідкувати процес становлення християнства в Центральній Європі і, зокрема, на території України. Багаточисельні пам'ятники збереглися до нашого часу в гротах, скалах та печерах по передгір'ях Карпат та долинах Дністра і його притоках.

Ріка Дністер бере початок в Карпатах і тече з півночі на південь через всю Центральну Європу зв'язуючи тим самим степи Південної України з регіоном Карпат і Прикарпаття. По його берегах в різні часи проживали різноманітні європейські народи: даки, кельти, готи, слов'яни. З того часу збереглася велика кількість поселень та городищ, могильників, культових пам'яток. Дністер, як велика ріка, був відомий ще античним авторам, які називали його "Тірасом. Так Тірасом його називали римські літописці перших віків нашої ери, такі як Страбон, Пліній Старший, Птолемей. З IV століття нашої ери римські джерела називають ріку Дністром, про що згадує римський історик Амміан Марцелін в 330 році нашої ери [1].

В II столітті нашої ери римський імператор Траян покорує даків і кордони Римської імперії наближуються до регіону Дністра. "Слово о Полку Ігоревім" з радістю згадує про ті благодатні часи: "Були віка Троянові..." ще навіть у XII столітті [2]. Між жителями римських східних провінцій і племенними об'єднаннями, які проживали в Прикарпатті та Подністров'ї виникають не тільки торгово-економічні але й релігійно-культурні відносини [3]. В період між I-V століттями нашої ери християнами ставала велика кількість римських легіонерів, що дало можливість римському імператору Константину, опираючись на християнське військо, ввести християнство, як державну релігію. В цей же час велика кількість римських легіонерів та купців, що була розміщена в регіоні Подністров'я, вступила в торгово-економічні та політичні



Хрест-енколпійон. Західна Україна. XII-XIV ст.

відносини з язичницьким населенням Прикарпаття та Подністров'я. Християнські місіонери проникають не тільки в завойовані Римом землі але і на суміжні території. Не дивлячись на переслідування в центрі Римської держави, християнство, в I століття вже мало великий вплив як в усій Римській імперії, так і прилягаючих до імперії земель, де воно намагалося концентруватися із-за близькості до римських політичних та торгово-економічних центрів. За таких обставин можна наголосити, що християнство в Подністров'я в I -V століттях нашої ери йшло двома шляхами: із Риму через Дакію і через Іллірію в Паннонію у Прикарпаття та Верхнє Подністров'я [3].

Такий шлях становлення та розвитку християнства в Прикарпатті та Подністров'ї підтверджується археологічними дослідженнями. Про існування християнства в племен черняхівської культури вказує археолог В.Войнаровський. В результаті його робіт в Подністров'ї виявлені поховання з трупоположенням по християнському зразку. На поселеннях черняхівської культури IV-V століть н. е. Чорнівка I, на Буковині, була знайдена пряслиця із обломка амфори, де зображено три хреста,

а також кам'яна форма для відливання натільних хрестиків [4]. Питаннями зародження християнства в перших віках нашої ери в племен черняхівської культури займався український дослідник І.Винокур], і російський дослідник Є.Симонович[6]. Дослідники наголошували, що поховання з трупопокладеннями близькі до погребального обряду християнського зразку.

Попробуємо реконструювати вірогідність існування ранньо-християнських культових храмів перших ст. н. е. В Прикарпатті та Подністров'ї. В римський час християнські церкви знаходились в гротах та печерах, вони зафіксовані і відомі сучасній істопичній науці [7]. Такі ж гроти та печери облаштовані під ранньо-християнські культові споруди, виявлені на Дністрі, що зафіксовано археологічними дослідженнями. В 1988 році авторами поблизу с.Стінка Тернопільської обл., було відкрито печерний ранньохристиянський храм вирубаний в вапняковій породі. В плані храм має трапецивидну форму з входом з західної сторони з вітварем і двома притворами в східній частині. В середині культової споруди знаходяться як християнська так і язичницька символіка. В центральній частині вітваря проглядається графічний солярний знак у вигляді свастики, можливо, рівнораменний хрест, який нагадує грецький.

Зафіксовані графічні докириличні і латинські букви, язичницькі тамгоподібні знаки близькі до сарматських, а також барельєфне зображення стрибаючого звіря [8]. На північній стінці храму у вапнякової породі вирублено зображення хреста з розширеними кінцями. При тому нижня частина хреста більш коротка ніж верхня. Такий тип хреста було розповсюджено в римські часи і в XIII ст. був символікою ордену Тамплієрів. Біля храму було знайдено декілька фрагментів гончарного посуду XII-XIII ст.

Докириличні знаки зафіксовані на фрагменті посуду знайденого на черняхівському поселенні знайденого на черняхівському поселенні поблизу с. Бакота Хмельницької обл. Грецькі та латинські письмена були в користуванні серед варварських племен в римський час, про що свідчить чорноризець Храбр [9]. Уламок ліпного посуду з латинськими літерами був знайдений на поселенні Рипнів II в верхів'ї Західного Бугу [10]. Приблизно такі ж знаки були зафіксовані в печерній церкві біля с.Стінка. Цей культовий пам'ятник дуже схожий на печерні ранньо-

християнські храми знайдені в Криму, які датуються серединою I тис. н.е./11. Не виключена ймовірність, що печерний храм біля с. Стінка на Дністрі появився раніше прийняття християнства на Русі. Судячі по знахідках, він діяв в княжі часи.

Цілком ймовірно, що такі печерні ранньо-християнські храми поклали основу печерним християнським монастирям Дністровського регіону, таким, як : Бакота, Непоротово, Лядово, Ципів,Сахарна і ряд других , що ще слабо досліджені в басейні Дністра.

Сучасній науці відомо, що ці ранньо-християнські печерні монастирі виникли на базі язичницьких святилищ. Так в Бакоті, до виникнення скельного монастиря були язичницькі капища в I-х століттях нашої ери, як в печерах так і на поверхні/12. Слід звернути увагу, що в Бакоті дослідники Н.Мельник і В.Б.Антонович, які досліджували місце розташування монастиря вважали, що окремі з печер в урочищі "Монастирско" використовувались в значно більш давні від XI-XII століття язичницькі часи/13. Сам християнський монастир відомий своїм активним життям починаючи з XI століття, не виключено, що окремі ранньо-християнські церкви виникли в цьому місці раніше. Розвиток становлення цього християнського пам'ятника з римського часу до епохи Київської Русі знаходиться на стадії вивчення.

На протязі I тис. н. е. на Дністрі функціонує ряд язичницьких святилищ. Ці пам'ятники досліджені археологом Б.Тимошуком в Чернівецькій обл.-Кулішівка, Бабин, Нагоряни, Зелена Липа. В Тернопільській обл.- Заповідник Медобори на Збручі поблизу с.Городниця, гори Боги і Звенигород, і цілий ряд других/14. До їх числа слід віднести святилище біля с. Монастирок Тернопільської обл., розташоване в гроті. Пред гротом знаходиться язичницький вітвар - кам'яна плита на трьох опорах де відбувались жертвоприношення. На плиті збереглися графічні знаки і зображення із декількох крапок, яке нагадує сузір'я Великої Ведмедиці. Згідно дослідженням І.Винокура, капище виникло ще в епоху раннього заліза. Пізніше воно було перероблене в ранньохристиянський храм, про що свідчать знахідки княжих часів. В гроті була облаштована церква, а на вітварі був видовбаний рівнораменний хрест. Не виключено, що цей ранньохристиянський храм виник до офіційного хрещення Русі /15.

Про конфлікти між язичництвом та християнством ще в перших ст. н. е.

говорять археологічні дослідження. Так на могильниках черняхівської культури спостерігається процес розриву могил з труположенням, що може говорити, про наявність християнських культових поховань. На думку дослідника В.Войнаровського в ті часи в регіоні Подністров'я християнами, що боролися з язичниками, були племена готів та даків. Слов'яни, на думку дослідника притримувалися язичницької віри/16. Велику проблему в процесі християнізації створила значна кількість язичницьких культових святилищ, які користувались підтримкою місцевого населення. Християнська церква повела з ними боротьбу. Для цього в ті місця, де вони активно функціонували направлялись монахи-схимники, які поселялись на території цих святилищ і витісняли з відтіля язичницьких жреців. Так, наприклад, на території с. Одаї Івано-Франківської обл. експедицією "Дністер" був зафіксований печерний комплекс, де знаходились язичницькі культові капища, які функціонували з дуже стародавніх часів до епохи Київської Русі, як засвідчують археологічні джерела. Серед цих печер слід виділити один грот прямокутної форми, видовбаний в гіпсовій породі, який називається "гротом Монаха"/17. Така назва за ним закріпилась серед місцевого населення с. Одаї і других розміщених поряд населених пунктів.

В Чернівецькій обл., поблизу с. Комарів експедицією "Дністер" було досліджено в скалі Христища напроти Бакотського печерного монастиря язичеське капище під назвою "Турецька хата". Окрім жертovníка і крісел вирубаних в вапняковій породі віднайдені пази для вміщення дерев'яних конструкцій, що може говорити про те, що це святилище було перероблене в житлове приміщення для християнських монахів-схимників. Шурф піля підошви скели під капищем виявив керамічний матеріал перших ст. н. е. і Київської Русі/18. З присутністю в регіоні християн збереглися назви: "грот Монаха" поблизу с. Одаї, "Христища" біля с. Комарів Чернівецької обл., "Монастирско" біля с. Бакота Хмельницької обл., та "Монастир", що на Вовчинецьких горах під Івано-Франківськом."

В 1999 році авторами даної статті були проведені дослідження на притоці Дністра Бистриці, на правому березі, біля села Ямниця Тисменецького району Івано-Франківської області, на Вовчинецьких горах, на північному схилі на висоті 70-80 метрів, де й зафіксовано скельну культову пам'ятку. Серед місцевого населення сіл:

Ямниця, Угринів, Клузів, Тязів, Єзупіль та інших, дана пам'ятка має назву "Монастир". Слід зауважити, що скельне святилище знаходиться в восьми кілометрах від стародавнього Галича.

Розглянемо скельні печери над рікою Бистриця з точки зору наявності в давнину язичницького святилища і раннього християнського монастиря. Визначний дослідник язичницьких святилищ і ранньохристиянських монастирів Б.О. Тимошук вважає, що в Галицькій Русі скельні дохристиянські святилища були зайняті після витіснення язичників християнськими місіонерами/19. Також Б.О. Тимошук наголошує, що в останній час в Західних областях України відкриті і досліджені залишки язичницьких святилищ, які функціонували і в християнський час/20. Дане стародавнє культове святилище має в аналогії з культовими печерними капищами-монастирями, які виявлені в останні роки в Дністровському регіоні. Археологічно, дані культові святилища недостатньо вивчені.

Пам'ятка піднародною назвою "Монастир" являє собою скельний масив на північному схилі Вовчинецьких гір, з овальною площадкою культового призначення розміром 15x30 м., яка розташована на вершині цих скель. З її верхньої ритуальної площадки добре проглядається долина ріки Бистриця з розташованими поблизу селами. Ця площадка дуже добре освітується сонцем на протязі сонячного дня і дає право зробити припущення, що жерці язичницького капища віддавали перевагу сонячному культу/21.

Більшість сучасних дослідників, в тому числі М.Бандрівський вважає, що в Галичині в дохристиянській релігії існував яскраво виражений космічний культ, в якому сонце вважалось верховним божеством. Особливо воно проявлялось у хорватів. Про небесну суть цього знаку широко відомо в стародавній Європі. Ідея кола зафіксована в усіх релігійних культурах Карпато-Дунайського басейну/22.

Нище площадки в стінному скелястому масиві висотою 15-20 метрів, який являє собою гіпсову породу, зверненому в бік долини ріки Бистриця, розташовані печери карстового походження. Деякі з них мають сліди штучної обробки.

Зафіксовано 5 печер глибиною від 3 до 15 метрів карстового походження, деякі із них мають сліди штучної обробки.

Попередньо можна вважати, що скельний комплекс печер "Монастир" міг послуговувати в стародавні часи як сховище для первісних людей, пізніше, як релігійне святилище. На верху скелі знаходилась

площадка для відправлення культів в честь сонячного бога, яке зафіксовано в стародавнього населення Прикарпаття і Придністров'я, що вірно було зазначено вченими ХІХ ст. при вивченні слов'янської релігійної культури стародавньої Галичини/23.

Можливо, в християнські часи цей скельний комплекс став притулком для монахів - схимників. Такі притулки відомі в басейні ріки Дністер/24.

Більшість сучасних дослідників, зокрема, Б.О.Тимошук, який дослідив святилища стародавніх слов'ян, вважає, що переростання язичницьких релігійних центрів в ранньохристиянські, розміщених в скелястих масивах, цілком могло мати місце. Їх язичницькі назви після прийняття християнства ставали християнськими/25. Прикладом тому може послугувати релігійний скельний комплекс поблизу с. Ямниця, який із стародавніх часів відомий місцевим жителям під назвою "Монастир".

Питання функціонування християнства в західних областях України до офіційного хрещення, поки що недостатньо вивчене, та сума виявлених фактів дає подальший напрямок для вивчення дослідження даної проблеми.

Слід вважати той факт, що Карпато-Дністровський регіон знаходиться в географічному центрі Європи. Тут офіційно було прийнято християнство за візантійським зразком після приєднання князем Володимиром Придністровської Хорватії до Київської Русі. Це сталося в 993 році. Почалося масове будівництво церков в Галичі, Перемишлі, Василіві, Звенигороді та в інших великих і малих населених пунктах. Залишки цих споруд віднайдені археологами.

Поховальний обряд кремації поступово було витіснено християнським обрядом інгумації. На цвинтарях міст, згаданих раніше, археологами знайдено багато поховань з трупопокладеннями.

Окрім боротьби з язичництвом виникла нова проблема. За хрещення цих земель боровся також і Рим. За декілька десятиліть раніше на території Придністровської Хорватії з'явилися місіонери з Риму і частину хорватського населення, зокрема його знатний прошарок, навернути в християнство західного зразку.

Завоювання цих земель князем Володимиром зруйнували плани західної церкви. Виникла конфліктна ситуація між патріархатами Рима і Константинополя, яка в наступні часи привела до розколу церкви на православну і католицьку. На

придністровських землях утвердилася православна віра, яка існувала і після розпаду Київської Русі вже у Галицько-Волинському князівстві і була самим західним форпостом східного християнства. Ця територія опинилася на стику православ'я і католицизму. Наступні сторіччя тут були насичені бурхливими подіями, які були пов'язані з боротьбою за ці землі між Римом і Константинополем, потім між Римом і Москвою. Це створило багато міжконфесійних проблем, як не вирішені до наших часів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. В.С. Ідзьо. Вплив кельтів на розвиток слов'янського етносу і слов'янської державності. Історико-Філологічний Вісник Українського Інституту. М. 1997, т. 1, с. 191.

2. Л. Махновець. Про автора слова о полку ігоревім. 1987, с. 23-25.

3. М. Чубатий. Історія християнства на Русі-Україні. Рим-Нью-Йорк. 1965, с. 28.

4. В. Войнаровський. Християнство і порушені поховання черняхівської культури. Тези повідомлень V Міжнародного круглого столу з історії релігії в Україні. Львів. 1995, т. 1, с. 87.

5. И.С. Винокур. Некоторые вопросы культуры черняховских племён. Советская археология, 1969, №1.

6. Е.А. Симонович. О культовых представлениях населения юго-западных областей СССР в поздне-античный период. Советская археология, 1978, №2.

7. М. Чубатий. Історія християнства на Русі-Україні. Рим-Нью-Йорк. 1965, с. 73.

8. В.С. Артюх. Ранне-христианский пещерный храм на Днестре. Международный симпозиум по искусственным пещерам. Киев-Одесса. 1998, с. 7.

9. С.Г. Вилинский. Сказание черноризца Храбра о письменах славянских. Одесса. 1901, с. 20.

10. В.Д. Баран. Памятники черняховской культуры в бассейне Западного Буга. Раскопки 1957-1960 гг. МИА. 1964. №116.

11. М. Чубатий. Історія християнства на Русі-Україні. Рим-Нью-Йорк. 1965, с. 73.

12. І. Винокур. П. Горишний. Бакота. Кам'янець-Подільський. 1994, с. 207.

13. Е.Н. Мельник. Следы мегалитических сооружений в некоторых местностях Южной России. Труды VI Археологического съезда. Одесса 1886, с. 120.

14. Б.О. Тимошук. Язичницькі святилища Галицької Русі. Історико-Філологічний Вісник Українського

Інституту.М.1997,т.1.,с.176.

15. І.С. Винокур. Історія та культура черняхівських племен II-V століть нашої ери. К. 1972,с.112-113.

16.В.Войнаровський. Християнство і порушені поховання черняхівської культури. Тези повідомлень V Міжнародного круглого столу з історії релігії в Україні. Львів.1995,т.1,с.87.

17.Л.Г.Мацкевий.Звіти про роботу Прикарпатської експедиції за 1992-1993 роки.

18. В.С. Артюх.Звіт про роботу експедиції Дністер.Львів.1998,с.13.

19. Б.О. Тимошук.Язичницькі святилища Галицької Русі. Історико-Філологічний Вісник Українського Інституту.М.1997,т.1,с.176-181.

20. Б.О.Тимошук. Двоєвір'я в стародавній Русі. Науковий Вісник Українського Історичного клубу.М.1998, №1,с.56-57.

21. В.Артюх. В.Ідзьо. Скельна культова пам'ятка "Монастир". Історія релігій в Україні. Праці XI Міжнародної наукової конференції. Львів.2000,с.13-15.

22. М. Бандрівський. Сварожі лики. Львів. 1992,с.20-24.

23. В.С. Ідзьо. Вчені XIX століття про етногенез Галицької Русі. До питання

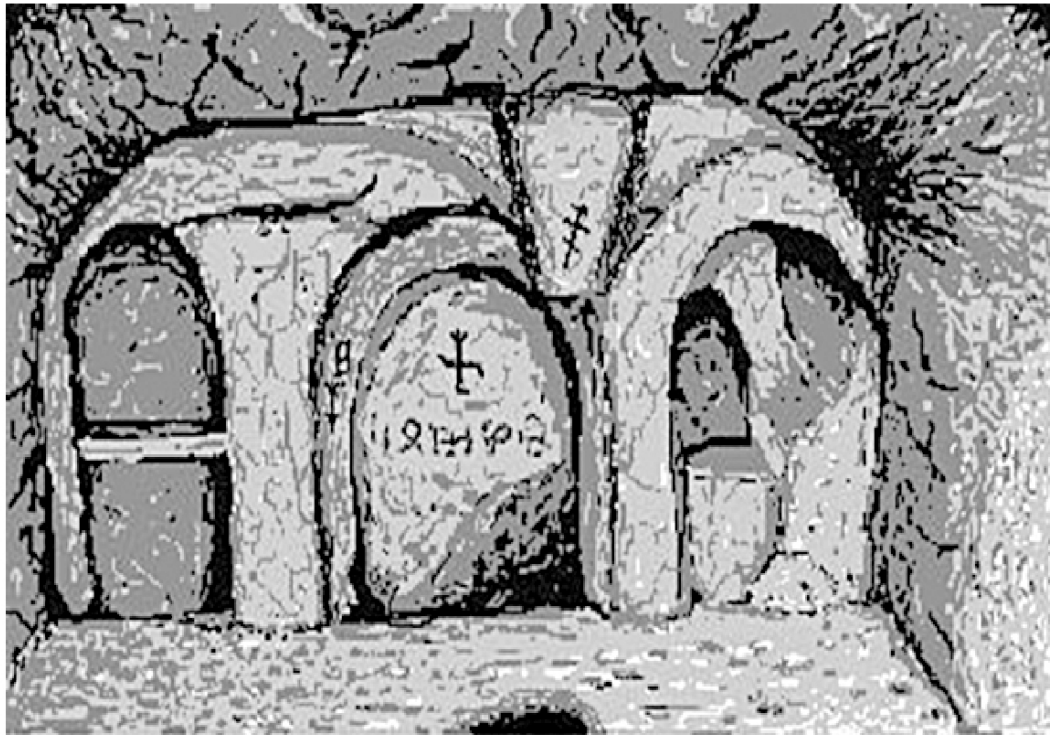
локалізації Прикарпатських хорватів. Історико-Філологічний Вісник Українського Інституту.М.1997,т.1,с.163-173.

24. М. Бандрівський. Схимницькі печерикелії на Рогатинщині. Скелі і печери в історії та культурі стародавнього населення України. Львів.1995,с.11-13.

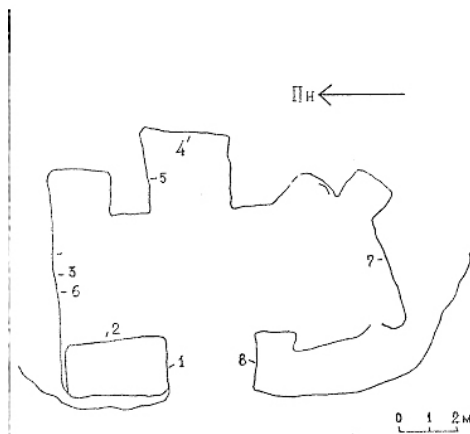
25. Б.О.Тимошук. Двоєвір'я в стародавній Русі. Науковий Вісник Українського Історичного клубу.М.1998, №1,с.56-57.



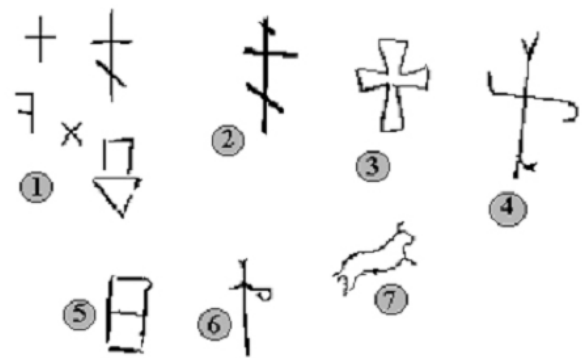
Ранньохристиянський печерний храм. Вид з Дністра. С. Стінка, Тернопільської обл



1



2



4



3

1. Знак хреста і напис на західній стіні храму.
2. Схема храму.
3. Знак хреста на стіні храму.
4. Знаки хреста та інші символи на стінах храму.

ДО ПИТАННЯ ПРО ПОЧАТКОВУ ІСТОРІЮ ТУРІВСЬКОЇ ЄПАРХІЇ

“Повість временних літ” за Патіївським списком повідомляє, що 1144 р. був поставлений “єпископъ Турову, именемъ Акимъ” [3, 314]. Два роки пізніше цей же літопис сповіщає, що великий київський князь Ізяслав II, застосувавши ратну силу, відібрав від “стрыя свого Вячєслава” Турів, а турівського владика Якима усунув з кафедри [3, 330]. Аналогічну інформацію подає також Лаврентіївський список Початкового літопису, але з істотним доповненням: турівського єпископа, а також близьких до князя Вячєслава людей, Ізяславова рать “исковавъ приведе” [2, 314]. Тут не місце дошукуватися причин такої суворої розправи Ізяслава II зі своїм стрієм та його владикою. Для нас важливіше інше: наведені літописні дані документально засвідчують, що в Турові єпископська кафедра існувала вже в 40-их рр. XII ст.

Інша руська писемна пам’ятка середини XII ст. – так зване “Слово о Мартині мнісі”, розповідаючи про чудесне оздоровлення ченця Мартина свв. Борисом і Глібом, повідомляє, що він був кухарем у трьох з черги турівських єпископів: Семеона, Ігнатія і Якима [1, 199]. Як встановили дослідники, ця пам’ятка була складена за наступника Якима – єпископа Георгія в 50-их рр. XII ст. [25, 185]. Отже “Слово о Мартині мнісі” виразно засвідчує, що єпископська кафедра в Турові існувала ще до поставлення єпископа Якима в 1144 р.; принаймні в 30-их рр. XII ст. вона вже діяла.

Це, звісно, не означає, що названий в згаданій повісті на першому місці єпископ Семеон був першим турівським єпископом. В одному рукописному творі XVII ст. київського походження під назвою “О поставленіі Туровской єпархії” стверджується, що св. Володимир особисто заснував у Турові єпархію 6513 (1005/6) р., надавши їй низку посілостей, і призначивши туди першого єпископа Фому [7, 100; 18, 7].* На основі цього документу російський історик церкви Є. Голубинський зробив висновок, що турівська кафедра належить до перших руських єпископських кафедр, які заснував сам Володимир Святославич [8, 334-335]. Цей погляд підтримав М. Грушевський, який, посилаючись на давню писемну традицію XV-XVII ст., ствердив, що “туровську катедру засновано за св. Володимира, і се само по собі можливо

вповні” [10, 305, прим. 2]. Цю версію не так давно потвердив сучасний російський історик Я. Щапов, навівши додаткові аргументи з так званого турівського комплексу грамот XIV ст. [21, 42].

Однак існують й інші погляди на час виникнення Турівської єпархії. Зокрема, відомий російський історик початку XX ст. М. Приселков висунув версію, що турівська єпископська кафедра була утворена 1137 р. під час так званого великого перерозподілу єпархій, коли була заснована кафедра в Смоленську [16, 349-350]. Нова Турівська єпархія, на думку М. Приселкова, була виділена з Володимирської, а її першим єпископом був Ігнатій, а не Семеон, що стоїть першим у списку турівських владик в “Слові о Мартині мнісі”. Цей Семеон був радше володимирським єпископом, що мав у своєму підпорядкуванні Турівське князівство, яке в церковному відношенні до того було під безпосереднім управлінням митрополичої кафедри в Києві [Там само].

Ця оригінальна версія М. Приселкова не знайшла підтримки серед дослідників. Натомість з’явилася нова концепція, автором якої є відомий польський історик руської церкви Анджей Поппе. Він висунув тезу, що турівська кафедра була заснована між 1088-1093 рр., коли в Турові княжив молодший брат

володимирського князя Ярополка Ізяславича (помер 1086 р.) – Святополк [24, 836-837]. Аналогічний погляд обстоює німецький спеціаліст із давньоруської церковної історії Гергард Подскальскі, який твердить, що “політичні обставини дозволяють припустити, що Турів став осідком окремого єпископства в період княжіння в Києві Всеволода Ярославича (1078-1093), можливо в 1088 р.” [15, 58].

Отже, котрі історики підійшли ближче до істини: ті, що відносять заснування єпископства в Турові до часів князювання в ньому Святополка Володимировича (кін. X – поч. XI ст.), чи ті, що пов’язують виникнення Турівської єпархії з княжінням у Турові Святополка Ізяславича (кін. XI ст.)? На наш погляд, ближчими до істини є ті історики, які заснування Турівської єпархії датують 1005/6

* Нагадаймо, що це був час княжіння в Турові Володимирового сина Святополка. Той факт, що Володимир віддав Турівське князівство в уділ своєму найстаршому синові Святополку, а Ярослав пішов за прикладом батька і віддав це князівство також найстаршому синові Ізяславу, свідчить, що Турів, як головне місто племені дреговичів, займав тоді якесь визначніше місце, так що цілком міг претендувати на окрему єпископську кафедру.

роком, тобто часом князювання в Турові Святополка Володимировича. Аргументом на користь цієї версії є для нас свідчення німецького хроніста початку XI ст. Тітмара Мерзебурзького, що у світі молоді дружини турівського удільного князя Святополка, дочки польського князя Болеслава Хороброго прибув до Турова титулярний єпископ міста Кольберга (слов'янський Колобрег на Помор'ї) на ім'я Райнберн. Цей колобрезький єпископ був, зрозуміло, латинського обряду. Тітмар розповідає, що Святополк разом зі своїм тестем Болеславом задумав щось проти Володимира, але той завчасно про це довідався, арештував сина разом з невісткою та єпископом Райнберном і посадив кожного в окрему в'язницю [6, 488].

Тітмар Мерзебурзький, на жаль, не говорить, з якою місією єпископ Райнберн прибув до Турова. В історичній літературі панує погляд, що Райнберн був духівником польської принцеси – молоді дружини князя Святополка. Звідки історики взяли цю інформацію, годі сказати. В Тітмара Мерзебурзького про щось подібне і не згадується. Натомість німецький хроніст говорить, що Райнберн багато й успішно трудився над наверненням у християнство поганських племен [Там само]. Оскільки Тітмар конкретно не називає цих племен, то дослідники самі спробували їх ідентифікувати. Однак їхні погляди розійшлися. Одні з них, як наприклад, С. Томашівський, вважають, що Райнберн навертав у християнство “напівдикі Полісся” [17, 83], а інші, як А. Назаренко, твердять, що тут Тітмар мав на увазі Помор'я*, де перед тим Райнберн служив єпископом [13, 170, прим. 56]. Однак, судячи з того, що хроніст особливо наголошує на великих місійних успіхах Колобрезького єпископа, проповідь якого, мовляв, “дала рясні сходи в народі, надзвичайно дикому”, можна зробити висновок, що йдеться таки про Полісся. Адже важко уявити, щоб тут малося на увазі Помор'я, де, як відомо, місія Райнберна провалилася, а сам він був змушений спішно тікати звідти через поганську реакцію, яка набула форми справжнього народного повстання [13, 170, прим. 53]. Те, що німець Райнберн був призначений єпископом для поморських племен, може свідчити, що він

*Основним аргументом А. Назаренкові послужили слова Тітмара, що Райнберн, викорінюючи поганство, багато його ідолів “поскидав у море”. Однак під цим “морем” німецький хроніст міг розуміти якесь велике озеро, яких на Поліссі чимало.

непогано знав якийсь діалект слов'янської мови. Тому не дивно, що саме його Болеслав і Святополк запросили для ведення місійної роботи та організації церковного життя на Поліссі.

Загалом історики вважають місію єпископа Райнберна в Турові більше політичною, ніж церковною, і пов'язують її з династичним конфліктом між Володимиром і Святополком [22, 15, прим. 1; 9, 494; 17, 87; 20, 281].

Тітмар Мерзебурзький не вказує точного року, коли Володимир Святославич ув'язнив сина з невісткою та єпископа Райнберна. Однак не викликає сумніву, що це сталося до 1013 р., коли Болеслав Хоробрий рушив у похід на Русь, щоб звільнити зятя і дочку, залучивши для цього в союзники німців і печенігів [9, 494].

Німецький хроніст не говорить також про суть турівського бунту проти Києва, який призвів до гострого конфлікту між Володимиром і Святополком. На нашу думку, в основі цього конфлікту лежали як політичні, так і церковні причини. Святополк, за літописною традицією, був “сином двох батьків” – Ярополка і Володимира. Як відомо, Володимир убив Ярополка, а його дружину-грекиню, яка правдоподібно була вже вагітна, взяв собі за жінку. Цією пікантною родинною ситуацією, мабуть, пояснюється вороже ставлення Святополка до Володимира та інших його спадкоємців. Тому, як можна здогадатися, він прагнув добитися для свого уділу більшої самостійності та впливовості серед удільних князівств. Цьому значною мірою могло прислужитися створення власного єпископства. Отже цілком ймовірно, що Святополк домігся у Володимира дозволу на відкриття окремої єпархії. Але, благословляючи відкриття у Турові окремого єпископства, Володимир, як видно із згадуваного київського рукопису XVII ст., посилав туди єпископа Фому. Зрозуміло, що Святополк волів мати біля себе єпископа, якому б повністю довіряв. Через це він міг не сприйняти Фому, присланого Володимиром, і постарався спровадити до Турова іншого єпископа, якого йому порекомендував його тесть Болеслав, князь польський. Те, що єпископ Райнберн був західного, латинського обряду для Русі тоді ще не мало якогось істотного значення, бо в цей час Христова церква була єдиною, і до її офіційного розколу на східну і західну 1054 р. залишалось ще цілих пів століття. Це були перші роки становлення організованого церковного життя на Русі, коли єпископам доводилося насамперед вести місійну

діяльність серед поган, а вже потім займатися розбудовою організаційних структур єпархії. Київська церква тоді ще не мала якоїсь строгої ієрархічної структури чи постійної ієрархії. Історики й досі сперечаються, яке ієрархічне підпорядкування мав Київ у перших десятиліттях XI століття: константинопольське, болгаро-охридське, римське, тмутороканське, чи може взагалі ніякого підпорядкування не було [19, 74-107; 15, 42-51]. Латинський обряд єпископа-німця Райнберна не бентежив Святополка ще й тому, що в його родинній традиції західний вектор церковної політики завжди був пріоритетним. Уже його прабабка княгиня Ольга, як про це свідчать автентичні історичні документи, нав'язала тісні дипломатичні контакти з німецьким імператором Оттоном I і спровадила до Києва для місійної праці та організації церковного життя єпископа-німця Адальберта [12, 370-385; 14, 134-137]. Його природний батько Ярополк, за свідченням німецького хроніста Ламберта Герсфельденського, вислав до Кведлінбурга, резиденції німецького імператора Оттона I, посольство. Це руське посольство перебувало у Кведлінбурзі на Великдень 23 березня 973 р., коли старий імператор Оттон I представляв послам багатьох народів свого наступника – сина Оттона. Ці послы від “римлян, греків, венеційців, італійців, угорців, данців, славонів, болгар, а також русів [Ruscorum]”, за словами Ламберта, прибули до імператора “з великими дарами” (cum magnis muneribus) [5, 42]. Це може вказувати на те, що Ярополкові було важливо зберегти добрі стосунки з Імперією і за нового імператора Оттона II, який вже в травні того ж 973 р. зійшов на трон. Ярополк Святославич першим серед руських князів нав'язав прямі контакти з Римом. Так Никонівський літопис говорить про приїзд до Ярополка в Київ папських послів із Риму під 979 роком: “Того же літа придоша послы къ Ярополку изъ Рима отъ папы” [4, 39]. (Деякі дослідники слушно виправляють дату “979 р.” на “977 р.”). Щодо Никонівського літопису, то, як відомо, більшість дослідників (переважно російських) оцінює його невисоко через його пізнішу компілятивність (XVI ст.). Однак в даному випадку повідомлення про папських послів ніяк не могло бути вигадкою якихось прихованих папістів, як про це можна прочитати в деяких російських істориків, бо за відкритої ворожості грецького духовенства до Риму та домінування його ідеології в писемній культурі Давньої Русі було б дивно вважати ці чудом уцілілі відомості пізнішою вигадкою чи свідомим

запозиченням із якихось західних джерел.

Наведені факти, а також інші аргументи дали підставу деяким дослідникам зробити висновок, що Ярополк Святославич прийняв хрещення від західних місіонерів [11, 4; 12, 370-373; 14, 163-164]. Отже нічого дивного і незвичного було в тому, що природний син Ярополка – Святополк запросив до свого удільного князівства латинського єпископа-німця для ведення місійної роботи та організації єпархіального устрою нової церковної провінції. Це дає підставу ствердити, що основною місією єпископа Райнберна в Турові було не плести політичні інтриги та змови, а займатися справами, гідними його сану, тобто справами *єпископськими*. До подібного висновку прийшов свого часу український історик С. Томашівський, який вважав Райнберна турівським єпископом [17, 87]. Те, що єпископ Райнберн виконував у Турові місійну працю і займався формуванням місцевої єпархії, визнав недавно вже згадуваний польський історик Київської церкви Анджей Поппе [24, 851-852, прим. 17; 26, 257, прим. 18].

За повідомленням Тітмара Мерзебурзького, єпископ Райнберн скоро після ув'язнення помер, але встиг здійснити “таємно те, чого він не міг зробити відкрито” [6, 488]. Що саме зробив єпископ-в'язень, залишається таємницею.* Однак його “скоропостижна” смерть в тюрмі дає підставу здогадуватися, що він міг стояти на дорозі комусь іншому. Чи не єпископові Фомі?

Зрозуміло, що поява в Турові майже водночас двох єпископів: Фоми, присланого Володимиром, і Райнберна, спровадженого Святополком, мусіла, якщо не розпалити, то принаймні роздмухати тліючий конфлікт між батьком і сином. Переможцем із цього конфлікту, в основі якого лежали як політично-династичні, так і церковні суперечності між Туровом і Києвом, вийшов, як вже знаємо, Київ. Подальша

*Деякі польські історики висловлювали припущення, що єпископ Райнберн встиг таємно охрестити Святополка в латинській вірі, чого він, мовляв, не міг зробити відкрито на волі. Однак проти такого припущення промовляють два факти. По-перше, Тітмар виразно говорить, що Святополк, його дружина і Райнберн були ув'язнені кожен в окремому острозі (in singulari custodia), так що вони не могли спілкуватися між собою. По-друге, як ми вже зазначали, Святополкові нічого було приховувати своїх прозахідних, латинських симпатій і переконань, бо в той час ще не існувало жодних пересудів щодо латинського обряду. Це приклад того, як стереотипи пізніших реалій можуть некритично переноситися на зовсім інші епохи та інші світоглядні орієнтири.

доля Святополка добре відома: після смерті Володимира (1015 р.) він продовжив війну на знищення зі своїми братами, за що в літописній традиції дістав прізвисько “Окаянний”, і врешті-решт був побитий Ярославом на річці Альті 1019 р. Натомість історія його дітища – турівського єпископства на ціле століття випала з анналів історії: до 30-их рр. XII ст. про неї мовчать літописи, її не знають інші писемні пам’ятки того часу.

Правда, є деякі дані, що Турів продовжував вважатися єпископським містом і після смерті Володимира і Святополка. В цитованому вже “Слові о Мартині мнісі” говориться, що цей “мніх” перебував у єпископському монастирі “святих мучеників”, тобто свв. Бориса і Гліба [1, 199]. З цього визначення можна припустити, що згаданий монастир був єпископською резиденцією. Його не міг закласти Святополк при заснуванні єпископства, бо він не міг зробити монастирськими патронами своїх майбутніх жертв. М. Грушевський здогадується, що цей монастир був заснований з наказу Ярослава Мудрого, який “міг мати на меті тут, у столиці Святополка, запечатати пам’ять сього окаянного князя згадкою про убитих ним братів” [10, 305]. Можна, звичайно, припустити, що монастир свв. Бориса і Гліба в Турові заснував хтось із пізнішої династії Святополковичів, що виводилися від Святополка II Ізяславича (1088-1093 рр.). Однак, як слушно зауважив той же М. Грушевський, ця князівська гілка не відзначалася якимись визначнішими церковними фундаціями, про що свідчить те, що “турівських князів з другої половини XII ст. ховано в київському монастирі св. Михаїла (Золотоверхім) – фундації їх предка Святополка” [Там само]. Деякі дослідники зараховують до турівських владик єпископа Кирила*, який, за свідченням Лаврентіївського списку “Повісті временних літ”, був хіротонізований 6. XI. 1113 р. без вказівки на єпархію [2, 290]. Зокрема, І. Подскальскі вважає цього Кирила саме турівським єпископом, бо, мовляв, “імена владик, які в той час очолювали інші кафедри, відомі” [15, 58].

Цей аргумент німецького дослідника був би достатнім, якби були точно відомі всі єпархії, які в той час (тобто на 1113 р.) існували в структурі Київської митрополії. Адже каталоги руських єпархій з якихось причин могли пропускати окремі єпархії,

*Цього єпископа не слід плутати із знаменитим турівським єпископом Кирилом, письменником і проповідником, який жив, служив і творив у другій половині XII ст.

незважаючи на їх реальне існування. Наприклад, в одному руському переліку єпископій середини XII ст. згадки про Турів немає, хоч турівська кафедра, як ми бачили вище, точно в цей час існувала [21, 42-43]. У цьому ж списку, а також в найдавнішому візантійському каталозі руських єпархій з 60-их рр. XII ст. бракує згадки про Перемишльську єпархію, хоч є вірогідні дані, що єпископська кафедра (святоволодимирської традиції) була заснована в Перемишлі ще за перших Ростиславичів [10, 462]. В іншому візантійському списку єпархій Київської митрополії з першої половини XIV ст., що його опублікував наприкінці XIX ст. німецький дослідник Гайнріх Гельцер, відсутня Смоленська єпархія, хоча достеменно відомо, що вона була заснована 1137 року [23, 255-253]. Отже Є. Голубинський мав усі підстави засумніватися, чи можна Кирила, згаданого в Ларентіївському літописі під 1114 р., вважати саме турівським єпископом. На думку цього авторитетного російського вченого, “ниоткуда неизвестно и нет совсем никакого основания предполагать, чтобы он был именно Туровский” [8, 680, прим. 2].

Зі всього сказаного виходить, що 30-ті рр. XII ст. – це нижня межа, від якої можемо вести відлік поновного функціонування Турівської єпархії, що і відбито в наведених вище джерелах. Можна якоюсь мірою визнати рацію М. Приселкову, котрий, як вже відзначалося, твердив, що єпархія в Турові виникла коло 1137 р. під час великого перерозподілу єпархій. Ми тільки уточнимо, що в цей час Турівська єпархія не була *вперше* заснована, а *відновила* своє повнокровне життя, коли Турів знову отримав свого окремого єпископа.

Отже узагальнімо наші висновки. Єпархія в Турові була заснована на самому початку XI ст. за князя Святополка із санкції князя Володимира, який прислав туди єпископа Фому, що, правдоподібно, був греком. Святополк, який і без того конфліктував із названим батьком на політично-династичному ґрунті, не міг сприйняти Володимирового ставленика Фому. Він прагнув мати біля себе єпископа, якому б повністю довіряв. Тому за рекомендацією свого тестя, польського князя Болеслава Хороброго, він спровадив до Турова єпископа-німця Райнберна. Перебування в Турові водночас двох єпископів різних обрядів, але з однаковим завданням – вести місійну роботу та займатися організацією єпархії, – не могло не спричинити конфлікту. А що такий конфлікт був, свідчить Тітмар Мерзебургський, що Володимир ув’язнив

не тільки Святополка з дружиною, але й єпископа Райнберна, який незабаром помер у тюрмі за загадкових обставин. На Поліссі почав брати верх візантійський варіант християнства. Після смерті Володимира Святославича (1015 р.) та загибелі князя Святополка (1019 р.) Турівська єпархія згасла, хоча Турів продовжував вважатися єпископським містом, ставши по суті протокафедрою володимирських єпископів. Понад століття нічого не було чути про Турівську єпархію, і лиш в 30-их рр. XII ст. історичні джерела знову заговорили про неї. Очевидно в цей час (коло 1137 р.) вона була відновлена. Тоді Турів вдруге отримав своїх власних єпископів, які підпорядковувалися безпосередньо митрополічій кафедрі в Києві. Це підпорядкування тривало до 1303 р., коли була утворена нова Галицька митрополія, до складу якої ввійшла і Турівська єпархія [23, 253]. На початку XV ст. внаслідок остаточної ліквідації Галицької митрополії турівські єпископи знову перейшли в підпорядкування митрополитів Києва, які з того часу стали титулувати себе “митрополитами Києво-Галицькими”.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Абрамович Д. И.* Жития свв. мучеников Бориса и Глеба и службы им / Памятники Древней Литературы. Вып. 2. – Петроград, 1916. – XXIII, 205 с.
2. *Полное Собрание Русских Летописей.* Т. I. Лаврентьевская летопись. Изд. 2-е. – Ленинград, 1926. – VIII, 577 с.
3. *Полное Собрание Русских Летописей.* Т. II. Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. – СПб., 1908. – XVI, 938+87, IV.
4. *Полное Собрание Русских Летописей.* Т. IX-X. Патриаршая или Никоновская Летопись. – Москва: Наука, 1965. – XXIII, 256, [4] с.
5. *Lamperti monachi Hersfeldensis opera / Rerum Germanicarum Scriptores in usum scholarum ex Monumenta Germaniae Historica recusi.* Т. 16. Ed. O. Holder-Egger. – Hannoverae et Lipsiae, 1894. – LXVIII, 490 pp.
6. *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum. Nova series.* Т. IX / *Die Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg.* Herausgegeben von R. Holtzmann. – Berlin, 1935. – LV, 631 pp.
- II. Монографії, статті, розвідки
7. *Абрамович Д.* Исследование о Киево-Печерском Патерике как историко-литературном памятнике. – СПб., 1902. – III, XXIX, 213с.
8. *Голубинский Е.* История Русской церкви. Изд. 2-е, Т. I, 1-ая пол. – Москва 1901. – XXIV, 968 с.
9. *Грушевський М.* Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – К.: Наук. Думка, 1991. – Т. 1. – 736 с.
10. *Грушевський М.* Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – К.: Наук. Думка, 1992. – Т. 2. – 640 с.
11. *Зайкин В.* Християнство на Україні за часів князя Ярополка I (969-979) // Записки ЧСВВ. – Жовква, 1928. – Т. III. – Вип. 1-2. – С. 1-39.
12. *Коробка Н. И.* К вопросу об источнике русского христианства // Известия Отд. Рус. Яз. и Словесности Импер. Акад. наук. Т. IX, кн. 2. – СПб., 1906. – С. 367-385.
13. *Назаренко А. В.* Немецкие латиноязычные источники IX – XI веков: Тексты, перевод, комментарий. – Москва: Наука, 1993. – 240 с.
14. *Пархоменко В.* Начало христианства Руси. Очерк по истории Руси IX – X вв. – Полтава, 1913. – VII, 190 с.
15. *Подскальский Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988-1237 гг.) / Пер. с нем. – СПб., 1996. [Subsidia Byzantinorossica. Т. 1]. – XX, 572 с.
16. *Приселков М. Д.* Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X – XII вв. – СПб., 1913. – XI, 414 с.
17. *Томашиівський С.* Вступ до історії Церкви на Україні // Записки ЧСВВ. – Жовква, 1932. – Т. IV. – Вип. 1-2. – С. 1-160.
18. *Ундольский В.* Иосиф Тризна, редактор Патерика Печерского // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. Год 1-ый. – Москва, 1846. – № 3. – С. 5-10 (смесь).
19. *Хома І.* Церковна організація на Русі княжих часів // Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття Хрищення Руси-України. – Мюнхен, 1988/1989. – С. 74-107.
20. *Чубатий М.* Історія християнства на Русі-Україні. Т. I (до р. 1353). – Рим – Нью-Йорк, 1965. – XI, 816 с.
21. *Щанов Я. Н.* Государство и церковь Древней Руси X – XIII вв. – Москва: Наука, 1989. – 232 с.
22. *Abraham W.* Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi. Т. I. – Lwów, 1904. – XVI, 418 s.
23. *Gelzer H.* Beiträge zur russischen Kirchengeschichte aus griechischen Quellen // Zeitschrift für Kirchengeschichte. – Gotha, 1892. – Bd. XIII. – S. 246-281.
24. *Poppe A.* Biskupstwa na Rusi: 988-1300 // States, societies, cultures: East and West. Essays in Honor of Jaroslaw Pelenski. – New-York, 2004. – P. 825-861.
25. *Poppe A.* Państwo i kościół na Rusi w XI wieku. – Warszawa, 1968. – 252 s.
26. *Poppe A.* Werdegang der Diözesenstruktur der Kiever Metropolitankirche (bis 1300) // Tausend Jahre Christentum in Russland. – Göttingen, 1988. – S. 251-290.

**СТАВЛЕННЯ ЛЮБЛІНСЬКОГО
ВОЄВОДИ ЩОДО СТАРАНЬ
ПІДЛЯСЬКОГО ЄПІСКОПА ПРО
ПЕРЕЙНЯТТЯ ЯБЛОЧИНСЬКОГО
МОНАСТІРЯ**

Люблінське воєводство було утворене невдовзі після відновлення Польщею незалежності (1918 р.) внаслідок об'єднання території колишніх Люблінської та Седлецької губерній. Істотною проблемою, яка виступала на теренах воєводства в міжвоєнний період, були релігійні конфлікти. Їх причина таїлася в політиці російської влади в роки поневолення. Перша світова війна принесла зміни в релігійній сфері в Польському Королівстві. Після відходу російських військ наступив розпад структури Православної Церкви. Нова політична ситуація дала можливість Католицькій Церкві розпочати кроки направлені на відбудову власних структур.

24 вересня 1918 р. папа Бенедикт XV булою „*Commissum humilitati postrae*” відновив Підляську римо-католицьку єпархію, скасовану російською владою в 1867 р. Відновлена єпархія, після її виокремлення зі складу Люблінської єпархії, охоплювала терени давньої Седлецької губернії [2, с. 82]. Єпископом-ординарієм став о. Генрик Пшездзецький (1873-1939). Єпископські свячення він отримав 17 листопада з рук архієпископа варшавського Александра Каковського, а канонічно очолив єпархію 30 листопада 1918 р. [4, с. 123; 11, с. 68-69].

З метою стабілізації парафіяльної структури єпископ Пшездзецький розпочав кроки направлені на повернення святинь. У розпорядженні від 11 грудня 1918 р. він наказав священикам, щоби вони якомога швидше освятили сакральні об'єкти обох церковних обрядів, які були зачинені російською владою або були передані вірним Православної Церкви на потреби культу [6, с. 325; 9, с. 331-332]. Оскільки перейняття сакральних об'єктів, які раніше належали Римо-Католицькій Церкві, полягало на відновленні права власності, то повернення поунійних церков було наслідком зміни конфесійної приналежності [3, с. 73]. Східна частина Підляської єпархії, подібно, зрештою, як і Люблінської, становила в минулому одночасно терени Холмської унійної єпархії, яка в 1875 р. була скасована російською владою [7, с. 93-119]. В той час унійне населення було зараховано до числа визнавців православ'я. Після Толеранційного указу 30 квітня 1905 р.

розпочався масовий відхід колишніх уніатів від Православної до Римо-Католицької Церкви [3, с. 73]. Це, однак, не спричинилося до перейняття вірними давніх унійних святинь [6, с. 324]. Їх повернення стало можливим лише після захоплення теренів Польського Королівства німецькими і австро-угорськими військами. Ці дії однак, йшли знизу і не були скоординованими. Лише розпорядження єпископа Генрика Пшездзецького надавало їм планового характеру [9, с. 331]. Римо-Католицька Церква виступила в ролі спадкоємця скасованої за російського панування Унійної Церкви [8, с. 125]. Політика, яку започаткував єпископ Пшездзецький загрожувала, однак, зростанням релігійних конфліктів на теренах, де мешкало в значній мірі православне населення. Тому державна влада старалася стримати акції стихійного перейняття святинь. Декрет від 16 грудня 1918 р. дозволяв перейняти все рухоме і нерухоме майно, яке належало православному духовенству, в управління держави. Це спричинилося до довголітнього спору між державною і церковною владами про те, хто має право управляти поунійним майном [6, с. 326].

У розпорядженні від 11 грудня 1918 р. єпископ Генрик Пшездзецький виразно застеріг, що перейняття не підлягають ті святині, які були побудовані на ґрунті і за кошти, які належать визнавцям православ'я [6, с. 325]. В цьому контексті дивними є дії єпископа Пшездзецького, які він чинив з метою перейняття Яблочинського монастиря, котрий від віків становив власність Православної Церкви [5, с. 354; 12, с. 467-471; 13, с. 339]. На підставі сучасних досліджень можемо стверджувати, що підляському єпископу залежало на тому, аби підтвердити факт, що монастир хоча би короткочасно належав уніатам, що би дозволило йому обґрунтувати претензії на цей культовий об'єкт. Частково підтримували єпископа місцеві католики, які всупереч фактичному стану стверджували, що в минулому монастир становив власність Унійної Церкви [1, арк. 4].

Позиція люблінського воєводи Станіслава Москалевського (1876-1936) у справі старань єпископа Пшездзецького про перейняття Яблочинського монастиря, висловлена ним в листі від 16 січня 1923 р., була однозначною. На його думку, ці претензії не мали ані правових, ані історичних підстав. Своє рішення воєвода прийняв після проведення дослідження справи [1, арк. 1]. Важко було б підозрювати Станіслава Москалевського в особливій прихильності щодо православ'я,

оскільки в період переслідувань він активно брав участь в організації релігійної допомоги унійному населенню [10, с. 42].

В листі від 16 січня 1923 р. воєвода Москалевський звернувся до єпископа Пшездзєцького з проханням зупинити дії, які чинило місцеве населення стосовно перейняття монастиря в Яблочині [1, арк. 1 зв.]. Єпископ Пшездзєцький в листі від 23 січня 1923 р. наведені воєводою аргументи, які підтверджували право православних на володіння цим монастирем, визнав недостатніми [1, арк. 2]. Він посилався на факт існування в цій місцевості унійної парафії, яка була скасована в часі ліквідації Холмської єпархії [1, арк. 2 зв.]. Воєвода в листі від 6 березня 1923 р., відповідаючи єпископові, стверджував, що справді така парафія в Яблочині існувала, але не при монастирі, а лише при окремій церкві [1, арк. 3]. Варто згадати, що в цьому часі давня унійна церква в Яблочині вже перебувала в посіданні Католицької Церкви, виконуючи функції дочірньої святині парафії в Славатичах [1, арк. 3, 14].

Історія Яблочинського монастиря у міжвоєнний період вимагає більш детального дослідження, яке б дозволило показати історію цієї монашої спільноти у нових політичних реаліях. Спроба перейняття монастиря Католицькою Церквою у дослідницькій літературі трактується як другорядна. Часто також політика державної влади щодо конфесійних спорів розглядається односторонньо, без розуміння мінливості цієї політики.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Archiwum Diecezjalne w Siedlcach. Jabieczna. T. 1.
2. Aleksandrowicz P. Diecezja siedlecka czyli podlaska. Siedlce, 1971.
3. Bobryk W. Zmiany w krajobrazie etnicznym i religijnym pogranicza polsko-ruskiego na terenie województwa lubelskiego w XX wieku // *Kultura i przestrzeń. Dawne i nowe krajobrazy kulturowe w Polsce i na Siowacji* // ред. Z. Kłodnicki, A. Drożdż. Katowice, 2007.
4. Dmowski R. Biskup ordynariusz podlaski Henryk Przeudziecki (1873-1939) – szkic do biografii // *Prace Archiwalno-Konserwatorskie*. T. 15. Siedlce, 2006.
5. Koibuk W. Коњсїоїу wschodnie w Rzeczypospolitej okoio 1772 roku. Struktury administracyjne. Lublin, 1998.
6. Kuligowski J. Rewindykacje ъwiњотыс рounickich w diecezji siedleckiej w latach 1918-1939 // *Martyrologia Unityw Podlaskich w ъwietle najnowszych badac naukowych* // ред. J. Skowronek, U. Maksymiuk. Siedlce, 1996.
7. Lewandowski J. Na pograniczu. Polityka wladz państwowych wobec unityw Podlasia i Cheimszczyzny 1772-1875. Lublin, 1996.

8. Mironowicz A. Коњсїи prawosiawny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Biaystok, 2005.

9. Papierzycka-Turek M. Między tradycją a rzeczywistością №. Państwo wobec prawosławia 1918-1939. Warszawa, 1989.

10. Polski Słownik Biograficzny (dalej – PSB). T. 22. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Jydu, 1977.

11. PSB. T. 29. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Jydu, 1986.

12. Слободян В. Церкви Холмської Єпархії. Львів, 2005.

13. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. 3. Warszawa, 1882.

ДОКУМЕНТИ

№ 1

Lublin, dnia 16 stycznia 1923 r.

Wojewoda Lubelski

L. 6190/Pr. B

Przedmiot:

Klasztor prawosławny w Jabiecznej – tytuł wiasności.

Do Jego Eksceleńcji Księdza Biskupa Podlaskiego w Siedlcach

W nawiązaniu do pisma swego z dnia 5 lipca 1922 r. (L. 243/B-P) mam zaszczyt zakomunikować Waszej Eksceleńcji, że celem ustalenia pochodzenia i tytułu wiasności klasztoru w Jabiecznej zwróciłem się po trydycyjne wiadomości do Archiwum Państwowego w Lublinie oraz do Zarządu bibliotek uniwersyteckich w Warszawie i Wilnie.

Dyrektor Archiwum Głównego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświeńcenia Publicznego otrzymawszy od Zarządu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego skierowane tam pismo moje, zakomunikował mi dnia 9 października 1922 r. (L. 322), że po przejrzeniu dotychczasowych ksiąg nie znaleziono danych, by klasztor w Jabiecznej należał do unityw. Natomiast w *Siowniku Geograficznym* (Warszawa 1882, t. 3, str. 339) przy nazwie Jabieczna zanotowano: „przy Jabiecznej znajduje się tak zwany Jabieczyski Monastyr, liczący 10 dm., 12 mk. i 100 mr. obszaru, jedyny w Królestwie Polskim od czasów Rzeczypospolitej monastyr ruski”.

W dalszym piśmie z 21 listopada 1922 r. (L. 322) zakomunikowano mi z Archiwum Głównego, że przy przeglądaniu repertorium aktyw Komisji Rządowej Sprawiedliwości, natrafiono na zanotowaną tam pod Nr 44 sprawę kryminalną z czasów Księstwa Warszawskiego: „w klasztorze grecko-dyzunickim w Jabiecznej”, przy czym zauważono: „odwołano do zniszczenia”.

Dyrektor Państwowego Archiwum

w Lublinie prof. Ptaszycki odnalazi przy porządowaniu archiwum dawnego Konsystorza grecko-wschodniego dwa fascykuly procesowych aktów klasztoru Jabieczyckiego z mas. № Radziwiłłowski, z których wynika, że klasztor ten był stale dyzunicki. W latach 1741-1795, w którym to czasie klasztor był w bezprzecznym posiadaniu dyzunitów, aktywowane były dawne dokumenty następującej treści: „ w r. 1624 mają Rafał Leszczycki, wojewoda beiski, na prośbę Pazjusza, episkopa chełmskiego i beiskiego, przydał monasterowi w Jabiecznej 1/2 wsi ziemi do gruntu nadanego temuż monasterowi przez ks. Aleksandra Prockiego; r. 1659 dnia 29 września Dionizy Baiaban, prawosławny metropolita kijowski, gdy monaster prawosławny we wsi Jabieczna, [został] oddany przez dziedzica wsi Jabieczna Wiadysiawa Leszczyckiego archimandrycie Mieleckiemu i tam o. Makary, archimandryta, podwignął monaster i cerkiew, przeto metropolita, żeby więcej prawosławia grecko-ruska cerkiew brała pomnożenia, biogosiawi to miejsce i zaleca w przyszłości zgodne i niewygodne życie zakonnikom utrzymującym związek z monasterem Mieleckim”.

Jak z powyższych cyfrowych danych wynika, klasztor Jabieczycki jest pochodzenia prawosławnego, wobec czego starania katolików o zwrot im klasztoru nie mają podstaw ani prawnych, ani historycznych.

Komunikując o wyniku badań, co do pochodzenia klasztoru, proszę uprzejmie Waszemu Eksceleńcy o iaskawe wydanie odpowiednich zarządzeń, zmierzających do wyjaśnienia ludności katolickiej prawnej strony posiadania klasztoru, celem przecięcia dalszych zabiegów tejże ludności w powyższej sprawie.

Wojewoda Lubelski

Stanisław Moskałewski

Archiwum Diecezjalne w Siedlcach.
Jabieczna. T. 1, ark. 1-13v.

№ 2

Lublin, dnia 6 marca 1923 r.
Wojewoda Lubelski
L. 1400/Pr. B

Przedmiot:
Jabieczna, klasztor, tytuł własności.

Do Jego Eksceleńcy Księdza Biskupa Podlaskiego w Siedlcach

Na list z 23 stycznia bieżącego roku (Nr 411) mam zaszczyt zakomunikować Waszej Eksceleńcy, że jak już w piśmie swym z 5 lipca 1922 r. (L. 243/B-P) zaznaczyłem, przesiadki klasztoru w Jabiecznej była z mej strony przedmiotem badań przez poszukiwanie dokumentów, mogących stwierdzić pochodzenie klasztoru i ustalić tytuł jego własności.

W powyższym piśmie zwróciłem się również do Waszej Eksceleńcy z prośbą o podanie mi cyfrowych danych, które mogłyby poprzez pretensje ludności katolickiej do tego klasztoru.

Po licznych korespondencjach w tej sprawie znalazłem dokumentalne akta, podane w piśmie moim z 16 stycznia bieżącego roku (L. 6190/B), które, jak na przykład o nadaniu ziemi klasztorowi w r. 1624 przez wojewodę beiskiego, stwierdzają jego prawosławne pochodzenie już w tak odległym wieku. Dokument ten, w szczególności, nie pozostawia wątpliwości, co do pochodzenia klasztoru, czyniąc tym samym zbyteczne opieranie się na *Siowniku Geograficznym*.

Jakkolwiek wiadomym jest powszechnie o zmianach w stanie posiadania Kościoła katolickiego w dawnych czasach indyferentystycznej niejednokrotnie polityki naszych przodków, to jednak, w niniejszym przypadku nie znaleziono dowodów, które by, stanowiłyby przeciwwagę odnalezionych dokumentów, mogłyby stwierdzić unickie pochodzenie klasztoru w Jabiecznej i przychylić decyzję na korzyść wyznania rzymsko-katolickiego.

Co do ostatniego ustępu listu Waszej Eksceleńcy, dotyczącego byle parafii unickiej w Jabiecznej, to parafia ta istniała rzeczywiście, lecz nie przy klasztorze tylko przy osobnej cerkwi, która w końcu została skasowana, a na jej miejscu wzniesiona cerkiew prawosławna.

Cerkiew ta obecnie została w całości oddana do użytku Kościoła katolickiego.

Wojewoda Lubelski

Stanisław Moskałewski

Archiwum Diecezjalne w Siedlcach. Jabieczna.
T. 1, ark. 3.

ДЕ РОЗМІЩУВАЛАСЯ У ЛЬВОВІ РУСЬКА ЦЕРКВА АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА?

Час від часу у Львові зринають бурхливі дискусії про княжий Львів. Як правило, професійні історики й археологи звинувачують гідів і екскурсоводів, учителів, що вони недостатньо популяризують давньоруський період історії Львова. У відповідь чують, а ви покажіть нам - ми ж гостям і учням - руські церкви і палаци, хоча б стіни і фундаменти...Потім усі кидаються до книжок, переважно писаних по-польськи... Так, засновниками Львова були руські князі Данило Романович (†1264) та Лев Данилович (†1301). Але то було сонь такіє пікіє і пієforeтне - серед напівземлянок під стріхою де-не-де пнулися догори криті гонтом церковці та більші хати. Тож, *wszystko spłoneio* - пішло з димом на вітрах історії...І на згарищах польський король Казимир III *Wielki* (1333-1370) заклав нове кам'яне місто, став фундатором європейського, цивілізованого Львова. Хоча не знаємо ні однієї Казимирової фундації - ні церкви, ні будинку, ні бапти, ні стіни - нічого, зате знаємо: спалити - спалив, пограбувати - пограбував...

Стверджується, що попередником церкви Тіла Христового монастиря домініканців у Львові був православний монастир і церква апостолів Петра і Павла, засновані князем Левом Даниловичем (†1301). 1377 року князь Володислав з Опілля – правитель Галицької Русі (1372–1378, 1385–1387) – передав руську церкву Петра і Павла ордену домініканців, щоб вони добудували до неї церкву Тіла Христового і католицький монастир. Висловлено припущення, що стіни й фундаменти руської церкви Петра і Павла збереглися донині у пам'ятці XVIII століття – церкві Пресвятої Євхаристії у Львові.

Ключові слова: руська церква апостолів Петра і Павла у Львові, домініканський монастир і церква Тіла Христового у Львові, князь Лев Данилович, князь Володислав Опільський, Мартин Груневет.

Орден проповідників - *Ordo praedicatorum* (OP) - було засновано Домініком Гусманом (1170-1221) 1215 року. Від імені засновника походить знайоміша назва - орден домініканців. 1223 року в Краків урочисто увійшли *Ґіацинт*

(*Hiacynthus, Jacek*) Одровонж (1183–1257) з братами-домініканцями. Єпископ Кракова Іво Одровонж, дядько Ґіацинта, надав монахам церкву св. Трійці та зафундував будівництво монастиря, який увійшов до угорської провінції ордену проповідників – *Ordini praedicatorum* (OP). А вже 1228 року було утворено польську провінцію з монастирів у Празі, Вроцлаві, Гданську, Судомірі, Камені Поморському, Києві (до 1234 року). Очолив її провінціал, настоятель монастиря в Кракові о. Герард.

Так само просто й послідовно відбувалося у Львові. У літературі натомість існує щонайменше три версії тих подій. Одна говорить, що чи то 1222 чи 1234 року дорогою з Кракова – через Судомір і Володимир – до Києва св. Ґіацинт заночував на території Львова чи то на Старому ринку, чи на площі Музейній, чи на Новому світі (на горі Яцковій) та й заклав у пуші (дехто пише, що самотужки й спорудив) церковцю й монастирок. Згодом тут постало з благословення святого місто Львів.

У другій версії героїнею є Констанція, донька угорського короля Бели IV (1235–1270). У її почті у Львів увійшли брати-проповідники з Угорщини, і вона надала їм свій двір й церковцю св. Івана Хрестителя, що розміщувалися чи то на Старому ринку, чи на площі Музейній, і сталося це чи то 1270 року, чи на зламі 1246–1247 років, відразу ж після її весілля чи то з князем Левом Даниловичем (†1301) чи з королем Данилом (†1264).

Вичерпний аналіз джерел та історіографії цих версій зроблено у працях Ольги Козубської. У підсумку дослідниця зазначила, що вони залишаються не підкріпленими документально і є пізньою (XVI–XVII століть) історіографічною «традицією» виразно легендарного характеру [3]. А тепер – про третю версію. Гості й львів'яни, коли гуляють у місті, ніколи не обминають церкви Пресвятої Євхаристії. Велична ззовні, ще більше вона вражає всередині. Загальну увагу привертають чотири велетенські скульптури у вівтарі. Хто знає, той називає. Більшість же відмовчується, і не дивно, бо ж Іван Хреститель стоїть без хреста, апостоли Петро і Павло, відповідно, без ключів і меча, і лише євангеліст Лука зі своїм постійним символом – головою бика. Щоправда, й він загубив десь на дорогах історії свій пензель, невід'ємний інструмент маляра.

Назапитання, чому у вівтарі розміщено саме ці статуї, правильної відповіді годі сподіватися навіть у професійних екскурсоводів. А ще наприкінці XIX століття кожний грамотний, бо ж латина була обов'язковим предметом у всіх школах, міг прочитати на вміщеній зліва

у вівтарі таблиці: «Venceslaus Hieronimus de Boguslawice Sierakowski archiepiscopus metropolitanus Leopoliensis, qui antiquissimam hanc basilicam titulo ssmi corporis Christi, s. Joannis Baptistae, ac Petri et Pauli apostolorum insignitam[...]die 29 Julii 1764 consecrav[it...]» [Цит. за: 8, с. 449]. В українській мові написане звучить так: «Львівський архієпископ митрополит В'ячеслав Єронім з Богуславич Сіраковський освятив цю найдавнішу й славну базиліку Пресвятого Тіла Христового, Івана Хрестителя, апостолів Петра і Павла 29 липня 1764 року». На додачу ще й празникували на Тіло Христове, на Івана, на Петра і Павла.

Але вже тоді ніхто не міг нічого певного сказати про церкву апостолів Петра і Павла, яка передувала Тілу Христовому (коли і хто її будував, де стояла, як виглядала). Навіть отець-домініканець Володислав Жила, автор найгрунтовнішої монографії про монастир і церкву домініканців у Львові [16]. Видану 1923 року, її дотепер сумлінно, щоправда нерідко без посилань переписують сучасні

львовознавці.

Ні словом не згадали про церкву Петра і Павла й попередники о. В. Жили, такі визначні дослідники історії монастиря домініканців у Львові, як отці-проповідники Садок Баронч (1814–1892) [8] і Климент Ходикевич (1715–1797) [9], львовознавці Денис Зубрицький (1777–1862) [15] та Йосип Варфоломій Зиморович (1597–1687) [14]. І лише в отця-домініканця Симона Окольського (1580–1653) в описі монастиря проповідників у Львові знаходимо першу згадку про цю святиню: «Chorum tituli ss. ap[osto]lor. Petri et Pauli. Corpus vero ssmi corp. Christi» [11, р. 71], тобто, пресвітерії освячено в ім'я апостолів Петра і Павла, наваж – Пресвятого Тіла Христового. Подібно і в о. Томи Піравського (1565–1622) [12, р. 109]. Ідесь глибоко в підсвідомості зринає здогад – тут колись до церкви Петра і Павла було добудовано Тіло Христове. Саме так і було! Так безапеляційно, наскільки це можливо в історії, стверджує наступний текст.

Darume verstehe, in der kirche zum H/eilig/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,

cher der Fuerste samt seinem Hoewe dabei

bruedern gab, das kloester daran zubawen:

wie den solchs noch heutthe ist zusehen aus privilegien, des kloesters, diese waren vor un, ter meinem schluessel aber itzt weitt von mir darume kan ich 'dier nichts gruentlichers

ben. Soweit das koer heutthe ist, ist auch voer nur die kierche gegangen: darnach aberr ist die kirche mit dem kreuze gezeichnet dazu ge, meunt, von der bruderschaft des H/eilige/n

nams. Welche bruederschaft darnach die Pharr vberkam von einem vnuernunftigen preierr, unde sie noch heutthe helt. Von gedachten Bru, derschaft aber, welche diese neve kirche an

alte hieng, bekam sie den neuen zum

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 Przenaj- święwszy

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

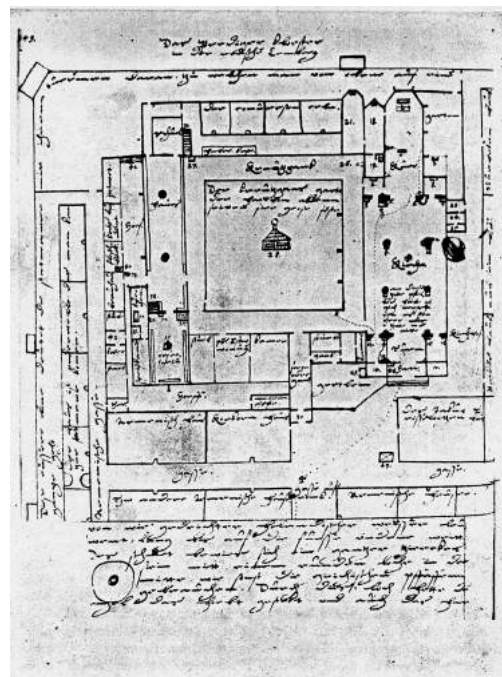
i Pawła wygasło aż po dzień dzisiejszy.

Текст Мартина Груневета (1562-н.1618)

Зліва оригінал. Справа польський переклад. Це пояснення до малюнка, на якому зображено план монастиря домініканців у Львові. Автор малюнка й тексту Мартин Груневег (1562–1618), він же брат В'ячеслав (*frater Venceslaus Gedanensis*) з Гданська, архіваріус монастиря проповідників у Львові. На основі давніх актів він записав, що князь разом зі своїм двором (оточенням) надав руську церкву апостолів Петра і Павла братам-проповідникам, щоб вони добудували до неї монастир. З вини нерозторопного настоятеля монастиря 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 церква почала називатися Тілом Христовим. На кінець XVI століття вся церква – руська й добудована – стала Тілом Христовим, а первісна посвята в ім'я апостолів Петра і Павла забулася [10, s. 84].

План-малюнок Груневега був дуже детальний – все понумеровано й підписано. Оскільки ж його було зроблено на видовженому листку паперу й без належних вимірювань, ще й по-пам'яті, то ані пропорцій, ні масштабу не дотримано. На щастя, структура монастиря, зокрема підвалів й фундаментів збереглася до сьогодні майже без змін, і це дозволило Феліксові Марковському, відомому історичному архітектору Львова, на основі малюнка Груневега й вимірів 1938 року відтворити більш-менш точний план домініканського монастиря у Львові на середину XVI століття. Під №1 у Груневега позначено головний вівтар (престол) руської церкви (пресвітерію) апостолів Петра і Павла, який відповідно до східної традиції розміщувався посередині церкви [10, s.84], всі ж останні вівтарі, згідно з приписами католицької церкви, показано пристінними. Під №20 позначено круті сходи, що ведуть на хори пресвітерію [10, s.85]. Це є ще одним красномовним підтвердженням слів брата В'ячеслава, що раніше пресвітерія – ніхто ж бо у ньому хорів спеціально не робив би – був руською церквою, яку князь (*fürst*) передав домініканським братам.

Хто ж цей «*fürst*» (князь) – володар і водночас васал – в історії Львова XIII–XIV століть? У німецьких текстах XIII–XVI століть титул «*fürst*» надавався руським князям, котрі були феодално залежними, удільними або службовими, а суверенні господарі титулувалися «*knig*» [2]. Саме таким, безсумнівно, був князь Володислав із Опілля Опільський, повноправний володар

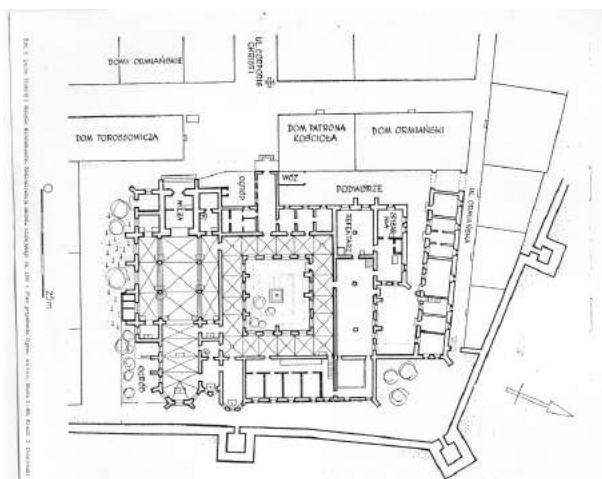


Сторінка рукопису Мартин Груневега. План домініканського монастиря з поясненнями.

Русі (1372–1378, 1385–1387), але з руки Людовіка Анжуйського, короля Угорщини, Польщі, Галичини і Володимирщини (1370–1382). До нього й опісля володарі Львова – князі й королі Романовичі, П'ясти, Гедиміновичі – мали титул «*knig*».

Підкріплює сказане список монастирів домініканців, опублікований Володиславом Абрагамом (1860–1941), найвизначнішим дослідником початків римсько-католицької церкви в Україні й Польщі. Згідно з ним, 1358 року в польській провінції було 38 чоловічих монастирів і три жіночих, а у Братстві братів-пілігримів заради Христа серед язичників («*Societas fratrum peregrinantium propter Christum inter Gentes*»), чия діяльність із другої половини XIII століття поширювалася на весь некатолицький світ, зокрема й на Україну, – усього два конвенти і вісім домів чоловічих та один жіночий монастир. Та й ті всі в Пері, пригороді Константинополя [6, s. 175–178].

А 1331 року папа Іван XXII (1316–1334) дозволив польському провінціалові закласти домініканський конвент у замку Жмигороді – на межі краківської єпархії, проти Коросного, Землі Руської – «з причини сусідства схизматиків, заради їх спасіння та з метою навчання їх католицької віри» [1, № 32, с. 33–34; 6, s. 413–414]. Подібно 1277 року генеральна капітула в Бордо дозволила заснувати в польській провінції два нових монаших доми поблизу Русі («*versus Russiam*») [6, s. 168]. Й на цій єдиній згадці, як зауважив В. Абрагам, будь-які сліди діяльності польських домініканців на Русі

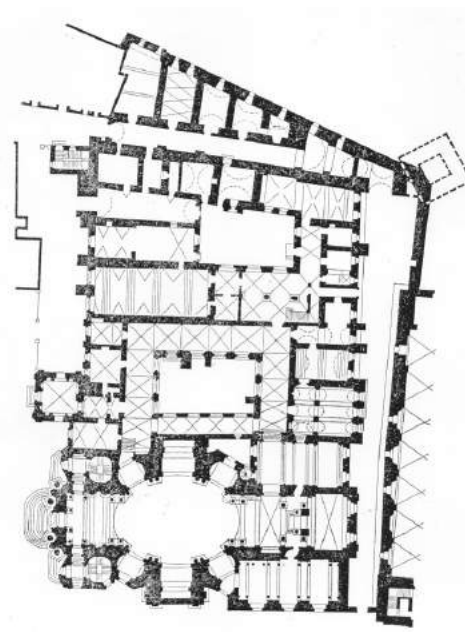


План домініканського монастиря на 1560 рік. Реконструкція Ф.Марковського.

закінчилися, й то надовго («bo niemai przez wiek sały») [6, s. 168, 413–414].

Отже, ні 1277, ні 1331, ні 1358 року домініканці у Львові не мали ні монастиря, ні дому, ні стації. Принаймні, саме таку інформацію мали папська курія та орден проповідників і, відповідно, діяли. Тим паче, не могло бути у Львові тоді Тіла Христового. Як відомо, культ Тіла Христового започатковано в середині XIII століття у Льежі (Бельгія), а остаточно його було встановлено на Соборі у В'єнні (1311–1312). Впроваджено ж у найближчій до Русі краківській єпархії 1320 року, а 1325 року в ордені домініканців. І лише 1420 року синод у Гнезно визначив свято Тіла Христового загальним, зобов'язав святкувати його в усіх церквах Королівства Польщі.

Причину відсутності будь-яких слідів діяльності домініканців на Русі в 1250–1360 роках В. Абрагам вбачав у новій місійній організації ордену проповідників [6, s. 169–175]. Найактивнішими у Братстві пілігримів заради Христа були брати з Італії. Тож не випадково бачимо домініканців там, куди було спрямовано торгові інтереси італійських міст-держав – у Греції та в Криму [6, s. 175–178]. До сказаного потрібно додати ще й спротив єпископів Любуша, яким 1257 року папа Олександр IV підтвердив їхню юрисдикцію над католиками на Русі. Відтак вони ревно відстоювали свої права, не допускали на терени Русі ні інших єпископів, ні монахів жебрацьких орденів – домініканців і францисканців [6, s. 195–211, 260–266, 333–335, 393–410]. Головне ж, Романовичі – попри вияви релігійної толерантності – активно й послідовно зміцнювали державно-церковну симфонію у стосунках з Царгородською церквою. Вагомим свідченням цього було відкриття



План домініканського монастиря на 1938 рік.

1303 року в Галичі митрополії – у складі кафедр у Володимирі, Перемишлі, Турові, Холмі, Луцьку – Константинопольської церкви.

З 1349 року володарем у Львові й у Галицькій Землі був Казимир III, король Польщі (1333–1370). Чи міг він після 1358 року фундувати монастир проповідників у Львові? Не тільки міг, але й – як правовірний католик і правосильний володар – мав би так вчинити. Натомість не знаємо ні однієї Казимирової фундаційної грамоти про заснування чи то латинської парафії, чи монастиря ні в Галичині, ні у Львові [6, s. 215–237, 255–274, 316–341]. Більше того, наприкінці життя Казимир III реалізував таку свою ідею помісної церкви Королівства Русі, щоправда, не у відкритті церковної провінції (архієпархії) Римської церкви з «семи розлогих єпископств», а як відновлення Галицької митрополії Царгородської церкви з єпископськими кафедрами у Володимирі, Перемишлі, Холмі [5, с. 29–33; 6, s. 223–233].

Ситуація кардинально змінилася, коли папа Григорій XI (1370–1378) булою «Debitum pastoralis officii» від 13 лютого 1375 року встановив у Галичі митрополію Римської церкви і підпорядкував їй єпархії в Перемишлі, Володимирі, Холмі [6, s. 288–315; 5, с. 46–65]. Ще 1375 року на грамотах князя Володислава Опільського першим серед свідків – як первоєрарх Галицької Землі – виступав «Antonius metropolitanus Haliciensis» [7, t. 2, № 5, s. 7–9; t. 8, № 9, s. 13–14], якого на подання Казимира III



Казимир III, король Польщі (1235-1370)



Папа Григорій XI (1370-1378)

було поставлено Константинопольським патріархом 1371 року. А вже у грамоті від 15 березня 1376 року місце руського православного митрополита Антонія зайняв «Mathias electus archiepiscopus Lemburgensis» [7, t. 8, № 10, s. 15–16], якого було номіновано Володиславом з Опілля на вимогу папи Григорія XI. Після того в Галичині пішли фундації й дотації на митрополію, на парафії, на монастирі Римської церкви [6, s. 316–341].

Не оминула ця хвиля й братів-проповідників. 11 листопада 1377 року князь Володислав Опільський надав домініканцям села Кротошин, Зашків, Кощіїв і чотири двори в селі Мервичях [7, t. 2, № 7, s. 10–11; 1, № 43, с. 43]. 1392 року король Володислав Ягайло (1386-1434) пожалував на будову церкви Тіла Христового корчму та митницю на ріці Малій Липі [7, t. 2, № 21, s. 34–35], а 1395 року – село Устковичі [7, t. 2, № 22, s. 35–36]. 1397 року Володислав Ягайло вивів усі ці села з-під права руського і польського і надав їм, як милостиню для будови церкви Тіла Христового, магдебурзьке право [7, t. 2, № 24, s. 40–41]. 1402 року Бенко (Венедикт) із Жабокрук пожертвував багате село Зарудці на прибудову до Тіла Христового каплиць Пресвятої Богородиці й св. Домініка [7, t. 2, № 26, s. 44–46]. Згодом набули брати-проповідники Бірки й частину Ясницьки (1601), частину Рокитного (1602), Давидів (1624), Черепин й Купятин (1628), м. Радивилів (1656), Жовтанці (1810) та ще декілька сіл. Володіли лісами й каменоломнями, вапняними печами й цегельнями [8, s. 456–459; 13, s. 89–90]. Тож, мали з чого й за що будувати.

Перед тим або водночас, 11 листопада

1377 року, відбулася подія, з якої почалася наша розповідь і про яку повідав нам брат В'ячеслав Груневег, передача володарем Русі князем Володиславом з Опілля руської церкви апостолів Петра і Павла домініканцям. Грамота ця не збереглася. Точніше, брати-проповідники її не вберегли, але до нас дійшли матеріали судового процесу (1519–1762) між домініканцями і вірменською громадою та містом. Загалом, вони повторюють традицію про початки готичної церкви, зокрема, що пресвітерії став на місці руської церкви Петра і Павла й ще довго зберігав цю посвяту, що наву збудувало братство Тіла Христового і ця назва перейшла потім на всю церкву [13, s. 90–91]. Воно й не дивно, бо ж в основу судових документів покладено грамоти зі скрині-архіву, ключі від якої мав брат В'ячеслав.

Матеріали суду містять низку доповнень і цікавинок, що уточнюють та збагачують наші знання про події того часу. Зокрема, там вказано, що «monasterium fundatum ante annum Domini 1297» [Цит. за: 13, s. 90, n. 29]. На перший погляд, це повністю перекреслює раніше сказане. По суті ж стверджує. 1546 року король Сигізмунд підтвердив фундаційну грамоту князя Володислава Опільського про надання домініканцям сіл Кротошина, Зашкова і Кощіїва. При цьому в королівській привілей було вписано грамоту Опільського від 11 листопада 1377 року. Оскільки ж її, як записано у привілей, було пошкоджено, то писар помилково замість 1377 написав 1297 рік [7, t. 2, № 7, s. 11, n. 1; 1, № 43, с. 43; 3, s. 456, n. 600]. Тож, правильно буде: «монастир фундовано перед 1377 роком Божим».

Там же є запис, що до монастиря проповідників на цьому місці розміщувалися монахи-василіани («Ioso S. Basilii Monachorum...») [Цит. за: 13, s. 90, n. 29]. Отець Порфирій Підручний, дослідник історії Чину Св. Василя Великого (ЧССВ), пише, що наприкінці XI століття, після завоювання норманами візантійських земель у Південній Італії та Сицилії, сотні грецьких православних монастирів було підпорядковано Римській церкві. Оскільки монахи римсько-католицької церкви вже тоді жили за різними статутами і, відповідно, називалися бенедиктинцями, цистерціанцями тощо, то на грецьких поступово поширилася назва «василіани». Коли їх запитували: «За чим Статутом живете?», – вони відповідали, що дотримуються Правил св. Василя Великого. У XIII столітті поняття «орден василіан» (*Ordo S. Basilii*) – на означення православних монахів східного обряду – закріплюється в офіційних документах римських пап. У наступних століттях воно стало загальноживаним у цьому значенні на просторах Центральної й Східної Європи [4, с. 79–81].

Тож, коли стійка й давня (XIV–XIX століть) домініканська традиція, зафіксована в писаннях отців-проповідників, зокрема Садока Баронча, говорить про монастир василіан або монахів-василіан як про попередників братів-проповідників у Львові («Tam zań, gdzie dzień końcioi i klasztor sik nasz znajduje, byi niegduń paiać ksikcia Leona, oraz i cerkiew guska oo. Bazylianyw[...]») [8, s. 443], то йдеться не про василіан греко-католицької церкви, а стверджується буття там у XIII–XIV століттях руських православних монахів, монастиря й церкви апостолів Петра і Павла. Вище сказане може бути перевірено археологічними й архітектурними дослідженнями.

Сперечалися домініканці з вірменами, звичайно, за землю. Тож, із матеріалів суду дізнаємося, що на монастирських землях – спочатку василіан, а потім домініканців – було збудовано високий і низький міські мури, а відтак й королівський арсенал. Башту ж мулярів було поставлено на місці руської дзвіниці, яка згоріла, і ще в XVII столітті біля башти було видно обгорілу землю й знаходили залишки переплавлених дзвонів [13, s. 92, 96]. Сказане можна перевірити археологічними дослідженнями.

Головне ж, там було вказано розміри церкви (пресвітерію) Петра і Павла й добудованого Тіла Христового. Перша мала тридцять шість ліктів у довжину, а добудова

– двадцять чотири [13, s. 90–91]. І сьогодні в церкві Пресвятої Євхаристії вівтарна частина (пресвітерія) має ті ж тридцять шість ліктів у довжину (22 м), а нава – двадцять чотири (15 м). Щоправда, тринадцятиготична церква стала бароковою хрестово-купольною, і там годі шукати щось від першопочатків. Протівно у вівтарній частині (пресвітерію). Найвний матеріал дозволяє з великою дозою ймовірності припустити, що не лише в розмірах і формах, але й у матеріалі (фундаментах і стінах) до наших днів дійшла руська церква апостолів Петра і Павла.

Підказкою й спонукою їм буде рішення ради львівського домініканського конвенту від 27 липня 1744 року. Отці-проповідники під головуванням настоятеля о. Никифора Гадзевича одностайно ухвалили, щоб наявну святиню-призбереженні найміцніших частин – було демонтовано і відбудовано в інших формах [10, s. 82–83]. Це дозволило Феліксу Марковському висловити припущення, що стіни й фундаменти готичної католицької церкви було використано при будівництві барокового храму [10, s. 76]. Ми підтримуємо слова відомого знавця архітектури Львова, але з уточненням: збереглися не залишки готичного Тіла Христового, а стіни й фундаменти руської церкви апостолів Петра і Павла.

Домініканець о. Роберт Свентоховський час будови церкви Петра і Павла братами-проповідниками визначив на 1340–60-ті роки [13, s. 91, 101–102]. Цілком можливо. Тоді Львів переживав будівельний бум. Вірменські майстри будували собор Успіння Пресвятої Богородиці, церкву св. Юра, тож могли спорудити й церкву Петра і Павла. Заковика в тому, що домініканців не було тоді у Львові. Тож піднімали її ще в 1270-ті роки. І фундував руський монастир і церкву апостолів Петра і Павла у Львові князь Лев Данилович. Але це тема окремої розвідки.

А тепер повернемося на початок нашої розмови. Наприкінці XIV століття король Ягайло й шляхта заснували, услід за Львовом, домініканські монастирі в Кам'янці й Смотричі, Ланцуті й Перемишлі, Белзі й Сереті (Молдова), з яких було утворено «*contrata Russiae*» – Руський вікаріат Братства братів-пілігримів [6, s. 335–338, 418]. Тобто, все відбувалося так само, як у Кракові й Польщі, лише із запізненням у сто п'ятдесят років – після включення Галицької Землі до Корони Польської. І зумовлено було це тим, як писав о. Роберт Свентоховський, що «польські королі, князі, а потім шляхта й міщанство змагалися в жертвності на честь закону, бо мали в ньому до певної міри свою



Князь Лев Данилович (+1301)

опору політичну на Сході» [13, s. 89].

Замість резюме. Сьогодні ні в світі, ні в Україні не сумніваються, що Львів є українським містом. Не так було донедавна, коли кожний камінь, кожний черепок, кожна нововідкрита пам'ятка ставали зброєю в ідеологічній, а почасти і в політичній боротьбі... Але, думається, кожний львів'янин під час Євро-12 буде радий показати гостям фундаменти, стіни руської святині Петра і Павла, сказати: «Ці камені пам'ятають галицького князя Лева Даниловича (1269-1301), він тут молився, можливо, й поховано...»

1. Борьба Південно-Західної Русі України проти експансії Ватикану та унії (X – початок XII ст.). Збірник документів і матеріалів. – Київ, 1988.

2. Каштанов С. Институты государственной власти Великого Новгорода и Пскова в свете немецкой средневековой терминологии (предварительные заметки) // Древние государства Восточной Европы. – Москва, 2003. – С. 297–319.

3. Козубська О. Сакральна готика середньовічного Львова: історичний контекст / Автореферат дис. канд. іст. наук. – Львів, 2004.

4. Підручний П., о. Початки Василіанського чину і Берестейська унія // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань». – Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів, 1997. – С. 78–124.

5. Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні. – Т. II. – Ч. 1 (1353–1458). – Рим – Нью-Йорк, 1976.

6. Abraham W. Powstanie organizacyi kosciola iacieskiego na Rusi. – Lwów, 1904. – Т. I.

7. Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej. Z archiwum t. zw. Bernardyckiego we Lwowie w skutek fundacyi A. Stadnickiego. – Lwów, 1870. — Т. II; 1880. – Т. VIII.

8. BarNecz S. Rys dziejów zakonu kaznodziejskiego w Polsce. – Lwów, 1861. – Т. 1–2.

9. Chodykiewicz K. De rebus gestis in provincia Russiae ordinis Praedicatorum. – Berdyczovia, 1780.

10. Markowski F. Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle gdańskiego rękopisu z XVI wieku // Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. – Т. XIV. – 1969. – З. 2. – С. 69–83.

11. Okolski Simoni. Russia florida rosis et liliis. – Leopoli, 1646.

12. Pirawski T. Relatio status almae Archidioecesis Leopoliensis / Ed. Cornelius Heck. – Leopoli, 1893.






13. Нвіктоховський Р. На марґинесі артыкуі F. Markowskiego «Готыcki класzтор домінікань we Lwowie w швїетле рѣкопісу з XVI вїку» // Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. – Т. XIV. – 1969. – З. 2. – С. 89–103.

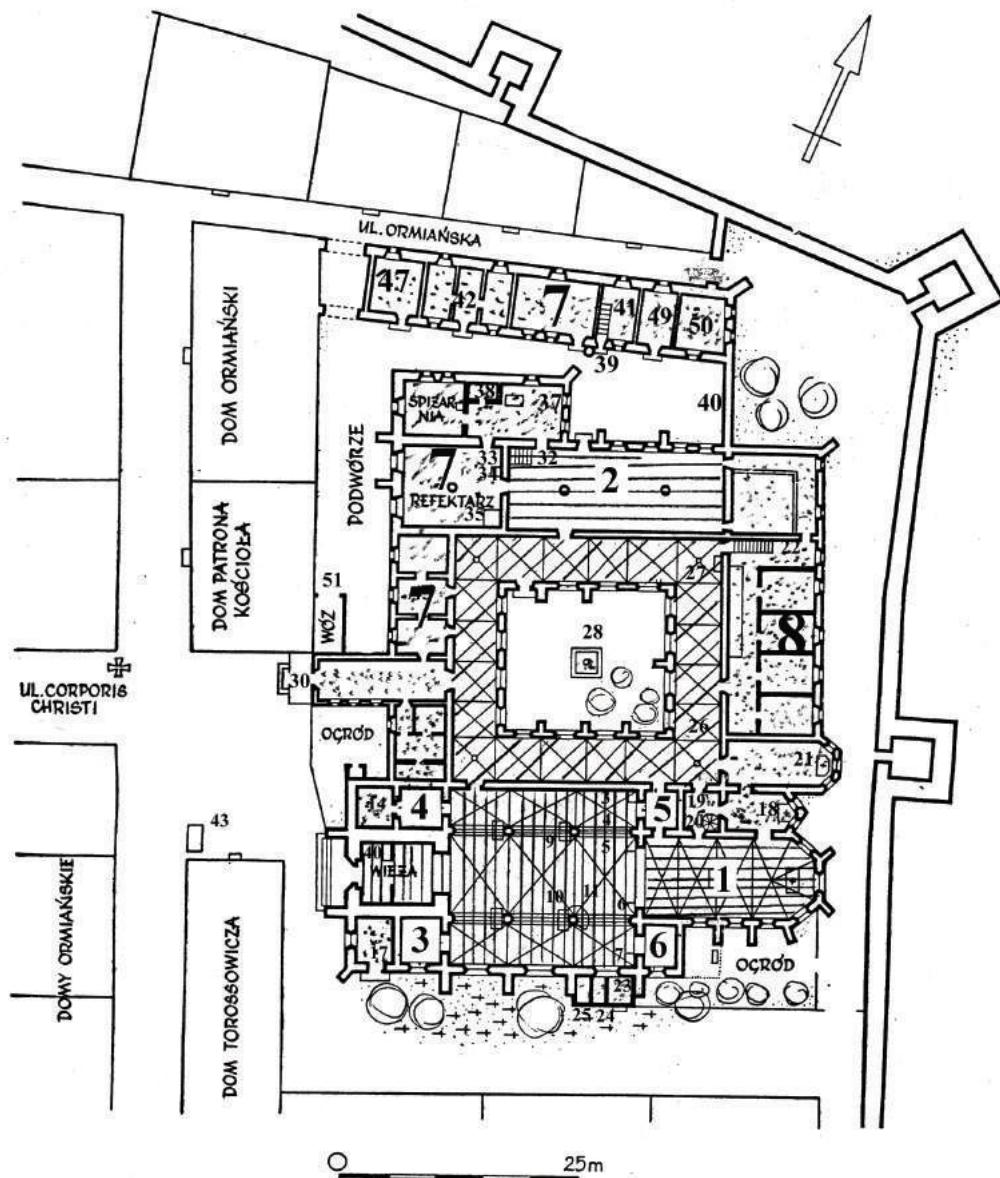
14. Zimorowicz B. Leopoli Triplex // Iosephi Bartholomaei Zimorowicz. Opera quibus res gestae urbis Leopoli illustrantur... / Ed. Cornelius Heck. – Leopoli, 1899. [Переклад укр. мовою: Зіморович Б. Потрійний Львів. Leopoli Triplex / Переклад з лат. мови Н. Царьової, наук. коментар І. Мицька. – Львів, 2002].

15. Zubrzycki D. Kronika miasta Lwowa. – Lwów, 1844. [Переклад укр. мовою: Зубрицький Д. Хроніка міста Львова / Переклад з польс. мови І. Сварника, наук. коментар М. Капраля. – Львів, 2002].

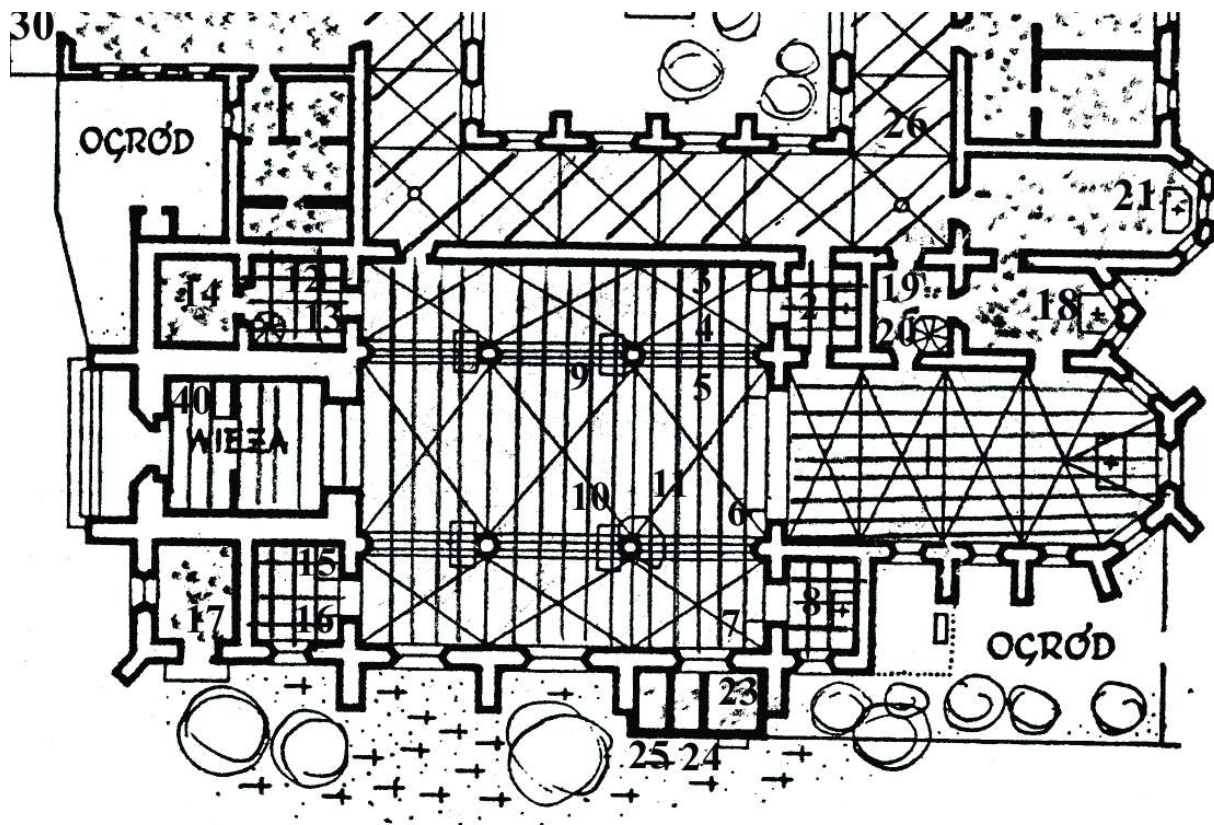
16. Iyia W., ks. Kosciol i klasztor Dominikanów we Lwowie. – Lwów, 1923.

Етапи будівництва Домініканського комплексу XIII-XVI ст.

-  1270-ті роки: 1. руська церква (пресвітерія) Петра і Павла
2. палац князя Лева Даниловича (дорміторій)
-  1377 - 1394 роки: церква Тіла Христового та притвор
-  1402-1408 роки: каплиці-3. Богородиці, 4. Святого Домініка,
5. Святого Михайла, 6. Святого Петра з Верони
-  I пол. XV ст.: готична галерея (портик)
-  XIII-XVI ст.: 7. службові та господарські приміщення княжого двору (домініканського монастиря)
8. келії руського (домініканського монастиря)



План церкви Тіла Христового на 1560 рік.
 Нумерація та позначення об'єктів М. Груневега



- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Вівтар головний апостолів Петра і Павла 2. Каплиця і вівтар св. Петра, нового мученика. 3. Св. Хрест. 4. Табернакулум у половині колони, при якій №5 означає вівтар Тіла Христового, що ним опікується братство св. Вервиці. 6. Вівтар св. Миколая. 7. Вівтар Івана Хрестителя та Івана Євангеліста. 8. Каплиця й вівтар св. Михайла. 9. Вівтар Успіння Пресвятої Богородиці. 10. Вівтар св. Лаврентія. 11. Казальниця. 12. Вівтар і каплиця св. Домініка. 13. Кам'яні сходи, що ведуть на поверх, де б'ють у дзвони. 14. Комора, де ризничий випікає облатки. 15. Вівтар і каплиця Пресвятої Богородиці. 16. Вівтар св. Анни. 17. Кістниця. 18. Ризниця. 19. Сіни. | <ol style="list-style-type: none"> 20. Круті сходи, що ведуть на хори в пресвітерію. 21. Скарбниця з вівтарем св. Катерини мучениці. 23. Капличка Софії, доставлена до церкви. 24. Кімната.— 25. Комора. 26. Нагробки братів, де Софія також спочиває. 30. Дерев'яний ганок. 40. Арсенал, над яким прохід веде до вбиральні. |
|---|--|

ВТРАЧЕНА ЦЕРКВА СВ.ЯТОГО ТЕОДОРА ТИРОНСЬКОГО В МІСТІ ЛЬВОВІ. АРХІТЕКТУРНИЙ АНАЛІЗ КАРТОГРАФІЧНИХ ТА ІКОНОГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ.

До початку XIX ст. на львівських передмістях було 12 українських церков, з яких до нашого часу збереглося тільки чотири¹. До втрачених належить і один з найдавніших храмів Краківського передмістя, що розміщувався на теперішній площі Св. Теодора – **церква Св. Теодора Тиронського**. Вперше церква згадується в 1292 р.² в псевдо грамоті князя Лева. Храм до нашого часу не зберігся, бо був скасований та розібраний австрійською владою в 1800-тих роках³.

Першими дослідниками, які звернулися до вивчення історії церкви Св. Теодора Тиронського були А. Петрушевич⁴, І. Крип'якевич⁵ та свящ. Ф. Лабенський⁶. В своїх працях науковці висвітлювали питання пов'язані з майном церкви, парафіянами та діяльністю церковного братства. Окрім цих тем І. Крип'якевич в своїх дослідженнях приділяє значну увагу священикам церкви⁷. Також багато фрагментарних відомостей про церковне життя при цьому храмі є розпорошені в історичних працях присвячених м. Львову⁸.

Першим автором, який систематизував відомі історичні матеріали та подав історико-архітектурні відомості про церкву Св. Теодора Тиронського, був мистецтвознавець М. Голубець. Історичну довідку про церкву автор подає в статті “Підземний Львів (Слідами зрівняних з землею церков старого Львова)”⁹. А вже більш детально описує всі події, що відбувались навколо храму, та доповнює попередньо надруковані матеріали новими документами в окремій публікації під назвою “Федорівська церква у Львові”¹⁰. В ній автор вперше подає спробу аналізу архітектурних особливостей храму за картографічними та іконографічними матеріалами¹¹. Нажаль в цих двох статтях всі відомості подаються без посилань на першоджерела, тому важко перевірити правдивість поданої інформації.

Опис поземного плану церкви, що поданий в статті М. Голубця¹², відповідає карті Львова Яна Дейча 1770 р.¹³. Карта є доволі схематичною, її планувальні реалії деформовані, а для позначення церкви використаний умовний знак, тому для аналізу архітектурних особливостей церкви план не надається, що відзначає і сам автор¹⁴.

Саме ж іконографічне зображення церкви за описом автора ідентифікувати не вдалось. М. Голубець подає також аналіз братських протоколів за 1665-1685 роки¹⁵. З документа об'ємом 74 аркуші автор зробив короткий витяг в два абзаци, в якому подає структуру братства та пожертви на потребу церкви. Натомість не приділив уваги церковним витратам. Також дослідник вперше подає фрагментарний переказ відомостей про храм, цвинтар та повний перелік земель котрими володіла церква¹⁶ за візитаційним оглядом 1743 р.¹⁷.

Цінними документами, які присутні в М. Голубця є касаційний Йосифінський патент 1783 р.¹⁸ та губерніяльне розпорядження за 1797 р.¹⁹, шкода автор подає їх в переказі. Дослідник також вперше вводить в обіг і витяг з передкасаційної “візитації” церкви за 1800 р., з якого публікує наступні дані: “*Теодорівська церква, про час і фонди збудування, якої не вмє вже інвентар сказати нічого певного, находилася тоді близького упадку внаслідок старини і знищених дахів. Освічувало її дев'ять вікон, з яких двоє ще можна було направити, а решту забезпечимо залізними ґратами. До церкви вело двоє дверей. У великому вітварі стояв різьблений з легкого дерева хрест з іконою утєчі Христа до Єгипту. Пресбітерію відділяв від решти церкви різьблений у м'якому дереві й золочений іконостас з багатьма іконами, але знищений і нарушений... З лівого боку від входу до церкви стояла дзвіниця зі знищеними стінами і дахом, оцінене на 25 ринських, при чому чотири її дзвони оцінено так: найбільший на 175 ринських, менший на 50, а останні по 8*”²⁰. Нажаль оригінали цих документів не вдалося віднайти.

Наступним дослідником церкви Св. Теодора Тиронського був Р. Сулик, який спробував класифікувати втрачені дерев'яні церкви за планувальними характеристиками. Та, нажаль, автор не зазначив, на основі яких картографічних матеріалів виконано цю класифікацію, через що її інформативність є досить непевною. На основі своїх досліджень він виводить два типи церков у м. Львові: видовжені, тобто тризрубні та центричні, тобто хрестоподібні за планом. До останнього з типів відносить і церкву Св. Теодора Тиронського²¹.

В праці А. Мартинюк-Медвецької²² було локалізовано місце розташування церкви Св. Теодора Тиронського на сучасній топогеодезичній підоснові співставляючи її з картою Жана ду Дефі 1766 р. Локалізація була виконана методом триангуляції, або так званим методом трикутників

котрий передбачав перенесення місця розташування з історичної мапи на сучасну підоснову циркульними засічками довжин від збережених об'єктів, що існували на час створення історичної карти. Таким чином церква Св. Теодора Тиронського будувалась за декількома точками, це було зумовлено малою кількістю збережених до тепер об'єктів, що розміщувались в найближчому оточенні церкви. При такому методі графічного перенесення точність погіршувалася через значну відстань цих об'єктів до церкви, та різну масштабність історичної та сучасної карти.

З аналізу праць попередників видно, що багато уваги в дослідженнях було приділено історії церкви та дуже мало самій архітектурі. Дане дослідження є спробою висвітлення питань пов'язаних з аналізом церковної ділянки, об'єктів що на ній розташовувались, планувальних та об'ємно-просторових особливостей храму, за збереженими картографічними та іконографічними матеріалами, та виконання локалізації церковної ділянки.

Будівельну історію церкви Св. Теодора Тиронського можна поділити на п'ять етапів, а саме:

1. Перша згадка про храм датується 1292 р.²³ в підробленій грамоті галицького князя Лева Даниловича наданій церкві Св. Миколая у Львові. Грамота була підроблена в XIV-XV ст., однак більшість дослідників та зокрема О. Купчинський²⁴, вважають, що грамота була скопійована на основі декількох старіших автентичних документів. Тому цю дату можна вважати гіпотетичною датою існування церкви св. Теодора Тиронського. Перша документальна згадка про храм датується 1453 р.²⁵

2. В 1537 р., було збудовано нову церкву²⁶, хоч не відомо через які обставини був втрачений попередній храм та який він був за рахунком.

3. В 1623 р. на краківському передмісті відбулась пожежа, в якій згоріла частина передмістя, а також церква Св. Теодора Тиронського²⁷.

4. З візитаційного огляду 1743 р. дізнаємося, що оглянута церква була збудована в 1706 р.²⁸

5. В 1800 р.²⁹ після йосифінської касати, споруда храму була розібрана.

Отже за документальними джерелами можна чітко говорити про чотири церковні споруди збудовані на церковній ділянці з 1292 р.-? (1453 р.) по 1800 р.

Про першу та другу будівлю храму архітектурних відомостей не виявлено, також неможливо сказати точно скільки

відбулося перебудов та будівництв нових церковних споруд за цей період.

Про третю споруду церкви, котра існувала на даній церковній ділянці під титулом св. Теодора Тиронського з 1623 р. по 1706 р., маємо тільки історико-архітектурні відомості.

Так в 1667 р. на церкві виконувались, якісь ремонтні роботи, на які було закуплено такі матеріали: 7 тертиць, лати, бритналі, цвяхи гонтові³⁰, коштувало це все 7 золотих і 32 гріш. За виконану роботу теслям біля церкви заплатили 4 золотих 26 гріш. Ймовірно виконувались роботи по ремонту гонтового даху церкви. Також ремонтувались двоє дверей церкви, для яких було куплено: дві пари завісів і чотири гаки, ретязь і дві скубці³¹, все коштувало 1 золотий та 8 гріш. Цього ж року після свята Зішестя святого Духа в церкві та дзвіниці проводились більш ґрунтовні ремонтні роботи, перед якими з церкви та дзвіниці були винесені: скрині, ліхтарі, образи московські, дзвони³², коштували ці послуги по перенесенню разом 9 золотих та 60 гріш. Після чого було закуплено гонтів³³ на 14 золотих 18 гріш – ймовірно для заміни гонтового покриття на церкві та дзвіниці. Роботи закінчились перед святом Воскресіння Христового, й до церкви були повернено з Замку всі речі, що були винесені з неї підчас ремонту: дзвони, образи³⁴.

В 1668 р. в церкві міняли скляні оболоні³⁵ в вікнах. Також тесля Андрій в церкві прибав образи³⁶, ця послуга коштувала 1 золотий та 5 гріш, коли один день роботи одного робітника по заміні гонтового даху коштувала 20 гріш³⁷. Така оплата за роботу свідчить про велику кількість прибитих образів, тому можна припустити, що це були якісь роботи пов'язані з ремонтом або виконанням нового іконостасу. Також цього року були поміняне 10 подложок³⁸ (мощення з брусів стежки – Б.І.) біля церкви. Цього ж року обгороджували церкву плотом та навозили глину біля церкви³⁹ коштувало все з роботою 4 золотих 24 гріш. Наступні ремонтні роботи, що коштували по 2 золотих проводились в 1673 р.⁴⁰ два рази.

З 1706 р. – 1800 р. функціонувала на церковному подвір'ї остання споруда церкви, яку було скасовано так званою Йосифінською касатою та розібрано на матеріал. Про цей об'єкт до нашого часу збереглися документальні, картографічні та іконографічні джерела. До аналізу планувальних та об'ємно просторових характеристик храму дуже цінним документом є церковний інвентар 1743 р. З якого дізнаємося деякі відомості про

споруди, що розміщувались на церковній ділянці: “Церква дерев’яна добра... зведена на місці старої в 1706 р.”. “Цвинтар добрий навколо опарканений, на ньому дзвіниця трирівнева (ярусна) з чотирма дзвонами і резиденція священницька мізерна (маленька) руїні великій підпала, ремонту вимагає. Збоку школа тільки при одній стіні з’єднаній (спільній) в тій школі учитель (бакалавр) разом з іншими служниками церковними живе. Жодного свого харчування ні фундації не мають, окрім подачок церковних (утримання церковного), на тому ж цвинтарі є дві хатинки, одна в якій в давнину (колись) священники жили з якої в теперішній час іде чиншу вісім золотих, друга в самому куті паркану стоїть з якої річного чиншу іде до церкви по вісім золотих”⁴¹. Отже за описом на церковній ділянці та цвинтарі були п’ять окремо стоячих споруд: церква, дзвіниця, резиденція священника спарена з школою, чиншовий будинок в куті паркану цвинтаря, другий чиншовий будинок, в якому колись жив священник.

Аналіз церковної ділянки та атрибуція будівель, що на ній розміщувались за історичними планами.

План храму з прицерковною ділянкою, що існував з 1706 р. по 1800 р., є зазначений на шести історичних планах:

1. Карта м. Львова Жана ду Дефі 1766 р.⁴²

План зберігається в Центральному Державному Історичному архіві у м. Львові, складається з восьми аркушів розміром 53,5 x 83 см. План зорієнтований по осі південь-північ з невеликим відхиленням, верхом на південь. Викреслений по контурах чорною тушшю та кольорований акварельними фарбами. Все креслення виконувалось за допомогою циркуля методом триангуляції, або трикутників*. Базові точки побудови при цьому методі на аркушах плану відзначались проколом голки циркуля, тому все креслення всуціль ними вкрите. Саме лінійне креслення в місці розташування церкви Св. Теодора Тиронського та на більшості листів виконане від руки (без використання лінійок) й поспіхом. Не завжди автор при викресленні певних елементів плану дотримується попередньо нанесених проколів. Точно на плані викреслені по проколотих точках, тільки важливі громадські будівлі корпуси монастирів і муровані сакральні об’єкти. Решта споруд та інші елементи плану виконані не точно. Багато точок проколів на мапі є просто не сполучені між собою. Можна припустити, що на плані не зазначено безліч будівель, або обведення

плану виконувалось через декілька років після обмірів, що зумовило коригування плану, тобто базові точки зниклих будівель приходилось наносити щоб отримувати наступні точки, а в результаті зникли будівлі не обводити. Деякі будівлі із складними планувальними формами є спрощені попри нанесені проколи. Отже на листах є обведений не первісний обмірний план, а вже зрегульований план вуличної мережі, тобто проектні пропозиції до виконання.

На плані м. Львова Жана ду Дефі 1766 р. можна чітко злокалізувати церковну ділянку, яка з північного боку обмежена р. Полтвою, а з решти трьох боків вулицями, має форму близьку до трапеції. Церковна ділянка поділена на чотири парцелі. В південно-східній парцелі (А) розміщена споруда самої церкви. З заходу та півночі до неї прилягає ще одна Г-подібна ділянка (Б), на якій розміщено три вільно стоячі споруди, в свою чергу ця ділянка ділиться на чотири менші частини. До цієї ділянки також з заходу та півночі прилягає ще більша Г-подібна парцеля (В), на якій розміщено чотири вільно стоячих будівель, а ця в свою чергу ділиться на шість окремих частин. З півночі до цієї ділянки прилягає ще одна парцеля (Г), котра всередині розбита як регулярний сад з доріжками, які ділять ділянку на сім частин.

Співставляючи цей план з вище наведеним візитаційним описом, можна локалізувати деякі з позначених споруд. Так церква Св. Теодора Тиронського розміщується в південно-східній частині церковної ділянки. Вона позначена схематично, хрестоподібною в плані з близькою до круглої форми апсидою. План споруди церкви промальований контурною чорною лінією, яка виконана від руки та сполучена без дотримання нанесених проколотих точок побудови об’єкту. При аналізі нанесених проколотих точок в місці розміщення храму та їх сполученні в абрис плану можна внести деякі корективи, церква є хрестоподібна з прямокутними бабинцем, апсидою, бічними раменами та додатковою меншою дільницею позаду апсиди на осі схід-захід. Церква Св. Теодора Тиронського є єдиний об’єкт котрий є не зафарбований з сакральних споруд на Краківському передмісті. По периметру церковна споруда є опарканена, з східного та південного боку обмежена вулицями, а з заходу та півночі до церкви примикає цвинтар (Б). В центрі цвинтаря з північно-західного боку від церкви при паркані що оточує церкву на плані, або з лівого боку від входу в церкву, як зазначено в передкасаційному описі за 1800 р. локалізуємо дзвіницю прямокутної

форми, по контуру також обведена чорною лінією від руки без дотримання попередніх точок побудови плану. Об'єкт на плані затонований світло-коричневою (охристою) фарбою. Також чітко локалізується чиншова хата що в “*самоу куті паркану стоїть*”⁷⁴³ на плані споруда розміщується в північно-східному куті цвинтаря, складної форми близької до прямокутника. Об'єкт затонований коричневою фарбою з відтінком червоного. З візитаційного огляду також дізнаємося про те що проживала в цій хаті Іацента вдова Мацюшихова⁴⁴, яка не тільки винаймала хату, а й город при хаті на цвинтарі. Третя споруда, що залишилась не атрибутована розміщується в південно-західному куті цвинтаря є опарканена. З півдня вона обмежена дорогою, а з півночі і сходу межує з цвинтарем з заходу з іншим церковним ґрунтом. Також споруда має велике подвір'я, і можна припустити, що вона без городу. Ця особливість відповідає, за інвентарним описом, будівлі резиденції священика з спареною школою. Об'єкт на карті затонований світло-коричневою (охристою) фарбою, як і дзвіниця.

Крім споруд на цвинтарі, за даними що подані в візитації, можна локалізувати ще один чиншовий будинок, так званий ґрунт “*Богушовський*”⁴⁵, де був будинок та город, за описом він розміщувався під самим Вірменським млином⁴⁶. Цей Вірменський млин згадується в договорі за 1666 р.⁴⁷ між братством церкви Св. Теодора Тиронського та його власником. В ньому йдеться про можливість прокопання каналу через землі братства до млина. Млин на карті можна чітко злокалізувати, співставляючи з картою Даніеля де Губера 1777 р. де споруда млина позначена з двома водяними колесами. Він розміщений нижче по течії каналу ріки Полтви з північно-західного боку від церкви. На схід від млина локалізується і вище згаданий “*Богушовський*” ґрунт з хатою.

Крім вище наведених атрибутованих об'єктів на плані м. Львова Жана ду Дефі за браком описового матеріалу не вдалось визначити функції та власників чотирьох вільностоячих будівель, ймовірно чиншових, на ґрунті, що примикає до цвинтаря.

2. Карта м. Львова Яна Дейча з 1770 р. (1750-?)⁴⁸.

План дуже схематичний, виконаний чорною тушшю. На плані будівлі позначені дуже умовно чорними плямами різної форми та розміру. Конфігурація вуличної мережі і кварталів забудови передана у дуже трансформованому вигляді, без дотримання масштабу. Церква Св. Теодора Тиронського позначена серед забудови на північ від

середмістя, дуже умовно хрестоподібною в плані з видовженою апсидою. В легенді плану позначена цифрою “9”. Споруда церкви обведена прямокутною ділянкою. Рядова забудова показана лише у південному напрямку від церкви, яка також присутня і на плані 1766 р. Важко визначити функцію 15 будівель, що розміщені навколо церкви, через дуже схематичну їх подачу.

3. Карта м. Львова Даніеля де Губера 1777 р.

План один з перших відомих найбільш детальних планів м. Львова містить дуже багато цінної інформації, оскільки має досить детальну проробку, як споруд так і їх оточення. Фрагменти карти вперше опублікував в 1997 р. О. Чернер⁴⁹. А детально опрацював умовні позначення та повністю опублікував план в 2005 р. М. Бевз⁵⁰. Оригінал плану зберігається у Військовому архіві Австрії, Відень. Карта виконана на одному аркуші розмірами приблизно 140x90 см, пером у туші кольорована аквареллю та гуашшю. На карті проставлені номери будівель а деякі навіть підписані. Карта орієнтована верхом на схід.

На плані м. Львова 1777 р. можна чітко злокалізувати церковну ділянку, яка по місцю розташування та формі практично ідентична плану за 1766 р. Натомість ця ділянка хоч і поділена на чотири парцелі в середині як і на вище згаданому плані, та має деякі відмінності. В південно-східній парцелі (А) розміщена споруда самої церкви та сім вільно-стоячих споруд. Ця парцеля, в свою чергу, ділиться ще на чотири частини. Одна з чотирьох частин цієї парцелі (А₁) відділена від основної ділянки Г-подібним будинком на подвір'ї має розміщений ще один Т-подібний будинок. З заходу до ґрунту (А) прилягає ще одна прямокутна парцеля (Б), на котрій розміщено один вільно стоячий будинок. В свою чергу остання ділиться на три менші частини. Цей ґрунт (Б) є опарканений та має не замкнуту частину огорожі, яка з'єднується з основним подвір'ям проходом через ґрунт (А₁). До ґрунту (Б) з заходу прилягає ще одна парцеля (В), на якій розміщено три вільно стоячих будівлі, в свою чергу ця ділянка ділиться на дві окремих частин. З півночі до цих трьох парцель (А, Б та В) прилягає ще одна парцеля (Г), яка в середині розбита на чотири частин. Крім цих парцель відділено від основної церковної ділянки, дорогою, розміщений ґрунт (Д) так званий “*Богушовський*”, що межує з вірменським млином.

Церква позначена на плані коричневим кольором з чорним контуром в південно-східній частині опарканеної ділянки.

М. Бевз аналізує план церкви, подає відомості, які варто дещо уточнити. Так, автор дає наступні характеристики плану: “об’єкт є хрестоподібний з тригранною апсидою у східній частині”⁵¹. Натомість при детальнішому огляді плану церкви на карті видно, що схема будівлі є хрестоподібна з прямокутними бабинцем та апсидою з додатковою прямокутною дільницею при апсиді з сходу по осі будівлі схід-захід. Довкола церкви є позначений цвинтар, на якому зазначені листяні дерева (фруктовий сад). Також на церковній ділянці позначено і два хвойних дерева. Одне з південного боку від церкви біля огорожі, а друге з північно-західного боку при квадратній будівлі. Ця споруда, на плані позначена світло коричневою з помаранчевим контуром за передкасаційним візитаційним описом 1800 р. та співставленням з локалізованими спорудами на плані Жана ду Дефі 1766 р., є дзвіниця. Так одне хвойне дерево зображене при дзвіниці, а друге дерево при головному вході в церкву. Підтвердженням цього припущення є також карта Жана ду Дефі 1766 р., де в цьому ж місці огорожі на плані локалізується збіг двох проколотих точок котрі ймовірно позначають головну вхідну хвіртку, щодо іншого входу позначеного на цьому ж плані на куті огорожі з південного-сходу від церкви, то це ймовірно додатковий господарський вхід на територію цвинтаря. З позначених об’єктів на плані, що залишилися можна атрибуувати ще чиншовий будинок Іаценти вдови Мацюшихової та споруду школи котрі є злокалізовані на плані 1766 р.

4. Карта м. Львова кінця XVIII ст. (підписана Стробахом в 1807 р.)⁵²

Виконана в період між 1777 та 1796 рр. на одному листі розміром 121x71 см, з низу лист має рамку а з боків та верху карта є обрізана. Викреслена олівцем та обведена тушшю, кольорована акварельними фарбами. План практично ідентичний плану за 1777 р. той ж формат і масштаб, та ж ділянка Львова, яка подана на планах. Відрізняється тільки меншою детальністю проробки прибудинкових ділянок (садів, парків), меншою градацією умовних позначень (кольору), та відсутністю нумерації будинків. Перевагою цього плану є те, що він весь виконаний під лінійку з дуже чіткими контурами будівель та ділянок. Верх карти зорієнтовано на схід.

Церковна ділянка на плані м. Львова кінця XVIII ст., як і на карті за 1777 р. в – середині поділена на ті ж самі чотири парцелі тої ж форми і розміру, єдине що відсутнє, то поділ цих парцель в середині на менші частини.

Також план відрізняється тим, що ґрунти (Г) і (Д) на цьому плані є сполучені і не розділені як на попередньому – дорогою. Відмінність цього плану з попереднім полягає також у кількості споруд. Так на ґрунті (В) показано три вільностоячі будівлі, як і на попередньому плані, та при паркані з зовнішньої його сторони на березі ріки є позначена четверта споруда, якої не зазначено на попередній карті. Всі решта споруди, місце їх розташування та форма відповідають плану Данієля де Губера 1777 р.

На даному плані церковне подвір’я підписане як Руська церква (Russo Kirche). Церкву видовженого типу, тризрубну, з додатковою прямокутною дільницею при апсиді на осі будівлі схід-захід, розміщено в південно-східному куті ділянки. План затоновано темно-вишневим кольором й обведено чорною лінією. Інші споруди локалізуються як і на попередній карті. Головний вхід на церковну ділянку, місце якого на попередніх картах злокалізовано збігом точок проколів та хвойним деревом, на цьому плані відзначене кружечком.

5. Ситуаційний план межмісця проживання євреїв в столиці Галичини місті Львові на Краківському і Жовківському передмістях в великому масштабі. Виконана в 1796 р.⁵³

План зберігається в Центральному Державному Історичному архіві у Львові. Виконаний на одному аркуші розміром приблизно 85 x 80 см, прокреслений олівцем і обведений тушшю затонований акварельними фарбами. На карті присутня нумерація будинків та ґрунтів що відповідає конскрипційним номерам Йосифінської метрики⁵⁴. Креслення є опорним планом, де нанесено проектну пропозицію нової межі кварталів для проживання євреїв. В експлікації плану подано нумерацію кількох ключових споруд під номером 45 – синагога, 95 – Руська церква св. Теодора, 431 – будинок задоволень де раніше був млин (гуральня), 63 – єврейський міський цвинтар, літера “S” – місце для нового будинку єврейського шпиталу.

На плані церква зазначена під № 95 світло-коричневим кольором в плані хрестоподібна з прямокутними апсидою, бабинцем та боковими раменами. Саме позначення церкви є схематичне і не масштабне в порівнянні з іншими спорудами. Така умовність певно була зумовлена демонтажем будівлі. Через те, що церква розміщувалась на перехресті зазначених на плані проектних регуляційних вулиць, автор плану позначив умовно храм, фіксує тільки його місце розташування. На плані під номером №95 зазначено ще одну

будівлю на північ від церкви прямокутної форми світло-коричневого кольору. В Йосифінській метриці за 1788 р. під конскрипційним номером №95 є записано крім церкву св. Теодора з подвір'ям, ще город до тої ж церкви та будинок священика під тим же номером⁵⁵. Тобто друга споруда з тим ж номером є хатою священика. Також на плані за співставленні з іншими картами чітко локалізується в центрі ділянки квадратна дзвіниця світло-коричневого кольору. Межі церковної ділянки на плані не зазначено. крім вище наведених об'єктів з аналізу церковних меж на попередніх картах на ділянці є ще сім вільно стоячих будинків світло-коричневого кольору, три з яких мають на плані порядкові номери №91, 92 та 93. В візитаційному описі церкви є запис про чиншовий будинок, який належав Матіяшові Венжицькому⁵⁶, і розміщувався між рікою та грунтом Костянтина Грабара збоку шпиталю жидівського⁵⁷. В Йосифінській метриці під конскрипційним номером будинку № 91 є запис, що будинок належить Мінці Матіяшовій вдові⁵⁸. Так як будинок з №91 розміщений на захід від церкви при самій річці то можна припустити, що записи в візитації і в метриці йдуть про один і той самий будинок, який належав церкві св. Теодора Тиронського звався грунтом "Ляшевича"⁵⁹. На цьому плані порівнюючи з попереднім є відсутні та дещо перебудовані ряд не атрибутованих будівель, а також вже нема чиншового будинку Іаценти вдови Мацюшихової.

6. Карта м. Львова з останніх років XVIII ст.(так звана карта Дідушицького)⁶⁰

Карта практично ідентична попередній має тільки деякі розбіжності з вище наведеною мапою в нумерації будівель на церковній ділянці та меншою градацією кольорів в позначенні будівель. Так на карті присутні два кольори, жовтий, що позначає дерев'яні будівлі та кремовий, що позначає муровану забудову. Також на плані більш детально опрацьовані форми будівель, та є зазначена частина огорожі церковної ділянки.

Споруда церкви, як і на попередньому плані є позначена схематично жовтого кольору. На церковному подвір'ї, крім церкви, чітко можна визначити хату священика і дзвіницю. Номер 95 на плані розміщений посеред церковного подвір'я без прив'язки до будівель.

Межу прицерковних gruntів до 1743 р. можна локалізувати на карті співставляючи її з описом візитаційного огляду: "*Грунти церковні описані** за рівномірним рухом (замкнуті)* ідуть від церковної фіртки до ріки, далі тягнуться просто аж по тамтій

стороні ріки, а звідтам просто аж під сам млин вірменський. І від млина просто біля саду Лашковського і ділянки оо. Театинів до самої церкви, з другої сторони від тої ж фіртки йде грунт по над ріку, котра через грунт церковний тече"⁶¹. Початок опису меж починається від церковної хвіртки і йде на захід до ріки тут під назвою ріка мається на увазі канал прокопаний для подачі води на вірменський млин в 1666 р.⁶² і далі йде до ріки Полтви по руслі якої підходять межі до самого вірменського млина. Від млина локалізація межі є простою бо з усіх боків є замкнута і обмежена вулицями аж до церковної хвіртки.

Таким чином з аналізом картографічних матеріалів вдалось локалізувати на церковному подвір'ї ряд будинків, які належали церкві, прослідкувати трансформацію самої ділянки та визначити гіпотетичні межі церковного володіння.

Локалізація церкви на сучасній топогеодезичній підоснові.

Локалізація виконувалась в два етапи. Перший етап роботи полягав в тому, що проводився аналіз всіх історичних карт м. Львова включно з планами до сьогоденного часу на предмет збереженості по скасуванні церкви містобудівних елементів (парцеляція, сусідні будинки, чиншові будинки церкви...), які були присутні при існуванні храму. За збереженими містобудівними елементами проводилась проміжна локалізація церковної ділянки на великомірному кадастровому плані м. Львова 1848 р.⁶³ На другому етапі кадастр, з нанесеним церковним подвір'ям, суміщався з сучасною топогеодезичною підосновною. Така метода локалізації була зумовлена тим, що після скасування об'єктів австрійською владою відбулась регуляція вулиць і кварталів, що змінило повністю містобудівну ситуацію Краківського передмістя й до нашого часу практично не збереглося об'єктів що існували поряд з храмом, а на проміжних картах таких як великомірний кадастровий план м. Львова 1848 р. є збережені об'єкти з часу існування споруди церкви Св. Теодора Тиронського та нові об'єкти, що існують і нині.

При співставленні історичних карт з сучасною топогеодезичною підосновною церква локалізувалась на південно-східному куті теперішньої площі Св. Теодора поблизу перехрестя вулиць Малярської та Веселої. В цьому місці за радянського часу було влаштоване бомбосховище, очевидно що культурного шару з часу існування на цьому місці останньої споруди церкви вже не

збереглося, та при детальних археологічних дослідженнях можливі якісь уточнення щодо місця локалізації. Дзвіниця розміщується по центрі площі. Культурний шар цього місця є не пошкоджений. Більшість місць церковних будівель є не забудовані сучасною забудовою і надаються для археологічних досліджень. Територія ймовірного цвинтаря є також не забудована і локалізується на всій теперішній площі св. Теодора.

Аналіз планувальних та об'ємно-просторових характеристик церкви.

З аналізу поземних планів видно, що на трьох з шести історичних картах контур плану є подібний, але відрізняється пропорціями між основними об'ємами церкви та габаритами. На інших трьох картах маємо схематичне позначення плану церкви. Тому план церкви ми приймаємо за картами: м. Львова Жана ду Дефі 1766 р., м. Львова Данієля де Губера 1777 р. та карті м. Львова кінця XVIII ст. з підписом Стробаха 1807 р. На всіх трьох планах церква позначена як хрестоподібна з додатковою прямокутною дільницею за апсидою на осі будівлі схід-захід.

Є дві гравюри, на яких зображена церква Св. Теодора Тиронського. Гравюра Франсуа Пернера "Вид Львова – столиці королівства Галичини і Володимирії, Відень 1772 р." (має два варіанти); друга гравюра Боровського 1770-ті роки, всі зображення зберігаються в Львівському історичному музеї. Таким чином будемо аналізувати три зображення церкви, які є подібні та відрізняються деякими деталями.

На всіх трьох рисунках, церква Св. Теодора Тиронського складається з об'єкту з трьома верхами. Аналізуючи верхи видно, що два завершення (b,c) мають подібну стилістичну форму барокових бань, а верх (a), що розміщений зліва від попередніх, має відмінне завершення - просте, шпильсте пірамідального типу, притаманне об'єктам готичного або ренесансного періоду (див. табл. 2). Тому можна припустити, що на зображенні присутні дві різні споруди – це стара дзвіниця, та новозбудована церква в 1706 р., зображення яких накладаються одна на одну. Саме така атрибуція верхів на гравюрі підтверджується і співставленням з картографічними матеріалами.

На гравюрі Франсуа Пернера 1772 р. (в двох варіантах) дзвіниця зображена як трирівнева. Перший і другий рівні є рівноширокі і відділені між собою піддашшям, третій рівень є суттєво вужчий, перехід до якого виконаний також дашком, завершується дзвіниця шпилем. Зображена

дзвіниця на гравюрі як кругла, тобто гранчаста, що може свідчити про зрубну або частково зрубно-каркасну конструкцію дзвіниці. В першому варіанті гравюри на другому рівні дзвіниці намальовано два віконні отвори, а шпиль третього рівня є з заломом. В другому варіанті – на другому та третьому рівнях маємо по три віконні отвори та дверний проріз на першому, шпиль без залому. На гравюрі Боровського видно тільки два верхні рівні, котрі є зображені як гранчасті, тобто восьмигранні. На рисунку зображено три грані, на двох з яких зображені по одному віконному отворі на кожному з рівнів, на третій грані вікон не видно, можливо через те, що вона зображена в скороченні. Третій рівень є вужчий за другий як і на попередніх зображеннях, завершений шпилем без залому.

Отже з аналізу гравюр можна говорити про два варіанти вирішення дзвіниці. Перший рівень четверик, за планом, другий та третій восьмерик, за зображенням, або перший та другий рівні четверики, третій восьмерик. Конструктивно перший та другий рівні в обох варіантах зрубні, а третій, скоріш за все, каркасний.

На двох варіантах гравюри Франсуа Пернера 1772 р. церква Св. Теодора Тиронського зображена з двома верхами над бабинцем та головною навою. Верх над бабинцем позначений у вигляді вежі є найвищий, завершений бароковою банею з тризаломною сигнатурко. В одному випадку вежа є прямокутною в плані і складається з двох рівнів різної ширини, розділених між собою дашком. На кожному з рівнів позначено по одному вікну. В іншому варіанті видиму частину вежі позначено прямокутною і трирівневою. Перший рівень відділений від інших двох, вужчих, дашком. На кожному з рівнів зображено по одному вікну. В двох варіантах гравюр до вежі над бабинцем справа примикає в три рази більший об'єм головної нави, нарисований круглої форми, тобто гранчастий, перекритий на пів круглою банею завершеною ліхтарем. На гравюрі Боровського зображення церкви практично аналогічне другому варіанту гравюри Франсуа Пернера, окрім того, що відсутнє зображення вікна на першому видимому рівні трирівневої вежі над бабинцем.

Отже з аналізу іконографії церква на гравюрах позначена як двоверха з вежею над бабинцем (дво, або трирівневою) завершеною банею з тризаломною сигнатурко, та напівкруглою банею з ліхтарем над навою. На гравюрі не видно церкви під піддашшям та її бічних рамен через те, що весь перший рівень храму є заступлений зображеннями

деревами.

З аналізу картографічних та іконографічних джерел видно що церква Св. Теодора Тиронського була унікальною дерев'яною будівлею хрестоподібний план якої характерний для дерев'яного сакрального будівництва Гуцульщини, а додаткова прямокутна дільниця, що розміщена позаду апсиди на осі схід-захід не має аналогів в церквах центричного типу. Подібні прямокутні прибудови на осі схід-захід за вітварем має аналоги в мурованому церковному будівництві та в дерев'яних церквах видовженого типу, тобто в тридільних. Натомість її об'ємно-просторова побудова, де найвищий верх над бабинцем та по спадаючій верхи знижуються до апсиди, притаманні дерев'яним храмам Лемківщині. Також композиція верхів втраченого храму є подібний до мурованої львівської церкви Св. Параскеви П'ятниці, де над бабинцем розміщений найвищий верх у вигляді вежі. До нашого часу не збереглося такого храму, що мав б такі об'ємно-просторові та планові характеристики. Втрата цього храму дуже збіднює історію архітектури м. Львова та історію сакрального дерев'яного будівництва в цілому.

Наступним етапом дослідження церкви Св. Теодора Тиронського повинна стати стаціонарна археологічна експедиція на місці розташування храму на пл. Св. Теодора у м. Львові.

1 Бокало І. Втрачені дерев'яні церкви Львова. Локалізація та реконструкція / Ігор Бокало // Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. – Львів, 2005. – ч.15. – С. 22.

2 Купчинський О. Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть / О. Купчинський – Львів, 2004. – С. 558.

3 Chodyniecki I. Historia stołecznego Królestw Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa. – Lwów: Wydanie wznowione tanie u Karola Wilda, 1865. – S. 349.

4 Петрушевич А. Краткая роспись русскимъ Церквамъ и Монастырямъ въ Городѣ Львовѣ / А. Петрушевич // Галицкый историческій сборникъ издаваемый обществомъ Галицко-русской Матицы. – Львовъ, 1853. – вип. 1., ч. 18. – С. 9.

5 Крип'якевич І. Львівська Русь в першій половині XVI ст.: документи і матеріали. / І. Крип'якевич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів: Друкарня НТШ, 1907. — Том. LXXIX. — С. 49.; Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові / Авт. перед. Я. Д. Ісаєвич; Упоряд., текстолог. опрац. і прим. Б. З. Якимович; Упоряд. іл. Матеріалу Р. І. Крип'якевича; Худож. В. М. Павлик. – Львів: Каменяр, 1991. – С. 142-145.

6 Лабенський Ф. Матеріали по історії міста Львова / Ф. Лабенський // Русскія церкви и братства

на преградяхъ львовскихъ Оттискъ изъ „Вѣстника Народнаго Дома». Печатня Ставропигійскаго Института подъ управленіемъ Мих. Рефца. — Львовъ, 1911. — С. 6.; Лабенский Ф. Къ истоии львовскихъ братствъ въ первую половину XVIII вѣка. / Ф. Лабенський // Вѣстникъ «Народнаго дома». – Львовъ, 1907. – Ч.6. – С. 95.

7 Крип'якевич І. Львівська Русь в першій половині XVI ст.: документи і матеріали. / І. Крип'якевич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів: Друкарня НТШ, 1907. — Том. LXXIX. — С. 49.

8 Зімороч Б. Потрійний Львів: Leopolis Triplex / Громадська організація “Інститут Львова” / Бартоломей Зімороч; [пер. з лат. Н. Царьової; коментарі І. Мицька; редактор О. Шишка]. — Львів: Центр Європи, 2002. — 224 с.; Зубрицький Д. Хроніка міста Львова / Денис Зубрицький ; [пер. з польськ. І. Сварника, ред. О. Шишки]. — Львів: Центр Європи, 2001. — 640 с.— (Львівські історичні пам'ятки. Т. 3); Chodyniecki I. Historia stołecznego Królestw Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa. – Lwów: Wydanie wznowione tanie u Karola Wilda, 1865. – 455 s.

9 Голубець М. Підземний Львів. (Слідами зрівняних з землею церков старого Львова) / Микола Голубець // Діло, – Львів, 1927. – ч. 110 – 114.

10 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 168-172.

11 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 168. – С. 4.

12 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 168. – С. 4.

13 ЦДІА України у Львові. - ф.742., о.1., спр.979.

14 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 168. – С. 4.

15 Голубець М. Підземний Львів. (Слідами зрівняних з землею церков старого Львова) / Микола Голубець // Діло,- Львів, 1927. – ч. 112 – С. 2.

16 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 171. – С. 4.

17 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 5-14.

18 Голубець М. Підземний Львів. (Слідами зрівняних з землею церков старого Львова) / Микола Голубець // Діло,- Львів, 1927. – ч. 112 – С. 3.

19 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 171. – С. 4.

20 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець // Діло. – Львів, 1930. – ч. 171. – С. 4.

21 Сулик Р.В. Дерев'яне церковне будівництво Львова. / Р. В. Сулик // Екологія культури: історія, традиції, сучасність (тези доповідей та повідомлень молодіжної конференції 11-12 травня 1990 р.).-Львів: Городецька рай друкарня Львівського обласного управління по пресі, 1990. – С. 28.

22 Мартинюк-Медведецька А. Неіснуючі львівські храми та проекти їх відзнакування / А. Мартинюк-Медведецька // Давній Львів. – Львів, 2003. – С. 32-42.

23 Купчинський О. Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть / О. Купчинський – Львів, 2004. – С. 533-559.

24 Купчинський О. Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть / О. Купчинський – Львів, 2004. – С. 538.

25 Зіморевич Б. Потрійний Львів: Leopoldis Triplex / Громадська організація “Інститут Львова” / Бартоломей Зіморевич; [пер. з лат. Н. Царьової; коментарі І. Мицька; редактор О. Шишка]. — Львів: Центр Європи, 2002. – С. 83.

26 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17. – арк. 1

27 Бевзо О. Львівський літопис і Острозький літопис / Бевзо О. - К. : Наукова думка, 1970. - С. 105. - (Академія наук УРСР. Інститут історії).

28 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець //Діло. – Львів, 1930. – ч. 171. – С. 4.

29 Голубець М. Федорівська церква у Львові / Микола Голубець //Діло. – Львів, 1930. – ч. 171. – С. 4.

30 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 22.

31 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 22.

32 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 22.

33 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 22..

34 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 23.

35 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 25.

36 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 25.

37 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 22.

38 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 27.

39 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 30-30зв.

40 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – С. 37-38зв.

41 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 5-14.

42 ЦДІА України у Львові. - ф.742, о.1, спр.980.

* Метод трикутників це коли від двох базових точок відкладаються довжини на перетині яких утворювалась наступна базова точка на аркушах ці місця проколені голкою.

43 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 5-14.

44 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 12.

45 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 8.

46 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк 11.

47 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – арк. 73, 73зв., 74.

48 ЦДІА України у Львові. - ф.742, о.1, спр.979.

49 Cerner O. Lwów na dawnej rycinie i planie. –

Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo, 1997. – S. 33.

50 БевзМ.Аналізархітектурно-розпланувальної системи міста Львова за картою Йосипа Даниеля де Губера 1777 року / Микола Бевз // Записки наукового товариства імені Шевченка: праці комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2005. – Т. ССXLIX. – С. 561-578.

51 БевзМ.Аналізархітектурно-розпланувальної системи міста Львова за картою Йосипа Даниеля де Губера 1777 року / Микола Бевз // Записки наукового товариства імені Шевченка: праці комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2005. – Т. ССXLIX. – С. 569.

52 ЦДІА України у Львові. - ф.742, о.1, спр. 1078.

53 ЦДІА України у Львові. - ф.742, о.1, спр. 1075. (Situations Plan Zum Kunftigen Wohnbezirke der Iuden der Provincial Hauptstadt Lemberg Galizien und ziear in der Krakauer und Zelkiewer Ferstadt nach einem grossern Maasstabe)

54 ЦДІА України у Львові. - Ф.19., Оп.12., Спр.4.

55 ЦДІА України у Львові. - Ф.19., Оп.12., Спр.4., арк. 12 зв., поз. 107-110.

56 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 5-14.

57 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 5-14.

58 ЦДІА України у Львові. - Ф.19., Оп.12., Спр.4., арк. 9 зв., поз. 93.

59 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17, арк. 5-14.

60 ЦДІА України у Львові. - ф.742, о.1, спр. 991.

** **описані** - вставлені слова автором дослідження (Б. І.) для кращого розуміння перекладу з латинської.

61 Національний музей імені Митрополита Андрея Шептицького у Львові, Відділ рукописів і стародруків, Ркл-17. – арк. 12 зв.

62 Національна бібліотека ім. В.Стефаника відділ Рукописів ф. АСП, оп.1, спр. 455. – арк. 73, 73зв., 74.

63 ЦДІА України у Львові. - Ф. 186, оп. 8, спр. 630.

Таблиця 1.
Аналіз абрисів планів церкви Св. Теодора Тиронського за історичними картами.

№ п/п	Назва плану	Зображення церкви на історичних планах	Абрис плану церкви (прорис автора)
1	Карта м. Львова Жана ду Дефі 1766 р.		
2	Карта м. Львова Яна Дейча з 1770 р.		
3	Карта м. Львова Даніеля де Губера 1777 р.		
4	Карта м. Львова кінця XVIII ст. підписана Стробохом в 1807 р.		
5	План Краківського та Жовківського передмістя 1796 р.		
6	Карта м. Львова з останніх років XVIII ст.		

Таблиця 2.
Аналіз іконографічних зображень церкви Св. Теодора Тиронського.

№ п/п	Назва гравюри	Зображення храму	Прорис автора
1	Гравюра Ф. Пернера, варіант перший 1772 р.		
2	Гравюра Ф. Пернера, варіант другий 1772 р.		
3	Гравюра Боровського 1770-ті роки		

ДО ПРОБЛЕМИ МОЖЛИВОГО ФОРМУВАННЯ ВИСОКОГО ІКОНОСТАСУ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

(Згідно арабських свідчень X – XIII ст.)

Питання про походження високого іконостасу, яке у науковий дискурс, було впроваджене у середині XIX ст., надалі залишається відкритим. Ряд дослідників вказують на витоки протоформи високого іконостасу з іконічної декорації візантійського темплону і від нього визначають поступовий характер еволюції пізніших іконостасів, розуміючи, що між різноманітністю темплонів і композицією пізніших іконостасів існує певний, важкий для пояснення розрив, – відсутня проміжна ланка. В основному ця проблематика концентрується на пошуках становлення образотворчої концепції високого іконостасу, його змісту, – іконографічної структури. Ми вважаємо, що пізніші іконостаси це не тільки іконографічний зміст, а також і декоративно-ордерна архітектонічна побудова, які разом, власне і утворили ту символічно-образну ансамблеву цілість, що отримала ймення (денотат) – іконостас.

За припущенням А. М. Лідова, одним з таких символічних прототипів був візантійський антепендіум, який набув поширення у VI ст. і у культурі Західної церкви. Один з найвідоміших зразків такого візантійського антепендію є Пала Д'Оро з собору Св. Марка у Венеції /1/. "Тема Теофанії і багатоконпонентна композиція були домінуючими принципами декору, які зберегли своє значення в складних багатоярусних структурах романської епохи" /2. – С.26–30/. Цей дослідник вважає, що ікона-антепендіум, яка закривала зовнішню фронтальну сторону трапези Св. Престолу у вівтарі храмів, з її ієрархічно-системною іконографічною композицією, символічно виражала ідею вівтарного престолу, тобто, за візантійським трактуванням, створювала образ всієї Церкви Христа в поєднанні з її святими. Тому оптимальним рішенням, як вважає А. Лідов – "... було створення складної багатоярусної символічної структури, яка б втілювала думку про небесну ієрархію. Зародившись у вівтарних іконах ця структура в конкретній історичній ситуації могла бути спроектована на монументальний екран вівтарної перегороди, створивши явище відоме під іменем високого іконостасу" /2.–С. 30/.

З нашого погляду, власне одне з історичних повідомлень Іпатіївського літопису про облаштування храму Різдва в Боголюбіві Андрієм Боголюбським у 1175 р., має прямий стосунок до використання антепендіуму з іконографією "Моління" в олтарних престолах XII ст. у Володимиро-Суздальському князівстві. "Була ж і сінь золотом оздоблена од верха і до Деїсуса. /... бящеть же и сень златом украшена от верха и до Деисуса"/3.– С. 312/. В. Н. Лазарєв дотримуючись інтерпретації фрагменту літописного тексту зробленої Е. Е. Голубінським, помилково припускав, що деїсусна ікона, про яку тут згадується, є приналежною до темплону вівтарної перегороди. Безпідставно вважав цю інформацію причетною до вівтарних перегород, але тут, скоріш за все йдеться про престольний антепендіум /4.– С.138. Див. також , 3./

Повертаючись до головної теми статті, слід зазначити, що у Візантійській культурі існували не тільки символічні прототипи але і реальні протоформи високих іконостасів, які втілювали складні символічні конструкції, системні за характером багатоконпонентних матеріальних форм. Їх можна було б вважати прямими аналогами, або джерелами для інспірацій при створенні високих вівтарних перегород як того, так і пізнішого часу. Тут маємо на увазі матеріалізацію і опредметнення іще одного феномену тогочасної середньовічної культури – форми усвідомлення сакральності часу. Високий іконостас, як багатовекторна і багаторівнева герменевтично-толкувальна структура містить у своєму складі цей компонент як по історичній вертикалі, так і по горизонтальній календарності. Слід зазначити, що такий аспект зараз не існує у науковій проблематиці "генетичної іконостасології", а нижче наведені історичні факти і матеріали не впроваджувалися в науковий дискурс розгляду еволюції і становлення високих іконостасів, як Візантії так і Русі-України X –XIII ст. З нашого погляду, ця проблема та ряд історичних джерел не отримали іще достатнього розгляду в науковій сфері.

Це свідчення арабських джерел початку X –XIII ст. про використання та будову водяних годинників – горлогіонів у Константинополі в IX ст. Ці пристрої, – поєднання текучості води, як джерела енергії, та тогочасної механіки були величними архітектурними спорудами, продуктом синтезу різних видів мистецтва та ремесел. Їх завданням було, не тільки показувати астрономічний і поточний час, але й образно представити його.

Зараз відомо, що у Константинополі

було встановлено дванадцять громадських годинників. Вони відігравали значну роль у проведенні церемоніалу міських імператорських процесій. Найбільш відомим був горлогіон – великий годинник храму Св. Софії. Згідно свідчень арабського опису Гарун-ібн Ягія, який був в Константинополі у 900-му році, цей годинник розміщувався по праву сторону від екзонартексу (зовнішньої галереї храму). Під ним імператора вітали жителі міста поділені на дві іподромні партії. Циферблату тоді ще не було. Час показували 24 малі прямокутні брами, кожен годину відкривалася одна з них. Інші громадські годинники міста, які допомагали дотримуватися церемоніалу імператорській процесії, знаходились біля імператорського палацу; – біля Мілліону (центрального мильного стовпа імперії); – у центрі міста, де сходились основні вулиці; – біля церкви Всіх Св. Апостолів; – на форумі Костянтина.

Годинник Св. Софії, як вказують пізніші арабські джерела з XIII ст., був вже вдосконаленим. Повідомлення полоненого арабами візантійця описує його стан на XIII ст. Тут години зображали 12-ть фігур, кожна з яких з'являлася в окремій брамі і залишалася у ній на протязі години.

Більш наочним інформаційним матеріалом є мініатюра і схеми з трактату арабського

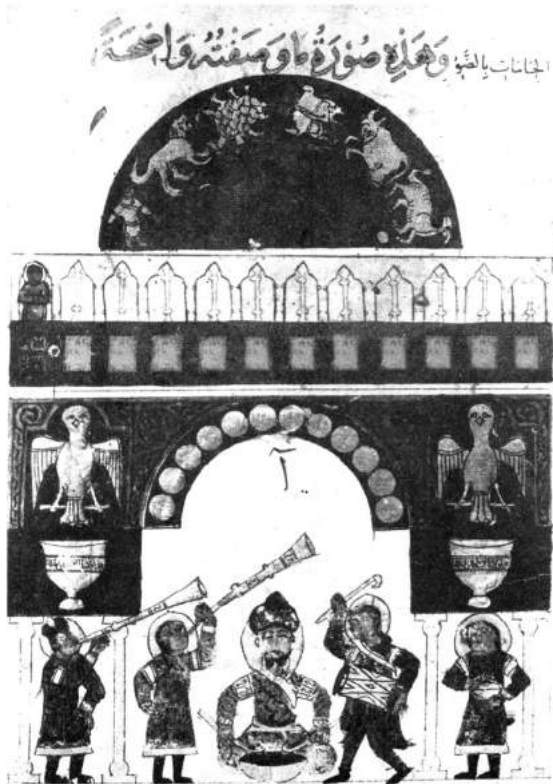


Рис. 1. Зображення водно-механічного годинника з рукопису Ель Джазарі.
Арабська мініатюра XIII ст. /За Haussig Н. /

механіка Аль-Джазарі. Трактат датується 1206 р., складається з десяти розділів. В шістьох, описуються водяні годинники, в інших вогняні свічкові пристрої для відліку часу. У трактаті міститься опис спорудженого у 1200 р. годинника у резиденції Нур Ед-діна Мохамеда з роду Ортоکیدів, конструктивним аналогом якого був горлогіон Св. Софії в Константинополі. Династія Ортоکیدів панувала на арабо-візантійському пограниччі в районі верхнього Тигру в границях Аміді і Мардіну. Цей регіон відігравав важливу роль у культурному обміні між Візантією та областями сучасного Іраку, які знаходились під пануванням Ісламу. Візантійці, подібно до арабів, черпали свої знання з досвіду пізньої античності. В епоху раннього середньовіччя, в Середземномор'ї, трактати Герона і Архімеда присвячені механіці, збережені іще в цілості, були предметом численних коментарів. Араби, як про це свідчать каталоги книжкової торгівлі в Багдаді (так зв. "Фігріст"), детально цікавилися елліністичною механікою. Подібність арабських конструкцій водяних годинників до візантійських становить незаперечний доказ того, що араби наслідували візантійські зразки. Хоча на арабську механіку незаперечний вплив мав і досвід китайської практики у цій справі /5, Рис. 4а /. Наприклад у Кай-Фенгу, в провінції Хонан, столиці тодішньої китайської імперії, у 1090 р., китайський механік Су-Сунг споруджує пагодний водяний годинник. У віконцях п'ятирусної пагоди цього пристрою також з'являлися, подібно до константинопольського, фігурки певних персонажів. Більшість механіків того часу, як бачимо базувалися на фігуративному зображенні часу, на відміну від конструкторів пізнішого періоду, які перейшли на цифрові (циферблатні) індикатори – вказівні шкали.

Одна з мініатюр трактату Ель-Джазарі, який знаходиться в Museum of Fine Arts у Бостоні, представляє такий горлогіон як архітектонічний артефакт /6, фото 45. Див. рис. 1/. Власне той, який взурувався на годиннику Св. Софії у Константинополі. Він представляє собою споруду едикульного (храмоподібного) типу. Її верх, здається, завершується диском на який нанесені знаки зодіаку. Нижче розташований пояс, який творять дванадцять, криволінійних, аркоподібних, на мавританський манір, завершених прорізів. В них з'являлися статуарні або живописні зображення людських постатей. Нижче від них іще один ярус з 12-ти менших прямокутних прорізів. Цей ярус аж хочеться віднести до 12-ти календарних свят. Ще нижче

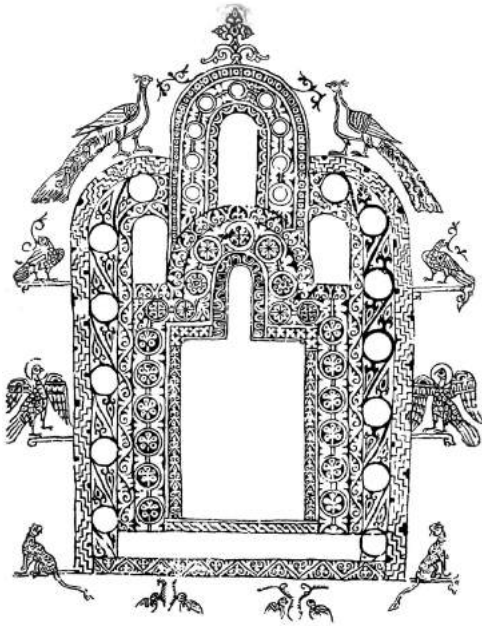


Рис. 2. Фронтиспіс з Юр'ївського євангелія.
1120 – 1128 рр.

портальний квадрат основи прорізаний аркою, яка опирається на чотири колони. В пазухах арки, фронтально розміщені два, можливо, геральдичні орли. Під ними дві чаші. Безпосередньо в прорізі арки розміщене дугоподібне поле в якому розміщені 12-ть круглих полів з не визначеними зображеннями, згідно мініатюри. У міжколонному просторі та під аркою нижнього ярусу розміщені п'ять музикантів східно-турецького, або точніше уйгурського ударно-духового оркестру. Уйгури були частково маніхейцями, а частково буддистами. Ореоли довкола голів музикантів, у мініатюрі, вказують на буддійську традицію. Тут йдеться про т. зв. “Небесних музикантів”, зображення яких відносяться до буддійської іконографії /6, – S. 476/.

Час, на шкалі, розподілено на виразну символічну дванадцятку. Згідно моделі апокаліптичної есхатології, – майбутнього граду, – Небесного Єрусалиму. Інші схеми з трактату Ель-Джазарі мають і інший числовий поділ та осягнення часового відліку, як також, і його образне зображення. Культури мислять ще не знаками, а опоетизованими та канонічними символами, які надають їм інтерпретативної безконечності.

Певну подібну графічну, “критичну мистецьку форму” маємо і в нашій культурі – титульний фронтиспіс, з Юр'ївського Євангелія XII ст. /Див.рис 2/. На зображенні з фронтисписа можна вбачати сформований апостольський та праждниковий ряди, судячи з кількості медальйонів переплетених виноградною лозою.

Ці зображення можна віднести до так

званих “критичних форм мистецтва” які є ніби випереджаючими за своєю сутністю, відносно епохи в якій створені і є провісниками майбутніх шляхів розвитку мистецтва².

Якщо її порівнювати з мініатюрою арабського механіка, яка подана у книзі С. Міхалія /5/. За схемою, поданий годинник зображав відлік часу з допомогою фігур пав та павичів, символічного птаха східно-християнської та візантійської культур.

Повертаючись до думки М. Алпатова про ідею “Іконостасності”, яка стала характерною рисою для Древньоруського мистецтва і художньої культури, а принципи іконостасної композиції, з його погляду, дають про себе знати і в багатьох інших видах мистецтва, слід зазначити, що зараз важко більш точно зрозуміти цю тезу визначного вченого, бо тут є певна метафорична афористичність, яка дещо змішує причинно-наслідкові взаємозв'язки /8/. Так, в книжкових рукописних заставках і титулах була випробувана майбутня ідея “іконостасності”. Ці мініатюри відігравали роль “едикули” (малого храму), тріумфальної арки, порталу, врат через які людина проникала в глибини мудрості, здійснюючи, за тодішніми мірками, духовний подвиг – читання і навчання, і можна припускати що схематизовані зображення храму з релігійною сценою у вратах (“Євангеліє Гертруди”), зображення святих і святителів (“Остромирове Євангеліє”, “Ізборник Святослава” 1073 і 1076 рр.), служили саме для цієї мети, акцентуючи усвідомлення книги як храму мудрості. Ключовим в такого роду зображеннях є фронтиспіс з “Юр'ївського Євангелія” 1119–1128 рр., яке написано в Києві для Юр'ївського монастиря у Новгороді. Тут на думку дослідників прослідковуються цікаві метаморфози і запозичення з західної романської культури. Цікаво зіставити цю заставку з пізнішими титулами вже друкованих кирилических книг, щоб зрозуміти шляхи і етапи формування ідеї іконостасності в нашій культурі і її спадковість пронесену через століття. Вищевказану заставку так і хочеться вважати не абстрактно-символічним чи метафоричним зображенням, а схемою високого, розвинутого, багатопланового за своєю просторово-планувальною пластикою іконостасу, з відчиненими “царськими вратами”. Спостерігаємо певний історичний парадокс – у XVIII ст. в Україні (Сорочинці, Чернігів) були реалізовані саме такі за композиційною побудовою типи вівтарних перегород, але вже не у вигляді тріумфальних арок, великого ордеру з

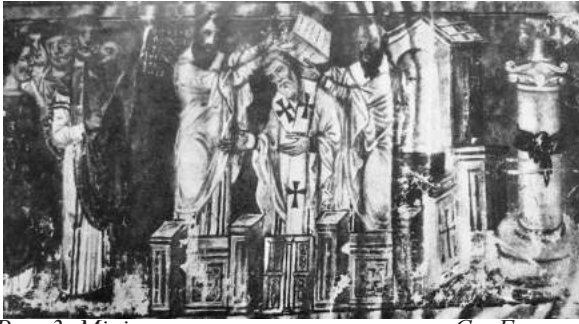


Рис. 3. Мініатюра з сценою висвячення Св. Григорія Богослова. З проповідей Григорія з Назіанзину (Богослова). Константинополь, 880 – 886 рр. Національна бібліотека у Парижі /Cod. graec. 510./

аркадами, а у вигляді гігантських здиблених поверхонь, інкрустованих живописом, які на думку Григорія Никоновича Логвина “...справляють враження килимів”, реалізуючи бароковий принцип “боязні пустого місця”.

Повертаючись до загального наукового бачення генези високого іконостасу і перебуваючи в полі проблематики цієї статті слід поділитися іще одним особистим спостереженням. Вагома більшість досліджень присвячена пошукам становлення образотворчої концепції іконостасу, його змісту та іконографічної структури де одне з ключових місць і надалі посідають питання. З якої позиції у передвітарних перегородах починають з’являтися іконографічні зображення і який характер вони на той час носили? Чому ікони починають використовуватися в темплонах для розділення Святилища і Храму вірних? Більшість дослідників розуміють цю проблему як вузлову. А. М. Лідов вважає, що: “Втілення в іконних образах найбільш значимих ідеологем епохи, від початків було головним завданням вітарних перегород” /1. – С. 9/.

Одна з перших писемних згадок де зафіксовано використання іконографії у вітарних перегородах, це опис стану перегороди до іконоборчого періоду VI ст. у Софії Константинопольській зроблений Павлом Силенціарієм. Надумку В. П. Лазарева це підтверджується і іконографічними програмами реконструйованих кам’яних перегород церкви Св. Поліевкта в Константинополі /3. – С. 15-26/.

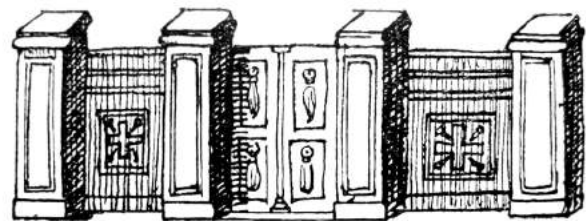
Опрацьовуючи польське видання книги Ганса-Вільгема Гауссіга про історію візантійської культури натрапляємо на цікаве іконографічне свідчення про стан використання іконних зображень у вітарних перегородах післяіконоборчого періоду, яке іще не вводився, наскільки нам відомо, до наукового розгляду з вищезазначеної проблематики. Це джерело є цікаве тим, що констатує факт стану розвитку

іконографічних програм перед вітарних перегород IX – XII ст. на території Візантії, можливо і України-Русі. Хоча можливо і більш раннього періоду у Малій Азії та Візантії з часів VI ст. /Див рис. 3/

Це історичне, іконотечне джерело до тепер і в такому аспекті, як нам видається, не вводилося в науковий обіг цього кола генезо-іконостасологічної проблематики. Хоча ще у 1907р. графічну реконструкцію цього артефакту подав Євгеній Голубінський /12/. Тоді дослідник не звернув належну увагу на те, що цей документ є найбільш раннім свідченням про використання іконічних зображень на центральних вратах низьких, парапетних вітарних перегород. /Див. рис. 4./ Як вказує російський дослідник Т. Д. Сизоненко: «Написано немало статей и книг, освещающих проблемы иконографического и стилистического анализа царских врат, но приходится признать, что вопрос о происхождении символики и конструкции врат почти оставлен без внимания» /9. – С. 50. Див також 11 /.

Таким свідченням можемо вважати мініатюру «Висвячення Григорія з Назіанзину на єпископа» з рукописної Гомілії Св. Григорія Назіанзина, яка була створена в Константинополі між 880 – 886 рр. Зараз цей рукопис проповідей належить Національній бібліотеці у Парижі (Cod. graec. 510.)

На мініатюрі зображено Григорія Богослова, який стоїть перед двома церковними достойниками, що тримають над ним рукописне Євангеліє, дотикаючи ним його чола. Чин висвячення відбувався у вітарній частині храму, яка відокремлена від частини храму призначеного для вірних периметричним мармуровим парапетом. У глибині розміщена підвищена споруда з двосхилим дахом та арковим прорізком, можливо Горне сідалище-Сиртрон, або Св. Престіл з Киворієм. Такий тип периметричних вітарних перегород відомий зараз і походить з IV ст., з базиліки в Локриді, за реконструкцією А. Орландоса.



Б. Остарня преграда ех мініатюры одной греческой рукописи, представляющей посвящение епископа Григория Богослова. Ваго изъ Вандурга, т. II, p. 632.

Рис. 4. Графічна реконструкція парапетної перегороди за Е. Е. Голубінським.

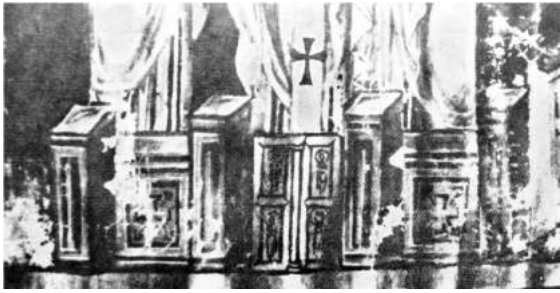


Рис. 5. Фрагмент мініатюри з іконографією царських врат передолтарної перегороди.

Також збереглися з IX ст., добре відомі і походять з монастирів Афону. Праворуч від перегороди розміщена перев'язана тканиною колона, увінчана хрестом. Зараз нам важко її переконливо проінтерпретувати, це могла бути священна реліквія, – стовп бичування Ісуса Христа, а можливо і щось інакше. На думку авторів наукового коментаря до мініатюри, тут прочитується її зв'язок з групою візантійських ілюмінацій, які відрізняються елліністичним характером мініатюрного живопису.

Найцікавішим для нас є те, що тут зображені центральні двостулкові врата передвітарної перегороди на яких вже подані іконні зображення. Кожна з ступок розділена на дві половини, в яких знаходяться повноростові зображення святих. Яка конкретно була використана іконографія, нам не відомо, але вона чітко зазначена /Див. рис. 5./ . Тут могли бути тільки чотири Св. Євангелісти або й інші Святі.

Добре відома і мозаїка з Михайлівського Золотоверхого собору у Києві поч. XII ст. з зображенням Св. Причастя Апостолів./ Див. рис.6 / Вона містить також подібну парапетну перегороду, але фронтальну. Мозаїчисту навіть вдалося передати відмінності текстури мармурових плит. В такій же мозаїчній манері зображені і центральні врата, які зрозуміло не могли бути виконаними з каменю, тут вони подані як золочені або металеві. Поділені на чотири поля. В них не прочитуємо, через втрати, ніяких іконографічних зображень. Та цього і не вимагало монументальне завдання, яке стояло перед художником цієї мозаїки на відміну від мініатюриста константинопольської ілюмінації. Чи мали такі низькі перегороди поширення у XII ст. в Україні нам достеменно точно не відомо, але на IX ст. вони ще могли зберігатися у Візантії. / Див. таблицю додатків (на CD) до цієї статті, де ми прагнемо показати приклади різних типів врат і дверей, які походять з настінного живопису храмів XI – XIV ст., з Візантійського середовища, і трактовані у іконографічних сценах, як

вхідні елементи сакральних просторів/.

Іще одним, можливо, реалізованим прототипом у справі формування розвинених візантійських вівтарних перегород слід вважати триптихи-складні. В. П. Даркевіч вказує: “Влияние литургии сказалось в расширении иконографического репертуара триптихов XI – XII вв. Теперь эти походные и домашние переносные «иконостасы» включают евангельский цикл двенадцати праздников. Резная кость отвечала общим тенденциям искусства того времени. При украшении храмов мозаиками и фресками основное место отводили праздничным сюжетам, которые брали на себя нагрузку описательного религиозного текста. С XI в. в Византии начинает складываться композиция иконостаса. Как и на триптихах, его центральную часть составляют иконы деисусного чина, объединенные идеей молитвенного предстояния Господу, образ космической литургии, в которой участвуют ангельские воинства, Богородица и святые, предстательствующие за людей. На средней створке триптихов стали помещать также образ Христа или Богородицы, почитание которой усиливается в XI– XII вв.”/ 10. – С. 546 / . Зараз іще важко визначити чи триптихи-складні впливали на композицію візантійських вівтарних перегород, чи можливо навпаки.

Отже, підсумовуючи, не слід скидати з рахунку можливість використання монументальних громадських годинникових пристроїв – “чудес візантійської механіки”, як одного з базисних аналогів для формування ідеї “високих” бо багатоярусних передвітарних перегород у храмах Церков Східного Обряду. Тут маємо на увазі, в першу чергу загальну схему структури і її архітектоніку.

Зараз в науковій сфері не припиняються диспути про синергетику (самотворення) форм реального та артефактного світів. З нашого погляду, більше уваги зараз варто приділяти розгляду синергетики атропоморфної ідеї, або якщо кому більше до вподоби – синергетиці людського духу, яка осягалася через проективне усвідомлення моделей світоглядних концепцій, та їх матеріалізації у різних культурах. Тільки тоді відпадуть з дискусійних дискурсів історико-мистецького і загальнокультурологічного полів проблеми паралелізмів “Відроджень”, “Бароко”, “Класицизмів” і “Постмодернізмів” в різних за часом і простором культурах. Слід усвідомити, що надідея є вічною, даною, одною, самодостатньою і спільною, а пошук шляхів і виражальних засобів її осягнення –

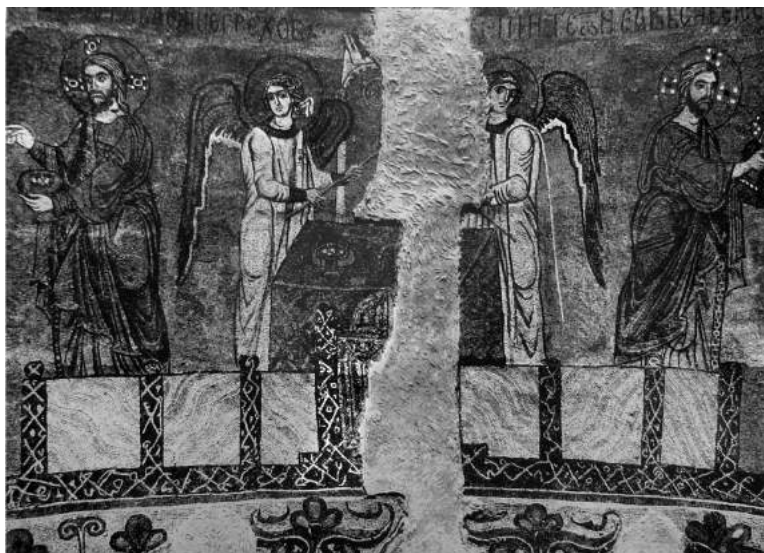


Рис. 6. Фрагмент мозаїки з Михайлівського Золотоверхого собору у Києві. XII ст.

різний. Особливо це стосується сакральних, або канонічних культур. В цьому власне і проявляється сила їхньої оригінальності, як “Справжності”, а не відмінності і декларованої зараз повсюдно “інакшості”. Церковна культура і мистецтво зажди були і є синтетично-синтезним полем взаємодії, бо дуже багато в них ще збереглося від первинного синкретизму.

1 “Критичні форми мистецтва” – явища, що випадають з загальної лінії розвитку мистецтва певної епохи, але своєю дивовижністю провіщають, як ідеологічні так і художні тенденції майбутнього. Це поняття впровадив австрійський історик мистецтва Ганс Зедльмайр. Див. Sedlmayr H. *Verlust der Mitte*. – Frankfurt am Main, 1955, –S.8; *Idee einer kritischen Symbolik*. // *Umanesimo e simbolismo*. – Padova, 1958, p.75–82; *Kunst und Wahrheit*. – Frankfurt am Main. 1961.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Da Villa Urbani M. *Die Markuskirche und die Pala D'Oro*. – Venecia: SRL, 1998. – 80 s.
2. Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символических прототипах высокого иконостаса. // *Иконостас. Происхождение-развитие-символика. Международный симпозиум 4-6 июня 1996 г., Москва*. – М.: Центр восточнохристианской культуры, 1996. – 26-30 с.
3. Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII – XIII веков. // *Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*. – М.: Наука, 1970. – С. 128–139.
4. Літопис Руський. За Іпатським списком. /Пер. з давньорус. Л. С. Махновця. – К.: Дніпро, 1989. – XVI+ 591с.
5. Михаль С. Часы. От гномона до атомных часов. / Сокр. пер. с чешского Р. Е. Мельцера. – М.: Знание, 1983. – 256 с.
6. Haussig H. *Historia kultury bizantyńskiej*. / Пер. з нім. / – Warszawa : Państwowy instytut wydawniczy, 1980. – 548 s.
7. Самодурова З. Г. Естественнаучные знания. // *Культура Византии. Вторая половина VII – XII в.*

– М.: Наука, 1989. – с. 296 – 334.

8. Алпатов М. В. *Всеобщая история искусств*. Т. III, –М., 1955, – С.183.

9. Сизоненко Т. Д. Некоторые замечания о происхождении форм и символики царских врат. // *Иконостас. Происхождение-развитие-символика. Международный симпозиум 4-6 июня 1996 г., Москва*. – М.: Центр восточнохристианской культуры, 1996. – с. 49-5.1

10. Даркевич В. П. *Прикладное искусство*. // *Культура Византии. Вторая половина VII – XII в.* – М.: Наука, 1989. – 680 с., – с. 520 – 556. *Культура Византии. Вторая половина VII – XII в.* – М.: Наука, 1989. – с. 296 – 334.

11. Степовик Д. *Иконологія та іконографія*. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – С.163–194.

12. Голубинский Е. Е. *История русской церкви*. 2-е изд., Т. 1-2. – М., 1904.

УКРАЇНСЬКА ІКОНОГРАФІЯ ВОПЛОЧЕННЯ ЗЛАМУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА НОВОЇ ДОБИ

В історії української культури друга половина XVI ст. звичайно сприймається насамперед періодом занепаду, хоча водночас перед його кінцем звикли послідовно відзначати комплекс явищ, що попереджували наступне піднесення як домінуючу тенденцію культурного життя першої половини нового століття. Останнє сприйняття визначили найперше розгортання братського руху, початок книгодрукування, істотні зрушення у системі шкільної освіти. Мистецькі моменти – поза цілком абстрактно сприйнятими й тому в дотеперішньому баченні зовсім фантастичними “впливами ренесансу” (у них було більше знаної фразеології від Карла Маркса, ніж українського мистецтва) – в цих уявленнях присутні мало. А до релігійного малярства у відповідному зв’язку – поза тією ж винятково абстрактною “ренесансною” термінологією – взагалі не вдавалися. Втім, принципів новачі у спадщині українського малярства виразніше зарисовуються, назагал, уже тільки з початком нового століття. Період, що передував доленосним для культурного процесу нововведенням кінця століття, досі здебільшого однозначно сприймався мовби з тими – достатньо своєрідними навіть для свого часу (не кажучи вже про актуальний комплекс поглядів на епоху) – характеристиками, які йому задав знаий “гострозацікавлений” сучасник, далеко не український патріот Петро Скарга. Саму систему уявлень новіша література, природно, немалою мірою успадкувала від неминуче поверхового початкового вступного етапу осмислення комплексу відповідних культурних явищ. Уже добре століття незмінно “рожеві щічки” цього давно не зовсім юного творіння златні підтвердити лише те, що над періодом та його внутрішньою еволюцією досі систематично ніхто так і не працював...

Доводити значення другої половини XVI ст. як часу зрушень нібито немає потреби – у цьому незмінно переконує увесь подальший історичний процес. На тлі дотеперішніх розмірковувань на відповідну тему випадало б наголосити на іншому – переміни заходили навіть там, де їх поки не зауважено зовсім, втім й у сфері, звично сприйнятій самою цитаделлю традиції та консерватизму. Саме так (не без очевидної немалої долі умовності) випадало б окреслити багатий доробок тогочасного іконопису¹. Йому належалося

бути консервативним за самою природою як історично заснованому на відтворенні (так званий “прогресивний” підхід мав би підказати – актуалізації) давніших взірців. Тим більше, що на тлі неухильно наростаючого упродовж другої половини XVI ст. процесу прощання із Середньовіччям сама постава об’єктивно виявилася ще й домінуючим методом епохи.

Утвердженню нових підходів сприяла й визначена ширшими історичними процесами внутрішня ситуація професійного середовища, яке теж переживало процес глибоких змін². Його відзначають, з одного боку, занепад найактивнішого для останніх десятиліть XV – першої половини XVI ст. на західноукраїнських землях перемишльського осередку майстрів українського релігійного малярства³, а з іншого – неухильне наростання ролі “дочірніх” за походженням малих середовищ у його історичному регіоні⁴, що, виявилось визначальним для усіх українських земель⁵. Незмінно наставлене на повторення зразків високої творчості провінційне середовище, на активності якого так своєрідно наголосив знаий острожанин Василь Малюшицький⁶, природно, так само додавало свого спрямування загальному образу епохи.

Спадщина українського іконопису другої половини XVI ст. послідовно засвідчує продовження давніших здобутків – переміни основоположного характеру зарисовуються, як уже зазначалося, щойно від самого кінця століття⁷. Однак цей справедливий висновок виявляється заснованим найперше на стилістиці. Як відомо, від самого свого зародження література з історії мистецтва незмінно зосереджувалася найперше на іконографії, назагал значно рідше вдаючись до інших складових малярської культури. Проте – поза описом-переліком сюжетів та їх аналогій – іконографічна сторона, як усе виразніше виявляється, насправді теж привертала увагу досить мало й дотепер сприймалася винятково поверхово та з давно застарілим початковим класифікаторським запалом. Без докладнішого аналізу та спроб вдатися до ширшого контексту дотепер вказано лише на появу поодиноких нових тем празникових циклів⁸ та утвердження засвоєної ще в першій половині століття⁹ апостольської версії Моління¹⁰. Втім, останній приклад стосується достатньо істотної іконографічної новачі. З огляду на значення у центральній темі тогочасного українського малярства – ансамблеві ікон в інтер’єрі храму¹¹, зазначена відміна, природно, не могла виступати окремо й самостійно. Тому, об’єктивно, її заздалегідь

не випадало б сприймати поза ширшим, мало доціненим у літературі контекстом. Такі попередні розмірковування, зі свого боку, здатна підтвердити також дотепер майже не зауважена й ще зовсім не сприйнята самостійним явищем (не кажучи про різноманітні якнайтісніші пов'язання) пізньосередньовічна іконографія Воплочення та її продовження у мистецькій культурі Нової доби, поступово утвердженій від зламу XVI–XVII століть. Сама тема належить до найважливіших у системі християнської теології, оскільки їй випало унаочнювати покладену в основу Нового Завіту основоположну для християнства ідею земної місії Бога. Проте сюжет Воплочення не надто часто прямо, у його власній іконографічній формулі, виступає в українському середньовічному мистецтві. Унікальним прикладом його використання є не зафіксованого походження найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці (Київ, Національний художній музей України)¹². Як переконують найновіші дослідження, практично виняткове¹³ для покровського контексту звернення до ідеї Воплочення у структурі цієї композиції підказало конкретне літературне джерело – цілковито переочений досі епізод Життя святого Андрія Юродивого (здається, останні сто років його практично не читали), у якому Богородиця-Заступниця (у київському перекладі грецького тексту в найстаршому рукописі першої половини XV ст., посталому в середовищі Києво-Печерського монастиря, – “Господомолитвениця”) трактується вмістилищем Бога¹⁴. Активізація іконографії Воплочення й через неї – покладеної в її основу ідеї у духовному житті українських земель зарисувалася щойно від другої половини XV ст. Проте початки цього процесу були досить далекими від звичної для східнохристиянської культури образотворчої формули Воплочення, званої й зі спадщини пізньосередньовічної доби, позаяк належать до зовсім іншого шляху розвитку. Спершу вона знайшла реалізацію у вигляді утвердження у розбудованому намісному ряді ікони Богородиці з Емануїлом – воплоченим Богом, досить часто також доповненої похвалою, вирішеною через старозавітних пророків із текстами на розгорнутих сувоях, у яких передвіщалося Воплочення¹⁵. Іконографія намісного образу Богородиці наголошує на усій істотності звернення української пізньосередньовічної релігійної культури – у так розбудованому засягу це унікальне явище для усього східнохристиянського світу – до ідеї Воплочення. Однак зображення намісного



Воплочення. Жидачів, церква Різдва Христового.

ряду фактично пропонували опосередковану формулу, з-поза історичного кола самої теми¹⁶. Не дивлячись на це, власне вони відіграли головну роль у її “поверненні до життя” на черговому етапі еволюції духовної культури українських земель. Поширення теми похвали Богородиці як знаряддя Воплочення у намісних рядах підготувало ґрунт для того нового поглибленого звернення релігійного мистецтва до цієї ідеї, яке й засвідчили пізньосередньовічна спадщина та дальший розвиток її пропозиції у новому релігійному малярстві XVII ст. Лише майбутні дослідження здатні принести відповідь на питання коли, за яких обставин і на якому ґрунті зайшов той перелом, що стимулював українську пізньосередньовічну іконографію Воплочення. Можливо, як звично в Україні від самого прийняття християнства, безпосередній поштовх і цього разу теж прийшов із Візантії через конкретні зразки. До такого висновку схиляє насамперед очевидна залежність укладу постатей пророків ряду найстарших ікон – починаючи від найдавнішої серед них із церкви святого Дмитрія у Підгородцях



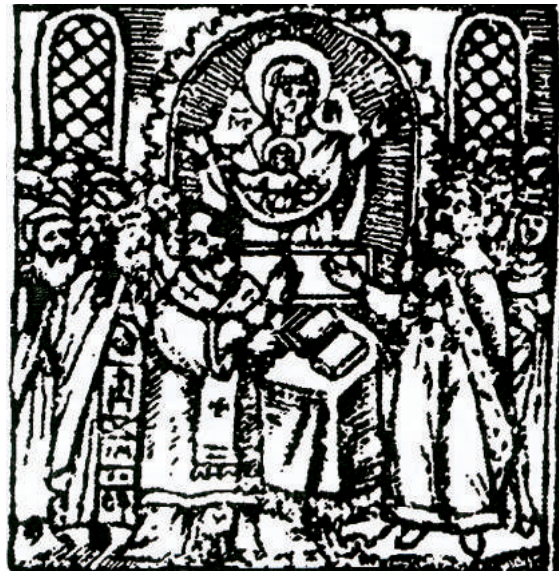
Воплочення. З Вознесенської церкви у Багнуватому.

(Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, надалі – НМЛ)¹⁷ – від візантійської традиції XIV ст. Проте, судячи з усього, візантійське мистецтво не надавало темі якогось більшого самостійного значення й серед його тогочасної спадщини вона виступає мало не у виняткових випадках. Це вказує на імовірність зовнішнього щонайбільше поштовху, вихідного імпульсу в іконографії, хоча багатовіковий уже на той час досвід власної традиції не дає підстав наполягати акурат на візантійському вихідному імпульсі. Проте визрівання самої ідеї та її оформлення у тому вигляді, якого вона прибрала і в якому утвердилася у релігійній мистецькій культурі українських земель, цілком очевидно, мусило відбутися лише на ґрунті власної традиції. Втім, через надто скромний корпус доступних нині ранніх пам'яток питання конкретного зразка, як і самого вихідного моменту, навряд чи може підлягати з'ясуванню. З тієї ж причини залишаються поза можливістю вивчення й відповідні явища у київському осередку. Всього

доступний автентичний матеріал вцілів лише серед доробку майстрів західноукраїнського малярства й відображає тутешні пошуки та реалізації – майже винятково зі спадщини перемишльської та львівської шкіл. Хоча з-перед кінця століття їх назагал так само небагато, за ними вдається спостерегти усі ознаки ширшого процесу. Із огляду на місце теми Воплочення у релігійній традиції, її поширення випадає сприймати одним з істотних моментів еволюції місцевого самобутнього варіанту мистецької культури епохи.

Перелік пам'яток відкриває виконана в середині століття визнана чудотворною ікона (Жидачів, церква Різдва Христового)¹⁸, яка, правда, посідає в українській іконографії цілком окреме місце. Його визначила найперше достатньо рідкісна для цієї теми загалом – й тим більше унікальна для так пізніх часів – цілофігурна версія зображення Богородиці. Як вона сама – тут, звичайно, не можна не пригадати званої “Ярославської Оранти” (Москва, Державна Третьяковська галерея)¹⁹ – так і збережені насамперед

у ликах виразні елементи конкретної стилістичної системи з безперечними виразними ознаками монументальної версії малярства ранніх Палеологів переконують у відтворенні в образі жидачівської церкви давнього оригіналу. Хронологія взірців відсилає до останньої третини XIII – найпізніше перших десятиліть XIV ст.²⁰ Конкретним протографом, гіпотетично, мав бути вірогідний втрачений образ з-перед кінця XIII ст. – дар князя Льва Даниловича для монастиря у Спасі²¹, репліка мармурового рельєфу константинопольського Влахернського монастиря²². Візантійські джерела фіксують у Влахернах образ Богородиці з Емануїлом у диску на грудях вже на 719 р.²³ З огляду історичної еволюції важливо, що в жидачівській святині відтворено давній прообраз – такі взори лежали в основі всієї релігійної мистецької культури православного Сходу²⁴. Для пізньосередньовічної іконографії Воплочення найзагальніше коло доступних нині оригінальних першозразків окреслює візантійська ікона XII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)²⁵. А згаданий найдавніший західноукраїнський “Покров”, попри нинішню відсутність автентичних прикладів, підказує ширше побутування теми й серед українського малярства княжої доби. Унікальна Жидачівська “Богородиця” доводить не лише використання давніх взірців, але й конкретно напрацювань кінця XIII ст. – періоду, здатного сприйматися своєрідним “золотим віком” мистецької культури історичного перемишльсько-львівського регіону. Відається, однак, досить імовірним, що обидва знані нині оригінальні українські пізньосередньовічні зразки цієї іконографії здатна випередити знана лише за нечіткою фотографією (НМЛ) невелика горизонтальна ікона з поясом “Воплочення” й святою мученицею із високо піднятим хрестом у правій руці, з якої звисає гострий край плаща зі знищеної 1939 р. збірки Перемишльської Греко-Католицької Духовної Семінарії²⁶. Саме остання деталь здатна вказати на походження ікони ще з XVI ст. Такі приклади вдається стежити від зображень святих Юрія та Дмитрія молитовного ряду початку XVI ст. з церкви святого Євстахія у Стрільках (НМЛ)²⁷ Це подвійне зображення – ще одне унікальне звернення мистецької практики XVI ст. до теми Воплочення, причому із виразним відкликанням до давніших джерел. Новий етап побутування теми Воплочення на західноукраїнському ґрунті зарисувався



Никодим Зубрицький. Молитва перед іконою Богородиці. 1699.

насамперед завдяки групі об’єктів, які стверджують достатньо поширений у православному світі звичай присутності таких зображень у системі оздоблення вівтарів. Жидачівський приклад через свій першозразок вказує на наслідування прототипу, що відтворював знаний елемент системи оздоблення вівтарної частини храму в монументальному малярстві. Тому заслуговує підкреслення, що відповідна іконографія знайшла продовження й у монументальному малярстві XVII ст., що, наприклад, доводять розписи вівтаря дрогобицької церкви святого Юра. Що ж до ікон з-поза кола безпосередніх відтворень давніх шанованих святинь зразка жидачівського образу, то вони, природно, можуть бути лише самотніми. Найранішою є ікона на унікальній для українського середньовічного малярства круглій дошці з Вознесенської церкви у Багнуватому (НМЛ)²⁸. Її своєрідною особливістю виявляється вінок із невеликих херувимів в оточенні центрального зображення. Він не має аналога серед українського середньовічного малярства, як і загалом у східнохристиянській традиції, тому здатний вказати на якийсь винятковий конкретний зразок²⁹. Немає підстав відкидати можливість використання навіть іконографічного елементу західного походження, оскільки для європейської мистецької культури це доволі звичний мотив, а звернення у деталях до певних напрацювань європейського доробку – і насамперед власне декоративних – для українського релігійного малярства від другої половини XV ст. стало явищем загальнопоширеним³⁰. Поміжстосовно ранніх прикладів іконографії

Воплочення особливого значення прибирає засвідчена писемними джерелами ікона Успенської церкви у Львові, яку інвентар 1667 р. фіксує “при стовпі”³¹. Оскільки для нової мистецької системи XVII ст. сама тема (поза самотнім її аспектом, про який йтиметься далі) назагал характерна менше, видавався прийнятним здогад про знаходження у храмі якогось давнішого образу. Припущення підтверджує дальше зіставлення наступних аргументів. Несподівану можливість розвинути запропоновану інтерпретацію зберегла скромна гравюра званого львівського майстра Никодима Зубрицького з “Акафістів” братської друкарні 1699 р. “Молитва перед іконою Богородиці”, виконана як ілюстрація тринадцятого кондака “О, всехвальна Мати...”³². Зображення, природно, не є оригінальним. В українській графіці йому передує, наприклад, досить близька за укладом композиція званого львівського та київського майстра Іллі з київських “Акафістів” 1663 р.³³ Проте львівська гравюра ніяк не повторює київської: навіть при наявності певних вочевидь спільних елементів на зразок двох заготованих вікон із півциркульним завершенням. Може йтися хіба про цілком прийнятну для єдиної мистецької традиції спільну іконографічну основу, що зі свого боку здатне підтвердити львівське походження самого автора київської репліки. На відміну від мініатюри Іллі, вміщений у дереворізі Н. Зубрицького чималий за розмірами образ (у попередника зображення Богородиці акцентоване менше й навіть потрактоване не дуже чітко) відзначене набагато яскравіше вираженим відтворенням індивідуальних особливостей давнього протографу. Його винятково істотною прикметою виявляється “ренесансне” півкругле завершення, прикрашене вздовж периметру скромним різьбленням із мотивом невеликих поодиноких листків, що однозначно вказує як на конкретний характер, так і самотійне первісне призначення відтвореного образу. Аналогічне різьблення, наскільки здатне підказати можливе в цьому випадку зіставлення, завершує також оригінальні стулки царських врат останньої третини XVI ст. з Успенської церкви у Волі Добростанській на Яворівщині неподалік від Львова (НМЛ)³⁴. Тому видається очевидним репродукування у гравюрі конкретної ікони, сучасної вратам, тобто теж останніх десятиліть XVI ст., так само виконаної у львівському осередку. Графічна репліка наділена й іншими вартими відзначення реаліями, які, правда, не стосуються самої ікони. Зокрема,

привертає увагу її встановлення на престолі на тлі стіни поміж двома невеликими заготованими вікнами. Навряд чи випадало б сумніватися, що у гравюрі маємо не лише конкретний образ, але навіть ще й певні елементи інтер'єру, у якому він знаходився. Подана ситуація відповідає приміщенню на нижньому ярусі дзвіниці Успенської церкви, у якому тепер влаштована велика ризниця, а давніше була каплиця. Отже, зафіксоване тут втрачене “Воплочення” львівської Успенської церкви з виразними ознаками різьбленого обрамлення кінця XVI ст. було образом самотійного призначення, вірогідно, – ідентичним зі згаданим відзначеним в інвентарі 1667 р. Судячи з гравюри 1699 р., наприкінці століття воно знаходилося у каплиці на першому ярусі дзвіниці. Обидві вказівки випадає відносити до однієї й тієї ж ікони, позаяк присутність у церкві одразу двох окремих самотійних образів на відповідну тему видається малопереконливою. Передані в гравюрі через різьблене обрамлення безперечні риси конкретного оригіналу кінця XVI ст. доводять, що це був власне тогочасний образ. Датування вказує на його входження до групи “Воплочень” середини – другої половини XVI ст. разом із жидачівською та багнуватівською іконами. Львівська успенська важливіша тим, що на відміну від двох раніших, збережених в оригіналі, але провінційного походження, здатна вказати на поширення цієї іконографії в осередку, якому невдовзі судилося посісти чільні позиції у релігійній мистецькій культурі українських земель. Не може не привернути уваги також очевидна формальна різноманітність усіх трьох зазначених пам'яток, оскільки кожна з них пропонує не лише іншу основу, але й здатна передбачати певні відмінності будованого навколо них шанування. Проте це може довести лише відсутність єдиного зразка й очевидну багатоманітність конкретних вирішень ідеї, яка, безперечно, входила до духовного життя епохи на різних напрямках відповідно різноманітними виявами. Передкінцем XVI ст. іконографія Воплочення побутувала не лише у творчості майстрів історичного перемишльсько-львівського кола. На Волині самотію окрему ікону з таким сюжетом відзначив опис церкви Милецького монастиря поблизу Ковеля 1593 р.³⁵ Її конкретного місцезнаходження у храмі не подано, проте навряд чи випадало б сумніватися щодо функціонування теми й на Волині так само у засвідченому спадщиною перемишльсько-львівського кола контексті, спільному, отже, для усієї Київської митрополії.



*Павлентій Радимський. Воплочення.
З церкви Різдва Богородиці в Хотинці.*

Дошкульну відсутність відповідних матеріалів київського походження здатна певною мірою компенсувати щойно пізніша, природно, графіка. Тут тема Воплочення з'явилася практично від самих початків місцевої гравюри – у першому багатолістрованому виданні лаврської друкарні (водночас – так само і для історії української книги) – у вигляді заставки Анфологіону 1619 р.³⁶

Важливо також, що кожна з віднайдених досі пізньосередньовічних версій Воплочення отримала продовження в мистецькій культурі XVII ст., причому, – так само теж із різних регіонів. Так, круглій іконі церкви в Багнуватому відповідає не зафіксованого походження образ XVII ст. (Сянок, Музей народного будівництва)³⁷. Рідкісний пізній приклад цієї іконографії зберіг теж не зафіксованого походження не опублікований невеликий триптих, на бокових крилах якого виконано зображення ангелів, які поклоняються центральному “Воплоченню” (НМЛ). Цілофігурна ікона жидачівського зразка (можливо навіть – він сам) зображена на пределлі намісного образу Богородиці (Дрогобич, церква святого Юрія)³⁸. Ікона XVII ст. на зразок успенської, встановлена на престолі, засвідчена також на Волині³⁹.

Цілком виняткове місце серед цього скромного доробку посідає ікона першої половини XVII ст. з Успенської церкви в Хотинці неподалік від Перемишля (Перемишль, національний музей

Перемишльської землі)⁴⁰. При першій публікації її віднесено до XVIII ст. й окреслено як зображення “Богородиці з Дитям”. Ромуальд Біскупський вірно датував образ першою половиною XVII ст., проте в сюжеті, всупереч авторському титулу та стійкій іконографічній традиції, яка передбачала присутність у такому разі волхвів (новіше сприйняття незмінно трактувало їх царями), в Україні знаний від храмової ікони середини XVI ст. з церкви в Бусовиськах (НМЛ)⁴¹, бачив у ньому “Собор Богородиці”⁴². Ікону, як виявилось, намалював знаний за “Страшним судом” 1623 р. (Поворозник, церква апостола Якова, тепер – парафіяльний костюл)⁴³ Павлентій Радимський⁴⁴. Хоча тронну версію Оранти в Україні пропонує уже не зафіксованого походження найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці другої половини XIII ст.⁴⁵, зображення Богородиці як у ній, так і в хотинецькому образі взороване на цілофігурній версії жидачівського зразка. В останньому випадку в цьому переконає своєрідність вкорочених пропорцій постаті та трактування правої сторони мафорію за фігурою. Однак у контексті нашої теми хотинецька ікона важлива насамперед як ще одне рідкісне звернення до теми Воплочення у мистецькій практиці західноукраїнських земель. Конкретний же вираз самого образу з тронною версією Воплочення та ангелами при троні не має аналогії в українській мистецькій спадщині. З неї випадало б пригадати хіба що зображення Богородиці Оранти на троні в раю у декількох “Страшних судах”, утім згаданому поворозницькому П. Радимського⁴⁶. Водночас ангели при троні виразно відкликаються до їхньої присутності в іконах тронуючого Спаса з Молитовного ряду. Одним із ранніх прикладів такої іконографії є, можливо, київського походження образ із Покровської церкви у Дорогиничах поблизу Луцька (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей)⁴⁷. Серед найвартісніших за вимовою переказів значення іконографії Воплочення у мистецькій культурі пізнього Середньовіччя слід відзначити також зображення на східній стіні вівтаря у системах монументального малярства. Їх своєрідним попередженням виступає фреска у східному пряслі склепіння каплиці Святого Хреста катедри на Вавелі в Кракові (1470)⁴⁸. Конкретним близьким до епохи прикладом слугує згаданий ансамбль малярства Юріївської церкви в Дрогобичі. Наголошена в такий спосіб роль іконографії Воплочення у пізньосередньовічних інтер'єрах українських храмів набула своєрідного продовження у новій релігійній

культури XVII ст.

Назагал доступні нині оригінальні зразки пізньосередньовічної іконографії Воплочення та її наслідування у малярських ансамблях XVII ст. досить нечисленні. Проте привертає увагу їх очевидна різnorodність та широка географія поодиноких прикладів, яку, звичайно, неможливо звести до якогось відосібленого вузького регіонального явища. За ними, безперечно, стоїть широка традиція, хоча й доступна вже нині в обмеженому колі автентичних пам'яток. А безпосередньо не пов'язані між собою об'єкти з Волині та серед спадщини майстрів перемишльської школи, як і чимале відображення самої теми у пізнішому київському мистецькому доробку, вказують на її загальноукраїнське побутування. Саме це й стало запорукою широкого відгуку теми Воплочення у новому для неї значенні в релігійному малярстві XVII ст.

Одним із головних здобутків нового етапу еволюції українського малярства, як відомо, став багаторядний ансамбль ікон передвітарної огорожі. Давніші джерела незмінно називають його Деїсусом (зрідка поряд як рівнозначне вживається також поняття “катапетасма”, стосоване у грецьких текстах Біблії для окреслення завіси старозавітного храму), а від XIX ст. повсюдно утвердився термін іконостас. Започатковане, мабуть, від перших десятиліть XVI ст.⁴⁹ розроблення такої високої багаторядної конструкції повільно розвивалося упродовж всього століття. У XVII ст. майже неодмінним елементом цих ансамблів у їх класичному складі стало “Воплочення”, вміщене в завершенні під вінчаючим “Розп'яттям”⁵⁰. Так цю основоположну для християнства ідею поєднано з її логічним продовженням – наступним визначальним моментом Нового Завіту – хрестною жертвою Христа заради спасіння людства й разом із нею винесено на центральну позицію в ансамблі ікон, вибудованому як ядро теологічної програми інтер'єру храму. Не випадало б доводити генетичний родовід зазначеного укладу від ікон, які з'явилися у вівтарях храмів на середину XVI ст., ширше – притаманної пізньосередньовічній релігійній культурі ідеї трактування та іконографічної програми оздоблення вівтарного простору. На це вказує насамперед присутність Воплочення в ансамблях монументального малярства на східній стіні апсиди. Так давня тема, яка, наскільки можна здогадуватися, у її прямій мистецькій реалізації рідше привертала увагу в Україні за часів Середньовіччя, виявилася заново покликаною до життя на його завершальному етапі. Цілком природно,

тепер вона набула нового контексту, постала у такому значенні, якого, звичайно, не здатна була прибрати раніше.

Так нібито достатньо “малоцікава” під оглядом іконографічних новацій друга половина XVI ст. при докладнішому осмисленні виявляється й щодо цього не позбавленою очевидного інтересу. Проаналізований приклад переконливо показує, що своєрідне “затишшя” перед початком творення нової мистецької культури XVII ст. ніяк не було періодом суцільного застою. Нібито “спокійна” на перший погляд поверхня насправді приховує глибоку повсякденну роботу, накопичення нового досвіду й переосмислення традиції відповідно до нових реалій – відповідно її ще належить відкрити й всебічно проаналізувати. Це були ті послідовні зусилля й непомітна робота, що поволі, але неухильно вели до перелому, наслідком якого стало широке утвердження від самого кінця XVI ст. нової мистецької системи. У цьому процесі заново покликана до життя тема Воплочення знову прибрала притаманного їй значення малярської концентрації одного з найважливіших положень теології. Власне через те вона й виявилася винесеною у завершення ансамблю ікон передвітарної огорожі як призначена стати новим цілісним виразом теології на актуальному етапі духовного життя.

1 Спадщина тогочасного українського релігійного малярства надалі залишається маловивченою. Оpubліковані досі поодинокі загальні огляди його еволюції мали цілком інше завдання: Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 237–272; Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI–XVII століття // Там само. – С. 275–279; Свенціцька В. І. Українське малярство XIV–XVI століть // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 16–19; Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 660–664. На окремих аспектах перелому традиції коротко наголошено: там само. – С. 659–660, 664–666.

2 Найдокладніше цей процес на документальних матеріалах до історії професійного середовища розглянуто: Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000.

3 Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 70–77.

4 Там само. – С. 157–170. Пор.: Tenże. Malarze południowo-wschodnich terenów prawosławnej diecezji przemyskiej w drugiej połowie XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji

naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Gienzy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 73–88. Найранішим задокументованим виявляється скромно відображене в джерелах дрогобицьке середовище, де посередніми даними малярі (одинокі майстер Федір) засвідчуються вперше на західноукраїнських землях поза Перемишлем і Львовом з-перед кінця 1520-х років: його ж. Малярський осередок Дрогобича в XVI столітті // Львівський Національний університет імені Івана Франка. Наукові зошити історичного факультету. – Львів, 2001. – Вип. 4. – С. 53–54. Що уже на той час діяльність поодиноких майстрів у менших містах виступала ширшою тенденцією доводить відновлений 1531 р. у Самборі Іван Вробль: Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 9, оп. 1, спр. 961, с. 9 (висловлюю щире подяку кандидатів історичних наук Юрієві Зозуляку, який вказав мені цей запис). Безперечно, майстер належав до тієї ж самбірської родини, що й відновлений у Перемишлі під 1560 р. самбірський маляр Василь Вробльович: Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 157.

5 За доступними нині писемними джерелами поза історичним перемишльсько-львівським регіоном цей процес найкраще засвідчено на Волині: Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 1996. – Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – С. 5–13; його ж. Західноукраїнські малярі... – С. 177–189.

6 [Малюшицький В.] О единой истинной православной вірі. – Острог, 1588. – Арк. 20.

7 У літературі справедливо прийнято вважати, що найраніше вони зазначилися насамперед на львівському ґрунті. Проте як згасання середньовічної мистецької системи, так і сам початок розроблення й утвердження в осередку нової досі зовсім не вивчені. Найближче до пояснення перебігу процесу короткий огляд у згаданому тексті, написаному для багатотомного видання “Історії української культури”: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 664–666. Див. також окремі міркування у: його ж. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто – суспільство – культура. – Львів, 1999. – Т. 3: Збірник наукових праць / За редакцією Мар’яна Мудрого (Вісник Львівського університету. – Серія історична. – Спеціальний випуск). – С. 44–112. Поки докладніше простежено лише один аспект львівської ситуації, визначений професійним середовищем малярів: його ж. Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття // Соціум. Альманах соціальної історії. – Київ, 2008. – Вип. 8. – С. 163–183.

8 Гелитович М. Празникові ікони українських іконостасів XVI століття // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції, Перемишль, 14–15 листопада 1998 р. – Перемишль; Львів, 2001. – Т. 2: Видатні діячі Перемищини. – С. 84–100.

9 Її ж. Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромилля та пам’ятки його кола // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – С. 85–87; 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. – 2000. – Вип. 35–36. – С. 90.

10 Гелитович М. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст. // Мистецтвознавство України. – 2000. – Вип. 1. – С. 57–69.

11 Увагу до цього важливого недооціненого явища національної мистецької культури на ранішому матеріалі привернуто: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 429–431.

12 Про її іконографію найдокладніше йшлося: Александрович В. Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богородицы // Byzantinoslavica. – 1998. – Т. LIX, fasc. 1. – P. 125–135. Докладний всебічний аналіз цієї унікальної пам’ятки не лише українського малярства, але й загалом східнохристиянської релігійної культури див.: його ж. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. – Львів, 2009. – С. 82–181.

13 Із традиції цілковито “виламуються” лише львівська храмова ікона першої половини XVII ст. у церкві в Новому Селі з архиєрєсєм, який тримає перед собою Нерукотворний образ, та ще рідкісніша ікона кінця (?) того ж століття з Богоявленської соборної церкви в Острозі (Острозький державний історико-культурний заповідник). В останньому прикладі під постаттю Богородиці клячуть імператор та патріарх, тримаючи в руках тканину, на якій поверх хреста стоїть голова Ісуса Христа. Репродукції див.: Gębarowicz M. Mater Mięsericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (Studia z Historii Sztuki. – Т. 38). – Wrocław etc., 1986. – Рис. 92, 145 (тут острозький образ датовано шойно тільки XVIII–XIX ст., що є цілком неприйнятним з огляду його стилістичних особливостей).

14 Молдован А. М. Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. – Москва, 2000. – С. 333. Докладний наліз зазначеного взаємозв’язку пропонує підготовлена до друку студія про українську середньовічну іконографію Покрову Богородиці з докладним опрацюванням поодиноких її об’єктів. На значенні теми Воплочення для Покрову Богородиці, окрім унікальної ікони київської збірки, своєрідно наголошують два згадані рідкісні, безпосередньо нічим не пов’язані між собою зразки з церков Нового Села та Острога.

15 Не нав’язуючи до ідеї Воплочення, у літературі цю тему вперше відзначив: Biskupski R. Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie // Polska sztuka ludowa. – 1985. – Nr 3–4. – S. 158–159. Він же вказав на неї як одну з прикметних особливостей українського релігійного малярства: tenże. Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska–Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 2000. – Т. 5: Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 160–161. Про місце цієї теми в ансамблі ікон передвітарної огорожі коротко див.: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 429. Основний комплекс українських ікон з цим сюжетом з колекції Національного музею у Львові без докладнішого заглиблення в теологічну та історично-мистецьку проблематику опубліковано: Гелитович М. Богородиця з Дітями і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Львів, 2005. Іконографія Похвали Богородиці виводиться

від давніх візантійських зразків, які нині вдається прослідкувати до двох ікон XII ст. з монастиря святої Катерини Александрійської на Синаї, одна з яких зберігається на місці, а інша потрапила до Санкт-Петербурзького Ермітажу. Репродукції див.: Этингоф О. Э. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XII веков. – Москва, 2000. – Ил. 11; 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, March 11 – July 6, 1997. New York, 1997. – No 244.

16 Намісні ікони у східнохристиянській теології мають зовсім іншу функцію, визначену насамперед повсякденними завданнями Церкви, найпоказовішим наголошенням яких є здебільшого вміщені на іконі Спаса Його слова, збережені в тексті Євангелія: “Я є світло світу; той, хто ходить по Мені, не має ходити у тьмі, але має світло життя вічного” (Іо. 8,12). Цю роль незмінно посилює також храмовий образ. До такого значення намісних ікон в українському контексті увагу привернуто: Александрович В. Іконостас П’ятиницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси. – Львів, 1996. – С. 114.

17 Ікона залишається не вивченою. Найновішу публікацію у кольорі з виліченням найважливішої старшої літератури див.: Гелитович М. Богородиця... – № 1.

18 До наукового обігу ікону впровадив: Свенціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV–XVI віків. Матеріяли і замітки // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка (надалі – Записки НТШ). – 1914. – Т. 121. Іл. П. Ї новішу історію найдокладніше опрацював: Вуйцик В. Жидачівська Оранта // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1994. – Ч. 9. – С. С. 73–77. Про саму ікону та її місце в історії українського релігійного малярства див.: Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2005. – Вип. 5. – С. 116–135. Ікона має ряд пізніших наслідувань – другої половини XVII – початку XVIII ст. (там само. С. 119–120), проте справа конкретного її шанування виходить поза рамки нинішньої теми.

19 Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 15.

20 Зазначену хронологію визначив період поширення в українському малярстві власної версії стилю монументального ранньопалеологіського зразка, який припадає на останню третину XIII – перші десятиліття XIV. Огляд відповідних пам’яток див.: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 20–31; його ж. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 286, 288; tenże. Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyjskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 275–278.

21 Александрович В. Чудотворна ікона... – С. 126–127.

22 Там само. – С. 127–128.

23 Див.: Громова Е. Б. История русской иконографии Акафиста. Икона “Похвала Богоматери с Акафистом” из Успенского собора Московского Кремля. – Москва, 2005. – С. 19. За свідченням давніх джерел саме перед ним 719 р. співали подячний гімн після зняття арабської облоги Константинополя. Див.: Huglo M, L'ancienne version de l'hymne Acatithe // Le Museon. – 1951. – P. 27–61.

24 Засвідчений писемними джерелами віддалений константинопольський протограф вказує один із прикладів наслідування в українських пам’ятках дуже давніх зразків. Інший ще старший зберегла фреска “Богородиця Заступниця у молінні перед Христом” нартексу київської Кирилівської церкви, яка відтворює іконні елементи програми імператорського входу до Софійського собору в Константинополі: Александрович В. Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. – 1999. – Вип. 34. – С. 65, 68. Докладніше див.: його ж. Фреска нартексу київської Кирилівської церкви “Богородиця Заступниця у молінні перед Христом” та її константинопольський іконографічний прототип (друкується). Уже доводилося наголошувати на недооціненому значенні українського малярства для реконструкції окремих особливостей візантійської іконографії: Найдокладніше це явище поки розглянуто на вибраних зразках малярства XIII–XIV століть: його ж. Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49.

25 Byzantium. Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London, 2004. – No 212. У синайській колекції є й раніша аналогічна ікона, правдоподібно, VII ст., проте малярство у ній майже втрачене: Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. – Princeton, 1976. – VI. 1: From the Sixth to the Thenth Century. – No B.28. Відповідно варто пригадати й найстаршу зі спадщини київської традиції новгородську чудотворну ікону (Новгород, Софійський собор). З новішої літератури про неї див.: Смирнова Э. С. Новгородская икона “Богоматерь Знамение”: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. С.-Петербург, 1995. С. 288–310. У Новгороді ця тема, правдоподібно, могла мати більше поширення, оскільки з XII ст. збереглася ще також двостороння ікона з мученицею Ульяною на звороті (Москва, Музей-квартира Павла Коріна): Государственная Третьяковская галерея. – № 11.

26 Про цю практично невідому досі колекцію див.: Павличко Я. Знищено і забуто. Музей Греко-Католицької Духовної Семінарії у Перемишлі (друкується)

27 Гелитович М. Маловідомі пам’ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) // – Łańcut, 2004. – Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – № 7, 8. Сам мотив виступає й у пам’ятках другої половини століття, серед яких його засвідчує ікона святої Параскеви Тирновської з історією з Преображенської церкви в Соліні (Музей народного будівництва в Сяноку): Ikona karpacka, Album wystawy “Ikona karpacka” w patku Etnograficznym w Sanoku. – Sanok, 1998. – II. 15.

28 O.Jarema W. O pracowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Gieczy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – II. 17; Сидор О. Внесок патріарха Йосифа Сліпого в історію українського музейництва // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – Іл. 2.

29 Єдиним аналогом подібного залучення херувимів є їх присутність у мандорлі, покликаний передавати небесну славу Христа в українських

іконах “Спаса у славі”. Найповніший досі, проте не вичерпний їх підбір див.: Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”. – Львів, 2005. Однак ця винятково поширена в українському пізньосередньовічному малярстві іконографія може сприйматися лише віддаленим тематичним аналогом мотиву – про можливість безпосереднього зв’язку заводити мову не випадає. Конкретний відтворений в багнуватівському образі взірць херувимів, швидше, міг би належати до мистецької спадщини західноєвропейського культурного кола, де цей елемент набув чималого поширення. Єдиним його зразком, збереженим з-перед кінця XVI ст. на українському ґрунті, виявляється намальована 1599 р. чудотворна ікона Богородиці Домагалічів роботи львівського маляра Юзефа Шольца Вольфовича (Краків, збірка Львівської митрополичої курії). Найновіші відомості про походження ікони та особу її автора див.: Александрович В. Малярське середовище Львова наприкінці XVI століття й утворення цеху малярів-католиків // Львів: місто – суспільство – культура. – Львів, 2007. – Т. 6: Львів і Краків: діалог міст в історичній ретроспективі / Під ред. О. Аркуші, М. Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). – С. 98–101.

30 Про початок використання іконографічних матеріалів західного походження у практиці тогочасного українського релігійного малярства див.: Александрович В. Українська мистецька культура XVI ст.: перші кроки до західноєвропейської традиції // Діалог культур. Матеріали Перших наукових читань пам’яті Дмитра Чижевського, Кіровоград-Київ, 17–19 жовтня 1994 р. – Київ, 1996. – С. 99–109; tenże. Ukrainische Maler der zweiten Hälfte des 14.–16. Jahrhunderts: “Spotkanie Wschodu i Zachodu” // Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie / Pod redakcją prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko. – Lublin, 2000. – S. 56–83; його ж. Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: “зустріч Сходу та Заходу” // Молода нація. – 2001. – Ч. 3: Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.). – С. 5–51.

31 Александрович В. Чудотворна ікона... – С. 117.

32 Акафісти. – Львів, 1699. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574–1700. – № 742). Репродукцію див.: Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – Київ, 2003. – Іл. 96.

33 Акафісти. – Київ, 1663. Арк. 114 зв. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки... – 411).

34 Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 18. Зазначені царські врата у поєднанні з львівським успенським образом та деякими іншими пам’ятками дають підстави закладати появу ще перед кінцем століття в українській церковній практиці не зауважених досі зовсім скромних виявів декоративного різьблення. До відповідного явища увагу привернуто у розділах про скульптуру XIII–XVIII століть, написаних для нової багатотомної “Історії українського мистецтва”, яку розпочав видавати Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

35 Архив Юго-Западной России. – Ч. 1, т. 6. – Киев, 1859. – С. 366.

36 Анфологон. – Київ, 1619. – Арк. 1, 47 (другого рахунку). Див.: Запаско Я., Ісаєвич Я.

Пам’ятки... – № 120.

37 Ikona karpacka. Album wystawy Ikona karpacka w Parku etnograficznym w Sanoku. – Sanok, 1998. – No 37; Llum d’Orient exposició d’icones de Polonia dels segles XV–XX. – Barcelona, 2003. – P. 38; Unter Deinen Schurz... Ikonen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus den polnischen Karpaten. – Nowy Sącz, 2005. – No 41.

38 Александрович В. Композиція циклу “Акафіст Богородиці” на пределлі намісного образу Богоматері в іконостасі Святоюрської церкви у Дрогобичі // Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях. Перші читання. Матеріали виступів 23 червня 1998 р. м. Дрогобич. – Дрогобич, 1998. – С. 68–76. Кольорові репродукції див.: Milyajeva L. The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. – Sankt-Peterburg, 1996. – П. 158.

39 Відома за фотографією; до наукового обігу впроваджено: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – С. 38, приміт. 32.

40 Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu. – Kraków, 1981. – Nr 213. – П. XIV.

41 Найкращу репродукцію див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. ХСІ. З того ж часу походить й храмова ікона з церкви в Прислопі (приватна збірка): Давня українська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003. – № 7.

42 Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – П. 71.

43 Про ікону див.: Giemza J. Najstarsze zabytki malarstwa z cerkwi p. w. Świętego Jakuba Brata Pańskiego w Powroźniku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 224–225 (наведено повний текст авторського напису).

44 Без докладнішої аргументації авторську атрибуцію запропоновано: Александрович В. Чудотворна ікона... – С. 119.

45 Докладне обґрунтування такого датування див. у підготовленій до друку монографії: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія.

46 Відповідна іконографія, втім не лише українська, але й візантійська та декілька середньовічних європейських прикладів згруповані в згаданій студії української середньовічної іконографії Покрову при аналізі зазначеного найстаршого вцілілого в Україні зразка відповідної теми – із зображенням Богородиці саме у версії тронної оранти. Проте тут вона, природно, зображена без Емануїла.

47 Репродукцію див.: Волинська ікона XVI–XVIII ст. / Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 35.

48 Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesnojagiellońskiej: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 1994. – T. 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. – П. 17.

49 Хронологія початкового періоду еволюції українського багаторядного ансамблю ікон передвітарної огорожі досі не досліджена. Загальні міркування на цю тему з конкретними прикладами див.: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 429–431. Найважливішими вказівками на започаткування цього процесу є усталізування перед кінцем XV ст. намісного ряду з класичними чотирма іконами та засвідчений від початку наступного століття у складі розбудованої передвітарної огорожі цикл

ЛЕМКІВСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНА: ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЯ САМОБУТНІСТЬ

великих празників. Найраніші його приклади дають подвійне “Благовіщення – В’їзд до Єрусалиму” з церкви у Верблянах (Музей народного будівництва у Сяноку) та частково засвідчений ряд анонімного перемишльського “Майстра циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі”, з якого в оригіналі нині відомі лише “Різдво Христове” та “В’їзд до Єрусалиму” (НМЛ). Коротко про них див.: його ж. Майстер циклу великих празників... – С. 78–84, 94–95.

50 Таке місце Розп’яття займає уже серед фресок центральної та лівої апсиди римської церкви Санта Марія Антіква. На передвітарній огорожі Розп’яття серед візантійської спадщини фіксується пам’ятками синайського походження від XII–XIII ст., а найстарший збережений монументальний хрест (Афон, монастир Пантократор) походить з кінця XIII – початку XIV ст.: Vocotopoulos P. L. Funzioni e tipologia delle icone // Il viaggio dell’icona dalle origini a caduta di Bizancio / A cura di Tania Velmans. – Milano, 2008. – P. 135 (останню пам’ятку з датою “бл. 1360–80” див.: Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.18). Як наслідування давніших зразків винчаюче “Розп’яття” над півфігурним “Молінням” з’явилося уже в фресках церкви святої Євфросинії Полоцької у Полоцьку. Репродукцію див.: Полацкі Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр / Аўтар тэксту А. А. Ярашэвіч. – Мінск, 2006. – С. 19, 24. Винчаюче “Воплочення” посеред пророчого ряду під “Розп’яттям” цілковито здомінувало програми українських передвітарних огорож. Із небагатьох винятків можна вказати ансамбль львівської П’ятницької церкви з винятковим для української іконографії “Воскресінням”, проте тут пророчий ряд послідовно наголошує тему Страстей, що й визначило появу цього так рідкісного для відповідного місця сюжету: Александрович В. Иконостас... – С. 117. Що подібних прикладів та варіантів могло бути більше – доводить вміщення на відповідному місці у колишній монастирській Вознесенській церкві у Волиці Деревлянській “Новозавітної Трійці”, зображеної у вигляді трьох осіб за іконографією трьох ангелів Старозавітної Трійці (!). Репродукцію іконостасу див.: його ж. Іван Руткович і жовківський малярський осередок кінця XVII століття // Пам’ятки України: історія та культура. – 2004. – Ч. 1. – С. 92.

Період кінця XIV – першої половини XVI ст. в Європі ознаменований важливими віхами еволюційного розвитку високопрофесійного мистецтва, базованого на неперевершених здобутках готичного та візантійського стилю, на зміну яким поступово прийшов нав’язаний гуманізмом ренесанс. Складні процеси взаємопереплетіння мистецьких стилів та явищ не оминули українські терени, що перебували у складі тогочасного Польського королівства. У той період Польща, укріпивши свій політичний статус у Європі, стала певним містком поміж традиціями християнського мистецтва Західної та Східної Європи. Важливу роль у проникненні візантійських рис у мистецькі форми, ознаменованого західноєвропейською латинською традицією християнського мистецтва, відігравали українські малярі. Зокрема, творчий потенціал кваліфікованих митців, вихідців із багаточисельного масиву українського населення, що увійшло до складу Польської держави, широко використовував при оздобленні католицьких храмів король Владислав II Ягайло (Віслицька колегіата, каплиця Святої Трійці в Люблінському замку, кафедральний костюл у Сандомирі).

У складі тогочасної Польської держави православні українці-русини не лише зберегли свій мистецький потенціал а й помітно примножили його. Розвинулось своєрідне самобутнє дерев’яне храмове будівництво, неперевершені взірці якого спостерігаємо й донині. В контексті розвитку церковної архітектури неповторного звучання та розквіту набуло іконописне мистецтво. Особливою вишуканістю та неповторністю з поміж збережених ікон того часу виділяються іконописні твори, що походять з карпатського регіону, який населяла колоритна етнографічна група українського народу – лемки.

Лемківська ікона XIV – першої половини XVI ст. міцно затримала в собі духовну скерованість давньої Київської держави, пріоритетні принципи в царині сакрального мистецтва якої визначали візантійські іконографічні та художньо-стильові традиції. Сповнені особливої монументальності, іконописні твори лемків характеризує майстерний ритмічний рисунок, вишукана гармонія барв у поєднанні з виразними рисами наївного

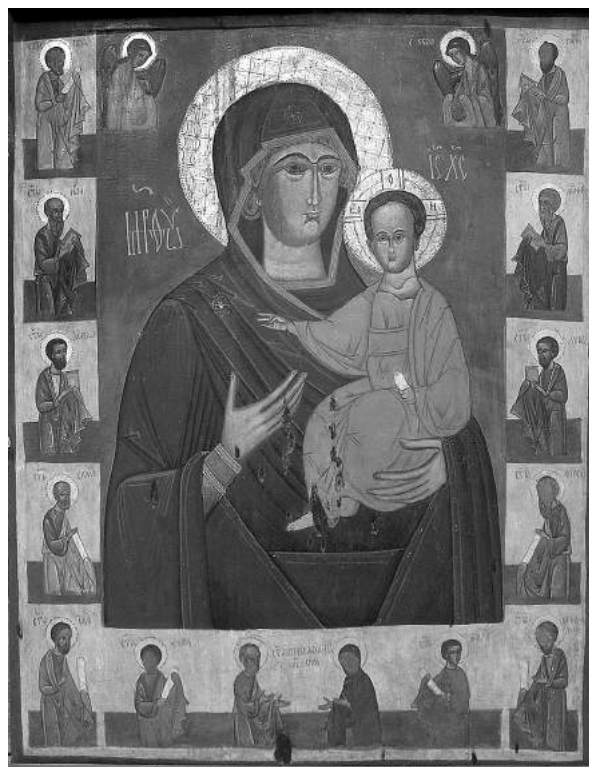
реалізму в пластичному трактуванні сюжету. Більшість іконографічних схем відтворених в іконах була усталеною і прослідковувалась практично у кожному тогочасному іконостасі.

З-поміж малярських творів, що походять з іконостасів лемківських церков сучасної території Польщі, кількісно домінують намісні ікони із зображеннями Богородиці та Христа. Особливо широко представлені поясні зображення Богородиці іконографічного типу Одигітрії, часто із пророками у клеймах.

До унікальних самобутніх творів належить ікона другої половини XV ст. “Богородиця Одигітрія”, що знаходиться у збірці Національного музею Кракова¹. Особливістю ікони є те, що тло написане зеленою стриманою барвою. Зелений колір тла є рідкісним серед візантійських ікон, проте має аналоги з-посеред лемківських ікон. Зокрема, написане зеленою барвою тло спостерігаємо на іконі другої половини XV ст. “Богородиця Одигітрія” з с. Рихвалд (тепер Овчари), що зберігається у Музеї народної архітектури в Сяноку². Ікона “Богородиця Одигітрія” з с. Рихвалд іконографічно споріднена з іконою із краківського Національного музею³. Таке ж темно-зелене тло, у Богородиці темний коричнево-вишневий мафорій облямований вохристо-червоною стрічкою. Традиційно для українських лемківських ікон типу Одигітрії вирішено постать Христа: характерний уклад фігури, розміщення стоп ніг, показний жест кисті правої руки із розкритим мізинцем та спареними вказівним та середнім пальцями, посередині затиснутий білий сувій у лівій долоні. Хітон білий із червоним клавієм. Гіматій вохристо-червоний, підсвічений золотим асистом.

Третьою відомою іконою XV ст. типу Одигітрії з зеленим тлом є “Богородиця Одигітрія” (Історичний музей в Сяноку) з Покровської церкви с. Долини⁴. Ікона, очевидно, створювалась у майстерні з якої вийшла у світ й ікона з краківського Національного музею, на це вказує спорідненість кількох деталей. Зокрема, надзвичайно близькими є елементи трактування обшлагів рукавів хітонів Богородиць (широка червона стрічка по краях всіяна білими перлами та трьома дрібними розетками, що імітують дорогоцінне каміння.

При уважнішому огляді ікон помітно, що ікона з Долини у часі виконання є пізнішою і поступається “краківській” витонченістю та вишуканістю живописання. Проте ікона “Богородиці Одигітрії” з Долини без сумніву



*Богородиця Одигітрія з апостолами.
Ікона першої половини XV ст. з с. Жогатин.
Музей народної архітектури в Сяноку*

належить до кращих творів українського лемківського іконопису другої половини XV століття. Особливо ікона вражає гармонією “поєднаних кольорів – червоного, зеленого, вишнево-коричневого, білого, золотистого, доведених до повноти звучання”⁵.

В збірках Польщі зберігається ще одна ікона із зеленим тлом середника. Це ікона “Богородиця Одигітрія з апостолами” з ц. Св. Дмитрія в Жогатині біля Бірче (Музей народної архітектури в Сяноку)⁶. У порівнянні з іншими іконами із зеленим тлом середника (з Долини, Рихвалда, з Національного музею Кракова) жогатинська ікона, незважаючи на наближений до них іконографічний уклад побудови (мова йде лише про середник), зокрема спорідненість рисунку ліній мафорію Богородиці, характеризується дещо іншою манерою написання. Пластично-стильовий уклад ікони більш архаїчний, і відповідає іконописним народним традиціям першої половини XV століття. Загалом стиль писання ікони в цілому відповідає художній манері Майстра з Ванівки, як зрештою й ще дві намісні житійні ікони із зображеннями святих Миколая та Параскеви, що теж походять з іконостасу ц. Св. Дмитрія в Жогатині й нині зберігаються в експозиції Музею народного будівництва в Сяноку⁷.

За художньо-стильовими ознаками, манерою писання найближчою до ікони Богородиці з Жогатина є ікона „Богородиця

Звеселяння Немовляти з апостолами” з с. Довгого (з часом село приписали до Новосілець біля Сянока, тому інколи в літературі ікона фігурує під цією назвою)⁸. Майже квадратна за розмірами (125x115 см; Історичний музей в Сяноку) ікона особливо виділяється унікальністю іконографічного типу, в подальшому не розвиненого в українському іконописі. Зображена на середнику Богородиця – типу „Пелагонітиса”⁹, за галицькою традицією оточена з трьох сторін широкими полями, із розміщеними на них у чотирнадцяти округлих клеймах (з боків по п’ять і чотири внизу) доколінних постатей апостолів та праведних Якіма й Анни. Богородиця міцно підтримує обома руками неспокійне Немовля. Христос простягнув до правого рамена Матері правицю з іменословним укладом пальців. Лівиця стрімко по вертикалі опущена вниз із білим сувоєм у долоні. Голова відхилена назад.

На загал, кольорову гаму ікони формують домінуючі барви: наблизений до кольору слонової кістки вохристо-білявий аурипігмент (тло полів), оранжево-вохриста (тло середника, гіматій і клави Христа), темно-вишнева (мафорій Богородиці), золота (золочені німби), холодна зеленово-оливкова (чіпець та рукав Богородиці, сфери клейм із розтяжкою темних та світлих тонів) і біла (сорочка Христа). Відтак гармонійно узгоджені барви сконцентровані навколо темно-вишневого мафорію Богородиці, зверху підсвіченого пламеніючим оранжево-вохристим тлом середника і підсиленого золотосяйними німбами, в оточенні, немов вінком, зеленово-оливкових клейм на світлоносному тлі, надають іконі урочистого емоційно піднесеного звучання. Ікону Богородиці з Довгого є підстави вважати однією з найдавніших із нині відомих українських ікон із постатями апостолів у клеймах¹⁰.

Потреба бачити Богородицю по земному близькою та доступною й водночас возвеличити Її та Сина Божого спричинила до створення у XV–XVI ст. великої кількості ікон іконографічного типу „Богородиця з Дитям і похвалою”. Ікони Богородиці з пророками на полях серед мистецьких іконописних творів інших християнських народів східного обряду фіксуються щойно з XVI століття. В західноукраїнському іконописі богородичні ікони з Похвалою відомі щонайменше з першої третини XV століття. На цих іконах через постаті старозавітних та новозавітних персонажів, розміщених на бічних полях та внизу, відтворювалась не лише ідея прославлення

Богоматеринства а й наголошувалось на нероздільній єдності Старого та Нового Завітів¹¹. Окрім Богоотців – Якіма та Анни, найчастіше зображались старозавітні пророки Мойсей, Аарон, Давид, Соломон, Єзикаїл, Яків, Ісая, Даниїл, Гедеон, Амос інколи Мелхісідек, Ілля, Захарія, Валаам, серед піснетворців також зображали Йосифа, Стефана, Косму Маюмського, Йоана Дамаскіна.

Визначним твором XV – першої половини XVI ст. іконографічного типу „Богородиця з Дитям і похвалою” є відома лемківська ікона з с. Панищів (Історичний музей в Сяноку)¹².

Канон духовної краси закладений в іконописні образи Христа Пантократора (Вседержителя). Властиво образ Христа Пантократора в українському малярстві XV – XVI ст. з теренів нинішньої Польщі представлений у кількох іконографічних варіантах (Христос на троні, Христос Учитель, Христос Проповідник по пояс і на повен зріст).

Доволі унікальною та величною є ікона XV ст. “Христос Учитель” з церкви Пресвятих Великомучеників Козьми та Дем’яна в Милику біля Мушини на Лемківщині (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)¹³. Ікона вражає високим надзвичайно продуманим рівнем виконання, і цілком вписується в коло найдовершеніших творів візантійського іконописання. “Пантократор” із Милика належить до ефектних, писаних на яскраво-червоному тлі ікон, які увібрали в себе традиції античного, елліністичного малярства, яке дуже часто використовувало червоне тло.

Окрім вишуканого почуття кольору іконописець милицького “Пантократора” віртуозно володіє рисунком, і особливо, графічно промовистою лінією. Саме лінія як основний після кольору пластичний засіб творить унікальний неповторний візерунок композиційного вирішення монументальної постаті Христа, і зокрема Його одягу. Іконографічно близькою до ікони з Милика є ікона першої половини XV ст. перемишльської школи з церкви Успіня Пресвятої Богородиці с. Вільча, передмістя Перемишля (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)¹⁴.

Доволі давньою є, створена не пізніше XV ст., ікона „Христос Учитель”, що походить з с. Війське біля Сянока (зб. в Історичному музеї Сянока)¹⁵. Близькою за іконографією до ікони „Христос Учитель” з с. Війське є ікона „Христос Учитель” з с. Лісковате біля Устрик (кінець XV – початок XVI ст., Національний музей у Львові ім. А.

Шептицького)¹⁶, щоправда, на першій іконі відсутні зображення півпостатей Богородиці та Івана Предтечі.

Іконографічний мотив “Христос на троні” є різновидом циклу зображень Христа Пантократора. Образ Христа Пантократора на троні як відомо в чині Моління або Деїсис (грецьк.) обов’язково супроводжувався постатями пристоячих Богородиці та Івана Предтечі, які разом склали центр композиції, так званій Триморфон, який поступово розширився додаванням з обох боків по парі фігур. У малярстві XIV – XV ст., більш-менш точно датоване, зображення Пантократора на троні в композиції Деїсис знаходимо посеред фрескових розписів замкової каплиці в Любліні¹⁷.

Найвидатнішою іконописною пам’яткою з зображенням “Деїсису” є ікона початку XV ст. із церкви Різдва Богородиці з с. Ванівка поблизу Коросно, який створив легендарний іконописець, знаний як “майстер ікон з Ванівки”¹⁸. В пластичному ладі творів, які пов’язують із творчим доробком майстра, помітна подібність до розписів маляра Андрія у пресвітерії замкової каплиці Св. Трійці у Любліні, а також із мініатюрами Київського Псалтиря (1397 р). Значно менше спільних рис зображення Пантократора на троні в іконі “Деїсис” із Ванівки має посеред відомих іконописних візантійських тогочасних пам’яток.

Ванівський Христос Пантократор величаво сидить на полум’яно-червоному широкому троні. Верхній край спинки трону має оригінальне хвилеподібне завершення. Одягнутий Христос у темно-вишневий хітон із червоним клавієм та оливково-зелений гіматій. Благословляюча правиця з двоперстним (пальці перехрещені) жестом на рівні грудей, у лівій розкрите Євангеліє з червоними обрізами¹⁹. Окреслений характер вирішення трону зустрічаємо на іконі кінця XV – початку XVI ст. “Христос Пантократор на троні” з намісного ряду церкви Параскеви П’ятниці в с. Маляві коло Бірче (зб. у Музеї народної архітектури в Сяноку)²⁰.

У руслі народного аматорського стилю написано два оригінальних розширених Деїсиси кінця XV – початку XVI ст. з села Пашової біля Лиська (Музей народної архітектури в Сяноку)²¹ та Дальови (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)²².

Наприкінці XIV – першій половині XV століття в українському іконописі поступово утверджується іконографія “Спаса у Славі”. Цей іконографічний мотив за своєю есхалотичною суттю тісно пов’язаний із зображенням Христа на Страшному суді, й



Спас у Славі. Центральна частина Моління з чином. Ікона першої половини XV ст. з с. Тилич. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького

водночас поєднаний із мотивом “Вознесіння Господнє”. Появу зображень “Спаса” у потрійній мандорлі пов’язують із впливами теорій ісихастів. Ромб, в який умонтована сидяча постать Христа, символізує “Славу”; овал із херувимами – “Сили небесні”; чотирикутник із емблемами євангелістів по кутках – “Землю”.

В українському мистецтві традиційна іконографія мотиву “Спаса у Славі” поступово вибудовувалась протягом кінця XIV – першої половини XV ст. і щойно у середині XVI ст. отримала свій довершений вигляд у іконописі Галичини та Волині, зокрема, відображений на високомистецьких іконах із Коростна, Шклярів біля Дальови, Наконечного, Бусовисько, Потелича, Жовкви, Повергова, Ясениці Замкової, Долини, Вовче.

В лемківському іконописі XV ст. з теренів Польщі зображення “Спаса у Славі” зустрічаємо на іконах з сіл Новосілець біля Сянока (Історичний музей у Сяноку)²³, Тилича (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)²⁴. “Спас у Славі” з Тилича вражає не лише іконографічною довершеністю а й напрочуд майстерною унікально витонченою манерою написання. Особливо слід відзначити рівень написання лику Христа, у характері якого виразно простежуються риси притаманні



Спас Нерукотворний. Ікона XV ст. з с. Кремна. Музей народної архітектури в Сяноку

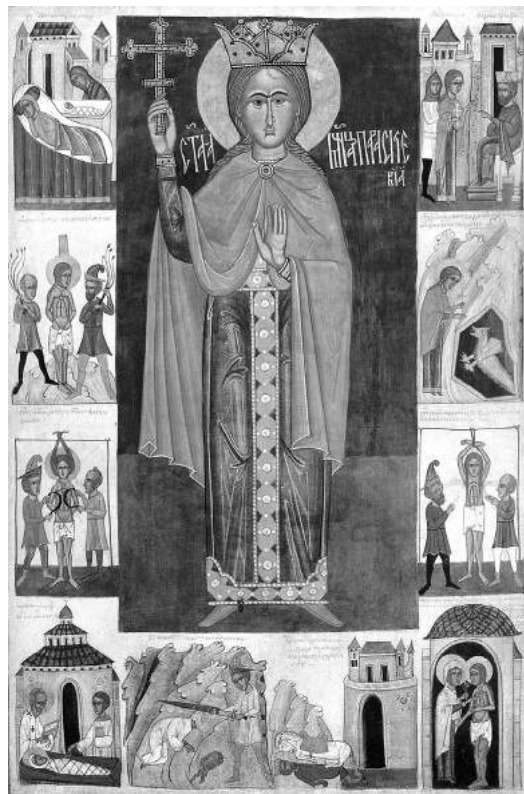
іконописним взірцям XIV століття.

Майже довершений іконографічний мотив “Спаса у Славі” представляє лемківська ікона (друга половина XV ст.) з Новосілець біля Сянока (Історичний музей у Сяноку). При першому ж огляді ікона вражає своїм художньо-пластичним вирішенням, урочистим характером. Колорит ікони базований на світло-вохристій барві.

Втогочасному українському іконописі з теренів Польщі широко представлений образ “Спаса Нерукотворного”. Серед збережених іконописних зображень “Спаса Нерукотворного” особливо вирізняються ікони, що походять із Терло²⁵, з Ясениці Замкової²⁶ (обидві у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького), з Крамної (Музей народної архітектури в Сяноку)²⁷, з церкви Богородиці Покрови с. Овчари (Рихвалд) біля Горлиць (Музей Замок, м. Ланцут, Польща)²⁸, з Коростна біля Устрік (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)²⁹.

Звужений донизу лик Спаса найчастіше завершує клиноподібна ледь роздвоєна борода. В Росії подібний тип зображення клиноподібної бороди у Христа утвердився в XVI – XVII ст. і отримав назву “Спас Мокра Борода”. Клиноподібний характер бороди притаманний українській іконі XV ст. (походить із Прикарпаття) з Національного музею Кракова³⁰ а також зображенням Спаса на іконах з Ясениці Замкової³¹ та з Коростна (обидві у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького).

Відомо, що у XIII – першій половині XIV ст. українські церкви, особливо провінційних міст та сіл, містили не багато ікон. Іконостаси були невеликими здебільшого двоярусними з намісним рядом, найчастіше з іконами Христа та Богородиці, та верхнім рядом чину “Моління”, із ростовими зображеннями пристоячих обабіч Христа на троні. З другої половини XIV ст. в іконостасах набувають поширення



Параскева П'ятниця з житієм. Ікона першої половини XV ст. з с. Жогатин. Музей народної архітектури в Сяноку

ікони житійного типу. Найчастіше зустрічається варіант з фігурою в ристі, оточеною житійними сценами в клеймах на полях. Подібна іконографія відома на візантійських іконах щонайменше з XIII століття. На візантійських іконах клейма розміщували на полях з чотирьох сторін або ж із двох сторін, зліва та справа. Характерно, що в українському малярстві, особливо у Галичині, здебільшого утвердився варіант із розміщенням клейм із трьох сторін, знизу, зліва та справа.

Сюжети клейм, розміщених у горизонтальних та вертикальних поясах, здебільшого базувались на описаних у літературі житіях і сотворених чудесах святого, інколи їх основу становили мотиви почерпнуті з літургійних піснеспівів. Відтак у ікону проникли моменти літературної оповідності.

Довідомих українських житійних ікон XIV – XV ст. з території Польщі належить архаїзована лемківська ікона “Свята Великомучениця Параскева П'ятниця з житієм”, що зберігається у з Національному музеї Кракова. На цій іконі житійні сцени розміщено надвох вертикальних танижньому горизонтальному поясах. На загал, в іконі панують вохристо-золотиста барва тла в поєднанні з червоною в мафорії святої та деталях клейм³². Серед інших українських

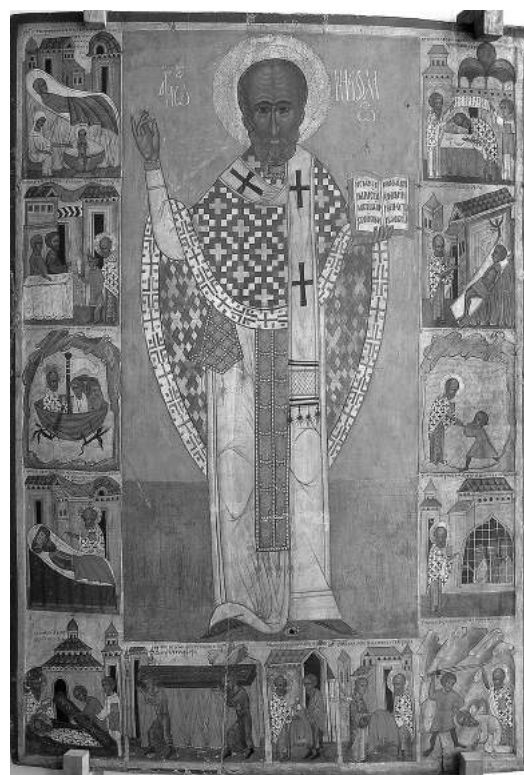
ікон XV ст. “Параскева П’ятниця з житієм” вишуканим характером, майстерним рівнем виконання сцен клейм, вирізняється ікона з церкви Св. Дмитрія в с. Жогатин біля Бірче (Музей народної архітектури в Сяноку)³³.

Житіє святої преподобної Параскеви-сербинки в українському іконописі розкривають сцени в клеймах ікони “Параскева Тирновська з житієм” із церкви Параскеви в селі Крампній із церкви Св. Козьми та Дем’яна. Храмову ікону створено наприкінці XV – початку XVI ст., щоправда в ній багато рис властивих малярству першої половини XV ст. (не виключено, що ікону з часом поновлювали, скажімо мафорій), зокрема в характері вирішення клейм³⁴. Своєрідністю відзначається стиль написання кирилических літер обабіч німба святої, в яких помітні виразні ознаки готичного стилю. Аналогічне написання літер на іконі “Христос Пантократор на троні” другої половини XV – початку XVI ст. із церкви Параскеви П’ятниці в с. Малява (Музей народної архітектури в Сяноку)³⁵. Водночас підписи клейм зроблено традиційним для українських тогочасних ікон шрифтом.

Житійні сцени, їх вісім, розгорнуто рядами зліва направо зверху донизу: перший ряд – “Повернення Параскеви на батьківщину”, “Молитва в пустелі”; другий – “Параскева і юнак”, “Смерть Параскеви”; третій – “Поховання Параскеви з юнаком”, “Явлення Параскеви вві сні отцеві Георгію”; четвертий – “Покладення в труну”, “Перенесення мощей Параскеви”.

У Історичному музеї м. Сянока у Польщі зберігається ще одна не менш унікальна лемківська ікона XV ст. “Св. Параскева Тирновська” з церкви Пр.В.Св. Параскеви Тирновської в Устє Горлицьке (колишнє Устє Руське)³⁶. Наглибокому темно-зеленому тлі середника намісної храмової ікони св. Параскева стоїть із піднятим правицею на рівень німба шестиконечним хрестом, лівиця з розкритою долонею на рівні серця. Свята одягнута у темно-зелений хітон та кіноварно-червоний мафорій, пламеніння якого доповнюють червоні розшиті золотими лініями, розставлені в сторони, чобітки. Відтак у середнику ікони панують кольорові зіставлення трьох локальних барв зеленого, червоного, золота великого німба в поєднанні з вохристітєльними переливами на лику та кистях рук. Ці основні барви домінують і у десяти сценах життя святої, розміщених на полях у галицьких традиціях із боків та внизу.

На загал, слід зазначити професійний рівень іконописця, і зокрема, майстерне написання постаті Параскеви на середнику



Святий Миколай з житієм.

Ікона другої половини XV ст. з околиць с. Горлиці. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького

ікони. Особливою м’якістю, плавним перетіканням тональних переходів відзначається пластичне вирішення лику Параскеви, ледь повернутого ліворуч, та розкритої долоні лівої руки, анатомічно добре прорисованої. Без сумніву, ікону “Св. Параскева Тирновська” з Устє Горлицького можна віднести до кращих іконописних творінь українського малярства XV століття.

Пензлем лемківського маляра було створено ікону кінця XV ст. “Св. Параскева Тирновська з житієм”, що нині зберігається у Національному музеї у Варшаві³⁷. Ікона написана у притаманній тогочасним західноукраїнським іконам манері з характерною пластичністю трактування ликів у поєднанні з виразною графічною основою. На загал, іконографічна схема ікони будується традиційно для Галичини – клейма розміщуються обабіч і внизу. На середнику ікони святу зображено на повен зріст із піднятим на рівень голови хрестом у відведеній у сторону правиці. Параскева стоїть на темно-зеленому поземі, з якого проростають два куці всіяних розквітлимилілеями. Аналогічне вирішення поzyma зустрічаємо на іконах кінця XV ст. “Микола з житієм” з Національного музею в Кракові³⁸, “Козьма і Дем’ян з житієм” з с. Яблуниці Руської (Музей народної архітектури в Сяноку)³⁹.

Серед житійних ікон XIV – XV ст. особливе місце посідали ікони із зображеннями життя св. Миколая. Зазвичай ікона “Св. Миколай” знаходилась на чільному місці, і часто входила до намісного ряду більшості українських іконостасів другої половини XIV – XVI століть.

Іконографічною особливістю ікон “Св. Миколай” є зображення обабіч німба св. Миколая півпостатей Христа та Богородиці. Невеличка півпостать Ісуса Христа зображалась ліворуч, Богородиці – праворуч. Христос подає святому Миколаю Євангеліє, Богородиця – білий, оздоблений чорними хрестами, омофор. Подібно зображено Христа та Богородицю на іконі “Св. Миколай” із села Здвижень (біля с. Ліско, Польща). Ікону, яка колись належала церкві Воздвиження Чесного Хреста (тепер зб. у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького), датують кінцем XV – початком XVI століть. Дві житійні сцени розміщено на поземі у нижній частині ікони, поля з клеймами відсутні. Зліва розміщено – “Покладення святого Миколая в труну”, справа – “Врятування потопаючого корабля”⁴⁰.

Струнку постать святого Миколая зображено у білому всіяному хрестами фелоні накинута поверх синьо-зеленого хітона на вохристовому тлі. Світлоносності зображенню додають білий омофор та розкриті Євангеліє у лівій руці. Серед іконографічних особливостей ікони уваги заслуговує благословляюча правиця із старообрядницьким жестом – розкриті вказівний та середній пальці. Скажімо на іконі другої половини XV ст. “Микола з житієм” із с. Горлиці, правицю зображено зі з’єднаними у кільце великим і безіменним пальцями, мізинець випрямлений, вказівний і середній перехрещені (аналогічно зображено правицю й на іконі “Микола з житієм” із Радружа).

Ікона з Горлиці (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)⁴¹ повторює за характером розміщення клейм ікону з Радружа, проте на середнику св. Миколая зображено на повен зріст на червоному кіноварному тлі та зеленому поземі. Саме ці дві барви домінують в іконі. Не випадково ікону з Горлиці відносять до творів кола майстра ікон з Ванівкита Здвижня. Щоправда, для неї характерні яскраво виражені риси аматорського трактування форми, що зрештою не зменшує її мистецького рівня. Ікона сприймається цілісно, відзначається виразним рисунком, витонченим колоритом, особливо це помітно в житійних сценах, розміщених у тринадцятьох клеймах.

Надзвичайно близькою як за

іконографією так і за стилем до ікони з Горлиці є ікона кінця XV ст. “Микола з житієм” із Національного музею у Кракові. Очевидно, ікону писали у тому ж осередку, що й із Горлиці, проте кількома десятками років пізніше. В ній як і в попередній панує червоне яскраве тло, червень у поєднанні із зеленою барвою ритмічно заповнюють композиції клейм. Спільністю рис відзначаються лики святого на середнику, надзвичайно близьким є характер палеографії написів обабіч німба та ряд інших деталей, скажімо трактування жесту правиці, характер розкритого Євангелія у лівій⁴².

У музейних збірках Польщі перебуває й ряд інших ікон “Микола з житієм”. Зокрема, іконографічно близькою до ікони “Микола з житієм” із Національного музею у Кракові є ікона кінця XV ст. з с. Довге (Історичний музей у Сяноку)⁴³. Тло середника ікони з Довгого як і у краківської ікони яскраво-червоне. В загальних рисах перегукуються іконографічні риси вирішення постаті св. Миколи. Ще одна іконографічно близька ікона походить з с. Жогатина біля Бірче (Музей народної архітектури в Сяноку)⁴⁴.

Стилево відмінною від згаданих ікон є ікона XV ст. “Св. Микола з житієм” (Історичний музей у Сяноку)⁴⁵, що походить з околиць Горлиць (не виключено, що ця ікона як і “Св. Параскева Тирновська” входила до іконостасу церкви Пр.В.Св. Параскеви Тирановської в Усте Горлицьке (колишнє Усте Руське). Обом іконам притаманні спільні стильові риси, і зокрема, особливою подібністю відзначається манера написання клейм із житійними сценами⁴⁶. Святого Миколу зображено не як традиційно у фелоні всіяному хрестами а у рожевому однотонному із вохристо-червоним внутрішнім підкладом. Фелон накинута поверх оливково-зеленого надто висвітленого хітона. Постать святого виразно читається на темно-зеленому тлі та майже чорному із темно-зеленим відливом поземі. Ікону супроводжують тринадцять житійних сцен.

Поряд із іконами “Св. Параскева” та “Св. Миколай” в українському малярстві XIV – XVI ст. із нинішніх теренів Польщі збереглися ікони із зображеннями інших шанованих святих. Зокрема, до унікальних за майстерністю виконання належить ікона XV ст. “Козьма й Дем’ян із житієм” із церкви Козьми та Дем’яна села Яблуниця Руська (Музей народної архітектури в Сяноку)⁴⁷. Ікона за стилем виразно тяжіє до творів кола майстра ікон з Ванівки. В ній, традиційно для цього кола, панують червона та зелена барви. Зокрема, у святого Козьми



Василій Великий із житієм. Ікона XV ст. з с. Лосіє. Історичний музей у Сяноку

поверх зеленого довгого хітона з червоним подольником накинута коротка червоняво-рожеву туніку, яку у свою чергу покриває кіноварно-червоний плащ; у святого Дем'яна хітон червоняво-рожевого кольору, коротка туніка кіноварно-червоного, а плащ зеленого кольору. Аналогічні поєднання барв із додатковими темно-вишневого та золотистого творять кольоровий лад у клеймах. Іконографічною особливістю ікони є те, що клейма розміщено лише на бокових полях, по п'ять на кожному.

Окрім ікони “Козьма та Дем'ян із житієм” із с. Яблуниці-Руської іконографічне втілення образів двох святих зустрічаємо також на іконі (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького) з села Тилич (Польща, Новий Сонч). Ікона “Козьма та Дем'ян з житієм” разом із понад чотириметровим тяблом “Моління” входили до одного з одного із найдавніших відомих іконостасів кінця XIV – початку XV століть. У порівнянні з іконою з Яблуниці-Руської тиличеська є давнішою⁴⁸. Ікону відзначає лаконічне злагоджене поєднання великих цільних кольорових площин кіноварі та рожевого на гіматіях із оливковою зеленню хітонів. Червона й зелена барви гармонійно об'єднує в цільну композицію загальне для середника та полів золотисто-вохристе

тло. В цілому іконі незважаючи на величні розміри постатей святих, та домінування декоративно трактованих площин, властива повітряна легкість, трансцендентна золотосяйність божественної енергії. І лише смужки темно-коричневих поземів у клеймах, трактованого у вигляді двох квадратів позему на середнику вказують на колишнє земне походження святих.

Окрім своєрідного трактування позему на середнику іконі властиві й інші іконографічні знахідки. Скажімо, намагаючись уникнути кольорових накладок, і водночас бажаючи підкреслити золотосяйність німбів, іконописець замикає німби у два червоні прямокутники, основи яких лише ледь дотикаються до кіноварних обрисів гіматіїв.

У, на загал, статичну композицію ікони художник за допомогою ритмів ліній та орнаментально трактованих драперій одягу, привносить певну динаміку створюючи атмосферу внутрішньої емоційної напруги образів. Особливо захоплює трактування хітонів, складки яких проростають немов крона двох дерев вкритих зеленню, як символ вічного життя і процвітання.

Серед лемківських житійних ікон XV ст. чи не єдиною є намісна ікона “Василій Великий із житієм”, що колись зберігалась у церкві Різдва Богородиці с. Лосіє (Łosie) біля Горлиць (Історичний музей у Сяноку)⁴⁹. Тематично діапазон іконописання з теренів Лемківщини сучасної Польщі розширюють іконографічні мотиви „Св. Георгій змієборець”, „Архангел Михаїл з діяннями”, „Розп'яття”, „Страшний суд”, „Успіня Богородиці”, „Воздвиження Чесного Хреста” та ін.

Лише побіжний огляд невеликої кількості збережених ікон XIV – першої половини XVI ст. засвідчує їхню неповторну художньо-пластичну самобутність, дає підстави наголосити на їхній духовно-культурній самоцінності. У лемківській іконі, як зрештою й у цілому в середньовічному іконописі Східної Галичини, естетика світла та кольору досягла панівного вираження й стала свідченням завершення класичного візантійського періоду розвитку української ікони.

В іконописному малярстві Лемківщини означеного періоду виразно звучала ідея перемоги над злом, панувала філософія гуманності та добра. Іконописні твори позначені радісним колоритом, образною одухотвореністю та глибинним зв'язком із народним корінням. Базований на доволі міцних традиціях візантійського та давньоукраїнського малярства лемківський

іконопис – це непересічне, ще вповні не оцінене, явище в історії розвитку сакрального мистецтва середньовічної Європи, що потребує подальшого ґрунтовного вивчення та переосмислення.

1 Hordynsky S. The Ukrainian Icon of the 12th to 18th Centuries. – Philadelphia, 1973. – il. 66; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. ХСVIII, інв. № XVIII – 45; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – Львів, 2005. – С. 310 – 313. – Іл. 373.

2 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – С. 311 – 313. – Іл. 374; Александрович В. Українське малярство XIII – XV ст. Студії з історії українського мистецтва, Львів 1995. – Т. 1. – Іл. 16.

3 Icônes de Pologne. – Varsovie, 1987. – Табл. 42; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. ХСVIII.

4 Biskupski R. Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku // Folia Historiae Artium. – T. XVIII. – 1982. – S. 25 – 30; Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – II. 17; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – № 19. – S. 35. – II. 19; Овсійчук В.А. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – Іл. на с. 212, 213.

5 Овсійчук В.А. Українське малярство X – XVIII століть. – С. 215.

6 Grządziela R. Twórczość Malarza ikon z Żohatyna // Folia Historiae Artium. – T. X. – 1974. – II. 3; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // Łemkowie w historii i kulturze Karpat. – Wydaie I, część druga. – Sanok, 1994. – S. 247. – II. K; Ikony /Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – Olszanica, 2001. – II. на s. 46.

7 Ikona karpacka. Przewodnik po wystawie. – Sanok, 2004. – il. na s. 8, 9, 14, 17, 18.

8 Grządziela R. Twórczość Malarza ikon z Żohatyna. – S. 51 – 80. – II. 4; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – № 20, s. 35, il. 20; Ikony / Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – il. na s. 47.

9 Цей іконографічний тип відтворений на іконі написаній, щоправда дещо в іншому більш динамічному ракурсі, митрополитом Макарієм у 1421 – 1422 рр. (зб. у Художній галереї м. Скопле, Македонія), див.: Остапенко Е. Иконы Сербии, Болгарии и Македонии XV – XVII веков // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI – XX века. – Москва, 2002. – С. 177. – ил. 3.

10 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – С. 318 – 323. – Іл. 384, 385, 386, 390.

11 Biskupski R. Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – T. 5. – Przemyśl, 2000. – S. 160.

12 Ikony /Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – II. на s. 49.

13 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. ХХХVI; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – С. 63 – 65, іл. 48, 49, 50.

14 Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина

віків: Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 13. – Іл. 21; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – С. 59 – 60. – Іл. 40, 43.

15 Kłosińska J. Ikony aus Polen. – Recklinghausen, 1966. – № 1; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – № 21. – S. 35. – II. 21; Ikony / Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – II. на s. 27.

16 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – С. 67 – 69. – Іл. 54.

17 Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubielskiego. – Warszawa, 1983. – Rys. 3. – II. 40, 41.

18 Свенцицкая В.И. Мастер икон XV века из сел Ванівка и Здвизень. // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. – Москва, 1977. – С. 279 – 290.

19 Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV – XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 94, № 146; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. ХХV; Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. – Іл. 13.

20 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LVI; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego... – S. 248. – II. О.

21 Ikony /Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – II. на s. 31.

22 Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV – XVI віків. – Табл. 27. – № 40; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – С. 85 – 86. – Іл. 73.

23 Biskupski R. Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego... – S. 25 – 30; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – № 17, 18. – S. 35. – II. 17, 18; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego ... – S. 243 – 244. – II. F.

24 Biskupski R. Deisis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 1986. – № 29. – S. 106; Патріарх Димитрій. Українські ікони Спаса в Славі // Родовід. – 1994. – № 7. – С. 28; Biskupski R. Król Chwały – Spas w Siłach u Nowosielec i Matka Boska Hodigitria u Doliny. Katalog zbiorów. – Sanok, 1999. – S. 10. – II. 7; Жишківич В. „Спас у Славі” в українському малярстві XIV – XV століть // Українська Греко-Католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). – Наук. збірник. – Вип. 2. – Львів-Рудно, 2003. – С. 84; Гелитович М. Українські ікони „Спас у Славі”. – Львів, 2005. – С. 4, 6, 26, 27. – Кат. 1.

25 Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. – С. 14. – Іл. 26.

26 Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV – XVI віків. – Табл. 139. – № 232.

27 Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego ... – II. M; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LV.

28 Biskupski R. Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Rzeszów, 1971. – Nr. 14. – S. 49 – 51; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – № 5. – S. 34. – il. 5; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego ... – s. 217, 239. – il. 7.

29 Ярема В. Дивний світ ікони. – Львів, 1994. – Іл. 14.

30 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LIII; Icônes de Pologne. – Табл. 8.

31 Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької

32 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XIX; Kłosińska J. Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów. – Kraków, 1973. – Т. 1. – Nr. 44; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. - № 11. – S. 34. – Il. 11.

33 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. L, LI, LII; Icônes de Pologne. – Tabl. 67.

34 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LVII; Ikony /Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – Il. na S. 133.

35 Ikony /Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – Il. na S. 25.

36 Biskupski R. Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku. – S. 35 – 53; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. - № 12. – S. 34. – Il. 12; Icônes de Pologne. – Tabl. 68; Ikony /Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich/. – Il. na S. 132.

37 Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. - № 25. – S. 35. – Il. 25; Комашко Н. Украинская иконопись // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI – XX века. – Москва, 2002. – С. 192. – Ил. 3; Патріарх Димитрій (Ярема). Иконопис Західної України XII – XV ст. – С. 278. – Ил. 335.

38 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LX, LXI; Icônes de Pologne. – Tabl. 58.

39 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXIV, LXV; Icônes de Pologne. – Tabl. 57.

40 Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. – С. 13, 53. – Ил. 23, 24.

41 Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV – XVI віків. – Табл. 26. - № 39; Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. – С. 12, 52. – Ил. 17.

42 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LX, LXI; Icônes de Pologne. – Tabl. 58.

43 Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Il. 23.

44 Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego ... - Il. I.

45 Biskupski R. Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku. – S. 35 – 53; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. - № 14. – S. 34 – 35. – Il. 14; Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – il. 11 – 14.

46 Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego ... - S. 236 – 237. – Il. 6.

47 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXIV, LXV; Icônes de Pologne. – Tabl. 57; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego ... - Il. L.

48 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XXXV.

49 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XXXIV; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. - № 13. – S. 34. – Il. 13; Icônes de Pologne. – Tabl. 51; Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Il. 18.

ІКОНОПИСНА ТВОРЧІСТЬ ЛЕМКІВСЬКОГО МАЙСТРА СЕРЕДИНИ XVI ст, АВТОРА ІКОНИ БОГОРОДИЦІ З ПОХВАЛОЮ З УГЕРЕЦЬ.

Західноукраїнський іконопис XVI ст. назагал продовжує традиції попередніх часів, але в ньому все ж відбуваються певні зміни. Можна сказати, що стає відчутним подих європейського ренесансу, який виразніше почне впливати на наше малярство вже в наступному столітті. Іконописці XVI ст., особливо його другої половини, проявляють уже значно більший інтерес до світлотіневого виявлення форм, розширюють свій арсенал мистецьких засобів і стилістичних прийомів. Локальні кольорові плями, характерні для XV ст., все частіше поступаються місцем контрастно модельованим партіям із різнотональною градацією світла та активним контуром. Багатшою стає також декоративна сторона ікони, яка проявляється в різноманітній деталізації та орнаментальній насиченості, зокрема, різьбленні чи гравіруванні тла і німбів. В основному дотримуючись традиційних композиційних схем, іконописці все ж стараються принести в свій твір щось нове, особливе, не бояться бути оригінальними, принаймні в деталях. Словом, в іконописі XVI ст. все відчутнішою стає роль майстра як творчого індивідуума.

Властиво, починаючи саме з цього часу можемо говорити конкретно про певних авторів, бо з'являються перші підписані твори. Правда, лише на декількох іконах майстри наважилися залишити свої імена, і то ніби випадково, бо в першу чергу згадували в написах донаторів ікон. Але завдяки індивідуальній манері письма, що доволі легко впізнається, мистецтвознавці значно розширили кількість авторських ікон тих майстрів, що підписалися – Олексія, Дмитрія та Федуска із Самбора. Кожного з них (можливо, в меншій мірі Дмитрія) можна вважати свого роду новатором, бо в їхній творчості помітне прагнення до нових композиційних рішень, пластичних і декоративних прийомів і навіть тематичних нововведень. Так наприклад, майстер Олексій дещо інакше будує композицію ікони Успіння, а також змінює традиційний підбір пророків на іконі Богородиці з Похвалою (обидві ікони походять зі Смільника), а майстер Федуско взагалі по-новому вирішує композицію ікони Благовіщення, трактуючи її як декоративне панно. Цей майстер



Ікона Богородиці з Похвалою з Угерець.

залишив нам дуже великий творчий доробок з різноманітним тематичним діапазоном, зокрема, він єдиний в західноукраїнському іконописі повертається до надзвичайно популярної в часи Київської Русі теми – образу князів-страстотерпців Бориса і Гліба.

Окрім згаданих іконописців, в ХУІ ст. працює ще цілий ряд невідомих, на жаль, за іменами майстрів, творчість яких виділяється своєю оригінальністю і мистецькою виразністю. Це, наприклад, так званий майстер Преображення з Яблунова, який вперше застосовує в іконописі мотиви карпатського пейзажу, а також запроваджує моду прикрашати одяжі святих орнаментальними мереживами, які асоціюються з народними вишивками. Цього іконописця, автора багатьох високоякісних творів (Спас у Славі і Богородиця з Похвалою із Шклярів, апостольське Моління з Бартного та ін.) можна вважати зачинателем цілої малярської школи, бо в його стилі працювали, мабуть, декілька послідовників, правда не таких вправних, як їхній вчитель. Варто згадати також автора ікон зі села Ліскового та Триморфону з Коростна з дещо простакуватою, але дуже переконливою мистецькою манерою, побудованою на контрастних співвідношеннях та міцній

ритміці. Зовсім інакший характер має творчість майстра ікон з Ільника (Микита Бісборець, Архистратиг Михаїл, Моління), - його постаті легкі на граціозні, пронизані динамікою та елегантною пластикою, а композиції надзвичайно тонко вишукані в кольорі.

Можна згадати ще кілька іконописців з яскравою манерою виконання, але перейдімо до розгляду творчості майстра, якому присвячено цей матеріал, - автора ікони Богородиці з Похвалою зі села Угерець біля Ліська (Надсяння, Польща), яка знаходиться в колекції Національного музею у Львові.

Як на мене, це одна з найоригінальніших, найколеритніших богородичних ікон ХУІ ст., хоч і виконана з дотриманням тогочасної іконографічної традиції. Богородиця представлена в класичному типі Одигітрії з двома ангеликами в медальйонах обабіч її німбу та традиційним для Перемиської єпархії зображенням Похвали дванадцятих пророків і чотирьох піснеспівців з Якимом і Анною на полях ікони. Оригінальність цієї пам'ятки полягає у внутрішній енергетиці, експресії виразу через динаміку і контрасти форм та насичений колорит. Динаміка розгорнена в основному на полях ікони в енергійних постатях пророків та піснеспівців з надзвичайно викрученими, ніби поривом вітру, сувоями. Середник же ікони не позбавлений величавості, духовної наповненості образів, хоч і в них відчувається внутрішня пульсація енергії, виражена через динамічні, дещо нетипові складки одягу та світлотіневі контрасти. Відразу стає помітно, що автор ікони – неординарна творча особистість, якому трохи тісно в рамках іконографічних схем, і він шукає якість оригінальні способи мистецького виразу. Навіть силует Богородиці у нього виходить раменами за межі середника, що підтверджує творчий неспокій мистця. Постаць Богородиці розміщена на середнику дещо асиметрично, - автор відводить її голову виразно вліво від центральної осі твору, ніби врівноважуючи її з голівкою Ісуса. Дуже проникливим є погляд широко відкритих очей Богородиці, який виражає певну тривогу. Образ же дитяти Христа, - величаво-спокійний. Лиця та руки майстер багато, але дуже м'яко моделює рожевим світлом, наближаючись таким чином до ренесансного трактування тілесних партій. У складках одягу, особливо мафорію Богородиці, він теж не боїться активніше виявляти форму, чергуючи цілі площини світла і тіні, а не тільки графіку, як це практикувалось раніше. На правому рукаві Богородиці є орнаментальний

поясок; сорочечка Ісуса теж декорована рапортним орнаментом у вигляді подвійних чорних смужок та літероподібних елементів червоного кольору. Сніжнобіла пляма сорочечки є світловим акцентом композиції і створює активний контраст із майже чорними тіннями мафорію. Ще одна цікава деталь: ангелики в медальйонах виконані, як і на декількох інших тогочасних іконах, монохромно (градацією червоного та блакитного кольорів), але і тут майстер не втримується, щоб не внести своє доповнення, забарвлюючи їхні сорочечки зеленим кольором.

Цікаво, що така чудова ікона тривалий час залишалася поза увагою дослідників нашого іконопису, бо окрім кількох довоєнних видань¹, де про неї згадано бігло, ніяких її публікацій, чи матеріалів стосовно її автора не було. Зрештою, це не дуже дивно, бо ікона знаходилася у фондосховищі, куди доступ був обмежений; а оскільки парної до неї ікони Спаса чи ще якоїсь роботи цього автора не було виявлено, то мистецтвознавці займалися іншими, більш очевидними у дослідженні іконопису пам'ятками. На огляд широкого загалу ікона Богородиці з Угерська була виставлена після реставрації 2004р. з нагоди виставки богородичних ікон з колекції НМЛ, де і я вперше її побачив. Потому з'явилися і публікації про цю пам'ятку. В першу чергу це альбом М Гелитович „Богородиця з Дитям і Похвалою”, де є її детальний опис з датуванням серединою ХУІ ст. та чудовими кольоровими репродукціями як цілої ікони, так її фрагментів². Немає, однак, там відомостей чи припущень щодо інших робіт її автора чи дотичності його до певного мистецького осередку. Немає якихось конкретних даних про це і в польського мистецтвознавця Крука, що зібрав у своїй книзі всі західноруські богородичні ікони³. Дещо більше є про атрибуцію цієї пам'ятки у ще не виданому другому томі монографії патріарха Димитрія (Яреми) про західноукраїнський іконопис, написаному ще на початку 90-х років минулого століття⁴.

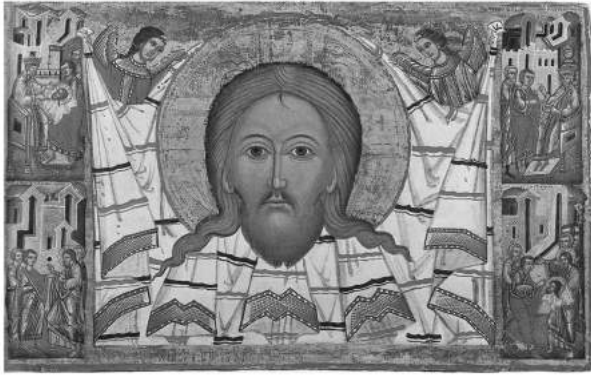
Патріарх датує ікону з Угерців теж серединою ХУІ ст., спираючись на відповідність мистецьких тенденцій та іконографічних деталей до тогочасної ікони Богородиці з Похвалою зі Смільника майстра Олексія. Крім цього, він пов'язує нашу ікону з іконою Богородиці з Похвалою із Коростна на підставі такої деталі, як „тісно обвинений мафорієм рукав Богородиці”, який вперше з'являється на згаданій пам'ятці. Ікона з Коростна, яка в свою чергу пов'язується з діяльністю найбільшої іконописної

майстерні другої пол. ХУ – поч. ХУІ ст. (про неї детально йдеться в першому томі монографії патріарха)⁵, датується зламом ХУ – ХУІ ст.; отже автор зазначає, що угерська ікона, яка приблизно на півстоліття пізніша, вже „значно відійшла від свого прототипу”. А проміжними ланками між цими двома творами патріарх Димитрій вважає однотипні ікони Богородиці з Похвалою із Лісковатого та Ванівки. При цьому він припускає, що остання з них є майже ровесницею нашої ікони, і виконані вони могли бути навіть в одній майстерні, правда різними авторами.

Дійсно, в іконах з Угерців і Ванівки багато спільних рис: орнамент на тому ж характерно обвиненому рукаві Богородиці; ангелики в медальйонах, намальовані червоною та синьою барвами; такий же склад пророків і пісне співців, і що характерно, – так же динамічно в них розгорнені хартії з текстами, тільки на іконі з Угерська динаміка доведена до більшого виразу. Однак, якщо автор ікони з Ванівки (теж висококласний майстер, творчість якого ще потребує дослідження) майже точно повторює рисунок ікони з Лісковатого, то наш майстер інтерпретує форми по-своєму і змінює (як зазначає патріарх Димитрій) порядок розміщення деяких пророків та їхню поставу (Михей і Єремія). Ікони з Ванівки та Угерська єднає ще одна деталь, якої немає на інших споріднених іконах: вигравірувана на німбі Богородиці корона. Це підтверджує припущення патріарха про близьке походження обох пам'яток. Але навіть у праці Яреми немає жодних натяків на інші роботи майстра ікони Богородиці з Похвалою з Угерців.

З цього села,* як відомо, походять ще дві надзвичайно цікаві пам'ятки, які знаходяться в НМЛ, – це ікона Страстей Господніх та епістилій з Молінням у двох частинах. Однак вони датуються початком ХУІ ст. і належать до чисельної творчої спадщини того іконописного осередку, звідки походить і згадувана вище ікона Богородиці з Похвалою із Коростна. В обох цих творах помітно ще відлуння готичного стилю, що характерно для цілого ряду ікон цієї майстерні (Христос на Троні з Маляви, Юрій Змієборець зі Здвижня, Преподобна Параскева з Дуклі). Тож, за сумою дотичностей, можемо зробити висновок, що автор ікони Богородиці з Угерців вийшов з кола майстрів, що були спадкоємцями того найбільш продуктивного іконописного

* Повна назва села -- Угерці Мінеральні. Церква св. Івана Хрестителя. зруйнована в 1945р



*Ікона Нерукотворного Образу з клеймами
із Лукова-Венеції*

осередку другої пол. ХУ – поч.. ХУІ ст., центром якого, напевно, був Сянок⁶.

Тривалий час мені не вдавалося виявити інших творів цього майстра, хоч постійно не покидало відчуття, що десь ще я бачив подібну манеру виконання. Нарешті, в котрій раз аналізуючи репродукції, я впізнав той характерний погляд угерської Богородиці в очах Христа на одній загальновідомій пам'ятці нашого іконопису, що знаходиться аж у Національній галереї Братіслави. Це ікона Нерукотворного Образу з клеймами, яка походить з церкви Косми і Дам'яна села Луків-Венеція на сучасній Словаччині. Словацький мистецтвознавець Ткач датує її неконкретно – ХУІ-тим століттям⁷.

Співставлення двох облич, - Христа на Нерукотворному Образі та Богородиці на іконі з Угорець, - не залишає сумнівів, що їх виконала рука одного майстра: така ж високо піднята дуга верхніх повік, великі круглі зіниці, такий же рисунок носа та уст, форма надбрівних дуг, так само покладені останні движки на м'яко розтягнутому світлі лиця. Окрім однакового способу малювання облич, на обох іконах, хоч і різних за темою, можна зауважити немало інших подібних композиційних і стилістичних прийомів. Наприклад, кінці рушника, які тримають два ангелки, теж трохи не вписуються в поле середника ікони, виходячи на клейма, - так як і рамена Богородиці на іконі з Угерців. На динамічних складках рушника бачимо подібний рапортний орнамент, як на сорочечці Ісуса, з тою відмінністю, що на рушнику немає тих літероподібних елементів, а є лише смужки чорного і червоного кольорів. Нижній край рушника завершується широким обшлагом, на якому замість орнаменту є сріблястий асист із перехресних штрихів, - дуже подібний асист є й на обшлагоу мафорія Богородиці і на плащі Ісуса. Також близький за характером є різьблений орнамент на обох німбах Спасителя. Якщо порівняти постаті

на клеймах ікони Нерукотворного Образу з фігурами пророків та піснеспівців (а вони зображені приблизно в одному масштабі), то можна виявити дуже схожі типажі. Так, цар Авгар дуже нагадує пророка Давида, а його посланець до Спасителя, - безбородий Ананій, - цілком відповідає молодому пророку Амосу зі свічником, причому як лицем, так і одягом. Ще один посланець, - із сивим волоссям та бородою, - має дуже подібний типаж до пророка Михея (третій у лівій колонці).

Отже маємо, без сумніву, ще одну ікону нашого талановитого іконописця, при цьому ікону надзвичайно цікаву і, можна сказати, унікальну своєю іконографією. Адже серед багатьох ікон Нерукотворного Образу є лише три пам'ятки, які мають на собі клейма із зображенням історії його появи. Інші дві ікони такого сюжету знаходяться в Національному музеї у Львові: одна з них походить з Жогатина і є, мабуть, найдавнішою з них (датується кінцем ХУ – поч.. ХУІ ст.); інша – з Долини (датується кінцем ХУІ ст.)⁸. Таких ікон, звичайно, могло бути більше, але виглядає, що цей сюжет, - історія Нерукотворного Образу, - не мав такої розробленої іконографії, як ікони Богородиці з Похвалою. На всіх трьох пам'ятках клейма мають оригінальні композиції, та й кількість клейм не є однаковою, бо ікона з Жогатина має як мінімум шість клейм (внизу ікона обрізана). То ж наш майстер мав можливість проявити в іконі Нерукотворного Образу свої творчі здібності, не прив'язуючись до конкретного взірця (хоч певний вихідний матеріал він мусів мати). І, треба сказати, йому це чудово вдалося, - ікона є дуже цільним твором з надзвичайно вишуканим колоритом і добре виваженими пропорціями композиційних складових. Практично симетрична композиція дуже вдало оживлена динамічними складками рушника, декоративне оздоблення якого створює враження урочистості. Одухотворений лик Христа на рушнику доповнює мистецькі вартості ікони.

Велику фантазію автора помітно також у композиціях клейм. Вони стрункі та елегантні, кожна з них – неповторна. Майстер дуже вдало оперує витонченими архітектурними формами, на тлі яких відбувається дія; вміло врівноважує композиції темними і світлими плямами, добре відчуває ритміку дрібних та крупних елементів. Щодо тематики клейм, то тут зображено такі сюжети (починаючи з правого верхнього кута ікони): Цар Авгар посилає Ананія до Христа; Чудесне відбиття лиця Христа на рушнику; Христос благословляє Ананія; Ананія приносить



Частина празничного циклу з Дальови

рушник цареві.

Може здатися дивним, що дві роботи одного автора опинилися в таких доволі віддалених від себе місцевостях, бо якщо Угерці лежать на пограниччі Лемківщини з Бойківщиною, то Луків-Венеція, - це південно-західний край Лемківщини. Очевидно, не треба цю відстань сприймати через призму сучасних кордонів, бо в ті часи кордонів не було. Зрештою, віддаль не така вже й значна – близько 150 кілометрів. Нам зараз важко дізнатися, чи іконописці в той час мали якесь стале місце роботи, тобто майстерню, де виконували замовлення; чи подорожуючи, малювали в різних місцях. Так чи інакше, але вони мусіли бути людьми мобільними, бо інших засобів зібрати матеріал і набратися нових вражень тоді не було. Цікаво, що подібне місцезнаходження творів спостерігається також в інших іконописців XVI ст. Наприклад, почерк тих майстрів, що працювали в недалеких від Угерців Коростні та Лісковатому, теж помітно в церквах сучасної Словаччини: в Шариському Рівному, Дубовій. Як вже говорилось вище, автор Богородиці з Угерців мав певне відношення до цієї майстерні, тож він, хоч і працював на 10-20 років пізніше, скористався напрацьованим маршрутом.

Майже посередині межі Угерцями і Луків-Венецією, в самому серці Лемківщини, недалеко від містечка Дуклі лежить село Дальова (Далева). З П'ятницької церкви цього села походить багато ікон, що зараз в колекції НМЛ, найдавніші з яких, - знамениті архангели, - датуються початком XV – першою пол. XV ст.⁹ Зі всіх збережених дальовських ікон навіть вимальовується цілий гіпотетичний іконостас, спробу реконструкції якого зробив у своєму

першому виданні професор І.Свенціцький¹⁰. Тема реконструкції дальовського іконостасу є дуже складна і суперечлива, тож в цьому матеріалі не варто її зачіпати, однак на смілюся стверджувати, що до цього комплексу ікон долучився майстер Богородиці з Угерців. На мою думку, він є автором ряду празничових ікон, який зберігся в кількості десяти сцен на чотирьох дошках. Не маю щодо цього такого стовідсоткового переконання, як у випадку з іконою Нерукотворного Образу, але маю достатньо підстав, щоб це стверджувати.

Але спочатку розглянемо іконографічні особливості празничового ряду з Дальови, який мистецтвознавці одноставно датують серединою XVI століття¹¹. Отже, на чотирьох різних за шириною дошках зображено десять сюжетів: на двох коротших – по два празники, на двох довших – по три. Це Стрітєння і Благовіщення (90*115); В'їзд в Єрусалим, Преображення та Зіслання Св. Духа (91*199). Живописні композиції сцен розділені між собою вузькими колонками з гравірованим рослинним орнаментом. Подібний, але дещо ширший орнамент, доповнений назовні червоним паском, обрамляє дошки зверху і знизу. Збоку таке обрамлення видно лише на коротких дошках, та й то тільки з одної сторони, - зліва біля сцени Стрітєння та справа від сцени Христового Різдва. Чи це мало б означати початок і закінчення ряду, чи від малих дошок відрізано по одному празнику, тобто в оригіналі всі дошки мали по три празники, разом дванадцять? Але чому тоді не видно бічного обрамлення на ширших дошках? Як бачимо, виникає багато питань, на які відразу трудно відповісти, - треба було б дослідити дошки з тильного боку. Виглядає сумнівним те, що на одній дошці могло бути по шість

чи по п'ять празників, бо тоді вона була б дуже довга, що – не практично. Швидше за все, дошки були трохи підрізані з боків з тої причини, що вони кудись не поміщалися. Може тому на обох ширших частинах є вирізані з протилежних боків досить великі прямокутні виїмки.

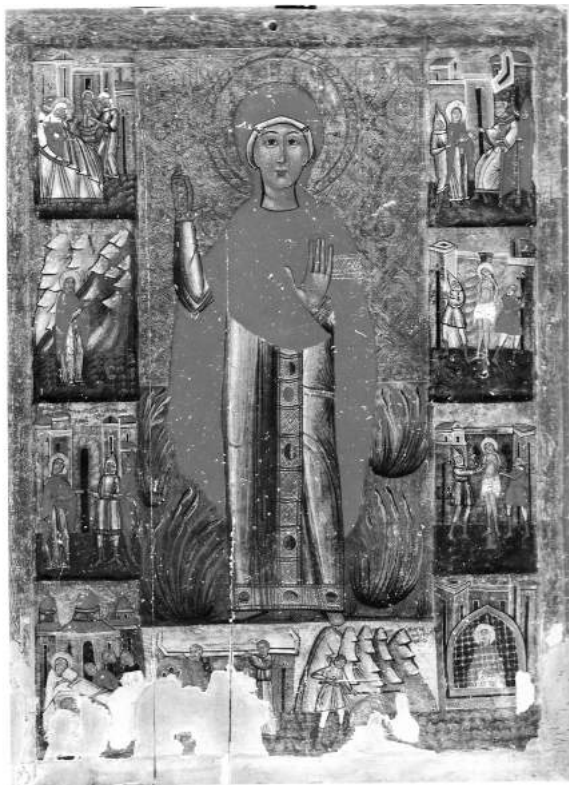
Реконструювати празничний ряд з Дальови важко ще й тому, що в розміщенні сюжетів на дошках немає жодної послідовності, - ні календарної, ні історичної. На це вказував ще професор Свенціцький. «Дивує» таке розміщення празників і патріарха Димитрія, який аналізує цю пам'ятку в 2-ому томі своєї монографії. Він припускає, що до комплексу бракує ще однієї частини з зображенням богородичних празників Різдва та Введення, і тоді одну половину ряду складала б сцени: Стрітіння (як початкова, бо має рамку), Благовіщення, далі дві згадані, а тоді Богоявлення і Різдво Христове (як завершальна до першої половини). Але це не вияснює, чому нема обрамлення на дошках, де зображено три празники. Невже цей празничний ряд міг мати більше дванадцяти сцен, як, наприклад, є у дещо пізнішому циклі з Наконечного? Але ж актуальна сумарна довжина дальовських празників складає вже 6,6 м, тобто сумнівно що цей ряд навіть в складі десяти сцен помістився би у вівтарну перегородку невеликої дальовської церкви. Згадаймо, що в намісному ряді іконостасу там були тільки одні дияконські двері, бо ікона Пантократора є об'єднана з храмовою іконою преподобної Параскеви. А це, властиво, й було обумовлено вузькою шириною святилища. Тож належить, напевне, зробити висновок, що дальовські празники взагалі не мали відношення до іконостасу (його зверху увінчував епістилій з Молінням), а були розміщені на стінах церкви. Звідси й така порівняно значна їх висота (зазвичай празникові ікони з іконопису мають близько 50 см.). Таке припущення підтверджує іншу думку Патріарха Димитрія, яку він висловлює у вищезгаданій праці: «До половини XVIст. різничий ряд у нас ще не був впорядкований»¹². Ця теза частково пояснює також непослідовність у розміщенні сюжетів на дошках, - виглядає, що майстер просто не надавав цьому особливого значення. Бо ж важко уявити, що такий кваліфікований іконописець не знав календарного порядку церковних празників.

Малярське виконання дальовського празничного чину виявляє високий професійний рівень і композиційний талант його автора. Композиції празників оригінальні і жваві, вони густо насичені

зображенням,- так, що вільного тла майже не залишається. Фігури взято в досить крупному масштабі, і їм ніби трохи бракує місця,- а це характерний прийом нашого майстра. Зате він витримує загально легку тональність, вдало розміщуючи темні і кольорові акценти, тож композиції не виглядають переобтяженими. У порівнянні до попередньо розглянутих ікон тут бачимо дещо інший спосіб виконання деяких частин одягу на фігурах.- майстер залишає багато локальних плям, а деякі опрацьовує на тепло-холодних нюансах світлотіні. Це можна пояснити іншою специфікою твору, а також тим, що такий творчий іконописець, як наш автор міг трохи змінювати свою манеру, шукаючи нових засобів пластичного виразу. Назагал же в дальовських празниках бачимо багато знайомого: це колорит, характер типажів, рисунок складок одягу та архітектурних форм, інші деталі. Якщо,наприклад, порівняти голови ангелів на сцені Вознесіння з ангелами, які тримають рушник на іконі Нерукотворного Образу, то виявиться, що вони майже ідентичні. Дуже подібні також ангелики, що намальовані на мандорлі сцени Успіння, до ангеликів у медальйонах на іконі Богородиці з Угерців. Типажі деяких апостолів з празничних ікон нагадують пророків зі згаданої ікони, правда голови апостолів детальніше опрацьовані, бо вони трохи більші в масштабі. Декор набедреної пов'язки Христа на сцені Богоявлення є таким же, як на рушнику ікони Нерукотворного Образу. Дуже подібним є рисунок постаті архангела Гавриїла на сцені Благовіщення до фігури пророка Мойсея з богородичної ікони. До речі, постать цього архангела має характерну особливість: його локально-червоний плащ, огортаючи опорну ногу, раптом змінює свій колір і переливається відтінками світлотіні. Подібну художню витівку спостерігаємо і на фігурі пророка Гедеона на іконі Богородиці. Цей оригінальний прийом, щоправда, не можна вважати творчим винаходом саме нашого майстра, бо він трапляється в іконописі ще XVст.(зокрема на фігурі апостола Петра зі знаменитого Моління з Ванівки), але використання його свідчить про мистецький пошук і живописне чуття автора.

Перелічення спільних ознак дальовських празників з попередніми іконами можна ще продовжувати, але і наведених аргументів, здається, вистачає, щоб переконатися в тому, що це твори одного автора.

Однак я не маю жодних припущень щодо хронології виконання ним цих ікон, бо всі вони виявляють роботу зрілого, кваліфікованого майстра. На іконах празників тільки сцена Різдва Христового



*Ікона великомучениці Параскеви з житієм
зі с. Королева Руська*

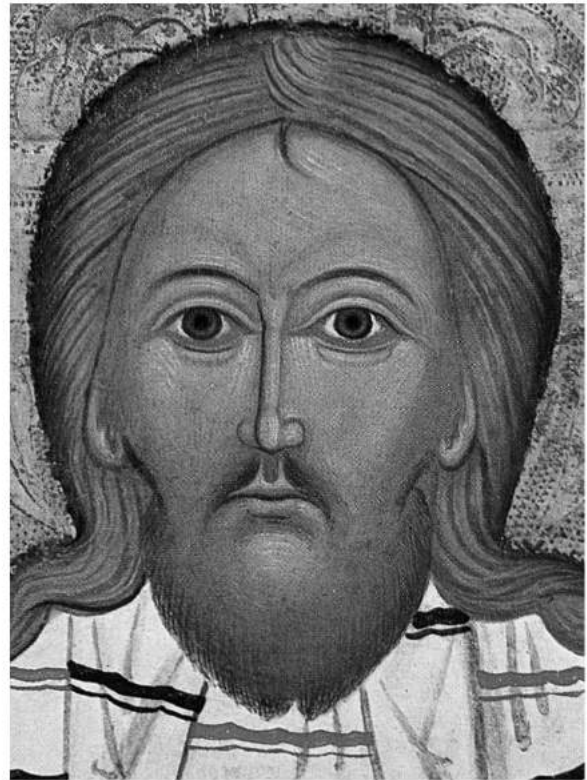
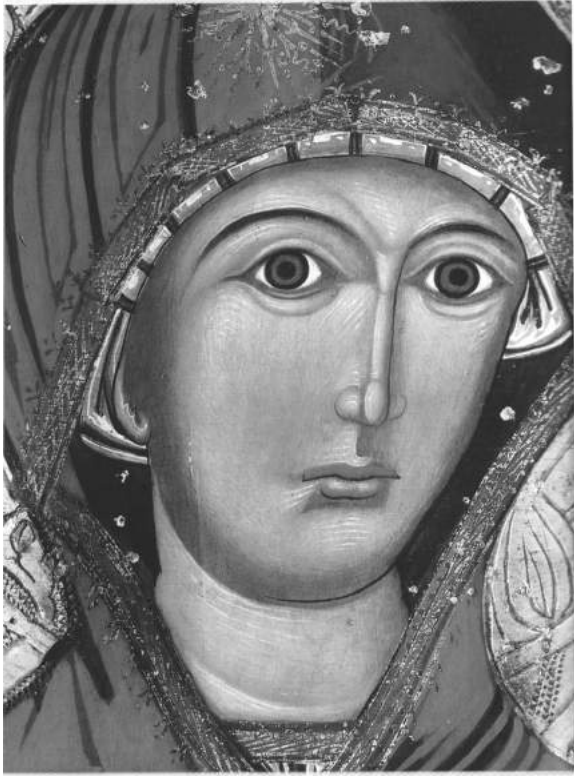
виглядає дещо примітивнішою, але сумніваюся, що це достатня підстава, щоби говорити про певну недосвідченість майстра, бо ж інші композиції виконані дуже вправно. Такою роботою, яка могла б представити початковий етап творчості нашого іконописця, є, на мій погляд, ікона великомучениці Параскеви з житієм зі села Королева Руська, що теж розташоване на Лемківщині. Ця ікона, що датується також серединою XVI ст.,¹³ знаходиться в НМЛ, і, до речі, в новій експозиції музею вона висить поруч з дальовськими празниками та іконою з Угерців.

На середнику ікони великомучениці бачимо її постать з непропорційно великою кистю лівої руки та трохи завузько посадженими очима. Але власне пластика цієї кисті, як і спосіб малювання очей та інших рис обличчя, нагадують творчу манеру нашого автора. Практично ідентичну кисть має Богородиця на сцені Благовіщення з дальовських празників, а риси обличчя св. Параскеви співпадають з рисами Христа на іконі Нерукотворного Образу. Малярське виконання складок плаття великомучениці цілком відповідає стилю нашого автора; а от червона накидка, яка потрактована зовсім локально з однією лише смугою орнаменту на лівому плечі, викладає недовершено (хоч, можливо, коричнувата графіка складок накидки з якоїсь причини не збереглася). Дуже живописно виконані

на цій іконі трави на поземі. Щодо клейм із зображенням сцен життя і мук святої, то вони виявляють менш вправну манеру виконання і наводять на думку, що це робота учня, або ще не досвідченого майстра. Бачимо на них дещо незграбні постаті в не надто вишуканих композиціях, але бачимо також деякі елементи (особливо в зображенні архітектури), які нагадують почерк нашого автора. Ще кілька спостережень: воїни на клеймах ікони св. Параскеви мають такі ж химерні шоломи, як і воїн, що стоїть за тронем царя Авгаря на початковому клеймі ікони Нерукотворного Образу; а гравірований орнамент на рамці аналогічний тому, що обрамляє ікони дальовських празників.

Не наслідуюся, однак, остаточно приписати цю ікону творчості (нехай і ранній) нашого іконописця, - це питання залишається відкритим. Важко наразі відповісти і на таке цікаве питання, чи цей майстер формувався як професійний іконописець лише в місцевому середовищі Лемківщини, чи проходив «стажування» в якомусь іншому пост-візантійському мистецькому центрі, звідки міг почерпнути свіжі для нашого іконопису ідеї. Але так чи інакше, він став дуже яскравим репрезентантом мистецьких процесів, що відбувалися в західноукраїнському іконописі XVI ст.

1. Свенціцький І. Ікони Галицької України... - Іл.210; Осінчук М. Галицько-Українська ікона// Мистецтво.-Львів,1933.-№4
2. Гелитович М. – Богородиця з Дітями і Похвалою – Львів, 2005. - №22
3. Kruk M.P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dziecia,tkem w wieku XV-XVI . – Krakow,2000. - №41
4. Патріарх Димитрій (Ярема) Іконопис Західної України. XVI – поч. XVII ст. – рукопис
5. Патріарх Димитрій. - Іконопис Західної України XII – XV ст. – Львів 2005. – с.415-434
6. Там же, - с.432.
7. Tkac Stefan. - Ikony Slowackie, - Bratislava, 1984, - № 1-3
8. Патріарх Димитрій - Ікони Зах. Укр. XII-XV ст., - ст.376
9. Овсійчук В.А., - Українське малярство X-XVII ст. Проблеми кольору, - Львів,1994. - с.185-1991
10. Свенціцький І., - Іконопис Галицької України XV-XVI вв., - Львів, 1928, с.89
11. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В., - Український середньовічний живопис. – Київ,1976. - табл.LXXXI
12. Патріарх Димитрій (Ярема) Іконопис Західної України. XVI – поч. XVII ст. - рукопис
13. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В., - Український середньовічний живопис. - табл. CVII



Порівняння облич Богородиці і Спасителя



Порівняння ангеликів з усіх трьох пам'яток

Порівняння постатей на клеймах ікон

Марія ЦИМБАЛІСТА

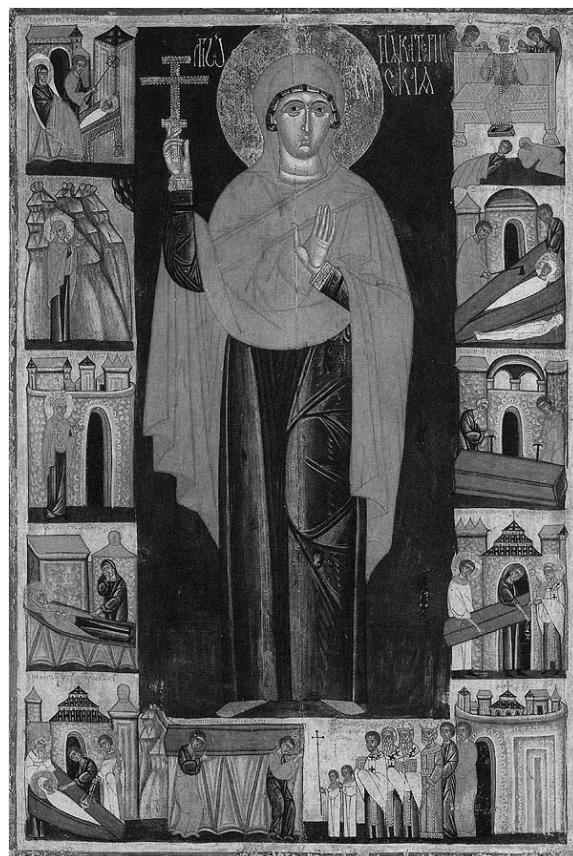
ОГЛЯД НАЙДАВНІШИХ ІКОН СВЯТОЇ ПАРАСКЕВИ З ЖИТТІЕМ У ПОЛЬСЬКИХ ЗБІРКАХ*

Багата колекція ікон святої Параскеви XIV-XVIII століть у польських¹, словацьких² та українських³ збірках, так само як і збережена літургична література⁴, посвячена їй, свідчать про неабияку популярність святої на землях, що протягом століть перебували у межах однієї політичної структури Польсько-Литовського, а з XVI століття Польського королівства, де співіснували та розвивалися культурні та релігійні тенденції двох головних гілок християнства – римської та візантійської традицій. Відповідна історична ситуація наклала свій відбиток на мистецтво іконопису західноукраїнських земель, зокрема Перемиської, Холмської та Львівської єпархій, а згодом також, на початку XX століття, спричинилася до перенесення ікони із церкви до мистецьких установ та розпорошення пам'яток по колекціях музеїв і приватних осіб, котрі часто рятували культурні цінності від знищення у військових та історичних замішаннях⁵.

У вивченні іконографії святої Параскеви на західноукраїнських землях вагому роль



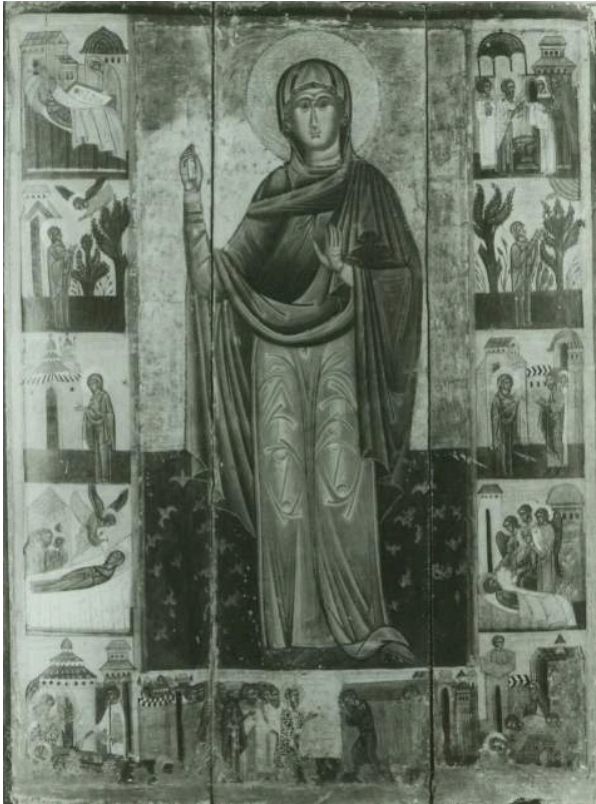
1. Свята Параскева поруч із святою Оленою у нижньому лівому куті, з мініатюри до Гомілії святого Григорія Назіанського, IX століття (з С. Walter; *The portret of Saint Paraskeve, Byzantinoslavica LVI, Slovansky ustav, 1995, фігура 1*)



2. Свята Параскева пустельниця (Тирновська) зі сценами з життя, з Устя Горлицького, XV століття, з Історичного музею у Сяноку (з R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich, Warszawa, 1991, il. 12*)

виконують ікони, котрі сьогодні знаходяться у польських збірках. В музеях Варшави, Кракова, Сянока, Ланьцута, Перемишля, Нового Сонча зберігається близько двадцяти ікон із зображенням святої Параскеви XV-XVIII століть, котрі вагомо доповнюють українські збірки ікон святої, та відтворюють певні особливості її зображення, візуально таким чином передаючи різноманітність, котрою відзначався культ святої Параскеви на теренах давньої Речі Посполитої.

Загалом, у місцевому культі Параскеви переплелися образи трьох святих. У церковних календарях до сьогодні присутні - Параскева преподобна мучениця Римська⁶, котра жила за часів імператора Антонія (138-161) і, за легендою на вернула самого імператора на християнство. Вона заслужила святість і стала відомою християнському світу, перетерпівши муки варення у котлі з гарячою олією та сціливши імператора від сліпоти, а також пододала страшного змія у "краю Асклепія". Великомучениця Параскева Іконійська⁷, часів імператора Діоклетіана, (III-IV ст.) була особливо популярна на землях слов'янських, знана тим, що скинула ідолів із їх постументів, сиділа у в'язниці за проповідування Христа і перетерпіла багато мук за свою віру⁸.



3. Свята Параскева пустельниця зі сценами з життя, невідомого походження, XV століття, з Національного музею у Варшаві (з R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich, Warszawa, 1991, il. 25*)

Преподобну пустельницю Параскеву Епібатську⁹ у науковій та церковній літературі часто називають наймолодшою, адже жила на переломі X-XI ст., або ж Тирновською чи Сербською, за назвами місцевостей, де перебували її мощі. Протягом історії її мощі переносилися п'ять разів – у 1230 із рідної Калікратії біля Епібати до Болгарського столичного міста Тирнова, у 1394 році з Тирнова до Відіна**, наступного року мощі були перенесені до Белграду у Сербії, де перебували до 1521 року, коли їх перенесено до Константинополя. З 1641 року мощі перебувають у Румунському місті Ясси. Святість цієї Параскеви була пов'язана із іншим типом мучеництва – пустельницьким ідеалом і відмовою від благ світу заради Христа, відкрилася вона вірним лише після смерті святої та чудесних снів і зцілень, через які Параскева пустельниця об'явила себе людям¹⁰.

Не зважаючи на різні історії, об'єднує трьох святих особливий зв'язок із Страстями Христовими та Великою П'ятницею, - навіть ім'я - *Παρασκευή* з грецької перекладається як п'ятий день тижня, день перед суботою, котрий у Старому Завіті виконував роль приготування до суботнього дня, а в Новому Завіті став днем приготування спасительної жертви Христа за гріхи людства¹¹.

Свята Параскева Римська була знана і католицькому світу, а її культ був особливо популярним у Римі, Венеції та на Сицилії, де зберігались частки мощей преподобномучениці Параскеви Римської¹², на східних та південно-слов'янських теренах культ цієї Римської святої також був знаний, але культ “наймолодшої” Параскеви преподобної пустельниці, набрав вагомшого, навіть частково політичного виміру¹³ і тому вирізнявся особливим почитанням православних християн, не ставши популярним серед слов'ян-католиків. На східно-слов'янських теренах неабиякою популярністю користувалася третя Параскева – великомучениця Іконійська, котра досить швидко витіснила навіть найданіший культ Параскеви Римської, і з якою пов'язано більшість народних повір'їв слов'ян¹⁴. Така ситуація знайшла своє відображення і в мистецтві Речі Посполитої.

Єдиний випадок присутності святої Параскеви у католицькому храмі на території Польщі – це фреска у Люблінській каплиці пресвятої Трійці, що виконувалась руськими майстрами на замовлення польського короля Ягайла близько 1418 року. Там свята представлена не лише як мучениця, але і персоніфікація Страстей, а її зображення по пояс, із хрестом у правій руці знаходиться поруч із сценами мук Христових¹⁵. Такий самий характер має і перше знане зображення святої Параскеви у візантійському мистецтві - у мініатюрі гомілій св. Григорія Назіаніна (IX ст.) поруч із святою Геленою перед нами постає свята, у темному мафорії, що тримає в руках знаряддя мук Христових¹⁶, немовби вказуючи тим на свою причастність до Його жертви [іл.1].

Більшість ікон XV століття із польських збірок представляють тип житійної ікони досить великого розміру, що може вказувати на розташування їх у передвітарній перегородці. Це - ікона невідомого походження Параскеви мучениці із Кракова¹⁷, ікона Параскеви мучениці із Жогатина¹⁸, ікона Параскеви преподобної із Устя Руського (Горлицького)¹⁹ [іл.2], та преподобна пустельниця Параскева невідомого походження із Варшавського Національного музею²⁰ [іл.3]. До перелому XV-XVI століть належать житійні ікони Параскеви преподобних пустельниць із Соліни²¹ [іл.4] та Крампної²². Окрім того у польських збірках знаходяться ікони святої Параскеви із святим Миколаєм із с. Великого²³ та Параскеви із преподобною Теодозією невідомого походження²⁴. Музеї Сянока та Ланьцута посідають цікаві колекції народних ікон Параскеви XVII-XVIII



4. Свята Параскева пустельниця зі сценами з життя, Соліна, XV/XVI століття, з Музею Народного будівництва у Сяноку (з Ікона карпатка. Album wystawy. Red.: J. Czajkowski, Sanok, 1998, il. 15)

століть із карпатського регіону, де поясне зображення святої удекороване квітковими орнаментами, в правій руці з'являється пальмова гілка - символ мучеництва у католицькому та ранньохристиянському мистецтві, голова увінчується короною, яку часто підтримують ангели. У Краківському, Перемиському та Сяноцькому музеях зберігаються ікони святих Параскев мучениць зі сценами із житій XVIII століття невідомого походження²⁵.

Свята Параскева, поряд із святим чудотворцем Миколаєм, була однією із найпопулярніших святих ще від часів Київської Русі, коли на головних торгових площах найбільших руських міст - Чернігова, Новгороду, Пскова з'являються храми посвячені їй. На жаль, ані ікон, ані настінних зображень святої Параскеви домоногольського періоду на наших землях не збереглося. Але культ Параскеви знайшов своє продовження на землях Галицько-Волинського князівства, котре після занепаду Києва, так само як і Чернігівське князівство, далі продовжували жити культурними традиціями руської столиці, про що свідчить не лише іконописна та літературна спадщина, але й церкви, посвячені пам'яті святої Параскеви ще навіть у XVIII столітті²⁶.

Не зважаючи на багатство матеріалу, постать святої в українській культурі

пов'язана із складною проблематикою. Під знаком запитання шляхи появи культу святої Параскеви на території сучасної України, а також взаємовідношення легенд Параскеви преподобномучениці Римської, Параскеви великомучениці Іконійської та преподобної пустельниці Параскеви Епібатської (Тирновської) у розвитку цього культу²⁷. Брак досліджень і доступу до матеріалів, що зберігаються поза границями нашого краю, залишає відкритим проблему джерел іконографії святої. Окремого вивчення потребує взаємов'язок поміж локальними народними традиціями та офіційною культурою української православної церкви за часів давньої Речі Посполитої.

Не зважаючи на велику кількість доступних літературних матеріалів та іконографічних взірців, пов'язаних із культом святої Параскеви на даній території, вона рідко ставала предметом окремого наукового вивчення. Серед польських науковців особливу увагу іконам святої Параскеви приділяв Ромуальд Біскупський²⁸, окрім нього на святу Параскеву та її культ в давній Речі Посполитій, хоча, в більшій мірі з наголосом на наймолодшу, преподобну пустельницю, звертав увагу Олександр Наумов²⁹, Мирослав Крук³⁰ та Ян Страдомський³¹, літургічну літературу на вшанування святої у польських збірках, знову ж таки, з наголосом на культ святої пустельниці Параскеви, досліджувала Мажанна Кучиньська³².

В українській літературі до іконографії святої Параскеви зверталися лишень у загальному контексті розвитку українського іконопису, - заслуговують на увагу перші атрибуції Іларіона Свенціцького³³, а також дослідження Святослава Гординського³⁴, патріарха Димитрія (Яреми)³⁵, та найновіші звернення до цієї теми Володимира Жишковича³⁶ та Марії Гелитович³⁷. Зазвичай вищевказані дослідження більшу увагу приділяють стилістичним змінам іконографії святої Параскеви, хоча в постаті святої та змісті клейм на різних на давніших житійних іконах відображені і культурно-релігійні зміни, котрі проявилися у специфічному співіснуванні культу трьох легендарних святих вже від кінця XIV століття.

Більшість науковців пов'язують поширення культу святої Параскеви із постаттю Київського митрополита Григорія Цамблака, котрий вводить пам'ять Параскеви преподобної пустельниці до офіційного церковного календаря та доповнює її Тирновську легенду авторства патріарха Евтимія своїм словом про перенесення мощей святої із Тракійської Епібати до Тирнова³⁸.

звідси найбільш поширена назва святої з Епібати – Параскева Тирновська. Не підлягає сумнівам, що власне діяльність Цамблака спричинилася до активного поширення культу святої на західноукраїнських землях, адже більшість найцікавіших житійних ікон Параскеви походить власне із середини, другої половини XV століття, тоді як роки служіння Цамблака на Київському митрополичому престолі припали на першу половину XV століття³⁹. Але, видається, що окрім культу Параскеви пустельниці, що активно поширився у цей час на наших землях, можемо говорити також про віднову культу Параскеви мучениці Іконійської, який міг початково поширитися на землях Галицько-Волинського князівства ще у ранньому Середньовіччі безпосередньо за участі Візантії, про це свідчать і перші згадки про відвідання мощей святої Параскеви у Константинополі (ймовірно мучениці Іконійської? Бо мощі пустельниці в цей час перебували ще у Епібаті, а мощі мучениці Римської знаходяться в Італії) у Новгородському Паломнику – так званому щоденнику новгородця Добрині Андрейковича, котрий з 1219 по 1225 рік служив єпископом Перемисько-Галицьким⁴⁰. З іншого боку, культ святої Параскеви Римської, котрий, можливо, найраніше поширився на даній території за посередництвом Балкан⁴¹, якщо зважати на збережені пам'ятки, вже у XV столітті поступово починає занепадати, і ми бачимо лишень його фрагментарні залишки.

Велика кількість випрацьованих іконописних моделей зображення святої Параскеви на XV століття, багатство та різноманітність сцен із її легенд у клеймах, та стилістичний зв'язок їх із мистецтвом Візантії, Балкан і Київської Русі, а також порівняно більша кількість давніших ікон Параскеви мучениці, а не преподобної пустельниці, свідчить, що в західноукраїнській культурі, незалежно від офіційного культу, постійно був присутній, принаймні на локальному рівні, культ святої Параскеви, котра, не зважаючи на різниці між життями та типами святості, все ж, в першу чергу, асоціювалася із П'ятницею. Хоча, ікони свідчать, що мученицький тип святої був притаманний ранішим пам'яткам - Параскева мучениця зображена на найдавнішій житійній іконі Параскеви з Ісаїв, що знаходиться у збірці Національного музею у Львові, та на іконі Параскеви із Кульчиць зі збірки Львівської галереї мистецтв, і так само мучениця представлена на найдавнішій іконі святої Параскеви у польських збірках – невідомого походження

із музею у Кракові.

Житійна ікона Параскеви із Національного музею у Кракові ймовірно походить із кінця XIV- початку XV століття⁴². Вона представляє нам класичну іконографію із центральною постаттю святої, вбраною на взірць традиційних християнських святих жінок, прототипом до зображення яких була іконографія Богородиці – мафорій, що покриває голову й руки до зап'ясть та довгий хітон різних тонів блакитного або ж зеленого кольору (в даному випадку хітон та очіпок темно-зеленого кольору, так само як і німб, декорований розбіленим хвилеподібним орнаментом). Жести рук вказують на традиційну іконографію мучениць із хрестом у правій руці та відкритою долонею лівої руки, зверненої до глядача.

Окрім того “краківська” Параскева представляє й класичне для української іконографії розташування клейм, - по чотири із лівого та правого боку і знизу ікони⁴³. Прототипом до такої іконографії клейм послужили візантійські житійні ікони XIII століття із монастиря святої Катерини на Синаї, де клейма з житійними сценами оточують центральну постать по периметру⁴⁴. Якщо Новгородська і Псковська школа іконопису, котрі в Середньовіччі мають багато спільних елементів та сюжетів із західноукраїнською іконою перейняли тип зображення сцен з життя по периметру ікони, то місцева традиція внесла в цю іконографію свої поправки, вирішивши залишити верхній простір відкритим. Таким чином клейма не створюють навколо ікони свого роду розповідну канву-рамку до центральної постаті святої, але немов би підкреслюють зв'язок головного героя ікони із духовним, вишнім світом.

Зліва направо і згори донизу ікона оповідає основні моменти на шляху Параскеви мучениці до святості. Ідентифікація її із конкретною Параскевою, Римською чи Іконійською не є можлива, адже в сценах присутні епізоди як із життя преподобномучениці Римської - Мучення у котлі, так і характерна сцена з життя Параскеви Іконійської – Повалення ідолів. Найбільш правдоподібно можемо говорити про візантійське походження цієї іконографії, де, як згадувалось вище, не було розділення на дві різні Параскеви мучениці, адже літературне житіє авторства Яна Евбейського поєднало в собі основні епізоди із життя обох святих мучениць⁴⁵.

Починається оповідь у клеймах від сцени народження у верньому лівому розі і завершуються обрядом поховання святої та несподіваною смертю її мучителя,

представлених у нижніх кутах ікони. Окрім того у клеймах зображено: Приведення святої до імператора, пізніше симетрично подано сцени мучеництва святої – зліва Палення свічками, а справа – Побиття говязими жилами. Наступні два симетричні до себе клейма представляють Повалення святою Параскевою ідолів у кумирниці та Ув'язнення святої. Нижче аналогічно представлені сцена Мучення Параскеви у котлі та Вішання за волосся і припалення вогнем. В середніх сценах нижнього ряду справа наліво відображено Пилення святої пилкою та Смерть через відрубання голови.

Не вдалося знайти прямих взірців до краківської Параскеви, хоча характер архітектури, лаконічність поданих у клеймах сцен, видовжений характер постатей, узагальненість сцента характерний орнамент німбу, приводять на думку мініатюри Київського псалтиря та Псковські ікони XIV століття, так само і характер інскрипцій із очевидними слов'янськими термінами типу “кумирниця” – поганський храм, чи “говязі різки”, якими б'ють Параскеву. Це вказує на північно-східну провінцію даної іконографії, тоді як, для прикладу, ікона святої Параскеви із Ісаїв⁴⁶ уже належить до західних сфер впливу, зокрема готичного мистецтва.

Окрім сцени із ікони Параскеви із Кракова згодом рідко з'являлися у іконописі, окрім стандартних для її іконографії сцен мучеництва, народження і поховання, епізод із варенням у казані зустрічається ще раз у XV столітті на іконі Христа Пантократора на троні і Двох Параскев із Дальови⁴⁷, а пізніше аж у XVII столітті в іконі Параскеви мучениці із Дальови⁴⁸, у іконі із Краківського Національного музею невідомого походження⁴⁹, та у іконі невідомого походження із Історичного музею в Сяноку.⁵⁰ Сцена із смертю мучителя пізніше зустрінеється тільки раз у іконі із Жогатина.

Ікона святої Параскеви із Жогатина, що належить до кола знаного вже осередку ікон із Ванівки, своїм змістом в знову ж таки наближена до постаті Параскеви Римської, адже ілюструє такий важливий для її життя епізод як подолання змія знаком хреста, але оминає характерну сцену Мучення в казані, хоча у другому знизу з лівого боку клеймі описана свого роду модифікація легенди про казан із киплячою олією, де “святу мученицю Христову палять свічками, але вогонь від неї відскочив”.

Загалом, клейма ікони в іконографічному сенсі користають із взірця “Краківської”

ікони –це, насамперед, архітектурний стафаж у сцені зустрічі із імператором та пізнішої його загибелі, а також сцена мучеництва через побиття говязими жилами, де дія відбувається у лаконічному просторі низького позему, на якому височіє стовп на кам'яному пагорбі та постаті двох мучителів. У двох симетричних сценах у другому ряді знизу також використано елемент шибениці, до якої за волосся, чи за руки прив'язана свята.

У іконі із Жогатина також проілюстроване завершення легенди смертю імператора, чого ми вже не побачимо на пізніших іконах святих Параскев мучениць із клеймами. Особливим епізодом у цій іконі є явління святій Параскеві у в'язниці святої Юліти⁵¹, хоча зазвичай у легендах Параскеви з'являється ангел, що омиває її губкою мук Христових і вона видужує від завданих ран. Рідкісний епізод змієм, де “свята Параскева, дана змієві на смерть молитвою Христовою його уморила” окрім Жогатинської ікони присутній ще на іконі із Ісаїв та подібний до неї у іконографічному плані, хоча інший у стилістичному вирішенні. Після цього тема змія більше не з'являлася у іконографії Параскеви.

Особливим також видається називання святої Параскеви у інскрипціях клейм Пяткою, що пов'язує її із балканським світом пост-візантійської культури, де, власне, збереглися найдавніші фрески із зображенням святої Параскеви Римської та епізодів із її життя у Дольній Кам'яниці та в Охриді (тепер Македонія)⁵². Але балканські зображення мають інший характер, котрий у чистому вигляді ілюструє легенду Параскеви Римської, тому можемо вважати, що все ж таки, в своїй більшості, іконографія святої Параскеви формувалася на місцевому ґрунті на основі релігійної культури, літератури та мистецьких впливів і тенденцій свого часу.

Окрім цікавої тематики сцен довкола, ікона Параскеви із Жогатина ілюструє ще один тип зображення святої мучениці – у вінці на непокритій голові із волоссям, що спадає на плечі, та у червоному плащі-накидці поверх темно-зеленої сукні, оздобленої яскравим геометричним орнаментом. Тут ми спостерігаємо не просто презентацію святої мучениці, але символічне зображення її у світлі небесної слави, вбраної у вінець святості, яку вона заслужила своєю кровною жертвою на землі. У житійних легендах обох Параскев мучениць часто згадуються намагання царів повернути Параскеву до поганства і зробити владчицею царства і світу, - така іконографія святої яскраво презентує тверду

віру християн про заслужену нагороду за християнський, праведний спосіб життя по відході із земного світу.

Наступні дві ікони святої Параскеви у польських збірках представляють нам інший тип святості – втечу від світу мирського до пустельничого життя – ідеал Параскеви Епібатської (Тирновської). Ікона Параскеви преподобної пустельниці із Устя Руського була предметом досліджень Ромуальда Біскупського, у контексті вивчення ікони святого Миколая із Овчар до кола якого він її і відносить⁵³. Слушно також пов'язує її створення із поширенням культу Параскеви пустельниці із Григорієм Цамблаком. Адже Параскева з Устя Руського чи не єдина детально ілюструє перенесення мощей святої із Тирнова до Белграда, чому сам Цамблак був свідком, коли перебував у Тирнові⁵⁴.

Ікона зберігає класичну схему із центральною постаттю святої із хрестом руці та в обрамленні сцен. Розпочинається історія Параскеви із Народження, завершується обрядом Поховання. Нижче сцени народження ми бачимо Параскеву на молитві у пустелі. Наступна донизу сцена її Повернення додому через Константинопіль, ще нижче Смерть святої Параскеви. Продовження історії у верхньому правому кутку – Явлення святої у царському одязі двом праведникам рідного міста Епібати, наступна сцена донизу – Віднайдення мощей Параскеви під тілом старого загиблого моряка за містом, далі Зцілення святими мощами сліпих і кривих. Наступна сцена – Перенесення мощей до Белграду, як свідчить напис, відображена у перенесенні її гробу двома святими, дияконом і єпископом до храму. В правому нижньому куті вже детально описано і зображено як “цар Іван⁵⁵ з патріархом і дияконами зустрічають мощі”. Далі ліворуч показаний сам процес перенесення, а вже у крайньому лівому куті, за класичною схемою, представлена панахида (“Отпіваніє”).

Унікальною в даній іконі є не лише представлення на ній історичних постатей, пов'язаних із культом святої, але й окрема сцена зі сну праведників – Георгія та Евтимії, котрим, за легендою, свята з'явилася на троні у царському одязі, в оточенні ангелів та наказала витягнути із забуття її священне тіло. На троні з'явиться свята Параскева і у згадуваній іконі XV століття невідомого походження з Варшави⁵⁶, тільки там вона уже не матиме такого цікавого композиційного ефекту із центральною постаттю Параскеви на троні, що нагадує, з одного боку, ікони Ісуса Христа із центральної ікони чину

моління або ж постать пресвятої Софії – Премудрості Божої з одноіменних ікон, хоча в українському іконописі вони з'являлися досить спорадично і лише від XVI століття.

В іконі Параскеви невідомого походження із Варшавського музею, котра також в певному сенсі належить до традиції іконописного осередку із Ванівки та Жогатина і нагадує ікону святих Козьми і Дем'яна із Яблунці Руської⁵⁷, цікавими та унікальними є кілька інших епізодів у клеймах – окрім класичних сцен Народження, Перебування на пустелі, Паломництва у Константинополь та Перенесення мощей і Поховання святої, в Варшавській іконі окремо з'являється сцена Хрещення святої (так само як у іконі святої Параскеви мучениці із житієм XV століття із Нового Яру⁵⁸, хоча архітектурний стафаж там має зовсім інший характер), також новою є сцена Появи святої ангела у пустелі, що вказує їй вертатися додому і там прийняти смерть, чим і прославити Христа. В сцені Смерті святої з'являється ангел, аби забрати її душу до неба, а в клеймі із зображенням Віднайдення мощей святої з'являється рідкісний епізод із легенди, де святий стовпник, чуючи неприємний запах, що розповсюджується від тіла загиблого моряка, злазить зі стовпа і просить поховати мертве тіло в землі, власне, на тому місці, де було вже поховане тіло Параскеви. За легендою, саме не витримуючи неприємного запаху від грішного тіла моряка, Параскева була змушена об'явитися праведникам міста із наказом викопати її тіло і поховати у церкві.

Ікони преподобної Параскеви пустельниці із Крапної⁵⁹ та Соліни⁶⁰ носять менш детальний характер і не так творчо прив'язані до легенд святої. Тут уже клейма знаходяться лишень по обох боках від центральної постаті і презентують тільки головні елементи історії: Народження, Перебування у пустелі, Відвідини Константинополя, Повернення додому і Віднайдення та Перенесення мощей. Хоча цікаво, що в іконі з Крапної описується перенесення мощей святої конкретно до Тирнова, а обряд поховання пов'язується із Белградом. Ще один унікальний епізод у іконі із Крапної – це перший із лівого боку вгорі, де сцену народження замінює епізод Благословення Параскеви єпископом на відхід у пустелю.

В іконі із Соліни окрім сцен заслугує на увагу центральна постать Параскеви зі світлим волоссям, у короні, в декорованому золотом плащі-накидці та орнаментованій сукні на тлі багатой рослинності позему. Архітектура у клеймах має оборонний характер, що вказує на певні західні впливи

у іконографії.

Постаттю Параскеви із Соліни – тріумфальною фігурою святої у небесній славі та у вінці святості, в якому мученицька смерть і відмова від життя та смерть для світу і відмова від його благ, є двома рівнозначними елементами християнського ідеалу святості, двома різними шляхами до райського спочинку хотілося б завершити цей побіжний огляд найдавніших житійних ікон святої Параскеви із польських збірок. Зважаючи на різноманітність її іконографії, та багату іконописну та літургічну спадщину їй присвячену, котра на даному етапі, знаходиться лишень у початковій стадії систематизації та опису, висновки щодо ключових моментів її проблематики, підкресленої на перших сторінках оповіді, робити ще рано. Сподіваюсь, що у близькому часі уся складність її культури та його виявів на західноукраїнських землях буде проаналізована та досліджена, зокрема за допомогою вивчення її іконописної спадщини, що розкидана по українських, словацьких та польських збірках і потребує особливої уваги дослідника.

* За можливість досліджувати польські збірки іконопису та літургічні книги висловлюю подяку стипендіальній програмі міністра культури РП Gaude Polonia та стажувальній програмі для молодих науковців каси Мяновського Польської Академії Наук

1 Більшість із них уже опубліковані. Див.: J. Kłosińska. *Ikonen aus Polen*, Warsaw, 1989 іл. 66, 67, 68, 69; *Ikona karpaska. Album wystawy*. Ред.: J. Czajkowski, Sanok, 1998, іл. 8, 14, 15, 30, 85, 101; R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa, 1991, іл. 11, 12, 25, 26, 92, 131, *Ikony ze zbiorów muzeum historycznego w Sanoku*, Kraków, 1967 р., іл. 7, 8, 9

2 Fricky A. *Ikony z Východného Slovenska*, Kosice, 1971, с. 10

3 Свенціцький І. *Іконопис Галицької України XV-XVI віків*, Львів, 1928, с. 31; Свенціцький-Святицький І. *Ікони Галицької України XV-XVI віків*, Львів, 1929, с. 23; *Українське народне малярство XIII-XX століть*, Київ, 1991, іл. 9; Димитрій (Ярема), патріарх, *Іконопис Західної України XII-XV століть*, Львів, 2005, іл. 73, 75, 186, 189, 227, 331, 336, 337, 350, 351, 352, 497; Д. Степовик, *Історія української ікони X-XX століть*, Київ, 1996, іл. 40, 58, 64, 67, 75; *Український іконопис XII-XX століть з колекції НХМУ: альбом*, Київ, 2005, іл. 1, 62, 93, 96, Гелитович М. *Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV-XVI століття (з колекції Національного музею у Львові)* [в:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, Cześć II, Łańcut, 2004, с. 90-98

4 *Rękopisy cerkiewno-słowiańskie w Polsce. Katalog /oprac. A. Naumow, A. Kaszlej*, Kraków 2004, с. 271-307

Z XVI w.: BN Akc. 2622, Akc. 2862, Akc. 2873, Akc. 2913; z XVII w.: BN Akc. 2476, Akc. 2560, Akc. 2486, Akc. 2626, Akc. 2626, Akc. 2640, Akc. 2679, Akc. 2715, Akc. 2718, Akc. 2732 Akc. 2791, Akc. 2800, Akc. 2812, Akc. 2844, Akc. 2853, Akc. 2855, Akc. 2855, Akc. 2865, Akc. 2875, Akc. 2981; z XVIII w.: BN Akc. 2734, Akc.

2955; A. Naumow. *Wiara i Historia*, Kraków 1996, с. 49-51

5 Із ікон святих Параскев на своєму початковому місці збереглося лишень кілька. З них найцікавіші дві ікони, мучениці і преподобної Параскев зі сценами з життя XVII століття із намісного ряду П'ятницького іконостасу у Львові та, також дві ікони святої Параскеви мучениці і пустельниці, часто званої Петкою із церкви Параскеви П'ятниці у Крехові.

6 Пам'ять 26 липня за Юліанським календарем, див.: Дмитрий Ростовский, *Страдание святой преподобномученицы Параскевы, Жития святых*, 1705 г., [http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%8B%D1%85_\(%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\)/%D0%98%D1%8E%D0%BB%D1%8C/26](http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%8B%D1%85_(%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)/%D0%98%D1%8E%D0%BB%D1%8C/26) 6 листопада 2008 р.

7 Пам'ять 28 жовтня за Юліанським календарем, див.: Дмитрий Ростовский, *Страдание святой великомученицы Параскевы, Жития святых*, 1689 г., [http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%8B%D1%85_\(%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\)/%D0%9E%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C/28](http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%8B%D1%85_(%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)/%D0%9E%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C/28) 6 листопада 2008 року

8 В найдавніших джерелах основні епізоди із життя обидвох святих мучениць мають одну легенду, див.: F. Halkin. *La passion de Sainte Parascève par Jean d'Eubee* [в:] *Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75 Geburtstag*/ ed. Wirth, Heidelberg, 1966, с. 226-237, пор.: із легендами зібраними Дмитрієм Ростовським

9 Пам'ять 14 жовтня за Юліанським календарем, див.: Дмитрий Ростовский, *Житие преподобной Параскевы, Жития святых*, 1689 г., [http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%8B%D1%85_\(%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\)/%D0%9E%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C/14](http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%8B%D1%85_(%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)/%D0%9E%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C/14) 6 листопада 2008 року

** Столиця Відинського царства

10 Кр. Станчев. *Едно малко познато гръцко житие на Параскева Епиватска (Петка Търновска)* [в:] *Българско Средновековие, Българско-съветски сборник в чест на 70 годишнината на проф. Иван Дуйчев*, София 1980, с. 270-275

11 A. Tronina, *Święta i Wielka Paraskewa* [в:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. S. Abramowicz, Białystok, 2003, с. 621-623

12 G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Ikonography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, 1978, с. 1043-1044

13 Mureşan D. I. *Author de l'élément politique du culte de sainte Parascève la Jeune en Moldavie* [в:] *L'empereur hagiographe. Cult de saints et monarchie byzantine et post byzantine. Actes des colloques internationaux tenus a New Europe College*, 2001, с. 249-280

14 *Общерусский дневникъ церковныхъ, народныхъ, семейныхъ праздниковъ и хозяйственныхъ занятий, примит и гаданий*/ сост. А. Петрушевич, Львов, 1865, с. 138-139

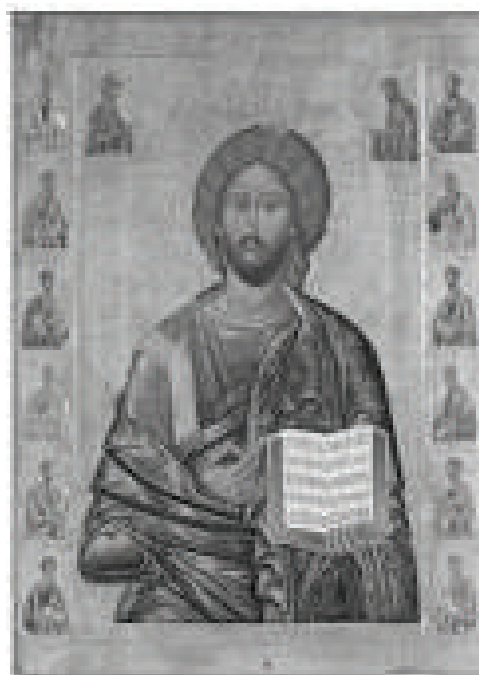
- 15 Anna Różycka Bryzek, Freski. *Bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin, 2000, іл. 105
- 16 C. Walter, *The portret of Saint Paraskeve, Byzantinoslavica LVI*, Slovansky ustav, 1995, с. 753-754
- 17 J. Kłosińska, *Icones de Pologne, Paris, 1987 r.*, іл. 66
- 18 Там само, іл. 67
- 19 Там само, іл. 68
- 20 R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich...c.*
- 25
- 21 *Ikona Karpacka...іл. 18*
- 22 Там само, іл. 14
- 23 *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemysłu, Kraków, 1981*, іл.9
- 24 J. Kłosińska, *Icones de Pologne... , іл. 45*
- 25 J. Petrusiński, *Małopolskie Bohomazy// Polska Sztuka Ludowa*, 1960 r., с. 138-147
- 26 ks. T. Śliwa. *Wezwania cerkwi diecezji lwowskiej obrządku wschodniego na przelomie XVII-XVIII wieku [в:] Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, *Miejsce i rola kościoła grecko-katolickiego w kościele powszechnym*, red. S. Stępień, с. 18, таблиця 6
- 27 Докладніше питання легенд святих Параскев та їх взаємовпливу на іконографічні та літургічні особливості культу розглядалось у матеріалах конференції Ікона та іконічність в Україні на початку ХХІ століття (Зарваниця 23-25 вересня 2009 р. Б.)
- 28 R. Biskupski, *Ikona świętego Mikołaja z 2 połowy XV wieku z Owczar. Katalog zbiorów*, Sanok, 2006, с. 29-36
- 29 A. Naumow, *Wiara i Historia*, Kraków, 1996, с. 49-50
- 30 M. Kruk, *Gregory Camblak and the Cult of Saint Parasceva [в:] Byzantium, New Peoples, New Powers: The Byzantino-Slav Contact Zone from the 9th to the 15th century*, ed. M. Kaimakova, M. Salomon, M. Smorag-Rożycka, с. 329-347
- 31 J. Stradomski, *Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich [в:] Święci w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, Kraków, 1994, с. 83-93
- 32 Kuczyńska M. *Obraz św. Paraskiewy-Petki Tyrnowskiej w hymnografii słowiańskiej (na materiale polskich odpisów służb ku jej czci) [в:] Stosunki kulturowo-literackie polsko-wschodniosłowiańskie/ red. K. Prus, Rzeszów 1995, с. 141-145*
- 33 Свенціцький І. *Іконопись Галицької України... c. 57*
- 34 Гординський С. *Українська ікона 12-18 сторіччя*, Філадельфія, 1973, с. 11-43
- 35 Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України... , с. 234-237*
- 36 Жишкович В. *Іконографія образу „Св. Параскеви П'ятниці” в українській іконі XIV – початку XVI ст. [в:] Українська Греко-католицька Церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та проблеми сучасності*, Вип. 3, Львів-Рудно, 2005, С.51, іл. 3
- 37 Гелитович М. *Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам'ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького [в:] Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів, 2006, №4 (9), С.91-99
- 38 J. Stradomski, *Święta Paraskiewa (Petka) w... c. 84*
- 39 Там само, с. 83-84
- 40 О. Белоброва, *К изучению «Книги Паломник» Антония Новгородского*, <http://www.sophia.orthodoxy.ru/magazine/20043/palomnik.htm>, 2.02.08
- 41 Власне, Балкани, а не Візантія, стали тим місцем, де культ Параскеви набув особливого поширення, що відображено і у мистецтві, див. :Е. Bakalova, *Lavie desainte Parascevede Tirmovodans l'art. balkanique du bas Moyen Age [в:] Byzantynobulgarica V*, Sofia, 1978, с. 177
- 42 J. Kłosińska, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów*, т. 1, іл.12
- 43 Оточення центральної постаті клеймами з житій чи діянь можемо спостерігати в найдавніших іконах з кінця ХІV століття архангела Михаїла зі Сторонної, святого Миколая з Вільшанки та Радружа святої Параскеви з Ісаїв, що знаходяться в експозиції Національного Музею у Львові імені Андрея Шептицького.
- 44 Ікони святої Катерини, святого Миколая та святого Пантелеймона, див.: О. Попова. *Византийские иконы VI-XV веков*, http://nesusvet.narod.ru/ico/books/popova/popova5.htm#h1_2
- 45 F. Halkin. *La passion de Sainte Parascève...c.*
- 236
- 46 Гелитович М. *Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам'ятки...c. 91*
- 47 Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України... , іл. 73*
- 48 А. Боднар, О. Козак, *Реставрація ікони “Параскева П'ятниця з житієм” XVII ст. зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького// Бюлетень 9, Інформаційний випуск 1 (9), грудень, 2007, с. 96*
- 49 J. Kłosińska, *Ikony. Muzeum Narodowe...c.*
- 257
- 50 Ікона з експозиції Історичного музею у Сяноці, інв. нр. 5343
- 51 Із Параскевою святу мученицю Юліту пов'язує хіба що близький час мучеництва ІV століття та походження із одної місцевості – Іконія, поблизу Конатснтинополя, див.: http://www.pravoslavieto.com/life/07.15_sv_Kirik_Lolita.htm
- 52 E. Bakalova, *La vie de sainte Parasceve...c.*
- 179-180
- 53 R. Biskupski, *Ikona świętego Mikołaja...c.35*
- 54 M. Kruk, *Gregory Camblak and the Cult...c.*
- 331-333
- 55 тут певна плутанина, адже цар Іван (Асен) зустрічав мощі Параскеві у Тирнові (1231 рік), тоді як до Белграда мощі потрапили завдяки старанням цариці сербської Мілиці та деспота Стефана Лазаревича.
- 56 R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich...c.*
- 25
- 57 J. Kłosińska, *Icones de Pologne... , іл. 57*
- 58 Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України... , іл. 542*
- 59 Там само, іл. 75
- 60 *Ikona karpacka. Album...іл. 15*

IKONY CHRYSTUSA Z APOSTOŁAMI*

Omawiane ikony Chrystusa z apostołami pochodzą z Ukrainy oraz Rumunii, powstały między XVI i XVII wiekiem. Są to przedstawienia Pantokratora ukazanego w półpostaci lub zasiadającego na tronie, z mniejszymi wizerunkami Matki Boskiej i Jana Chrzciciela w górnej części ikony oraz apostołami na ramach bocznych. Ikony te umieszczane były w najniższym rzędzie ikonostasu po prawej stronie carskich wrót a ich parę stanowiły przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu proroków (lub jak w kilku przypadkach apostołów), hymnografów oraz świętych Joachima i Anny. Istnieje jednak duża dysproporcja pomiędzy liczbą zachowanych przedstawień Chrystusa z apostołami i Matki Boskiej z prorokami, tych ostatnich jest znacznie więcej. Na Rusi Zachodniej ikony Hodegetrii (lub rzadziej Eleusy) z postaciami proroków stanowią większość wśród zachowanych piętnasto- i szesnastowiecznych ikon Matki Boskiej.² Najbardziej odpowiednią zarówno pod względem formalnym jak i treściowym parą dla tych przedstawień byłby wizerunek Chrystusa z apostołami w klejmach, jednak takich ikon jest niewiele.

W polskich muzeach gromadzących zbiory sztuki cerkiewnej (Muzeum Historycznym oraz Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, Muzeum Zamek w Łańcucie, Muzeum Archidiecezjalnym w Przemyślu, Muzeum Narodowym w Krakowie) oraz w Muzeum Ikon w Recklinghausen nie ma ani jednej ikony Chrystusa z apostołami. Jedną taką ikoną pochodzącą z ostatniej ćwierci XVII w. znajduje się na Słowacji w cerkwi pw. Michała Archanioła w Prikrej.³ Pięć tego typu przedstawień jest na Ukrainie: dwa w Muzeum Narodowym we Lwowie, dwa w Muzeum Krajoznawczym w Równem oraz jedno w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu.⁴ Natomiast znacznie więcej tego typu przedstawień znajduje się w Rumunii, gdzie udało się ustalić istnienie osiemnastu szesnasto- i siedemnastowiecznych ikon Pantokratora w otoczeniu apostołów. Sześć z nich przechowywanych jest w Muzeum Sztuki Rumuńskiej w Bukareszcie, dziewięć znajduje się w cerkwiach i klasztorach jedna w Pałacu Diecezjalnym w miejscowości Ramnicu Valcea, jedna w muzeum w miejscowości Episcopia Romanuli oraz jedna w muzeum klasztoru w Agapia.⁵

Na ikonografię przedstawień Chrystusa w otoczeniu apostołów składają się trzy elementy: postać *Pantokratora*, który stanowi ich centrum i tron, Matka Boska i św. Jan Chrzciciel,



*Pantokrator z apostołami,
ikona z Rzeczycy z końca XV lub początku XVI w.,
Muzeum Krajoznawcze w Równem, 141 x 102 cm
(fot. Roman Zilinko)*

którzy razem z wizerunkiem Zbawiciela tworzą kompozycję *Deesis* oraz apostołowie.

Pantokrator na omawianych ikonach przedstawiany jest zazwyczaj w półpostaci lub zasiadający na tronie. W obu przypadkach Chrystus ubrany jest w purpurowy chiton, lnianą tunikę zakładaną bezpośrednio na ciało, która symbolizuje Jego ludzką naturę, a także królewską godność i męczeństwo. Biegający przez prawe ramię złoty lub czerwony pionowy pasek, będący znakiem wyróżniającym obywateli rzymskich, w tym przypadku wyraża czystość i doskonałość ludzkiej natury Chrystusa oraz jest znakiem posłannictwa mesjańskiego.⁶ Wierzchnią szatę Zbawiciela stanowi ciemnobłękitny płaszcz (himation), symbolizujący Jego boską naturę. Jest on zarzucony na lewe ramię, prawą rękę pozostawiając całą odsłoniętą lub, jak ma to miejsce na sześciu ikonach *Pantokratora* w otoczeniu apostołów, zakrywa również prawe przedramię. Himation owinięty wokół przedramienia widoczny jest już na ikonie *Pantokratora* z Góry Synaj oraz dwunastowiecznej mozaice z Muzeów Berlińskich.⁷ Prawa dłoń Chrystusa uniesiona jest w geście błogosławieństwa. Różny bywa układ palców. Niekiedy ilustruje on grecki monogram Chrystusa. Palec mały, środkowy i wskazujący są wtedy wyprostowane tworząc litery IX natomiast palec serdeczny i kciuk, którego dotyka przybierają kształt litery C. Na Rusi bardziej rozpowszechniony jest jednak gest, w którym palec środkowy i wskazujący

są wyprostowane i złączone, na znak unii hipostatycznej natomiast kciuk, palec serdeczny i mały symbolizują Trójcę Świętą.⁸ W lewej ręce Chrystus trzyma kodeks. Zamknięta księga, to Księga Życia, w której zapisane są imiona zbawionych (Ap 3, 5; 13, 8), która opatrzona siedmioma pieczęciami (Ap5, 1) otworzona zostanie w czasie paruzji.⁹ Otwarta księga zawiera natomiast tekst Ewangelii w różnych wariantach. W grupie omawianych ikon najczęściej jest to fragment Ewangelii według św. Jana: *Ja jestem światłością świata. Kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia.* (J 8, 12), lub *Ja jestem chlebem życia. Ojcowie wasi jedli manę na pustyni i pomarli. To jest chleb, który z nieba zstępuje: Kto go je, nie umrze.* (J6, 48-50). Oba fragmenty podkreślają zbawcze dzieło Chrystusa. W przedstawieniach Chrystusa tronującego spotyka się natomiast fragment Ewangelii św. Mateusza odnoszący się do Sądu Ostatecznego: *Pójdźcie błogosławieni u Ojca Mojego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane dla was od założenia świata!* (Mt 25, 34). Głowę *Pantokratora* otacza nimb krzyżowy z wpisanymi w niego literami: OQN (Ten Który Jest), które podkreślają współistotność Syna z Ojcem. W Bizancjum nie istniała tradycja przedstawiania Boga Ojca. Zgodnie ze słowami świętego Pawła, który

nazywa Jezusa obrazem Boga niewidzialnego (Kol 1, 15), wizerunek *Pantokratora* wyobrażał jednocześnie Chrystusa i odwiecznego Boga.

W górnych rogach kowczegu, po obu stronach głowy *Pantokratora* znajdują się postaci Matki Boskiej i Jana Chrzciciela, tworzące wraz z postacią *Pantokratora* kompozycję *Deesis*. (gr. modlitwa, prośba) oznacza trójosobową kompozycję przedstawiającą Jezusa Chrystusa jako Zbawiciela i Sędziego pomiędzy Matką Boską i Janem Chrzcicielem jako orędownikami (w modlitewnych pozach).¹⁰ Temat zaczął kształtować się w VI i VII w., rozwijał się na peryferiach Bizancjum, również w epoce sporów ikonoklastycznych, a po ich ustaniu, w X i XI w. rozpowszechnił się zarówno w sztuce chrześcijańskiego Wschodu jak i Zachodu.¹¹ Wraz z rozwojem przegrody ołtarzowej, powstała tzw. *Wielka Deesis*, w której oprócz Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela znajdują się postaci aniołów i świętych. Na Bałkanach pod koniec XV w. ukształtowała się tzw. *Deesis Apostolska*, szczególnie wariant *Deesis* z dwunastoma apostołami, przedstawianym początkowo na jednym podobrazu a od końca XVI w. na osobnych ikonach.¹²

Postaci apostołów umieszczone na klejmie dopełniają Program ikonograficzny analizowanych przedstawień *Pantokratora*. Zazwyczaj towarzyszy im inskrypcja z imieniem, całym lub w formie skróconej. W przypadku gdy jest ona nieczytelna, tożsamość apostoła można rozpoznać kierując się niektórymi cechami wyglądu, takimi jak wiek czy zarost. Imienia Dwunastu wymienione są w Ewangelii św. Mateusza (Mt 10, 2-4), Marka (Mk 3, 16-19) i Łukasza (Łk 6, 13-16) są to: Szymon Piotr, jego brat Andrzej, Jakub syn Zebedeusza oraz jego brat Jan, Filip, Bartłomiej, Tomasz, Mateusz, Jakub syn Alfeusza, Szymon, Juda Tadeusz oraz Judasz, którego miejsce zajął później Maciej. Mianem apostoła określano także św. Pawła z Tarsu, który nawrócił się już po zmartwychwstaniu Jezusa. Skład apostołów umieszczonych na ikonie *Pantokratora* różni się od grupy Dwunastu, którą wymieniają Ewangelie. Pojawiają się wśród nich ewangeliści św. Łukasz i św. Marek oraz św. Paweł, nieobecny jest natomiast Juda Tadeusz, Jakub syn Alfeusza oraz z oczywistych względów Judasz. Schemat rozmieszczenia apostołów jest dość stały. Jako pierwsi przedstawiani są zawsze św. Piotr i Paweł, niżej czterej ewangeliści, czwartą parę stanowią zwykle św. Szymon i św. Andrzej, następnie św. Jakub i św. Bartłomiej, jako ostatni przedstawieni są św. Filip i Tomasz.. Dobór apostołów jest taki sam na ikonach Matki Boskiej oraz w rzędzie ikonostasu, nazywanym *Deesis Apostolską*.¹³



Chrystus Pantokrator;
Moldawia, początek XVII w.;
Narodowe Muzeum Sztuki w Bukareszcie
(źródło: Alexandru Efremov, Icoane românești, București 2002)



Matka Boska Hodegetria,
pierwsza poł. XVI w. Paniszczow, woj. Krośnieńskie,
z cerkwi św. Paraskewy Tyrnowskiej; 134,5 x 105,2 cm,
Muzeum Historyczne w Sanoku
(źródło: R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991)

W sztuce wczesnochrześcijańskiej wszyscy apostołowie pozbawieni byli indywidualnych rysów oraz atrybutów, ukazywani byli oni, zgodnie z ówczesnym ideałem piękna, jako młodzieńcy bez zarostu, w białych szatach: w tunice i pallium, boso lub w sandałach. Wyjątek stanowili Piotr, Paweł, Andrzej i Jan. Pod koniec pierwszego tysiąclecia również pozostali apostołowie uzyskali cechy portretowe, które w pierwszej połowie XVIII w. zostały utrwalone w *Hermenei*. Zawarte w niej opisy dotyczą wieku apostołów oraz rodzaju włosów i zarostu. Tak więc Dionizjusz z Furny nakazuje przedstawiać św. Piotra jako starca o okrągłej brodzie, Pawła – jako człowieka łysego, z brodą skudloną i szpakowatą, Jana Teologa – jako łysego starca z niezbyt długą brodą i Ewangelią, Mateusza – jako starca z długą brodą i również Ewangelią, Łukasza – jako młodzieńca o skąpej brodzie i kędzierzawych włosach, malującego Bogurodnicę, Marka – jako człowieka siwego z zaokrągloną brodą, trzymającego Ewangelię, Andrzeja – jako starca o kręconych włosach i brodzie rozdwojonej, z krzyżem i zwojem, Szymona – jako łysego starca o brodzie zaokrąglonej, Bartłomieja i Jakuba – jako młodzieńców z sypiącą się brodą oraz Tomasza i Filipa – jako młodzieńców bez brody.¹⁴ Apostołom nie towarzyszą atrybuty, jedynie kodeksy (trzymane przez ewangelistów i św. Pawła) lub zwoje (w rękach pozostałych

apostołów).

Apostołowie przedstawieni w scenie *Deesis*, poszerzają grono orędowników oraz stanowią obraz Kościoła niebieskiego. Postaci *Pantokratora* i apostołów pojawiają się razem w scenach Wniebowstąpienia już w najwcześniejszych zabytkach bizantyjskich umieszczanych w kopułach, traktowanych jako niebo, do którego Chrystus udał się czterdzieści dni po Zmartwychwstaniu i z którego zstąpi w czasie powtórnego przyjścia. Opierają się one na opisach Wniebowstąpienia: *Mężowie z Galilei, dlaczego stoicie i wpatrujecie się w niebo? Ten Jezus, wzięty od was do nieba, przyjdzie tak samo jak widzieliście Go wstępującego do nieba.* (Dz1, 9-11). Wyrażają tym samym prawdę wiary, która mówi, że Chrystus wstąpił na niebiosa, siedzi po prawicy Ojca. *Stamtąd przyjdzie sądzić żywych i umarłych.*¹⁵ Na ukształtowanie się ikonografii *Deesis Apostolskiej* wywarła też wpływ umieszczana zwykle na ścianie absydy wschodniej *Komunia Świętych Apostołów*, przedstawiająca Chrystusa jako Arcykapłana oraz podchodzących do Niego z obu stron apostołów.¹⁶ Ikony Chrystusa w otoczeniu apostołów, szczególnie te w których Zbawiciel ukazany jest zasiadający na tronie a apostołowie przedstawieni całopostaciowo, pod względem ikonograficznym bliskie są *Deesis Apostolskiej* i najprawdopodobniej stanowią jej wariant.

Na ikonach rumuńskich oprócz wyżej wymienionych pojawiają się także dodatkowe elementy, takie jak postaci aniołów w górnych rogach kowczegu, *Mandylion* adorowany przez aniołów ponad postacią Chrystusa, postać Boga Ojca, czy zaczerpnięte z ikonografii *Spasa w Siłach* symbole ewangelistów otaczające tron, skrzydlate koła i przedstawienia cherubów.

Analizując ikonografię przedstawień Chrystusa w otoczeniu apostołów należy uwzględnić również stanowiące ich parę ikony Matki Boskiej, znajdujące się po przeciwnej stronie carskich wrót oraz miejsce tej pary w ikonostasie.

Przeglądu zachodnioruskich piętnasto- i szesnastowiecznych wyobrażeń Bożej Rodzicielki dokonał Mirosław Kruk. Wśród siedemdziesięciu pięciu przeanalizowanych przez niego ikon, znajdujących się w muzeach Polski, Ukrainy i Słowacji, pięćdziesiąt to przedstawienia z prorokami lub apostołami, z dodanymi często postaciami Joachima i Annay oraz hymnografów.¹⁷ Dobór postaci był różny, ale najpopularniejszy był wariant, w którym obok Hodegetrii ukazani byli prorocy, Joachim i Anna oraz hymnografowie. Ten bardzo złożony typ był rzadko spotykany na Rusi środkowo-północnej, liczniejsze jego przykłady można

odnaleźć na terenach Bułgarii, Serbii i Góry Atos, natomiast najczęściej takich ikon pochodzi z Mołdawii. Prawdopodobnie typ Matki Boskiej z Dzieciątkiem trafił na Ruś w XIV-XV wieku z Góry Atos przez Bałkany i Mołdawię.¹⁸ Źródła ikonograficzne przedstawień Matki Boskiej w otoczeniu proroków, hymnografów i apokryficznych rodziców Marii, wg Mirosława Kruka, tkwią w hymnach i homiliach bizantyńskich, a bezpośrednią inspiracją powstania tego wzoru mogły być *Trzy homilie na Zaśnięcie NMP* św. Jana z Damaszku. Do powstania tego typu przedstawień mogła też przyczynić się konieczność podjęcia polemiki z ikonoklazmem oraz ruchami heretyckimi, odmawiającymi czci Marii, takimi jak popularny w Bułgarii bogomilizm. Obecność na niektórych ikonach leżącej postaci Jessego, z której wyrasta ornament roślinny wskazuje, że na ukształtowanie typu Matki Boskiej z prorokami miała również wpływ idea drzewa Jessego, genealogicznego rodu Chrystusa.¹⁹ Ikony Marii z prorokami mają swój odpowiednik w opisaney w *Hermenei* przez Dionizjusza z Furny kompozycji Hymny prorockie. Przedstawia ona zasiadającą na tronie Matkę Boską z Dzieciątkiem otoczoną prorokami, wygłaszającymi przepowiednie o Bogurodzicy. Taka interpretacja znana była przede wszystkim w Serbii, natomiast w Polsce, Grecji, Rosji i na Ukrainie typ Marii z prorokami odczytywany był jako wyraz jej chwały oraz apoteoza Wcielenia, co znajduje swój wyraz w funkcjonujących na tych terenach pojęcia określających to przedstawienie, takich jak: Matka Boska w Chwale, Sobór Proroków, czy Pochwała Matki Bożej.²⁰

Ikony Chrystusa i Matki Boskiej z Dzieciątkiem występowały razem w najniższym rzędzie ikonostasu od początków jego rozwoju. Pierwotnie pomiędzy nimi znajdowała się przestrzeń otwarta do prezbiterium, a następnie carskie wrota.²¹ Sanktuarium, w którym znajduje się ołtarz jest najświętszym miejscem w cerkwi i symbolizuje niebo, zasłonięte przed wiernymi przez ikonostas. Miejscem łączącym obie rzeczywistości jest królewska brama, przez którą w czasie eucharystii wchodzi Chrystus obecny w Swoim Słowie oraz Ciele i Krwi. Przed otwartymi carskimi wrotami udzielana jest też wiernym komunია święta. Jak pisze Irina Jazykowa: *Chrystus i Bogurodzica spotykają nas w bramie królestwa niebieskiego i prowadzą ku zbawieniu przez całe nasze życie.*²² Matka Boska najczęściej przedstawiana jest w typie Hodegetrii, czyli wskazującej drogę. Chrystus natomiast mówi o sobie: *ja jestem drogą prawdą, i życiem* (J 14, 6) oraz *Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie będzie*

zbawiony (J 10, 9). Carskie wrota prowadzące do sanktuarium są też miejscem, w którym Stary Testament, reprezentowany przez Bogurodzicę z Dzieciątkiem i zapowiadających ją proroków spotyka się z Nowym, symbolizowanym przez Chrystusa i apostołów, pierwszych świadków Jego działalności oraz głosicieli Jego nauki.

Zastanawiająca jest niewielka liczba ikon Chrystusa z apostołami na Rusi Zachodniej oraz ich zupełny brak na terenie dzisiejszej Polski mimo powszechnego występowania przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem i prorokami. Możliwe, że do takiego stanu rzeczy przyczynił się z jednej strony rozwój ikonostasu, a dokładniej ukształtowanie się w połowie XVI wieku rzędu *Deesis* z apostołami, z drugiej natomiast popularność jaką zyskało przedstawienie *Spasa w Siłach*, które było również umieszczane w rzędzie ikon namiestnych i zajęło miejsce ikon *Pantokratora* z apostołami.

Najwięcej ikon Chrystusa w otoczeniu apostołów zachowało się w Rumunii, przy czym połowa z nich powstała w Mołdawii. Z pięciu ikon tego typu zachowanych na Ukrainie jedna (*Pantokrator z Rzeczycy*) wykazuje wiele cech sztuki greckiej i najprawdopodobniej została wykonana przez malarza, który kształcił się w jednym z tamtejszych klasztorów. Natomiast dwie przypisywane są mistrzowi Dmitryjowi, który pochodził z Mołdawii.²³ Możliwe więc, że wzór omawianych ikon, analogicznie do przedstawień Matki Boskiej z prorokami powstał w Grecji i dotarł na tereny Rusi przez Bałkany i Mołdawię. W przyszłości weryfikację tej hipotezy umożliwiłoby porównanie omawianych przedstawień z ikonami greckimi i bułgarskimi oraz analiza paleograficzna tekstów umieszczonych na księdze trzymanej przez Chrystusa.

* Serdecznie dziękuję prof. Waldemarowi Deludze za zwrócenie uwagi na omawiany temat i wskazówki bibliograficzne.

2. M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000, *passim*.

3. V. Greslik, *Ikony 17. storočia na vychodnom Slovensku*, Presom 2004, s. 64.

4. Te ikony to: *Pantokrator z apostołami*, ikona z Rzeczycy z końca XV lub początku XVI w., Muzeum Krajoznawcze w Równem; 2. *Pantokrator z apostołami*, ikona z Cepecwicz, 1592, Muzeum Krajoznawcze w Równem; 3. *Pantokrator z apostołami*, ikona z Doliny z 1565 r., Muzeum Narodowe we Lwowie; 4. *Pantokrator z apostołami*, ikona z Doliny, 1550-1560 r., Muzeum Narodowe we Lwowie; 5. *Pantokrator z apostołami*, ikona z cerkwi Podwyższenia Krzyża Św. w Drohobyczu, lata trzydzieste XVII w.

5. Te ikony to: 1. Ikona dwustronna: awers - *Chrystus Pantokrator*, rewers - *Ukrzyżowanie*, klasztor Bistrița, okręg Valcea, Wołoszczyzna, 1512-1513 r., Pałac

JEDNA CERKIEW, 12 PAROCHÓW I 2 IKONY – NIECO INFORMACJI O CERKWI W CHLEWCZANACH

Diecezjalny w Râmnicu Vâlcea; 2. *Jezus Pantokrator*; Mołdawia, pierwsza połowa XVI w.; Klasztor w Văratec Monastery, okręg Neamț; 3. *Deesis z apostołami*, ikona namieszta z klasztoru w Humorze, druga połowa XVI w.; 4. *Deesis z apostołami*, warsztat mołdawski, ok. 1570-1580, Narodowe Muzeum Sztuki Rumuńskiej w Bukareszcie; 5. *Deesis z apostołami*, Ikona namieszta, Mołdawia, ostatnia tercja XVI w., Episcopia Romanului, colectia muzeala; 6. *Chrystus Pantokrator na tronie*; malarze Ioan i Sofronie (Mołdawia), ok. 1596 r.; cerkiew klasztoru Pângărați, okręg Neamț; 7. *Chrystus Pantokrator z apostołami*; Wołoszczyzna, koniec XVI w. – początek XVII w.; cerkiew pod wezwaniem św. Grzegorza w Oțele Mari, okręg Vâlcea; 8. *Jezus Pantokrator na tronie*; malarz mołdawski?, XVI-XVII w.; cerkiew Świętych Archaniolów w Ruda-Bârsești, okręg Vâlcea; 9. *Jezus Pantokrator*; Mołdawia, XVII w.; klasztor w Neamț; 10. *Chrystus Pantokrator*; Mołdawia, początek XVII w.; Narodowe Muzeum Sztuki w Bukareszcie; 11. *Jezus – Pantokrator*, okolice Reghin, warsztat transylwański, pierwsza poł. XVII w., Muzeum Sztuki Rumuńskiej w Bukareszcie; 12. *Chrystus Pantokrator*; Mołdawia, pierwsza połowa XVII w.; fundacja biskupa Anastasie Crimca; klasztor Agapia, region Neamț county, muzeum klasztoru; 13. *Chrystus z apostołami*, 1665, cerkiew św. Teodory, Jassy; 14. *Chrystus Pantokrator*; Tudoran Zugravul (Wołoszczyzna), ok. 1668; kościół Băjești, okręg Argeș; 15. *Deesis z apostołami*, Klasztor Cotroceni, Bukareszt, Constantin, 1680-1681 r., Narodowe Muzeum Sztuki Rumuńskiej w Bukareszcie; 16. *Chrystus z apostołami*, Transylwania, Grigorie z Kołomyi, Narodowe Muzeum Sztuki Rumuńskiej w Bukareszcie; 17. *Chrystus Pantokrator na tronie*; Pârvu Mutu? (Wołoszczyzna), 1692 r.; inikonostas cerkwi Trzyech Hierarchów w Filipeștii de Pădure, region Prahova; 18. *Jezus Chrystus*, Mołdawia, malarz Grigore, 1703 r., Narodowe Muzeum Sztuki Rumuńskiej w Bukareszcie.

6. J. Charkiewicz, *Jezus Chrystus w ikonografii*, Warszawa 2008, s. 13-15.

7. В. Ярема, *Намісні кони Христа з апостолами* [w:] *Іконопис Західної України XII-XV ст.*, Львів, 2005, s. 26-34.

8. M. Janocha, *Ikony w Polsce*, Warszawa 2008, s. 60.

9. D. Forstner, *Świat Symboliki Chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 404-407.

10. H. Madej, *Deesis*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, 1985, s. 1086-1088.

11. R. Mazurkiewicz, *Deesis*, Kraków 2002, s. 80-97.

12. W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, "Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku", t. XVI, Rzeszów 1972, s. 22-32.

13. M. P. Kruk, *op. cit.*, s. 129-130; M. Helytowycz, *Icons of the 1560s associated with „Dmytrij”*, "Series Byzantina", t. I, 2003, s. 101.

14. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia. Czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków 2003, s. 191-192.

15. I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 2003, s. 75.

16. R. Mazurkiewicz, *Deesis*, Kraków 2002, s. 142.

17. M. Kruk, *op. cit.*, s. 13-14.

18. *Ibid.*, s. 13.

19. *Ibid.*, s. 158-185.

20. *Ibid.*, s. 160-162.

21. Por. W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, "Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku", t. XVI, Rzeszów 1972, s. 22-32.

22. I. Jazykowa, *op. cit.*, s. 51-52.

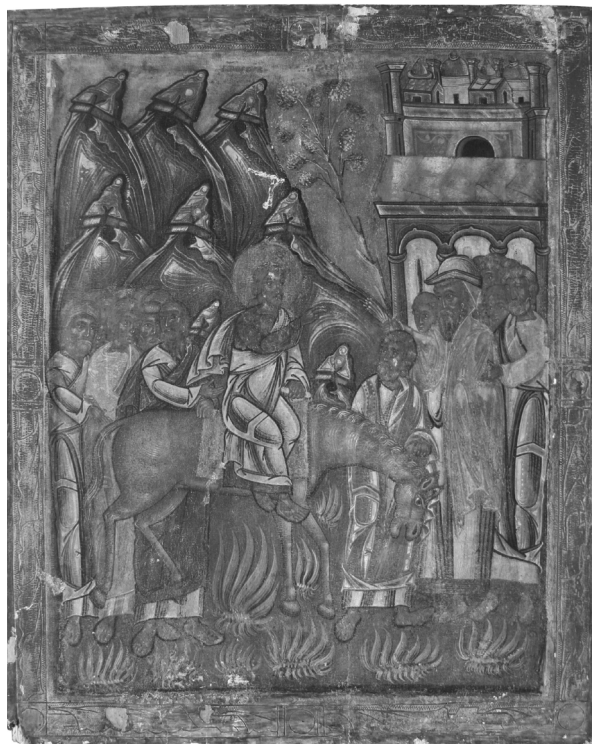
23. O mistrzu Dytiju pisze M. Helytowycz *Icons of the 1560s associated with „Dmytrij”*, "Series Byzantina", I, 2003, s. 94-112.

Chlewczany (Chliwczany, Хлівчани) położone są w lwowskiej obłasti, sokalskim rajonie – około 30 km na pd.-zach. od Sokala, 10 km na pd.-zach. od Bełza i 14 km na pd.-wsch. od Uhnowa. Według informacji z 1880 r. w Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego, mieszkało tu 1372 grekokatolików, 130 rzymskokatolików i 173 żydów¹. W okresie międzywojennym wieś liczyła około 4000 mieszkańców, w tym 3400 Ukraińców, 370 Polaków i 225 Żydów², zaś według Schematyzmu na 1938 r., w całej parafii było 3423 wiernych – w tym w Chlewczanach 2755, w Choronowie 520 i w Poddowhem 148³.

Chlewczany wymieniane są w źródłach w 2 połowie XV w.⁴, w XVI w. jako własność królewska, wchodząca w skład starostwa bełskiego, a w XVIII w. starostwa mostowskiego. W czasie lustracji w latach 1564-1565 była to wieś duża – mieszkało tu 43 kmieci, 12 zagrodników, 2 dzierżawców, 2 karczmarzy, bartnicy i pop, który dawał rocznie do zamku w Bełzie „kuniec” – tak jak inni popi w tym starostwie.⁵ Tutejsi duchowni kościoła wschodniego wymieniani są jako płacący podatki od roku 1531 – przez cały XVI w.⁶ Zapisy archiwalne potwierdzają obecność cerkwi również w XVII w.⁷ Więcej o wyglądzie świątyni dowiadujemy się dopiero z wizytacji biskupich z XVIII w.⁸ W tym czasie tutejsza cerkiew p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny wchodziła w skład dekanatu uhnowskiego unickiej diecezji chełmskiej⁹.

Najstarszą znaną wizytację parafii przeprowadził Józef Lewicki – unicki biskup chełmski i bełski¹⁰. Dekanat uhnowski odwiedził on w 1722 lub 1723 r.¹¹ Cerkiew chlewczańska była wówczas w „scianach y dachach nadstarzała”. Kilkanaście lat później – w 1739 r. – kolejny wizytator, biskup tej diecezji Felicjan Filip Wołodkowicz zanotował, że cerkiew stojąca „od lat stukilkudziesięciu” jest „stara”¹². Jak z tego wynika jej powstanie można by odnieść do co najmniej końca XVI w., jednak jak podaje Wasyl Słobodian cerkiew ta powstała na początku XVII w., o czym informowała inskrypcja nad drzwiami starej cerkwi¹³.

Wspomniane wyżej wizytacje wskazują na nie najlepszym stan cerkwi i są sprzeczne z informacją podaną przez Słobodiana – o kapitalnym remoncie cerkwi w 1720 r., który to remont musiał nastąpić dopiero pomiędzy 1739 a 1748 r. (zob. niżej).



Biskup Wołodkowicz podaje również nieco informacji o wyglądzie tej świątyni. Jak można przypuszczać była to cerkiew tradycyjnie trójdzielna, złożona z prezbiterium, nawy i babińca – stąd obecność trzech krzyży żelaznych, które zapewne wieńczyły każdą ze wspomnianych części. Wspomniana jest też jedna „kopuła”¹⁴, częściowo obita blachą. Jeśli przyjąć wspomniane wyżej datowanie świątyni, to możliwe, że „kopuła” wieńcząca nawę mogła mieć archaiczną formę dachu – dach namiotowy (piramidalny), łamany, tak jak w znanych cerkwiach datowanych już na koniec XVI w. (Radruż, Gorajec). Dzwonnica z czterema dzwonami i „klepadłem” (semantron) – stała „ab extra” (w 1722/23 odnotowano obecność trzech dzwonów, zaś w 1766 i 1775 r. było już ich 5).

Do świątyni prowadziły jedne drzwi na trzech zawiasach żelaznych, „z zamkiem wewnętrznym Przyboiem z zaszczepką y kłudką”. Okna (3 w nawie i 2 w „ołtarzu” – wszystkie z trzema prętami żelaznymi) były w „ołów oprawne” – co wskazuje na staranne wykończenie świątyni.

W niedługim czasie cerkiew musiała być remontowana, na tyle skutecznie, że kolejni wizytatorzy – w 1748 r. Jan Pomorzkan, „Surogat y Dziekan Chełmski” wraz z ks. Mokrzyckim „Prepositusem Ulhowieckim”¹⁵, w 1761 biskup Maksymilian Ryłło¹⁶ i w 1766 r. zapewne dziekan uhnowski¹⁷ – odnotowali jej dobry stan. Jednak w 1775 r. ostatni już wizytator z ramienia unickiej diecezji chełmskiej – Faustyn Kaube – określił cerkiew jako „starą” i nakazał żeby „Pobożni Parochianie ... O materiał do wybudowania nowej cerkwi wcześniej starali

się gdyż obecna cerkiew w ścianach zaczyna się ruynować”¹⁸.

Według ustaleń W. Słobodiana ta stara cerkiew dotrwała aż do 2 ćwierci XIX w., kiedy to w 1843 r. ówczesny właściciel wsi Józef Dzieduszycki ufundował nową, a wzniesiona wówczas świątynia, drewniana, trójdzielna i trójkopułowa, o monumentalnej bryle, stoi do dziś¹⁹.

Wyposażenie w sprzęty liturgiczne cerkwi chlewczńskiej w 1739 r. było dosyć dobre, na co wskazuje m.in. obecność tu rzadko jeszcze spotykanego w tym czasie w cerkwi srebrnego kielicha wraz ze srebrną pateną i gwiazdą, oprócz których były też 3 takie komplety cynowe z łyżeczkami (i ponadto jeden kielich bez kompletu), a także 9 „Aparatów” (felonionów) i 9 alb, oraz 20 ksiąg liturgicznych (zob. niżej). Ciekawostką jest to, że „Puszka pro Venerabili” (na prosforę – diskos) była drewniana, co jeszcze kilkanaście lat wcześniej było w tej diecezji często spotykane²⁰, ale już wówczas wizytator sugerował wymianę takowej na cynową. Także biskup Wołodkowicz nakazał „za cztery niedziele aby była cynowa”, co zapewne nastąpiło, gdyż w 1748 r. taką właśnie puszkę odnotowano. Biskup Ryłło odwiedzający diecezję chełmską w latach 1759-1762 zastawał już bardzo rzadko puszki drewniane, które oczywiście nakazywał zmieniać, ale już nie na cynowe tylko na srebrne, zaś cynowe na srebrne²¹. Kiedy przybył do cerkwi w Chlewczanach (1761 r.) srebrna puszka tam już była, a na dodatek jej nakrywka połączona była z „Monstrancyką”. To jeden z wcześniejszych odnotowanych przypadków

wprowadzania monstrancji do unickiego wyposażenia cerkiewnego²².

Warto wymienić zestaw ksiąg liturgicznych, dosyć obszerny. Tworzyły go: Ewangelia oprawiona w czerwony aksamit i ozdobiona dekoracją z 16 srebrnych „sztuczek”, Ewangelia druga oprawiona w skórę, Mszał wileński (unicki) i dwa lwowskie (dyzunickie) zastąpione przed 1766 r. poczajowskim (unickim), Tryfologion, Oktoich („stary i nowy”), Apostoł, Triodion – „Postna” i „Cwitna”, „Klucz do kazania”, „Kalist”, Irmologion, „Czasosłow (Horologion), Psalterz, Akafist, Trebnik uniowski (unicki), „Kazusy Kiszczyńskie” (metropolity Kiszki).

Tradycyjnie w wizytacjach z trzech kolejnych ćwierci XVIII w. najczęściej brak informacji o wyposażeniu cerkwi w ikonostas, ołtarz (ołtarze), ikony i inny tego typu sprzęt. Ich obecności możemy się jedynie domyślić z innych informacji, szczególnie z obecności srebrnych koron i sukienek na obrazach. Jakaś tutejsza ikona musiała cieszyć się lokalnym kultem, skoro jedna ikona zdobiona była srebrną koroną, a także wymieniane są wota, wśród których była 1 tabliczka srebrna, 2 krzyżyki, 2 gwiazdki, „agnusek S. Nepomucena we srebrze oprawny”, 2 obrączki srebrne, oraz „paciorek prostych sznurków sześć”, a przy nich Tynf 1, „Orlanek” 2, „Szostaków” 2 i „Szostaczków” 11. Kolejny wizytator (1748 r.) odnotował oprócz tego obecność na pozostałych ikonach 14 koron „blaszanych”.

Przed 1766 r. zostały ufundowane srebrne sukienki przykrywające całe ikony – zapewne namiestne – Zbawiciela (z koroną srebrną „pożłocistą”) i Najświętszej Panny („z koronami przy niej”). Wskazuje to na obecność ikonostasu – w tym czasie jeszcze dosyć powszechną²³, tym bardziej, że cerkiew była wówczas tą wspomnianą wyżej starą świątynią.

W 1766 r. wizytator wśród wyposażenia odnotowuje także obecność – wcześniej nie wymienianych – krzyża „z Passyą” rzeźbioną a drugiego malowanego – do procesji, oraz dwu chorągwi, z których jedna była „Materyą Turecką obszyta”.

Z innych ciekawostek wizytacyjnych można wspomnieć o nakazie biskupa Ryłły w 1761 r. żeby „Pobudowane Spichlerzyki lub komórki” na terenie wokół cerkwi były „zniesione”. Taki zwyczaj umieszczania spichlerzyków przy cerkwi odnotowano jedynie na terenie dekanatu uhnowskiego: w: Butyniu, Domaszowie i miasteczku Mosty Wielkie²⁴.

To, co wyróżniało parafię Chlewczanach spośród innych parafii w unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w. to liczba „parochów” (księży) w jednym czasie w jednej parafii – większa niż gdzie indziej. Już biskup Lewicki

odnotował ich tu siedmiu (Bazyli Fedorowicz [Teodorowicz ?], Grzegorz Grzymacki, Bazyli Grzymacki, Ignacy Grzymacki, Grzegorz Kotkowicz, Jan Rabinacki i Jan Stawoczny), ale w ciągu następnych kilkunastu lat ich ilość wzrosła dwukrotnie. W 1739 r. biskup Wołodkowicz wymienia ich tu już 11 (Bazyli Choronowski, Jan Iżycki, Jan Michajłowicz, Bazyli Sanocki, Damian Sanocki, Ignacy Sanocki, Jakub Sanocki, Jan Sanocki, Hrehory Stawoczny, Bazyli Teodorowicz i Teodor Teodorowicz), a do 1748 r. ich ilość wzrosła do 12. Wizytator nie wymienia ich z nazwiska, jedynie w uwagach na temat likwidacji Bractwa cerkiewnego wspomina 3 z nich: Jakuba i Jana Zanucnego [Sanockiego ?] oraz Jana Zaolszyskiego [?]. Zastanawiająca jest nie tylko taka ich ilość ale i powtarzalność tylko niektórych nazwisk i prawie całkowita ich odmienność od tych zanotowanych w 1722/23 r. i w 1739 r.²⁵. Problem ten wymaga dodatkowych, szerzej zakrojonych badań.

Do 1761 roku ilość księży w parafii zmniejszyła się do siedmiu²⁶, ale i tak według wizytującego 7 stycznia Chlewczany biskupa Ryłły, była to sytuacja nie normalna. W związku z tym postanowił „wykorzenić niegodziwą praktykę wprowadzoną do Parafii Chlewczkańskiej, że na ubogim Beneficium ... po kilkunastu miesciło się Kapłanów, a teraz siedmiu aktualnych Presbyterów znajduje się, którzy bez żadnego dozwolenia na to zwierzchności y nie mając ad manus żadnego Dekretu Antecessorow Naszych Parafią między siebie podzielili a żaden instytucji ad Beneficium Curatum nie produkował”. Biskup Ryłło „examen umiejętności onych odprawiwszy Zdolniejszego od innych” wybrał na proboszcza – Jana Iżyckiego, zostawiając mu do pomocy wikarego Jana Żurawskiego [Żarowskiego], oraz „Ecclesiarchę” – Bazylego Choronowskiego. Jakub Sanocki został oddelegowany na proboszcza do parafii w Przystaniach, Jan Sanocki i Teodor Teodorowicz, jako że byli w „podeszłym zgrzybiałym wieku” otrzymali zezwolenie na pozostanie w Chlewczanach „do dalszych Pana Boga wyroków nad życiem”. Bazyli Sanocki, który najgorzej z młodych wypadł na egzaminie został odesłany do Chełma „uczyć się Kazusów przy katedrze”.

„Ecclesiarcha”, który został „dla dozoru cerkwi przeznaczony”, miał „pochędożyć” korporały, puryfikaterze, alby i humerały. Mógł też parafialne „Grunta używać”.

Sytuacja nadmiernej ilości księży wynikała, jak to zanotował biskup Ryłło, była wynikiem dużej ilości synów księży, i doprowadzała do częstych swarów między nimi. Zdarzało się, że przez to ziemia parafialna trafiała w ręce

prywatne, z których jej zwrotu domagał się biskup.

W szeregu innych parafii spotykamy po kilku księży już dużo wcześniej, w XVII w., np. w Hrebenm w dekanacie potylickim było ich w 1620 r. sześciu²⁷. Również zjawisko to można zaobserwować w XVIII w. W niepełnej przecież wizytacji biskupa Lewickiego z lat 1720-1725 odnotowano kilkanaście przypadków obecności dwóch duchownych w jednej parafii, 3 przypadki obecności po trzech księży (Ruda Magierowska, Butyń, Dziewięcieź), także 3 przypadki obecności 4 duchownych (Domaszów, Mosty Wielkie, Kamionka Stara Wieś), i po jednym przypadku obecności 5 księży (Kamionka Leśna), 6 księży (Chlewczały) i 7 księży (Werchrata). Z 26 wyżej wspomnianych przykładów 22 odnotowano w dekanatach potylickim i uhnowskim, co można uznać za regionalną specyfikę tego terenu²⁸. Takie sytuacje miały miejsce jeszcze w czasie wizytacji biskupa Ryłły (1759-1762). W dekanacie uhnowskim w 1761 r. zastał on po 4 księży w Butyniu i Domaszowie²⁹, jednak nigdzie nie było ich tylu w Chlewczałach. W każdym takim napotkanym przypadku nakazywał on ograniczenie liczby duchownych w parafii do niezbędnego minimum – tak jak uczynił to w Chlewczałach.

Jak wspomniałem wyżej Chlewczały były własnością królewską i wchodziły w skład starostwa bełskiego, a następnie wydzielonego z niego niegrodowego starostwa mostowskiego z centrum w Mostach Wielkich (Augustowie). Kolatorem cerkwi był król, a praktycznie wyznaczani przez niego starostowie, lub wyznaczeni przez nich dzierżawcy. Problem kolatorstwa w dobrach królewskich to interesujące zagadnienie. Najczęściej opieka taka polegała na nadaniu parafii uposażenia, czyli gruntów, z których proboszcz miał się utrzymać, oraz na wystawianiu dokumentu „Prezenty” dla nowego parocha. Budowę i wyposażenie cerkwi zostawiana na ogół parafianom i parochom, choć kolator mógł się włączyć do budowy cerkwi poprzez ofiarowanie drewna na budowę, ale także fundując całą świątynię i jakieś elementy jej wyposażenia. Zagadnienie to wymaga dalszych badań. Starostami bełskimi na początku XVII w., kiedy wznoszono poprzednią cerkiew, byli kolejno kanclerz Jan Zamoyski (zm. 1605), a po nim Jan Daniłowicz – kasztelan lwowski, wojewoda ruski (1605-1618)³⁰. W czasie remontu cerkwi – około 1740 r. – starostą bełskim był Franciszek Salezy Potocki – krajczy koronny³¹.

Jedyny wymieniony z imienia i nazwiska kolator, zapewne dzierżawiący wieś od ostatniego z wspomnianych wyżej starostów bełskich, to odnotowany w wizytacji biskupa

Lewickiego Piotr Potocki, kasztelan bełski, od 1724 r. wojewoda czernihowski (zm. 1726 r.)³². Na początku lat dwudziestych dzierżawił on oprócz Chlewczał okoliczne wsie Butyń, Domaszów, Dworce, Przystanie i miasteczko Mosty Wielkie (Augustów)³³.

W omawianym okresie czasu (1739-1775) parafię tworzyły Chlewczały i wieś Szałasze „w Lesie” (obecnie Dibrawa [Дібрava]), a od 1761 r. wymieniana jest także w jej składzie wieś Choronów. Informacja W. Słobodiana o tym, że w 1718 r. w Szałaszech utworzono samodzielną parafię wymaga więc weryfikacji – musiała ona powstać tam dużo później. Być może nastąpiło tu pomylenie z informacją dotyczącą pobliskiego monasteru domaszowskiego, założonego na podstawie przywileju króla Jana III Sobieskiego w 1690 r. w „uroczysku Szałasze”³⁴. Ilość parafian wzrosła od około 80 w 1739 r., do około 400 w 1775 r. w już powiększonej parafii. W 1880 r. w skład parafii greckokatolickiej, której kolatorką była Leopoldyna Sroczyńska, wchodziły tylko Chlewczały (1372 wiernych) i Choronów (156 wiernych)³⁵.

Z dawnego (jak można przypuszczać) wyposażenia cerkwi w Chlewczałach zachowały się do dziś dwie ikony, nie wymieniane w omawianych wyżej wizytacjach z XVIII w. Są to znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie ikony: „Bożego Narodzenia” (nr inwent. 2155) – datowana ogólnie na XVI w., oraz „Wjazd do Jerozolimy” (nr inwent. – 2231) – datowana na 2 połowę XVI w. Obie ikony trafiły do Muzeum Narodowego we Lwowie w roku 1952 ze zbiorów Muzeum Akademii Teologicznej. Obrazy te znane mi są jedynie z czarno-białych reprodukcji fotograficznych na kartach muzealnych³⁶.

Ikona „Bożego Narodzenia” stosunkowo mała (49 cm wysokości, 38 cm szerokości i 2 cm grubości), namalowana jest temperami na desce lipowej. Nieco ubytków warstwy malarskiej (około 10%) nie pozwala na pełną analizę obrazu. Z dostępnej fotografii widać, że datowanie ikony można przesunąć na połowę pierwszą XVI w., lub nawet na jego początek. Wskazują na to takie cechy techniczne jak zastosowanie kowczegu oraz jednolite jasno malowane tło przedstawienia i obramienia, być może złożone (?). Także ujęcie tematu reprezentuje starszy jego typ – z leżącą po środku przed jaskinią Matką Boską i żłóbkiem, znajdującymi się za nimi dwoma górami, aniołami, promieniem gwiazdy, oraz zbliżającymi się z lewej trzema królami i św. Józefem w dolnym lewym rogu ikony, rozmawiającym z pasterzem. Być może jest to uproszczona wersja tego przedstawienia – z tylko dwoma aniołami (umieszczonymi

symetrycznie w górnych narożach obrazu, za również symetrycznie namalowanymi górami) i jak się wydaje bez pasterza koło grotty (z prawej strony) i bez sceny kąpieli Dzieciątka (w prawym dolnym narożniku).

Nie udało mi się odnaleźć jakichś bliższych analogii – nieco zbliżona, choć bardziej rozbudowana jest ikona „Bożego Narodzenia” z Kałusza (w zbiorach kijowskich)³⁷. Warto też odnotować, że z terenu prawosławnej diecezji chełmskiej pochodzi ikona „Bożego Narodzenia” z Bełża³⁸, mająca jakieś związki z malarstwem greckim³⁹.

Ikona „Wjazdu do Jerozolimy” malowana temperami na lipowych deskach (2) jest stosunkowo dużych rozmiarów (92 cm wysokości, 75 cm szerokości i 2 cm grubości) i przez to została określona na karcie muzealnej jako „chramowa” (jednak cerkiew chlewczańska jest p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny). Fotografia na wspomnianej karcie (czarno-biała) jest niezbyt czytelna, co ogranicza możliwości szerszej analizy obrazu. Ikona zachowana w dobrym stanie, datowana jest na 2 połowę XVI w. Za takim czasem jej powstania, poza cechami malarstwa, przemawia także dekoracja złożonej (?) ramy kowczegu w postaci skromnego rytego ornamentu roślinnego (?) umieszczonego wewnątrz „ramek” utworzonych z rytych linii biegnących wzdłuż wewnętrznej i zewnętrznej krawędzi tej ramy. W narożach ramy i w połowie jej wysokości w utworzonych przez przecięcia linii wspomnianych ramek kwadratowych kwaterach wrysowane są koła, być może będące skromnym naśladowaniem późniejszych wypukłych kaboszonów, stosowanych często w dekoracji ram ikon w XVII w. Podobne, choć bardziej zdobne ramy mają m. in. datowane na połowę XVI w. ikony: „Ofiarowania Najświętszej Marii Panny” z Muzeum Narodowego w Przemyślu, „Bożego Narodzenia” z Muzeum Narodowego w Krakowie, „Wjazdu do Jerozolimy” z Lininy z Muzeum Narodowego w Przemyślu⁴⁰, a także kolejna ikona „Wjazdu do Jerozolimy” z Małnowa – obecnie w Muzeum Narodowym we Lwowie⁴¹, zapewne autorstwa tego samego malarza co poprzednia.

Dwa elementy kompozycji omawianego przedstawienia są nieco odmienne od zazwyczaj stosowanych. Jeden to, że zamiast jednej Góry Oliwnej w tle obrazu są tam góry utworzone z sześciu jednakowych wzgórz. Druga rzecz to trzy renesansowe arkady jakiejś budowli Jerozolimy (Świątyni ?) będące tłem dla grupy mieszkańców miasta witających Chrystusa. Szczególnie ten drugi element kompozycji obrazu sugeruje przesunięcie datowania ikony na koniec XVI w. W przyszłości analiza ujawni zapewne inne cechy charakterystyczne tego

przedstawienia, które będą mogły być pomocne przy bardziej szczegółowym określeniu czasu powstania obrazu i jego artystycznych powiązań.

Zachowanie w cerkwi starych ikon, niezbyt często spotykane, potwierdza odległą tradycję istnienia danej parafii jak i dobry stan jej kolejnych świątyń – choć nie można wykluczyć, że obrazy trafiły tu później z jakichś powodów z innych cerkwi⁴². W przypadku dwu wyżej omawianych obrazów, warto podkreślić, że należą one do najstarszych, nielicznie już zachowanych ikon z terenu pierwszej, prawosławnej jeszcze diecezji chełmskiej i przez to pozwalają przybliżyć wiedzę o malarstwie ikonowym na terenie tej diecezji z czasów przed przyjęciem przez nią unii z Kościołem rzymskokatolickim w 1596 r.

1 *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego* [SGKP], t. 1, Warszawa 1880, s. 582-583.

2 P. Antoniak, J. Chodor, W. Słobodian, *Zapomniane pogranicze. Dekanat Uhnowski*, Lublin 2005, s. 12

3 D. Blazejowskyj, *Historical šematism of the Eparchy of Peremyśl including the Apostolic Administration of Lemkivščyna (1828-1939)*, Lviv 1995, s. 556.

4 A. Janeczek, A. Swieżawski, *Rejestr poboru łanowego województwa bełskiego z 1472 r.* (w:) *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, R. 39 [Warszawa 1991], nr 1, s. 41.

5 *Lustracja województw ruskiego, podolskiego i bełskiego 1564-1565*, cz. 1 (wyd. K. Chłapowski, H. Żytkowicz), Warszawa – Łódź 1992, s. 125.

6 A. Gil, *Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku*, Lublin – Chełm 1999, s. 226.

7 Zob. aneksy w oprac.: A. Gil, *Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja*, Lublin 2005 (parafia wymieniona w wykazach z roku 1618 [s. 287] i roku 1674 [s. 291]). Cerkiew tutejsza odnotowana jest też w spisie podatkowym z 1675 r. [Archiwum Państwowe w Lublinie (APL), Księgi Grodzkie Grabowieckie, sygn. 93, s. 1400], ale nie ma jej w wykazie z 1696 r. [A. Gil, *Chełmskie diecezje obrządku wschodniego. Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku* (w:) *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 42-60].

8 Dotarłem do 6 wizytacji omawianej cerkwi: pięciu w Archiwum Państwowym w Lublinie, w zespole Chełmskiego Konsystorza Greckokatolickiego [CHLGK] – wizytacje z lat: 1722 (1723), 1739, 1761, 1766, 1775 – i jedna wizytacja w Archiwum Państwowym w Przemyślu [APP], w zespole Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyślu [ABGKP] – z 1748 r.

9 W XVIII w. w skład dekanatu uhnowskiego unickiej diecezji chełmskiej wchodziło 29 parafii [Butyn, Chlewczań, Chodywańce, Domaszów, Dworce, Dyniska, Karów, Korczów, Machnów, Mosty Wielkie (Augustów), Nowosiółki Wielkie (Kardynałskie), Nowosiółki Małe (Przednie), Ostobuz (Hostobuz), Poddubce (Poddebce), Przystanie, Radków, Rzczyca, Rekliniec, Rzeplin, Staje, Szczepiatyn, Szczewica (Krzewica), Tehłów, Uhnów (miasto – par. Narodzenia NMP), Uhnów (przedmieście – par. Wniebowstąpienia Pańskiego), Ułhówek, Wasylów, Wierzbica, Żerniki] –

- zob.: APL, CHKGK, sygn. 110, s. 428-469; W. Kłobuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne*, Lublin 1998, s. 310.
- 10 APL, CHKGK, sygn. 101, k. 29.
- 11 Nie jest znana dokładna data wizytacji dekanatu uhnowskiego, jednak analizując zachowany materiał archiwalny z czasów ówczesnej wizytacji (1720-1725) można na obecnym etapie badań czas ten właśnie tak określić, zob.: P. Sygowski, *Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiew Znajdujących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiej y Belzkiej” – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r. [V. S.]** (w:) *Studia Archiwalne*, t. 2, Lublin 2006, s. 199-232.
- 12 APL, CHKGK, sygn. 105, k. 184-185v.
- 13 В. Слободян, *Церкви України. Перемишська єпархія*, Львів 1998, s. 710.
- 14 В. Слободян, op. cit. Autor zakłada, że poprzednia cerkiew była trójkopułowa.
- 15 APP, ABGKP, sygn. 15, s. 129-132.
- 16 APL, CHKGK, sygn. 110, s. 434-437.
- 17 APL, CHKGK, sygn. 113, k. 56-57v.
- 18 APL, CHKGK, sygn. 120, k. 203-203v.
- 19 В. Слободян, op. cit.
- 20 P. Sygowski, *Unickiego biskupa.*, s. 220.
- 21 P. Sygowski, *Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryłły z lat 1759-1762* (w:) *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym, Przemyśl 2000, s. 267.
- 22 W zachowanych materiałach wizytacyjnych biskupa Lewickiego (1720-1725) odnotowana jest tylko jedna monstrancja (w cerkwi w Głuszy Wielkiej, dek. Ratneński) podczas gdy za czasów biskupa Ryłły jest ich ponad 20 – por.: P. Sygowski, *Unickiego biskupa.*, s. 220; P. Sygowski, *Unicka diecezja.*, op. cit., s. 267-268.
- 23 Zob. m. in.: P. Sygowski, *Stara i nowa cerkiew w Gierszonowicach (Gierszonach) koło Brześcia w świetle wizytacji z 1726 roku* (w:) „Białostoczczyzna”, nr 1 (57), r. 2000, s. 95-102; P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane)* (w:) *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku, Łańcut 2003, s. 327-336.
- 24 P. Sygowski, *Unicka diecezja.*, op. cit., s. 258.
- 25 Przepuszczalnym wyjaśnieniem dużej odmienności nazwisk kapłanów zapisanych w kolejnych wizytacjach może być pomyłka przy notowaniu ich nazwiska (w sytuacji kiedy kapłani nie posiadali żadnych dokumentów) w brzmieniu jakim usłyszał je wizytator przy podaniu ich przez tych duchownych (duchownego?) do wpisu do protokołu wizytacji. Nie wykluczone są też pomyłki kopisty.
- 26 A. Gil korzystając z tego samego źródła podaje, że było tu wówczas 13 parochów – zob.: A. Gil, *Prawosławna eparchia.*, s. 188, przypis 286.
- 27 P. Sygowski, *Zagadki cerkwi w Hrebennem – uwagi do problematyki badawczej kultury religijnej kręgu Kościoła Wschodniego diecezji chełmskiej* (w:) *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku. Zbiór studiów* (red. A. Gil) (w serii:) *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej*, t. 3 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2005, s. 209.
- 28 W. Bobryk uważa, że większa ilość parochów w niektórych parafiach w tym regionie to „lokalna specyfika, której przyczyn trudno dociec” – zob.: W. Bobryk, *Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku*, Lublin 2005, s. 37-40.
- 29 P. Sygowski, *Unicka diecezja.*, op. cit., s. 270.
- 30 *Urzednicy województwa belskiego i ziemi chełmskiej XIV-XVIII wieku. Spisy* (oprac. H. Gmiterek, R. Szczygiel, Kórnik 1992, s. 63-64 (nr 322, 323).
- 31 op. cit., s. 65 (nr 332).
- 32 Potocki Piotr (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, z. 116, Kraków 1984; *Urzednicy województwa belskiego.*, op. cit., s. 35 (nr 77).
- 33 APL, CHKGK, sygn. 101, k. 27, 27v, 29v, 30.
- 34 A. Gil, *Chełmska diecezja unicka.*, op. cit., s. 215.
- 35 SGKP, t. 1, Warszawa 1880, s. 582-583.
- 36 Za udostępnienie tych kart dziękuję Marii Helytowycz i Romanowi Zilinko.
- 37 M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 230, il. 71.
- 38 Я. Павличко, *Ikona „Різдо Христове” середини XVI ст. із Белза* (w:) *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції по волинському іконопису*, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року, Луцьк 2000, s. 42-43; P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji*, op. cit., s. 353.
- 39 В. Александрович, *Регіони розвитку української традиції* (w:) *Вісник Львівського університету. Серія історична. Випуск 38*, Львів 1998, s. 44.
- 40 M. Janocha, op. cit., il. 118, 126, 140.
- 41 В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII-XX століть. Альбом*, Київ 1991, il. 15.
- 42 Na temat „wędrówek ikon” zob. m.in.: P. Sygowski, *Ikona św. Łukasza Ewangelisty ze zbiorów Muzeum Regionalnego w Chełmie* (w:) *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku*, ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, s. 84-86; 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 malarstwa wyposażenia cerkwi*. (w:) *Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*. Науковий збірник. Випуск 4, Львів 2006, s. 150-153; P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji*, op. cit., s. 344-345 (ikona w Woli Wielkiej).

ЗБАГАЧЕННЯ ІКОНОГРАФІЧНИХ ТЕМ І ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У СКЛАДІ ІКОНОСТАСУ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ ПОЧ. XVII СТ.

Знакове місце вищевказаної пам'ятки давнього мистецтва, Успенського іконостасу поч. XVII ст. у Львові в українському мистецтвознавстві визначали вчені: Микола Голубець, Михайло Драган, Мечислав Гембарович, Володимир Ярема, Віра Свенціцька, Володимир Овсійчук, Володимир Вуйцик, Володимир Александрович, Григорій Логвин, Людмила Міляєва, Наталія Шамардіна та ін. Вони позиціонували проблематику хронології створення, авторства іконопису, а також його мистецької ролі, як об'єкту створеної за ідеологічною концепцією Святоуспенського Ставропігійського братства. Успенське братство боролось з латинізаційним і полонізаційним замірам, але рівночасно переймало в свого супротивника його засоби впливу й пропаганди. Незаперечно, що львівське мистецьке середовище відповіло на латинський ренесанс українським ренесансом¹. Ще у 1592 р. з'являються новаторські ініціативи видавців і публіцистів Ставропігії, які прислужилися своєю творчістю завданням соціально-визвольної боротьби, а водночас і інтенсивної національно-культурної творчості². Політичні амбіції братства яскраво зматеріалізувались в мистецькому оздобленні іконостасу Успенської церкви, де було запроваджено багато іконографічних нововведень³. Іконостас викликає інтерес відразу в декількох аспектах. Об'єкт служить цінним матеріалом для дослідження питання формування та становлення українського мистецтва іконостасів, їх тектоніко-іконографічних особливостей, які утверджувалися як синтетичний, цілісний комплекс саме у цей період часу.

Дослідження художніх образів, особливостей іконографії настінних фресок та поліхромії українських дерев'яних і мурованих церков XVI-XVIII ст., здійснене у різний час Іларіоном Свенціцьким, Григорієм Логвином, Людмилою Міляєвою, Федором Уманцевим, Павлом Жолтовським, Плотоном Білецьким, Володимиром Отковичем дають змогу простежити розширення тем іконних зображень і настінних розписів у XVII ст., їх взаємообумовленість та послідовність проектування системи ренесансно-барокового стінопису на іконографічну

програму високих іконостасів, що в кінцевому результаті привело до формування нового іконного складу окремих ярусів. Система іконостасних сюжетів успадкувала систему настінних розписів давніх храмів.⁴

На межі Середньовіччя й Нового Часу, в Україні, подібно як і в країнах Західної Європи, відбулися зміни в характері релігійної ментальності, та особливостей переживання основ віровчення. Створення іконографічної програми відбувалось у тісному взаємозв'язку з розвитком Св. Літургії, які були викликані Контрреформацією. Тексти Літургії та літургійний спів знову почали містити по новому пережите змістове значення, включене у специфічних канонах та формах ікони. Вірні були співучасниками дійства, в іконах знову вбачали справжні сцени з людського життя, які утверджували Священну історію⁵. Іконостас, як розкрита книга Символу віри та історія спасіння обраного народу актуалізувався, випромінював віру і надавав сили і натхнення тогочасному житті суспільства. Контрреформаційні тенденції та народно-визвольна війна поглибила національний характер живопису. В іконних образах знайшли втілення особливості світогляду українця, його вірування, побут, національно-патріотичні ідеї. Стель українського іконопису, який формувався під впливом розквіту тогочасного західноєвропейського мистецтва і як невід'ємне складове загально-європейської культури, співпав з періодом розквіту і з часом панування останніх відблисків ренесансних тенденцій. Це все знайшло своє втілення у новому усвідомленні та його відображенні в модернізованому висвітленні традиційних іконографічних сцен.

Змінилася іконологія творів, відчутно посилились віяння реального життя. Це обумовило появу реалістичних елементів навіть у такому традиційному жанрі, як сакральний іконопис та розвитку цілком світських жанрів – портретного, історико-батального, пейзажного та ін. В іконопису помітне проникнення народного світогляду, з'являються виразно окреслені деталі побуту, характерний для тієї чи іншої місцевості пейзаж. При збереженні традиційних для середньовіччя площинних форм трактування постатей, обличчя набувають життєвішого виразу і народної типовості⁶. Найбільш розповсюдженим видом малярства, в Україні, впродовж усього періоду становлення нової традиції залишилася ікона. Вона зберігає риси монументального малярства, і поступово збагачується сюжетами, мотивами,

запозиченими з навколишнього життя.⁷

Введення в іконопис подробиць із сучасного актуалізованого життя, в побутових сценах, реальних зображень простих людей посилює можливість співпереживання євангельських оповідей в представленні сцен земного життя Ісуса Христа. Тими ж причинами пояснюється розширення іконографічного складу іконостасів: розвиток страсного ярусу (інколи і в декілька рядів), завершального Розп'яття з пристоячими, появи сцен з «апостольськими муками», старозавітних пророків в образі грецьких мудреців, як також і психологічних образів Отців Церкви.

В малярстві середньовічної візантійської школи існувала складна система вироблених історичним досвідом канонів, стосовно пропорцій людських фігур та типажів. Відтворення релігійних сцен в іконостасі мало точне визначення, за типом афонської «Єрмінії» і її іконописного канону, але однією з особливостей українського іконопису є притаманна йому самотність і індивідуальність авторського задуму, актуалізаційне втілення реальності буття.⁸

У XVI–XVII ст. іконостасне мистецтво, як елемент формування просторового синтезу, пішло у напрямку формування архітектурно-виразного, відносно автономного ансамблевого об'єкту. На формування іконостасу, впливали канонічні, етнічні, соціально-економічні традиції та професійна архітектурно-мистецька діяльність (загальний суспільно-художній процес), які у сукупності реалізувалися в композиційних та іконографічно-стилістичних рисах іконостасу. Образно-змістовна система іконостасу (склад і порядок ярусів) тісно пов'язана з комплексною дією канонічних, етнокультурних традицій, історичними і політичними обставинами, індивідуальними потребами замовника та професійною візуалістичною формотворчістю.

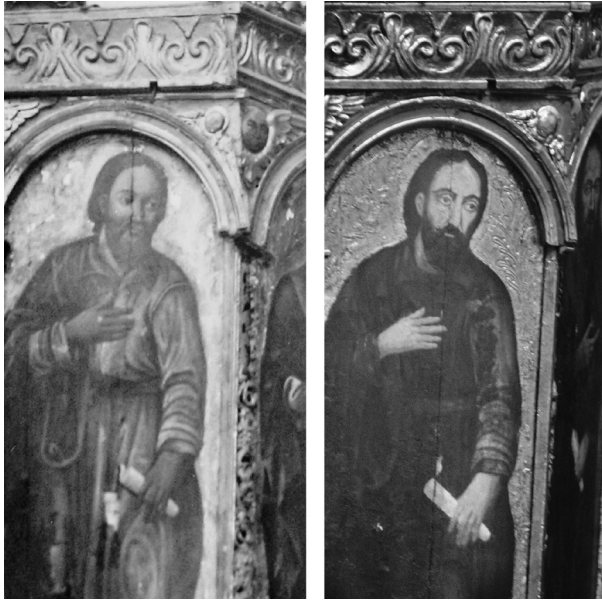
До проблематики розвитку кількоярусного іконостасу в українському мистецтвознавстві на початку XX ст. звернувся Стефан Таранушенко. На думку дослідника, програма іконографії високих іконостасів була загальновідома ще у XVI ст., про що свідчить історичний документ з 1577 р. – заповіт шляхтича Василя Загорівського стосовно спорудження іконостасу з Деїзісом, намісним, празничковим і пророчими чинами в церкві Вознесіння у с. Суходолах на Волині⁹. Цей комплексний склад ярусів був характерним і мав поширення також і в Галичині. Попри все це, існування канонічної ідеї змісту, на території України

не віднаходимо ні одного іконостасу який би був ідентичним до інших, за своїм іконографічним складом.

Серед публікацій в українській історико-мистецькій літературі на тему генези становлення високого іконостасу, на особливу увагу заслуговує стаття о. Володимира Яреми (Патріарха Дмитрія) про первісні іконостаси дерев'яних церков Підкарпаття. Дослідник звертає увагу на те, що до кінця XV – XVI ст. розширюється композиція «Моління» – Деїсіс. Також до цього ярусу починають вводити зображення євангелістів і пророків, з'являються царські врата та празнички. З середини і до кінця XVI ст. формується багаторярусний український іконостас та утверджуються його основні складові. На цьому етапі замість Деїсісу з різними чинами Святих з'являється апостольський ярус. Остаточо утверджується празничковий ярус і додається ярус пророків. Появу зображень пророків у картушах у верхньому ярусі іконостасу та страсного циклу, розташованого над або під Деїсісом, о. В. Ярема датує початком XVII ст.¹⁰

До вивчення генези українського іконостасу у 90-х роках звертається Юрій Островський. Дослідник стверджує, що процес завершення формування іконостасу відбувся саме на українському ґрунті наприкінці XVI на початку XVII ст. На його думку, до середини XVI ст. не існувало іконостасу як ансамблевої цілості і як окремого артефакту з власне такою назвою. Завизначенням Ю. Островського, попередній феномен був лише протоіконостасною перегородою¹¹. У тій же праці автор подає ряд іконотечних джерел, де виводить конкретне зображення високого іконостасу з апостольським і пророчим ярусами, зокрема датований 1582р. – рисунок переддівтарної перегороди Успенської церкви у Львові за рукописом Мартина Груневерга (Гданська бібліотека ПАН, рукопис № 1300).

У праці про зображення іконостасів в українських дереворитах і гравюрах XVII ст., як в одному з джерел вивчення етапів формування українського іконостасу, автор звернув увагу на гравюри «Висвячення Йоана Златоуста на пресвітера в Антіохії» /гравер «Т. Т.»/ з друків Києво-Печерської Лаври: «Бесіди Йоана Златоуста», (1624 р.)¹² На думку Ю. Островського, до складу репрезентованих тут поясів входили апостольський ярус без триморфону у центрі і з пророками, які встановлені вище, по обидва боки від ікони «Богородиця Знамення», в окремих картушах. Таку ж композицію невідомого гравера зображено



*Фото №1 Апостол Варфоломей.
Ліворуч фото, можливо 40-50х р. ХХ ст.,
праворуч стан 2009 р.*

на гравюрі «Святі Дари» у київському «Службнику» 1629 р. (гравюра датована 1628р.) Дослідник вказує також на те, що ці джерела є «найранішими свідченнями про стан розвитку іконографічної програми повновисоких українських іконостасів»¹³.

Досягнення Нового живопису, архітектури та декоративного мистецтва стали предметом нового синтезного звучання в інтер'єрах тогочасних храмів. Якщо до XVII ст. історія іконостасу – це історія живопису, то в XVII ст. декоративне оформлення укладу його ікон поступово стає найважливішим компонентом храмового оздоблення¹⁴. На зміну іконостасам тяблогового типу приходять рамкові, де ікони розділяють стовпцями (пілястрами), або вміщують у різьблені рами, змонтовані на загальній основі. Це явище, очевидно, було спричинене бажанням відокремити кожен з ікон, акцентуючи увагу того, хто молиться. Подібний процес відбувався практично паралельно з процесом набуття іконою рис живопису Нового часу, тобто зближення ікони й картини.

На цій підставі можна встановити, що на поч. XVII ст. запровадження високих іконостасів з цокольним, намісним, празничковим, апостольським, пророчим ярусами на території Галичини було традиційним. Володимир Овсійчук висловив припущення, що перший іконостас Успенської церкви Федора Сеньковича (1630 р.) був чотирьохярусний і не досягав хорів, повторював загальною архітектонікою і кількістю ярусів, створений раніше (згідно рисунку М. Груневерга), який знаходився в давній, попередній Успенській церкві¹⁵. На

думку дослідника, М. Петрахович поправив і домалював апостольський та страшний яруси, храмову ікону «Різдво Богородиці»¹⁶. В. Овсійчук охарактеризував відмінність рис іконопису Миколи Петраховича, в живопису якого відсутні традиційні «фантастичні» зображення, такі як «горилещадки», які наявні у творах Сеньковича. Натомість у М. Петраховича простежується чітке промальовування дрібних деталей, «з фактурним підкресленням їх матеріальних якостей»¹⁶.

Це є можливим, якщо звернути увагу на світліну¹⁷ з фототеки Національного музею ім. А. Шептицького у Львові, де (див. фото № 1) серед апостольського ярусу зображено апостола Варфоломея, в зображення постаті якого ще мало втручалася рука «реставратора», в порівнянні з сучасним станом ікони, яка є грубо перемальованою. Аналізуючи давнє фото, лик Святого подано з м'яким світлотіньовим моделюванням і витонченими тональними переходами в партіях одягу апостола, з широким діапазоном нюансних градацій, що не є характерне для малярської техніки М. Петраховича. Петрахович вживав насичені, локальні тони, узагальнював риси портретованих. На підставі цього фото, з великою вірогідністю можна висувати припущення, що Ф. Сенькович був причетним до виконання апостольського чину в цьому іконостасі. Своєрідність улюбленого Сеньковичем типажу – видовжені голови з овальними ликами. Характерний рисунок брів та інших профілів.¹⁹

Багатоярусні іконостаси, які виникали в Галичині протягом XVII ст. створювалися на замовлення впливох громад, монастирських згромаджень, розроблялися за конкретною програмою, не були тотожними один одному за іконографією та композицією. В кожному був закладений свій образно-ідейний ключ, а інколи навіть і індивідуальна система виражальних засобів. Правдоподібно віруючі того часу могли досягнути і збагнути ці нові акценти, та нюанси теологічно-живописної думки. Священники і миряни знали ті програми, які різнилися між собою як проповіді златоустів-священників²⁰.

Існування схеми іконостасів з певним складом обов'язкових сюжетів, згідно канонів православ'я, розрахованої на календарне богослуження можна розглядати як канон-традицію²¹ іконостасного мистецтва впродовж всього XVII ст., яка простежується на базі таких пам'яток, як:

– П'ятницький іконостас – Львів (1600-1610 рр. 1644р.?) присутній страшний ярус, в іконах святої «Параскеви», та «Параскеви Тирновської» присутні клейма, як в «Успінні

Богородиці» та «Різдві», з с. Грибовичі Великі.

– фрагменти іконостасу з церкви – с. Потелич (1620-1640 р.)

– іконостас першої пол. XVII ст. з с. Голоско Львівської обл. (знаходиться в Олеському замку)

– церква Воздвиження Чесного Хреста – м. Дрогобич (до 1636р.) (розписи храму 1613р.)

– церква Різдва Богородиці – Рогатині (1642 р.)

– з церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Замості (тепер втрачений (1648 р.). Тут містився страсний ярус. За дослідженням Володимира Александровича, в клеймах намісної ікони також присутній сюжет «Спас Емануїл серед херувимів»²²

– Св. Духа в Рогатині (1649 р.), де в декоративних обрамленнях ікон намісного ярусу іконостасу запроваджені маньєристичні медальони, які за формою різьблення і оздоблення співзвучні додатковому ярусу Грибовицького іконостасу. Використано «окуттьевий» орнамент, винахід нідерландськими орнаменталістами – поширений мотив архітектурної декорації у першій половині XVII ст.²³ Зокрема клеймо ікони «Христос Пантократор» – «Спас Емануїл серед херувимів» композиційно ідентичне із названим зображенням Грибовицького іконостасу.

– Церкви Св. Юра – м. Дрогобич (1650 р.) – в розписах застосовані сцени мученицьких смертей апостолів.²⁴

– церква Преображення Господнього – с. Зарудці (верхні яруси 1655 р. ?) Апостоли в іконостасі, розташовані як і в Грибовичах (постаті Апостолів розвернуті на глядача), побудова композицій сцен з празничного ярусу «Успіння Богородиці», «Вознесіння», «Деїсис», «Тайна вечеря» ідентичні з такими сценами іконостасу церкви Св. Духа в Рогатині. Ікона «Сходження Св. Духа» ідентична з названою іконою з Грибовицького іконостасу.

– іконостас церкви Св. Миколая – м. Бучачі (1661 р.)

– з церкви Св. Миколая – м. Кам'янка Бузька (1667 р.)

– іконостас у Волі Висоцькій (1689-1695 р.) під намісним образом «Богородиці Одигітрії» у докольному ярусі, на пределах розміщена ікона «Сон Якова», як і у Великих Грибовичах.

– іконостас церкви у Мостах Великих (1712 р.)

Проблемою пошуку аналогів запозичень із західноєвропейської гравюри і

дереворитів до композицій окремих ікон Грибовицького іконостасу займалася В. Свенціцька, зокрема, на її погляд, композиція ікони «Успіння Марії» з чотирма овальними клеймами, цілком відповідає гравюру Іллі (1638р.), видрукованої у львівських виданнях Анфологіону (1643 і 1692рр.), також використання гравюр Герарда де Йоде та М. Піскатора, в поземі ікон апостолів де розміщені сцени з їх життя та мук²⁵. Обґрунтування впровадження західноєвропейської гравюри в середньовічному мистецтві в Галичині зустрічаємо і в дослідженні 1998 р. Вальдемара Делюги, де він зокрема відзначив вільне («ліберальне») застосування іконографічних канонів у львівському малярстві. У М. Петраховича, «... цикл, опертий на латинських взірцях. Ікона, що зображає бичування Христа, наслідує мідерит Ієроніма Вірікса, що входить до циклу «Pasio Domini Nostri Jesu Christi», виданого Я. Вішером у Антверпені»²⁶.

Володимир Вуйцик у 2001 р. достатньо детально проаналізував склад ікон «страсного циклу»²⁷. Висловлювся, що: «... розмір всіх ікон однаковий 59×51,5±5 мм. за технікою виконання, товщиною іконних дошок і породою деревини, діляться на три групи». Виконані М. Петраховичем – «Омовення», «Христос з апостолами і тайна вечеря», «Моління про чашу», «Поцілунок Юди», «Христос перед Анною», «Христос перед Каяфою II», «Христос перед Пилатом», «Пилат вмиває руки», «Христос перед Іродом», «Бичування», «Коронування», «Несення хреста», «Зняття з хреста». Вважав, що Ф. Сеньковичем виконані – «В'їзд в Єрусалим», «Воскресіння Лазаря», «Сходження до пекла». Також атрибував пізніші копії, виконані у другій половині XVIII ст., з творів західно-європейських майстрів, – «Прибавання до хреста», «Розп'яття», «Покладення до гробу».

Цей дослідницький аспект розширив В. Александрович, у тому ж 2001 р. Він опублікував аналоги мідеритів Ієроніма Вірікса, підтвердив їх використання «страсному циклі» М. Петраховича²⁸. Пізніше звернув увагу на сцени мучеництва і смерті, які розташовані в поземі ікон апостольського ярусу з Грибович, як на аналоги для дереворитів Михайла Сльозки, виданих у 1639 р., (апостоли Яків, Петро, Іоан та Павло)²⁹.

На основі цих досліджень впливає, що серед двох авторів Успенського іконостасу Федора Сеньковича М. Петраховича, активніше запроваджував аналоги із

західноєвропейської гравюри і дереворитів М. Петрахович. У Ф. Сеньковича зв'язок з давньокиївською та візантійською традицією був міцнішим.

У 1767р. іконостас Успенської церкви був проданий до села Великі Грибовичі (Жовківського району Львівської області) у парафіяльну церкву Свв. Косми та Дем'яна, при цьому страшний ярус з давнього іконостасу, доповнений трьома з празничного «В'їзд в Єрусалим», «Воскресіння Лазаря», «Сходження до пекла» змонтували у два диптихи і залишили в Успенській церкві. Дві ікони з празничного циклу заходяться в колекції Українського Католицького Університету в Римі та Студитського монастиря у Вудстоку (Канада).³⁰ Чотири каршуші з вісьмома іконами пророків, які були в церкві в Грибовичах можливо з 40-50-х рр. ХХ ст. на сьогоднішній день відсутні.³¹

Іконостас на сьогоднішній день має у своєму складі декілька винятково цінних з іконографічного і мистецького погляду відмінностей, які не мають близьких аналогій і слугують важливим фактом для реконструкції історії українського іконопису, тогочасного теологічно-художнього усвідомлення, повнішого висвітлення і розуміння оригінальності та самобутності притаманних йому рис. Попри усталену іконографічно-змістову програму іконостасу в Успенській церкві Львова, яка укладалася в декілька етапів, у його складі міститься збережений до цього часу, один з проміжних ярусів. Він напевне розміщувався між намісним та празниковим ярусом ікон, або празниковим та апостольським. У його складі знаходяться обрамлені ікони, які розміщуються у рельєфно-різьбленому, золоченому полі, з окуттово-хрящеподібними, північно-маньєристичними за характером походження, орнаментальними мотивами. Склад цих ікон наступний: починаючи від північної (згідно традиційної орієнтації церкви за сторонами світу): – над північними дияконськими входами – ікона овальної форми «Спас Емануїл серед херувимів»; – ікона «Старозавітня Трійця», прямокутної форми, над іконою «Богородиці Одигірії»; – у підвищенні регістру по центру, над Царськими вратами – «Шість Св. Мучеників», прямокутної форми; – ікона «Спас Нерукотворний», прямокутна – над іконою намісного ряду «Христос Вчитель»; – ікона «Неопалима купина», овальна. Декоративне тязьбло з іконами має розмір: висота = 60см, довжина північного і південного різьблених полів приблизно

дорівнює 2,10 – 2,20 м. З південного і північного боку вони фланкуються півкруглими, в плановому перерізі, пілястрами з мотивом виноградної лози і доданими чужорідними, правдоподібно пізнішими декоративними вставками. Вся ширина прорізу вівтарної арки у церкві в с. Великі Грибовичі виносить 6,40м.

Одразу стає помітним, що порядок розміщення ікон у цьому поясі не співпадає з пізнішим, традиційним для українських іконостасів, де ікона «Спас нерукотворний» завжди розміщувалася над аркою Царських врат. Наскільки зараз бачимо, різьблені тязьбла є суцільними.

В усякому випадку, за нашими припущеннями, над північними дияконськими входами з півциркульним аркоподібним завершенням, можливо, розміщувалася ікона прямокутної форми «Спас нерукотворний», над намісною іконою «Богородиці Одигірії», прямокутного формату, – овальна ікона «Неопалима купина». Над південними дверима, – прямокутна ікона «Старозавітня Трійця», а над намісною іконою «Спас Вчитель», – ікона овальної форми «Спас Емануїл серед херувимів». Зазначаємо форми ікон, бо це може знайти своє підтвердження і у овальних іконах предел, а також у тому, що тематика намісних ікон і ікон проміжного ярусу (за нашою версією) більш відповідає цільності богословської програми і герменевтично-толкувальному роз'ясненню іконографічного змісту нижніх партій іконостасу. Правдоподібно, що порядок розміщення цих двох тязьбел при попередніх перестановках у церкві с. Великі Грибовичі є змінений відносно іконостасу Успенської церкви у Львові. На це вказують дві вертикальні декоративні пілястри, які входять у цей регістр і розміщені як фланкуючі з боків. Зараз, у своєму розташуванні, вони виглядають досить штучно. При зміні їх позиціонування, – заміні місцями північної на південну, утворюється більш логічне розміщення. Пілястри починають займати місця біля Царських врат, підкреслюючи вертикаль центральних партій іконостасу. Дуже дивує око відсутність ікони «Тайна вечеря» у центральному місці над Царськими вратами, а присутність тут ікони не відомих, в усякому випадку не атрибутованих ще «Св. воїнів-мучеників». Ікона «Тайна вечеря» розміщена у святилищі над Горним Синтроном, розмір внутрішніх полів становить 112×52см.

«Спас Емануїл серед херувимів». Ікона в овальному обрамленні. Христос – юнак зображений фронтально в повний зріст, по центру, сидить на троні. Одягнений у білу сорочку з темним клавом, та у темному



Фото №2. «Стрітєння» ікона з Грибовицького іконостасу, стан 2009 р.

гіматії. Права рука піднята в благословлянні, ліва тримає розгорнену книгу. Ноги в сандалях, у підніжжі закрита книга, під книгою зображений серафим. Обабіч нього два шестикрилі серафими з червоними крилами та вісім ангелів, зображені навколішки, руки складені у молитві у синьому, зеленому, червоному та білому одягах. Крила серафимів та гіматій Емануїла покриті золотистим асистом. Тло золочене.

«*Старозавітна Трійця*». Ікона в прямокутному, горизонтально видовженому обрамленні. Тут зображено три однакові фігури ангелів навколо прямокутного столу, накритого білою скатертиною. Центральна постать ангела в темно-вишневому хітоні із золотим клавом на правому плечі, плащ блакитний; крила темні. Ліворуч зображений ангел у блакитному хітоні та світло-червоному плащі, праворуч – у зеленому хітоні, червоному плащі.

Три лики подібні – ніби зображений один і той самий лик у трьох варіантах. Середній ангел правою рукою благословляє лівою рукою тримає хліб. Одягнений в одяг Христа, вишневий хітон та голубий гіматій. Заповнюючи головну частину композиції ангелами, які є тотожні між собою. Зміст ікони несе містичний характер богословського толкування.

«*Неопалима купина*». Ікона в прямокутному, горизонтально видовженому обрамленні. У центрі стоїть Мойсей у повний зріст і без німбу, у коричневому плащі, босоніж. Зображений як пастух з посохом, серед зелених пагорбів і отарою білих овечок, одна з яких – сіра. На другому плані, праворуч, зображений палаючий кущ,

в якому ангел з'являється Мойсею. У хмарі-полум'ї з пасмами червоного кольору. Під ангелом розташована ікона в типі «Знамення». Мойсей у молитовній позі, звернутий до «Знамення». У вогняному полум'ї ширяють два ангели. Поява та популярність образу Неопалимої купини – одного із символічних сюжетів, пов'язаних із виводом Мойсеєм народу з під іноземного панування, у Галичині XVII ст. набула політичного відтінку. Згідно тлумачення богословської літератури Неопалима Купина – це кущ, що з'явився на горі Сінай Мойсею палаючим, але зовсім неспалимим. Це іконне зображення містило ще один рівень толкування. Сам іконографічний тип ікони виконував роль заступництва від пожеж, що було не рідкістю в реаліях тогочасного Львова. Цим можна пояснювати і присутність цієї іконографії на метопах фризу екстер'єру Успенської церкви.

Ікони восьми Господніх і Богородичних празничків розміщені ліворуч та праворуч проміжного декоративного ярусу. Вони представляють новозавітний період. Привертає увагу те, що в цьому ярусі немає усталеної в канонічних іконографіях поч. XVII ст. ікони «Введення Богородиці до Храму», ікона присутня тільки в якості клейма намісного «Різдва Марії», натомість серед восьми ікон, де є дві ікони «Стрітєння» (фото № 2) та «Обрізання» (фото № 3), які мають відношення до христологічного циклу програми іконостасу.

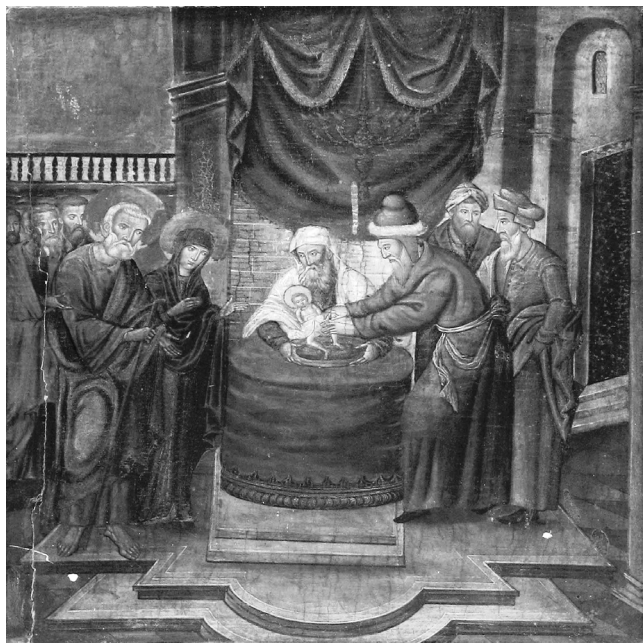


Фото №3. «Обрізання» ікона з Грибовицького іконостасу, стан 2009 р.

Ікона празника «Стрітєння», який святкуємо 15 лютого, сорокового дня після Христового Різдва належить до 12 великих празників. В цьому іконостасі подана, в празничному циклі першою і у формі Представлення Христа до Храму.

Майстер відтворює прихід Святої Родини до Праведного Симеона у Єрусалимський храм. В першу чергу, композиція має асиметричну побудову. Симеон з Дитям і служка праворуч, Богородиця, пророчиця Анна – у лівій частині композиції. Автор сцени хотів тим підкреслити винятковість цієї події. У глибині інтер'єру на сходах, під надпрестольним шатром цеглястого кольору на невеликому підвищенні зображений Симеон. Це старець з сивою бородою. У храмі Праведний Симеон опинився не випадково, йому було відкрито Святим Духом, що не бачитиме смерті перш, ніж побачить Христа. «...Якщо ти прийшов у храм, сповнений Духом, знайдеш дитячко – Ісуса, візьмеш його на руки, і скажеш: нині, Владико, можеш відпустити слугу Твого за Твоїм словом у мирі». (див.: Бут. 15, 15). Він обережно бере на вкриті білою пеленою руки, новонародженого Спасителя. Старець схилився не лише під вагою літ, а й тому, що виявляє пошану Відкупителеві, взявши на руки якого, зміг досягти повноти свого життєвого шляху. Він зодягнений у білий хітон, брунатий плащ, підперезаний зеленим поясом. Життя Симеона завершилося, він просить відпущення: «Звільни мене від тлінності, бо сьогодні я тебе побачив»³².

Праворуч розташований зелений вівтар, на якому запалені дві свічки за яким видно

поясне зображення служки (рожеве плаття, червона шапка), який також тримає дві запалені свічки. Стрітєння нагадувало за своєю величністю святкування Пасхи, запалені свічки символізували Божу присутність. На голові Симеона і служки білі стрічки, на яких містяться написи древньоєврейською мовою, згідно традиції на такі стрічках було написано «Святість у Бозі».

На цій іконі Маленького Христа зображено з простягнутою рукою в благословенні до Симеона. В цьому жесті передано глибокий символізм: поряд з руками, що підносять, приймають Ісус благословляє своєю. Праворуч прямують до храму (рух справа наліво) Богородиця (вишневий мафорій синя сорочка), пророчиця Анна (світло-червоний мафорій, блакитно-зеленкувата сорчка). Марія якби нахилена у поклони, руки схрещені перед собою. Іконографія базується на євангельській оповіді, «...принесе ягня-однолітка на всепалення та голубеня чи горлицю в жертву за гріх, до входу в намет зборів, священників. А він принесе їх перед Господа і відслужить за неї покуту, і вона очиститься...» (Лев. 12, 6-7). Саме цей закон мали сповнити Марія та Йосип.³³ Йосиф одягнений у синій гіматій коричнувато-рожевий хітон, тримає в руках двох жертвних голубів. Небагаті люди, в якості жертви приносили два голуби замість ягня. За ними розташована громада людей.

В цій іконі піднята проблема творчого канону ікони «Стрітєння». Величний інтер'єр ренесансного храму свідчать про неординарність загального задуму сюжету. Виокремлення ролі Богородиці в цій іконі

могло бути замислене, як особлива, знакова подія в протиставленні православної традиції західній, католицькій: римською церквою це свято належало до богородичного, тобто очищення Діви Марії. В православ'ї первісно празник Стрітіння відносився, до христологічного циклу.

Празник «Св. Обрізання», не належить до 12 великих празників. Його святкуємо 14 січня. В іконостасі ця ікона зараз подана після ікони «Різдво Христове». Господнє Обрізання і надання імені у Святому Євангелії говориться так: «Як сповнилися вісім днів, коли мали обрізати хлоп'ятко, назвали його Ісус — ім'я, що надав був ангел, перше, ніж Він почався у лоні (Лк. 2, 21)». Майстер ікони подає цей сюжет майже симетричною композицією. У центрі на двохступінчастому підвищенні, під великим зеленим шатром стоїть застелений червоною скатертиною стіл. У глибині за ним стоїть сивобородий первосвященик Захарія у синьому хітоні й жовтому плащі, тримаючи на столі обома руками велику тарілку, над якою бачимо невеличку фігурку Христа. Ліворуч стоять Марія (синьому хітоні й вишневому мафорії) з простягнутими руками до Христа та Йосип (коричневому хітоні й синьому плащі). За ними гурт людей. Праворуч від столу в профіль зображений служитель у зеленому, котрий проводить обряд обрізання (подане натуралістично й документально-детально). Справа за ним, у профіль, старий чоловік у коричневому, повернутий вліво. Між ними в глибині майже в анфас зображений сивобородий служитель. Справа у глибині — архітектурний фрагмент з високими дверима у високій вузькій арці. В цій іконі є втілення Мойсеєвого закону, у восьмий день при народженні, дано йому ім'я Ісус Спаситель. Слово «обрізання» вживається в Старому Завіті часто в символічному значенні, коли говориться про обрізання чи не обрізання серця, уст чи вух, себто бути послухним Господу Богові чи бунтуватися проти Нього»³⁴.

Ліворуч і праворуч від царських врат у пределах (цокольний пояс намісного ряду), розташовані ікони «Покров Богородиці» та «Сон Якова». Предела: «Покров Богородиці». У центрі на трьохсходинковому п'єдесталі стоїть Богородиця і тримає білий пояс у витягнутих руках. Ліворуч на першому плані цар у червоній мантії та священик у хрещатому фелоні. Праворуч цариця в білому платті та рожевій мантії, поруч з нею жінка в червоному плащі, а за ними монахині. Ікона символізує заступництво Пресвятої Богородиці, її опікунки. Ікона

є втіленням ідеї державності. Сюжет Покрови завжди був популярний у періоди найпалкіших бажань українців здобути незалежність, в часи пов'язані з напруженою історичною ситуацією в Галичині. Саме тому популярністю користується західноєвропейська іконографічна схема «Покрова Богоматері», де Богородиця зображена вже не на хмарі, а серед людського натовпу з розпростертим над присутніми білим поясом. Це змінена іконографія «Madonna di misericordia», що поступово асимілювалася в Україні як «Покрова».

Ікона «Сон Якова» розташована на пределі: Дія відбувається на тлі краєвиду. Простір розділений на три плани. На ближньому плані праворуч лежить Яків, опираючись на руку. Позаду нього знаходиться драбина, яка досягає хмари. Пожвавлюють композицію метушливі фігурки двох ангелів, що сходять драбиною, з'явленою Іакову під час сну. Третій стоїть біля її підніжжя. У середньому плані ліворуч зображено сцену «Боротьба Якова з ангелом». На задньому плані Яків проливає сльози³⁵ на п'єдестал споруджуваної колони. Ангели метушаться «в молитвах невсипуча Богородиця велить ангелам, щоб з нею вкупі безнастанно допомагали людям, щоб, підіймаючись, зносили до Бога молитви тих, що моляться, спускаючись же, щоб приносили від Бога людям поміч і дарування. Та драбина і тепер зі собою із небес зведе безліч ангелів, носячи нам з висоти покров та захист»³⁶.

Ікона вимагає реставраційного розкриття. Цей сюжет пов'язаний з темою «обітваної землі». За легендою, Бог, з'явившись спочатку уві сні, а згодом насправді у образі ангела біблійному праотцеві Іакову, благословив його народ на розквіт і наділив правом володіти цією землею. Тема символізує пробуджені визвольним рухом сподівання волі і щастя для рідної землі.

Робимо висновки, про новації в Успенському іконостасі зі Львова, які перейшли в традицію розвитку іконостасного мистецтва Галичини впродовж усього XVII і початку XVIII стт.:

— фінансові можливості впливових замовників зумовлювали зріст обсягу та розширення складу іконографічної програми іконостасу (іконостаси реалізовувалися в кілька етапів, впродовж тривалого часу і належали до значимого, з тогочасного погляду, багато облаштованого храму);

— запровадження в іконостасах декоративно-архітектонічної ордерної системи, котра почала виконувати роль іконних рам і задала нову артикуляцію цілості. В той же час можна вважати, що і нові виражальні

живописні засоби, які почали окартинювати ікону вимагали й іншого конкретнішого обрамлення, і до того спроможного нести відповідний ідейний зміст;

– перехід в іконописі від умовних до ілюзорно-реалістичних методів трактування в зображенні дійсності, зростає захопленість дрібними побутовими деталями. Конкретно актуалізоване відображення зображених предметів інтер'єру та одягу;

– згідно з впровадженням нового жанру мистецтва – світського портрету, спеціальна увага в іконопису починає надаватися психологічному та емоційному стану людини;

– використання книжкових графічних аналогів західного та місцевого походження, як прототипів для іконографічних сюжетів в іконопису з сценами з життя Ісуса Христа³⁷;

– зміна технології малярства, по теперньому живопису наносяться шари тонких світлоносних лесувань олійними фарбами. Початок формування нової технічної системи іконопису пов'язують з іконою «Похвала Богородиці» 1599 р. майстра Федора із с. Ріпнів;

– послаблення графічного елементу іконопису на користь живописно-вальорного вирішення, з моделюванням м'яких світлотіньових переходів;

– змінюється орнаментация золоченого тла ікони, відхід від схематичного розграфленого гравірування фону в бік використання ще абстрактнішого і більш рельєфно-пластичнішого, стосовно іконного зображення. Використання мотивів рослинних орнаментів з дорогих східних тканин;

– в іконостасу плоску різьбу вводяться елементи маньєристичного характеру, часто застосовується півциркульне, аркоподібне обрамлення ікон, яке вмонтовується в прямокутну раму. Голівки ангелів в імпостах аркових обрамлень апостольського ярусу виконано лапідарно-об'ємними, але риси їхніх ликів намальовані на сферичній поверхні;

– вагоме місце починає посідати іконостасний ярус страсного циклу, який покликаний тими ж ідеями, які мали місце в запровадженні подібних сюжетів у настінних розписах.

1 Голубець М. Історія української культури. Розд. «Мистецтво» – К., Либідь, 1994. – С.501.

2 Ісаєвич Я. Львівське Успенське братство / За ред. Александровича В., та ін. – Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів: Місіонер, 1996. – С. 87.

3 Пелех М. Хронологія еволюції поглядів на проблематику, пов'язану з іконостасом Успенської церкви Львова поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5 – С.2-5. (друкується).

4 Таранушенко С. Український іконостас // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. ССХХVII. – С. – 143.

5 Лепакін В. Ікона та іконічність. Львів: Свічадо, 2001. – С. – 90.

6 Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С.14.

7 Словник Українського сакрального мистецтва // Інститут народознавства НАН України. Львів, 2006. – С.202.

8 Свенціцька В.І. Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т.2. – С. 210.

9 Таранушенко С. Український іконостас ... – С. 150.

10 Jarema W. Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – 1972. – Т. XVII – S. 22-33.

11 Островський Ю.В. До вивчення процесу розвитку українського іконостау (іконографічний аспект проблеми) // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої міжнародної наукової конференції (Львів, 21- 22 квітня 1994р.) – Львів, 1995. – С. 72-76.

12 Островський Ю.В. Книжкова ілюстрація XVII ст. – джерело вивчення етапів формування українського іконостау // Сакральне мистецтво Бойківщини. Матеріали наукових читань Михайла Драгана (Дрогобич, 25- 26 червня 1996р.) – Дрогобич, 1997. – С. 61-63.

13 Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів: Свічадо, 2008. – С. 63.

14 Свенціцька В.І. Живопис XIV–XVI століть... – С. 208-209.

15 Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI - першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – К.: Наук. думка, 1985. – С. 143.

16 Овсійчук В.А. Малярі перехідної доби (Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петраховича // Записки НТШ – Львів: 1994 –Т. 227. – Львів, 1994. – С. 88 – 108.

17 Овсійчук В. Малярі перехідної доби ... – С. 88 – 108.

18 Пелех М. Пророчий ярус іконостау Успенської церкви Львова поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) // Вісник Львівського університету. Серія істор. – Львів, 2009. (друкується)

19 Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 28.

20 Міляєва. Л. Переддень бароко // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. – Київ, 2000. – Вип. 1. – С. 38.

21 Традиція – від лат. traditio – передавання. У філософському трактуванні означає елементи соціальної та культурної спадщини, що передаються наступним поколінням і зберігаються протягом тривалого часу у суспільстві в цілому. Є одним із видів соціально- культурної наступності, що орієнтується

як і на збереження надбань культури, так і на їх відтворення й розвиток. Прогресивні традиції сприяють творчому розвитку культури (в мистецтві – передання стилю й прийомів майстерності, ідейні засади та стилістичні особливості в творчості художника.) Див.: Філософський словник. – К., 1986. – С. 698.

22 *Александрович В.* / Студіон. Львів, 2006/ Збереження та порятунк сакральних пам'яток Галичини: Матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва «Студіон», Львів 4-5 травня 2006р. Іконографічні особливості складу ансамблю ікон перед вівтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616 -1638 р. – С.9.

23 *Герій О.* Роль західноєвропейських орнаментальних гравюр у збагаченні репертуару мотивів української іконостасної різьби XVII ст. Буття в мистецтві. Буття в мистецтві: Збірн. Наук. Праць / За ред. Л. Купчинської. – Львів, 2007. – С.174.

24 *Логвин Г. Н.* Украина и Молдавия. Справочник-путеводитель. – М., 1986. – С. 29.

25 *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К.: Наук. думка, 1966. – 154 с.

26 *Делюта В.* Графічні взірці в українському іконописі XVII –XVIII ст.// Записки НТШ –Львів, 1998.– Т. ССXXXVI. – С.117 – 126.(Графічний взірць був опрацьований за рисунком Мартена де Вока. Біблія Піскатора – збірник зразків, який вперше видав 1614р., та у 1639,1643, і наступних роках репродукувалися в Амстердамі Я.Вішером, є збірником гравюр на теми Старого й Нового Заповітів, відбитих з дошок авторів, що працювали в XVI ст.. в Нідерландах. Це були брати Вірікси, Г.Гольцінус, Ян Мюллер та ін., які виконували мідерити за малюнками Мартена де Воса і Мартена Гемскерка, ними видано біля чотирьох гравюр, (раніша збірка графіки видав в 1586р. Герард де Йоде під назвою «Thesaurus»).

27 *Вуїцький В.С.* До питання про авторство ікон страстного циклу Успенської церкви у Львові. Львів – 2001, Бюлетень № 4 – С. – 2-5.

28 *Aleksandrowycz W.* Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachowica Zaśnięca Matki Boskiej we Lwowie. Przegląd Wschodni, t.VII, z. 3(27), s. 791–816, 2001.

29 *Александрович В.* / Студіон. Львів, 2006/ Збереження та порятунк сакральних .. – С. – 9-16;

30 *Сидор О.* Блаженіший Йосиф і мистецтво / Український католицький університет Св. Климента Папи. – Т. 86, – Рим, 1994.

31 *Пелех М.* Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви ... (друкується)

32 Стихира утрени Стрітєння «на хваліте», г. 4.

33 *Пушкаш Л.* Ікона і літургія. Львів: Свічадо, 2009. – С. 159-180.

34 *Катрій Ю. Я.* Пізнай свій обряд. Нью Йорк, Рим: оо. Василіани, 1982. – С. 344.

35 Єлей – символ багатства, достатків.

36 *Туптало Д.* Життя Святих (четьї мінеї) / За ред. В. Шевчука Т. II. жовтень. Львів. Свічадо. 2006. – С. – 10.

37 Ця проблематика і надалі залишається малодослідженою і вимагає ще аналізу стосовно того де ці процеси відбувалися синхронно, асинхронно і діахронно.

ІКОНОСТАС ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ СЕЛА ЗАРУДЦІ З ОКОЛИЦЬ ЛЬВОВА СЕРЕДИНИ XVII СТ. СУЧАСНИЙ СТАН БУТТЯ.

Відомості про будову дерев'яної церкви Преображення Господнього в с. Зарудці походять з 1787 р¹. Це дерев'яна, тридільна, однобанна церква. До сьогоднішнього дня іконостас цієї церкви не вивчений дослідниками, ні за часом виконання, ні за авторством іконопису, ні за іконографією. Повідомлення про цю пам'ятку знаходимо у публікації 1991 р. Олега Сидора, який звернув увагу на те, що іконостас церкви з с. Зарудець походить з Крехівського монастиря². Іконостас церкви Преображення Господнього складається аж з восьми ярусів. Найбільше зацікавлення викликають давні складові елементи іконостасу, які датують серединою XVII ст.

Розташовані під самим куполом склепіння і по трьох внутрішніх гранях підкупольного барабану, ця частина складається з празничного, деісусно-апостольського, пророчого ярусів та «Голгофи» (Розп'яття з предстоячими).

Нижня частина пізніша, сучасна побудові церкви, виконана в манері, характерній для періоду пізнього рококо. Вона складається з царських врат і двох дияконських дверей з намісними іконами над ними, бічних вівтарів з храмовими образами, обрамлених віртуозним рокайлевим різьбленням з мотивами галузок квітів та мушель. Намісний ярус завершується різьбленою драперією, у верхній частині підкресленим ламбрекеном, та об'ємним поліхромним різьбленням ангелів-путті.

Звертаючись до розгляду більш старішої частини іконостасу, слід зазначити, що у Крехівському монастирі, у XVII ст. існувало чотири церкви, іконостаси трьох з них були розібрані і продані у довколишні храми сіл Жовківщини. Зараз у ближньому в с. Крехові залишились тільки фрагменти різночасових іконостасів з різних храмів Крехівського монастиря³.

Михайло Драган у монографії «Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст.», основний текст якої був написаний ще у 1944-1952 рр., довів, що діяльність жовківського різьбярського осередку, охоплювала період від 60-х років XVII ст. до кінця XVIII ст. Він також подав хронологію створення тринадцяти іконостасів цього мистецько-різьбярського осередку, і на основі цього вивів дві стильові групи: давні



Интер'єр церкви села Зарудці

(до 1720 р.) та пізніші (після 1720 р.). До давніших іконостасів він зарахував ті, що мають горизонтальну будову ярусів, згідно з традицією XVII ст. Пізніші вирізняються скісним укладом ікон апостолів, пророків та іноді ікон празничного ярусу. Їх карнизи надто виступають та мають характерні «закрутки» під «Пантократором» і, як правило, кручені ажурні, колони⁴. В переліку наведених, іконостасу з с. Зарудці ми не зустрічаємо, також його не згадано у монографії М. Драгана «Дерев'яні церкви України». Згідно з стилістикою груп іконостасів, означеними М. Драганом, можна віднести давню частину іконостасу з с. Зарудці, як ранню роботу жовківської школи різьбярів.

Віра Свенціцька у 1966 р. у праці «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.» простежує композиційні аналогії, що присутні в циклі неділь п'ятидесятниць другої половини XVII ст. іконостасу в Зарудцях із додатковим ярусом іконостасу Вознесенської церкви с. Волиця-Деревлянська, 1680 р. на Львівщині. На думку дослідниці, саме Львів, Крехів, Жовку можна вважати осередками, де виникли і розвинулися ці додаткові яруси. Вона також зауважує, що на відміну від Галичини, на сході України, в іконостасах, яруси з циклами неділь п'ятидесятниці не набули поширення⁵.



*Ікона у завершенні іконостасу
«Богородиця Знамення»*

Олег Сидор у 1991 р. у статті, «Еволюція українського барокового іконостасу», вказав на історико-мистецьку значимість іконостасу в с. Зарудцях, і відніс цю пам'ятку до одного ряду з Грибовицьким та П'ятницьким іконостасами. Трактуючи окремих постатей апостольського ярусу іконостасу в с. Зарудцях, на думку О. Сидора, аналогічне до зображень Святодухівського іконостасу Рогатина. Іконографічні риси малярства та конструктивні особливості характеру декору цього іконостасу свідчать про його належність до кола львівських майстрів.⁶ Зокрема, він відзначив, що шість невеликих ікон з сюжетами П'ятидесятниці: «Невірний Фома», «Явлення ангела жонам-мироносицям», «Уздоровлення розслабленого», «Христос і самарянка», «Зцілення сліпого», «Явлення Христа Петрові Александрійському», які є співзвучними репертуару графічного циклу «Тріоді цвітної» 1642 р. з друкарні Михайла Сльозки⁷.

Празничковий ярус іконостасу в Зарудцях, починаючи з північної частини складається з наступних ікон: «Різдво Богородиці», «Введення Богородиці до храму», «Благовіщення», «Сходження св. Духа», «Преображення», «Успіння Богородиці». В цьому ярусі розташований весь Богородичний цикл ікон, окрім ікони «Преображення». У центральній частині ікони, є втрати ґрунту. Празничний цикл продовжується вище, понад ярус неділь п'ятидесятниці, у центрі якого розміщена ікона «Спас Нерукотворний». Він представлений христологічними іконами: «Різдво Христове», «Стрітення», «Вознесіння», «Тайна Вечеря», «В'їзд в Єрусалим», «Зішестя в ад», «Вознесіння Господнє».

Над празничним ярусом розташований апостольський чин.



Ікона “Невірний Фома” з циклу неділь п’ятидесятниць

Апостоли зображені у повний зріст, ликами звернені до громади, як в іконостасі в с. Великі Грибовичі. На ногах графічно подані сандалії, позем складається з двох частин: нижня частина – стилізована земля, з камінням, над нею зелені площини. Тло на іконах золочене гравіроване, стилізованим рослинним орнаментом. Ікони у Деїсусному чині розташовуються у наступній послідовності: Св. Ап. Тома, Варфоломій, Марко, Матвій, Андрій, Петро, Деїсус з Богородицею та Іоаном Хрестителем, апостол Павло, Лука, Іоан, Яків, Симон, Пилип. Згідно з традицією, крайні апостоли у північній частині іконостасу – апостол Тома; у південній крайній – Пилип. Принагідно, хочеться зауважити, що у відтворених ликах та зображенні одязі апостолів відчувається паралелізм, зокрема у: «Тайній Вечері», циклу неділь п’ятидесятниць, празничного циклу, та апостольського ярусу.



Ікона “Різдво Христове”

Пророчий ярус іконостасу складається із чотирнадцяти пророків, розміщених аналогічно, як і в іконостасі П’ятницької церкви у Львові (два крайні ліворуч і праворуч по одному зображенні в медальоні, інші дванадцять по два пророки в одному медальоні). Як і в Святодухівському іконостасі у Рогатині постаті пророків зображено покоління. Розташування пророків в с. Зарудцях таке: Йона; Наум і Єзекиїл; Захарія і Даниїл; Соломон і Мойсей; Арон і цар Давид; Єремія і Яків; Михей і Геден; Малахія. Розміщення написів на згортках з пророкуваннями, відмінне з пророчими ярусами у Грибовичах та у П’ятницькій церкві, аналогічне до пророчого ярусу Святодухівської церкви у Рогатині.

Над апостольський ярусом розміщена центральна ікона – «Знамення Пресвятої Богородиці», ліворуч і праворуч якої розташовані два клейма, напевно з давніх царських врат. Праворуч зображення втрачене, ліворуч архангел Гавриїл, зображений покоління.

Завершує іконостас традиційний Голгофський хрест з Розп’яттям. Нижче розп’яття, ліворуч від розп’яття розташовані Марія та Анна. Праворуч розп’яття – Іоан та Логін.

Обабіч північної та південної частини іконостасної стіни на рівні празничного ярусу розташовані ікони з попередньої церкви с. Зарудці Св. Михайла. Праворуч – «Богородиця Знамення», та «Святий Миколай», ліворуч – ікона «Богородиці», та «Дорога в Емаус».

Давня частина іконостасу с. Зарудці притягує своїм святковим колористичним



Ікона "Силуамська купіль" з циклу неділь п'ятидесятниць

вирішенням, насиченим хроматизмом кольорів. Всі композиції побудовані здебільшого по горизонталях, стримані, лаконічні. Дія всіх сцен, за винятком кількох, відбувається в інтер'єрі. На золотих тлах ікон, у верхніх частинах містяться підписи, які пояснюють (підписують) зображення. Композиції багатофігурних празничних циклів вирішені здебільшою центрично. В композиціях сцен неділь-п'ятидесятниці присутня спільна закономірність: не зважаючи на формат, прямокутний чи півциркульний, переважає симетричне вирішення композиції відносно різьблених рам, згідно із традиціями давнього українського живопису.

У всіх біблійних сюжетах відчувається спокій і умиротворення. Постаті святих приваблюють своєю лагідністю. В іконостасі не вирішується ніяких політичних амбіцій, релігійних протистоянь та «страстей», в порівнянні з Грибовицьким іконостасом. На ликах відсутній драматизм, тільки смуток (предстоячі Марія та Анна; Іоан та Логін). Архітектурний стафаж та інтер'єри на іконах мальовані площинно, сірим кольором з чітким чорним контуром. Вікна в побутових інтер'єрах оформлені лунницями, що є наслідуванням західноєвропейської гравюри, або реального життя.

Згідно наших попередніх досліджень, на даний час іконостас потребує:

- детальнішого вивчення в плані архівних джерел крехівського осередку;
- проведення атрибуції іконостасу щодо авторства;
- докладнішого вивчення

характеру різьби та архітектонічно-декоративної

системи в якій поєднано ренесанс та пізнє рококо;

– майбутні дослідження вимагають міждисциплінарного підходу. Необхідно об'єднати методик у галузі історії та теорії образотворчих, декоративно-ужиткових мистецтв. Бажане поєднання вказаних методик з мистецько-процесуальним аналізом та іконологічним підходом у дослідженнях його іконографічного змісту.

1 «Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР», т. 3 (К., 1985. – С. 159-160) церква подана як Воздвиженська.

2 Сидор О.Ф. Еволюція українського барокового іконостасу // Мистецькі Студії. – 1991. – № 1. – С. 29-30.

3 Історико-архівні дослідження церкви опубліковані Василем Слободяном у 1999 р. Відомості про назви дерев'яних церков, які існували на території монастиря того часу, церква Преображення Господнього (головна монастирська), церков Св. Миколая і Св. Трійці, та каплиця Покрови Пресвятої Богородиці. Зображення Крехівського монастиря відтворено на гравюрі 1699 р. монахом-мистцем Діонісієм (Денисом) Сінкевичем. Історична доля монастиря пов'язана з постаттями, гетьмана Петра Дорошенка та Івана Мазепи, які перебували тут під час польсько-турецької війни у 1672 р. 1775 р. – час значних відбудовних проектів. У цьому ж році стару церкву Преображення Господнього продано до с. Добросина (тут вона згоріла у 1885 р.), інші церкви – в ближні навколишні села. Церква св. Миколая, розібрана ще у 1755 р., була продана до села Лозина (розібрана в 1913 р.), а іконостас цієї ж церкви проданий до с. Зарудець тодішнього Жовківського повіту, де зберігається і зараз. Див: Слободян В. Карби Крехівської обителі // Галицька Брама. – 1999. – № 1-2 (49-50). – С. 4.

4 Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. / за ред. Свенціцької В. І. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 118.

5 Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 147.

6 Сидор О. Ф. Еволюція українського барокового – С. 29-30.

7 Там же. Див: Автор подає грошові видатки з 1658-1660 рр. «Реєстру шафарського» Крехівського монастиря, за де зазначено видання коштів різним майстрам, в тому числі і «сницерові до Львова» та «маляреві Николаєві до Львова» (Миколі Петраховичу – ?) у жовтні 1658 р. – 700 зол., в кінці 1659 р. – 220 зол.



Ікона “Успіння Богородиці”



Клеймо з пророками “Арон і цар Давид”

НАЙРАНИША ВІДОМА ІКОНА ІЛЛІ БРОДЛАКОВИЧА

Іконописець Ілля Бродлакович знаний в історії українського мистецтва як найвидатніший представник малярського осередку, що існував у містечку Судова Вишня (неподалік Львова) приблизно у середині-другій половині XVII ст. Майстри цього осередку обслуговували Судову Вишню та близькі околиці, а згодом їх діяльність простежується на Бойківщині й Закарпатті. Нерідко ці малярі підписували й датували свої ікони, що дає можливість для їх точнішого дослідження. Творчість вишенських майстрів стоїть на межі професійного і народного трактування художнього образу й представляє своєрідне явище в історії української ікони, яке, попри окремі розвідки узагальнюючого характеру¹, досі належно не висвітлене, хоча й вимагає окремого опрацювання.

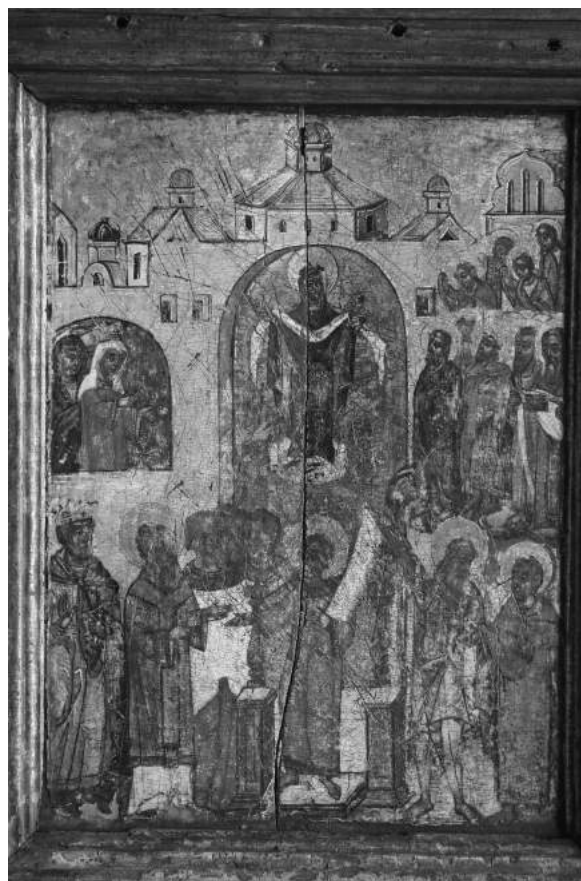
Окрім Іллі Бродлаковича, відомі й інші імена вишенських майстрів - Яцька, Федора, Івана, Стефана Дзенгаловича, зафіксовані на творах. З кожним із них пов'язується більша чи менша творча спадщина, яка потребує свого дослідження.

Більшість творів вишенських майстрів належать церквам до яких вони були створені, чимало зберігається у музейних і приватних колекціях, проте, до літератури впроваджена порівняно невелика їх частина.

Досі не був репродукований і найраніший відомий твір Іллі Бродлаковича «Покров Пресвятої Богородиці» 1646 р. з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Про цю ікону є лише згадки, як про перший датований твір не тільки Бродлаковича, а й вишенських майстрів загалом².

До Національного музею ікона надійшла у 1939 р. з колекції Музею Богословської Академії у Львові (МБА), куди у 1934 р. її привіз о. Ректор Йосиф Сліпий з м. Турки від о. Левицького, як це засвідчують записи в інвентарній книзі МБА, зроблені відомим дослідником Михайлом Драганом – тодішнім хранителем музею³.

Ікона надійшла в пошкодженому стані, що й утруднювало її репродукування. Майже на усій поверхні живопису - густі царапини та значні потертя фарбового шару й золочення. Посередині дошка розколена. Пошкоджене також і накладне обрамлення з мальованим орнаментом у міжрамному полі. Підпис автора і дата створення розміщені на звороті



ікони: ІЛЛЯ., / МАЛЯРЬ ВИШЕНСЬКИЙ./ Брод(л)акович/ Рок Бож АХМС МЬ / Фебруария/ Дня Ф.

Композиція представляє один з іконографічних варіантів «Покрови» у якому Богородиця зображена у положенні Оранта, тримаючи у піднятих руках омофор.⁴ Праворуч зображені ангели і святі (апостоли), що, як і Богородиця, стоять на хмарках. Ліворуч у арковому отворі у півпостаті показана цариця у білій намітці і короні, звернена жестом благання до Богородиці, за нею – жінки. Внизу у центрі на амвоні традиційно зображений Роман Сладкопівець, праворуч – Андрій Юродивий та його учень Спіфаній, ліворуч – цар, святий з нимбом та дякони. Роман поглядом і жестом звернений до святиителя, немов веде з ним розмову. Виразними жестами спілкуються й Андрій Юродивий з Епіфанієм. Дійство відбувається на тлі архітектури інтер'єру церкви поданої у розрізі, увінчаної різної форми завершеннями і дахами.

Сцена жива, динамічна завдяки промовистим жестам персонажів, їх поставам. Обличчя зображених осіб не позбавлені емоційного вияву: смирення й благоговіння - на ликах ангелів і апостолів, цікавість - на обличчях жінок, здивування виявляє Андрій Юродивий. Яскраві червоні, зелені, блакитні барви підсилюють жвавість розповіді. Бродлакович у цій іконі показує



себе майстерним колористом. Незважаючи на значні пошкодження і втрати фарбового шару, ікона приваблює свіжістю чистих насичених кольорів, вдало поєднаних і зіставлених між собою. Їх звучність підсилює золото тла і німбів. Звертає увагу й вишуканий рослинний орнамент обрамлення з мотивом галузки з п'ятипелюстковими квітами. Виконаний золотом на чорному тлі, він вдало поєднується з живописом.

Цим раннім твором Бродлакович заявив про себе як про зрілого майстра. Очевидно, він виконував відповідальне, дороге замовлення, на що вказує дбайливе, прицизне опрацювання ликів, деталей архітектури, форми амвону з різьбленими колонками, оздоба одягу, використання золота на тлі, німбах та обрамленні. Тому не цілком можна погодитись з П. Жолтовським, який розглядає ікону як учнівську роботу, а її колорит вважає близьким до монохорного.⁵

Зважаючи на розміри (47x38,5 см), ікона, очевидно належала до празничкового ряду іконостасу, де цей сюжет вперше зафіксований іконою майстра Димитрія у другій половині XVI ст.⁶ Однак, поза цим прикладом, більше празничкових «Покров» XVI ст. нам невідомо. Отож, слід гадати, виходячи з уцілілих пам'яток, вони поширилися у празничкових рядах у XVII ст. Покров Пресвятої Богородиці не належить до дванадцяти основних свят церковного року. Тому цей сюжет порівняно рідко зустрічається на празничкових іконах, значно частіше - на храмових, що пов'язано з поширеністю Покровських церков.

Як слушно зауважив П. Жолтовський, ця ікона не виявляє характерних примет творчості майстра⁷. Проте, й не усі інші підписні твори Бродлаковича схожі між собою. Це дало підстави припустити, що під цим іменем працювали два майстри, ймовірно, батько і син⁸. Як відомо, Бродлакович переїхав на постійне проживання з Судової Вишні у Мукачеву і його творчість пов'язується з Закарпаттям. Навідоміший його твір - «Архангел Михаїл»

(бл. 1660 р.) з Михайлівської церкви м. Мукачеве (с. Шелестова ?⁹) - показова пам'ятка ранньоукраїнського бароко. Образ Архистратига Михаїла як воїна-захисника особливої актуальності й популярності набув у добу національно-визвольних змагань. Ікона Бродлаковича представляє типовий для середини XVII ст. зразок іконографії Архангела: він немов щойно опустився на землю, на мить зупинившись перед глядачем, про що свідчать його могутні розпростерті крила, розвіяний плащ... Михаїл стоїть у поставі характерній для тогочасних його зображень: голова повернена вправо, погляд - ліворуч, у піднятій правиці меч, лівою опирається на піхву. Ікона Бродлаковича відзначається високим артистизмом: звучністю колориту, мелодійністю рисунку, певною індивідуалізацією лику. Підкреслена декоративність і узагальненість форм тут гармонійно співіснує з увагою до деталей, світлотіньовим моделюванням обличчя. Близький характер архангела Михаїла на намісній іконі з іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, що дало підстави приписати її вишенським майстрам.¹⁰

Інші твори Бродлаковича - «Собор Архангела Михаїла»¹¹, «Св. Миколай»¹², «Розп'яття з пристоячими» 1660 р.¹³, «Різдво Христове» 1672 р.¹⁴, «Моління»¹⁵ - більше пов'язані між собою художньо-образним вирішенням. Відгомін «Покрови» у них простежується у колориті, у характері архітектури, трактуванні деяких елементів одягу тощо.

Ікона «Покров Пресвятої Богородиці», що у переліку творів Іллі Бродлаковича хронологічно займає перше місце, служить важливим епізодом творчості маляра, яка на сьогодні викликає чимало запитань. Вона, як датований твір, є штрихом й до інших проблем у дослідженні української ікони - її художньо-образної специфіки, іконографії, а передусім, у дослідженні творчості вишенських майстрів.

1 Жолтовський П. М. Станковий живопис // Історія українського мистецтва. - К., 1968. - С. 194-198; Його ж. Український живопис XVII - XVIII ст. - К., 1978. - С. 42-45; Свенціцька В. І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV - XVIII століть у музейних колекціях Львова. - Львів, 1990. - С. 32; Откович В.П. Народна течія в українському живопису XVII - XVIII ст. - К., 1990. - С.45-48; Александрович В. Закарпатський напрямок діяльності західно-українських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у Львівсько-Перемиському історико-культурному регіоні // Культура українських Карпат. - Ужгород, 1994. - С.290; й ін.

2 Словник художників України. - К., 1973. -

С.35; Жолтовський П. М. Станковий живопис. – С.194; Його ж. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – К., 1983. – С. 118; й ін.

3 Інвентарні книги Музею Богословської Академії зберігаються в Національному музеї імені Андрея Шептицького.

4 Така іконографія відома в українському іконописі з кінця XV ст. (Див: Національний музей у Львові. 100 років. – К., 2005. – С. 28, іл. 10). Інший варіант представляє Богородицю з омофором, який тримають над нею два ангели; він відомий від кінця XII ст. (Див. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Іл. XV.)

5 Жолтовський П.М. Український живопис... – С. 42.

6 Сидор О. Ікони Олексія і Дмитрія у колекції Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. - № 1(6). – Львів, 2000. – С. 149-152.

7 Жолтовський П.М. Український живопис... – С. 42.

8 Там само. – С. 43.

9 Ужгородський художній музей, Ж-102x80,5 см. (Український живопис. Сто вибраних творів: Альбом./Авт.-упоряд. Ю.В. Белічко. – К., 1989. – Іл. 6.)

10 Сидор О. Барокко в українському живопису. // Українське барокко і європейський контекст. – К., 1991. – С. – 177.

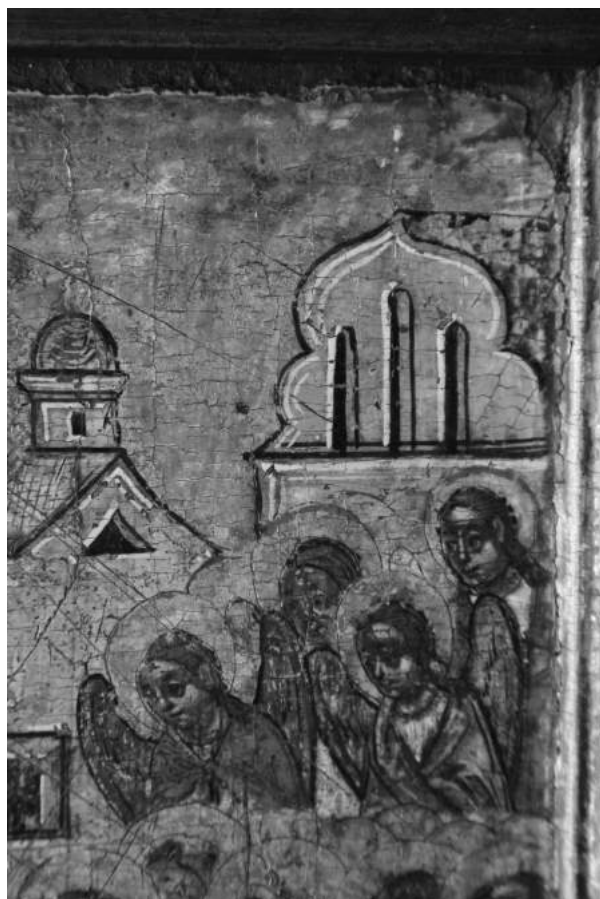
11 Приймич М. Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород, 2007. – С.28.

12 Історія українського мистецтва. – Т. 3. – К., 1968. – С. 198, іл. 152.

13 Давня українська ікона із приватних збірок. – К., 2003. – С. 108, 109, 324.

14 Там само. – С. 110-113, 324. Ікона подана як пам'ятка другої третини XVII ст. з Галичини. Однак, на іконі є виразні підпис і дата «В мукачовь рок АХОВ, Илія Виш маляр мукач...». Про цю ікону, як пам'ятку з церкви у с. Вільховиця Мукачівського району згадує П. Жолтовський. Див. Жолтовський П. Художнє життя на Україні... – С. 118.

15 Словник художників України. – С. 35.



**“ΕΡΙΤΑΡΗΙΟΣ ΘΡΕΝΟΣ”:
УКРАЇНСЬКІ БАГАТОФІГУРНІ
ВОЗДУХИ ТА ПЛАЩАНИЦІ XVII–
XVIII СТ. У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ
ШЕПТИЦЬКОГО**

Плащаниці належать до церковних тканин, які використовуються у богослужбах Церкви східного обряду лише один раз на рік, під час двох останніх днів Великого тижня до Вознесіння Христового. Плащаниці найбільш драматичні сакральні твори, які символізують мертвого Христа. З ними пов’язані глибокі переживання подій страждання і смерті Спаса, які описуються у страсних Євангеліях та службах Великого тижня. Плащаницю виставляють для поклоніння вірним у наві храму у Велику П’ятницю та Суботу. Цей обряд символізує похорон Христа. Перед Великодньою Утреною плащаницю на знак воскресіння Господнього заносять у святилище, та кладуть на престіл, де вона залишається до свята Вознесіння. Тоді плащаниця є знаком того, що Христос після Воскресіння 40 днів перебував на землі з учнями.

Іконографія плащаниць визначена їхньою символікою. На плащаницях завжди є зображення Христового тіла. Як засвідчують пам’ятки, є три основні варіанти іконографії плащаниць: а) лише тіло Христа; б) тіло Христа та ангельські сили; в) Оплакування Христа. Два перші варіанти мають більше умовний символічний зміст, останній більше оповідний і наближений до історичної події, найповніше відтвореної в Євангелії від

Івана (Ів 19, 38-42; 20, 1-8). Усі три варіанти іконографії були відомими на найдавніших візантійських та балканських плащаницях, що засвідчують збережені пам’ятки XIV–XV ст.

Дана розвідка присвячена студії українських багатофігурних воздухів та плащаниць XVII–XVIII ст. зі сценою Оплакування – Покладення Христа до гробу. За основу взято пам’ятки зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ). Попри певне обмеження і традиційність згаданої іконографії, на плащаницях та воздухах того часу спостерігаються різні варіанти вирішення, які тут розглянемо. Слід відзначити, що порівняно з однофігурними плащаницями, у XVII–XVIII ст. плащаниці зі сценою Оплакування – Покладення Христа до гробу трапляються рідше. На фігуративних українських воздухах того часу ці сцени зображуються частіше. Увагу іконографії воздухів приділено не випадково, оскільки плащаниці розвинулися на основі цих творів, орієнтовно наприкінці XIII ст., а в окремих церковних обрядах вони появилися ще пізніше¹. Своім походженням воздухи набагато давніші від плащаниць, на Літургії використовуються орієнтовно від VI ст., символізуючи пелени Новонародженого, а після Великого Входу – тканину-плащаницю, в яку було загорнуте тіло Христа після зняття з хреста². Тому, на відміну від плащаниць, на воздухах можуть бути зображені сцени, пов’язані з Втіленням, Різдом Христа, Розп’яття та ін.

Наскільки нам відомо, зображення на плащаницях XIV–XV ст. було виконане технікою гапту металевими та шовковими нитками, переважно на шовковій



Плащаниця. XV ст. З церкви архангела Михаїла у Жиравці Пустомитівського р-ну Львівської обл. Шовк, гапт сухозліткою і шовком.

або оксамитовій основі. Українські плащаниці та воздухи XVII–XVIII ст. були гаптованими або мальованими темперою чи олією, на шовку (воздухи) або на шовку чи полотні (плащаниці). Інколи на плащаницях напис та орнаменти гаптувались, а тіло Христа було мальованим.

Найдавнішою збереженою українською плащаницею-воздухом є гаптована на шовку пам'ятка XV ст. із церкви архангела Михаїла в Жиравці (тепер с. Жирівка) Пустомитівського р-ну на Львівщині з семифігурним зображенням Оплакування Христа (НМЛ Дт-558). Крім Богородиці та св. Івана тут присутні чотири ангели з рипідами. Зображення вигаптувано на малиновому тлі. Також, скоріш за все, первісно саме до воздуха належали постаті святителів і Христа на престолі з ангелами, Богородицею та св. Іваном того ж часу, що походять із церкви св. Миколая в Золочеві (фігури були нашиті на фелон; НМЛ Дт-504).

Плащаниця, як окрема тканина церковного вжитку, поширюється в традиції української церкви щойно з XVI ст. За дослідженням о. Ю. Катрія, “у XVI ст. появляється в нас звичай нести воздух-плащаницю з іконою мертвого Христа в часі входу з Євангелієм на великому Славословію утрні Великої Суботи. Вхід закінчувався співом тропаря “Благообразний Йосиф...” та поклонінням і цілуванням воздуха-плащаниці. Після утрні його знову ставили враз з Євангелієм на престіл. У цьому столітті цей воздух з іконою Христа дістає в нас назву плащаниці”. Спочатку обряд вшанування плащаниці відбувався на Утрні Великої Суботи, згодом його було перенесено на Вечірню Великої П'ятниці³. Таким чином, пам'ятку з Жиравки правильніше називати воздухом, не плащаницею. Як засвідчують візантійські й окремі російські воздухи, вони могли бути великого розміру (до 2 м по довшій стороні)⁴. Пам'ятка з Жиравки, очевидно, також була більшого розміру і мала текст тропаря на обрамленні. Такі коштовні гаптовані воздухи ймовірно були не в усіх церквах, а при більших єпископських чи монастирських храмах. Можливо, ця пам'ятка потрапила туди з якогось іншого храму. У документах візитації 1740–1743 рр. церкви архангела Михаїла в Жиравці наявність плащаниці не фіксується⁵. Натомість, як засвідчують документи візитації 1764–1765-х рр. цієї церкви, у тому часі ця плащаниця там була⁶. Зазвичай візитатори лише просто згадували, що в церкві була плащаниця, а на цю пам'ятку була звернена більша увага. Вона описана як “плащаниця на червоному атаміні⁷ едвабом і золотом гаптована”⁸. Документи церковних

візитацій, особливо першої половини XVIII ст. не завжди давали повну картину церковного облаштування. Тому невідомо, чи цієї плащаниці у церкві архангела Михаїла Жиравки справді давніше не було, чи її просто не внесли у реєстр церковного майна.

Розглядаючи українські багатофігурні плащаниці та воздухи зі сценою Оплакування Христа – Покладення до гробу неможливо оминати пам'ятку, опубліковану 1972 р. у журналі Нотатки з мистецтва. У підписі до фото вказано, що це плащаниця XIII–XIV ст., яка зберігається у римокатолицького священника в Оберсдорфі, знайдена ним під час військових подій 1915 р. біля української церкви в Карпатах⁹. На жаль, місце збереження пам'ятки нам не відоме, опублікована вона у чорно-білому варіанті. На творі малярськими засобами представлено семифігурна сцена Покладення Христа до гробу Йосифом Ариматейським та Никодимом. Деталі іконографії та стилістики вказують, що твір виконаний ймовірно у першій половині XVII ст. Про це, зокрема, свідчить постать Богородиці уміщена в центрі за тілом Христа, а не біля Його голови, як на давніших плащаницях зі сценою Оплакування. У цій сцені Богородиця зображується у центрі на українських іконах Страстей Господніх щойно від XVII ст., що засвідчують збережені пам'ятки. Крім того, зображення Покладення до гробу Христового тіла Йосифом Ариматейським та Никодимом, які тримають тканину, стає популярним в українському іконописі також щойно від XVII ст. У манері виконання складок та трактуванні постатей, які значно видовжені, відчуються готичні ремінісценсії. Зображення Христового тіла дещо наближене до плащаниці 1682 р. з Дубшарів (НМЛ I-1411). Загалом, цю пам'ятку можна б віднести до найдавніших відомих українських мальованих плащаниць із багатофігурним зображенням.

З документів довідуємось, що багатофігурні плащаниці знаходилися в Успенській церкві у Львові, притому зображення їх було мальованим. В інвентарному описі майна 1619–1634 рр. цієї церкви згадується “плащаниця страстей Христових на китайці”¹⁰. А інвентар цієї ж церкви 1688 і 1692 рр. фіксує дві плащаниці, одна з них була “на білому атласі мальована Єрусалимська”¹¹. Очевидно, ці дві плащаниці (“страстей Христових” (інвентар 1619–1634 рр.) та “Єрусалимська” (інвентар 1688–1692 рр.), мали зображення сцени Покладення Христа до гробу або Оплакування.

У збірці НМЛ зберігаються сім мальованих плащаниць кінця XVII–XVIII

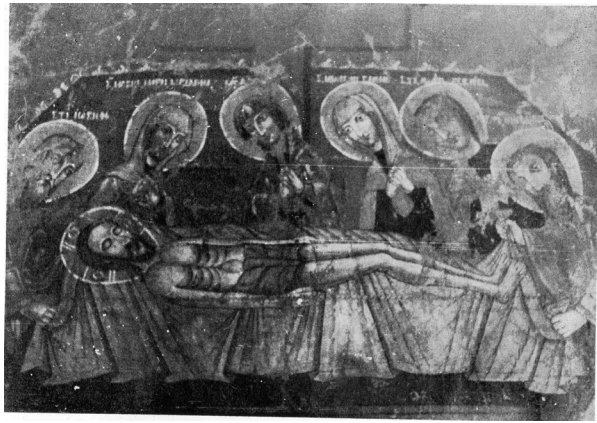
ст. із багатофігурною сценою Оплакування або Покладення Христа до гробу та ще кілька зі зображенням Оплакування тіла Спаса ангелом чи двома ангелами та одна невелика гаптована на оксамиті плащаниця початку XVIII ст. із сценою Покладення до гробу. Натомість, однофігурних плащаниць XVII–XVIII ст. з мальованим зображенням у цій збірці є понад 40. Крім того, з другої половини XVII ст. походить доволі багато гаптованих на шовку воздухів із сценою Оплакування – Покладення Христа до гробу, які виконані в монастирських осередках, переважно, Київщини та Полтавщини. Відомі також мальовані на шовку воздухи кінця XVII–XVIII ст. із багатофігурною сценою Покладення Христа до гробу (в НМЛ є три мальовані та чотири гаптовані воздухи зі зображенням Оплакування або Покладення Христа до гробу того часу).

Післядвохзгаданихпам'яток, усінавідомі збережені українські плащаниці та воздухи із багатофігурною сценою Оплакування чи Покладення Христа до гробу датуються другою пол. XVII ст. Сцена Покладення до гробу є на фрагментарно збереженому творі 1670-х рр. із церкви Вознесіння Господнього у Волиці Деревлянській Кам'яно-Бузького р-ну Львівської обл. (НМЛ І-3645/а) Іконографія плащаниці виділяється присутністю ангелів, які підтримують тканину з тілом Спаса, що має аналоги з тогочасним іконописом та гравюрою, та обширними написами. Зображення намальоване темперою на полотні. Невелика дерев'яна монастирська церква Вознесіння у Волиці Деревлянській була побудована 1670-х рр.¹², ймовірно, саме тоді для неї було намальовано цю плащаницю. Плащаниця, навіть у теперішньому обрізаному вигляді, доволі велика (100x154 см).

Окремої уваги заслуговують однотипні



Плащаниця. 1670-і рр. З церкви Вознесіння Господнього у Волиці Деревлянській Кам'яно-Бузького р-ну Львівської обл. Полотно, рунт, темпера.



Плащаниця. XVII ст. Походження невідоме. (За репродукцією: Нотатки з мистецтва. Ukrainian Art Digest. – Філадельфія: Об'єднання мистців українців в Америці. Відділ у Філадельфії, 1972. –Травень № 12. – С. 63).

воздухи-плащанички зі сценою Оплакування та Покладення Христа до гробу другої пол. XVII ст., які пов'язані із монастирськими осередками гаптарства на Полтавщині. Вони меншого розміру, ніж зазвичай тогочасні плащаниці (у середньому 55x65 см) і мають доволі усталену іконографію. У центрі у зірчастій або округлій мандорлі вигаптувано сцену Оплакування чи Покладення до гробу. Навколо центральної сцени зображено серафимів, між ними восьмипелюсткові квітки, у кутах – півпостаті євангелістів у медальйонах. Напис тропаря Великої П'ятниці на краю полотна по периметру мають лише окремі пам'ятки (воздух з Бродів НМЛ Дт-849), у той час, коли на плащаницях цей напис присутній практично завжди. Тлом для зображення був шовк, притому трапляються різні його відтінки. У збірці НМЛ знаходяться три такі пам'ятки гаптовані на синьому, малиновому та світло-бежевому шовку. Трапляються також подібні воздухи із зеленавим чи блакитним кольором тла. Проте, варто зауважити, що пурпур на воздухах XVII–XVIII ст. був найчастіше вживаним, оскільки цей колір символізує страсті Христа.

На воздухі з церкви у Бродях зображено Покладення Христа до гробу, у якому Никодим та Йосиф Ариматейський справа і зліва композиції тримають тканину з тілом Христа над відкритим отвором саркофага. Богородиця та св. Іван вигаптувані посередині за саркофагом. Сцена Покладення до гробу у такому варіанті стала популярною в українському мистецтві від XVII ст., остаточно витіснивши традиційну для середньовічної іконографії схему Оплакування, в якій Богородиця зображувалася біля голови Спаса. Напам'ятці з Бродів св. Іван припадає до долоні Христа,

що більше характерно для старших воздухів-плащаниць XV ст. Це можемо спостерегти на прикладі пам'яток молдово-румунського та російського походження. На інших воздухах цієї групи зображено Оплакування Христа. Іконографія Оплакування виділяється великою кількістю персонажів. На воздуху невідомого походження (НМЛ Дт-476) Богородиця зображена зліва біля голови Спаса, за нею дві жінки-мироносиці, справа св. Іван, Йосиф Ариматейський та Никодим. Обабіч хреста два ангели. У Державному історико-культурному заповіднику "Києво-Печерська Лавра" зберігається такий же за іконографією воздух другої пол. XVII ст.¹³ Твори відрізняються лише деякими деталями (положенням рук Спаса, розташуванням постаті св. Івана). На обох воздухах однаково зображені чаша, терновий вінок і чотири цвяхи внизу на передньому плані. До цих пам'яток подібний ще один гаптований воздух з НМЛ невідомого походження з шестифігурною сценою Оплакування (Дт-822). На цьому воздуху зображено скорочений варіант Оплакування Христа без Йосифа з Ариматеї та Никодима. Досить не типово для цієї сцени вигаптувано св. Івана у центрі за саркофагом. Апостол стоїть з піднятими відведеними руками, так як, зазвичай, Богородиця. Ця іконографія Оплакування була поширеною на воздухах того часу, оскільки відома також на воздуху зі Спаської церкви в Опішні і воздуху з Успенської церкви Пірятина, автором якого є ігумена Олександра¹⁴. Можна припустити, що воздух з НМЛ походив з тієї майстерні, у якій виконувався згаданий воздух з Опішні. Вони подібні деталями іконографії та технікою виконання. На обох воздухах центральна сцена підписана: "ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБИ", на воздуху з НМЛ написано лише аббревіатуру імені Христа. На усіх воздухах цієї групи у центрі за тілом Христа зображений хрест. На воздуху з НМЛ (Дт-822) і воздуху зі Спаської церкви в Опішні обабіч хреста вигаптувані спис і тростина. Воздухи подібні також технікою виконання: гаптування "у прикріп" на низькому настилі, відкриті частини тіла гаптовані лінійно по саєту (шовк піскового відтінку – Р. К.). Як зауважує Т. Кара-Васильєва, подібні воздуха зберігаються також у музеях Києва та Чернігова¹⁵. Іконографія цих воздухів близька до тогочасних друкованих антиминосів.

Крім гаптованих воздухів зі сценою Покладення до гробу, є також воздуха цієї іконографії з мальованим зображенням. У збірці НМЛ два такі воздуха невідомого походження, обидва мають складні



Воздух-плащаниця. 1720 р. З церкви Переображення Господнього у Бориничах Ждачівського р-ну Львівської обл. Шовк, олія, золочення.

зображення, виконані технікою олійного живопису та золочення на малиновому шовку. Від гаптованих воздухів вони відрізняються також тим, що центральна сцена не закомпонована у медальйон. На воздуху кін. XVII ст. семифігурна сцена Покладення до гробу (НМЛ І-1944). Тут немає жінок-мироносиць, натомість зображені ангели зі запаленими свічками, що інспіровано поховальним обрядом. Обабіч хреста намальовано знаряддя страстей, на середохресті терновий вінок. Інший подібного типу воздух пізнішого часу – першої половини XVIII ст. (НМЛ І-3500). На цьому воздуху обабіч хреста намальовано Сонце і Місяць, що характерні для воздухів-плащаниць XV–XVI ст. Ангели тут із жезлами в руках, натомість перед тілом Христа у центрі намальовано великий ставник із запаленою свічкою, що має аналоги з іконографією Успіння Богородиці. На обох пам'ятках з НМЛ однаковим є уклад євангелістів у медальйонах. Ці воздуха великого розміру (50x73 см; 67,5x73 см), їхня іконографія наближена до тогочасних багатофігурних плащаниць, однак, ймовірно, пам'ятки використовувались як воздуха. Можна також припустити, що вони ж виставлялися для поклоніння у Велику П'ятницю і Суботу як плащаниця, і віднести їх до перехідного типу творів воздухів-плащаниць. Зображення євангелістів у кутах наближує ці воздуха до антиминосів, а напис тропаря "Благообразний Йосиф..." по периметру до плащаниць. Ще один такий великий воздух зі сценою Покладення до гробу намальований у другій половині XVIII ст. (НМЛ І-1465; розмір 50x71 см). На відміну від згаданих пам'яток тут експресивне зображення зі складними ракурсами фігур. Тіло Христа у напівсидячому положенні над саркофагом з ледь відкритою кришкою

підтримує св. Іван Богослов. До руки Спаса припадає одна із жінок-мироносиць, намальована на передньому плані. Натомість Богородиця зображена на задньому плані, уся її постава виражає горе. Никодим та Йосиф Ариматейський стоять віддалік ніби розмовляючи між собою. У кутах полотна у серцеподібних картушах розташовані півфігури євангелистів із символами. Тлом для зображення є зеленавий колір шовку.

Ще одна такого перехідного типу пам'ятка це невелика воздух-плащаниця з церкви Переображення Господнього у Бориничах Жидачівського р-ну Львівської обл., датована 1720 р. (НМЛ І-1374; розмір 61,5x86,5 см). Тут лаконічна сцена Покладення Христа до гробу безісторичних персонажів. Тіло Христа на білій візерунчастій тканині тримають ангели над саркофагом. За Спасом у центрі зображена лише Богородиця зі складеними у молитовному жесті руками. Ангели у вбранні дяконів із перехрещеним на грудях ораром, що надає сцені більше символічного змісту і вказує на Таїнство Євхаристії. Крім того, голівки ангелів зображені у кутах полотна. Вдзовж нижнього краю пам'ятки розміщено вкладний текст з іменем фундатора: "СЕЙ АИРЪ СПРАВИВЪ РАБЪ БОЖИИ ТЕОДОРЪ ПЕТРОВИЧЪ:". Термін "air", який тут використано, підтверджує безпосередній зв'язок між воздухом та плащаницями. Слід також зауважити, що візитації 1740–1743 рр. та 1764 р. церкви Переображення Господнього в Бориничах плащаниці взагалі не згадують¹⁶.

За стилістикою малюнка та технікою виконання до воздуха-плащаниці з Боринич близька пам'ятка з церкви Введення Пресвятої Богородиці у Вовкові Пустомитівського р-ну на Львівщині з рідкісною на той час сценою Оплакування Христа, у якій присутні лише Богородиця та св. Іван Богослов (НМЛ І-3554; розмір 55,7x104,5 см). Тут так само, як і на творі з Боринич у кутах композиції (щоправда, лише верхніх) розміщені голівки ангелів. Богородиця, згідно з середньовічною традицією, сидить на низенькому троні, її ноги оперті на підставку, що підкреслює царський сан Богоматері. Св. Іван через білу хустину підтримує ноги Спаса, що також має символічне значення. За стилістикою малярства плащаниця датується кін. XVII – поч. XVIII ст. Майстер, що виконав плащаницю з Вовкова, спирався на давніший взірець, оскільки від XVII ст. така сцена Оплакування в українському мистецтві була архаїчною. Подібна іконографія не зустрічається ні на воздухах, ні антими́сах того часу. Не типовим є також те, що тіло



*Воздух-плащаниця. Початок XVIII ст.
Походження невідоме.
Оксамит, гапт сухозліткою і шовком.*

Христа не лежить ні на камені помазання, як в іконографії Оплакування візантійської й української середньовічної традиції, ні на тканині, на якій Його покладають до саркофага, як в іконографії Покладення до гробу. Тут воно немов "зависає" у повітрі, що для цієї сцени виглядає неприродно. Моделювання зав'язаної спереду золотистої пов'язки на стегнах Спаса характерне для ікон XVI–XVII ст. Також цікавою деталлю на плащаниці з Вовкова є положення рук Христа, складених поруч на грудях, права рука в жесті благословення. З українських пам'яток аналогією малюнка твору з Вовкова є плащаниця XV ст. з Жиравки, де руки Христа зображені у такому ж положенні. Подібно виконані постаті Богородиці і св. Івана, який на плащаниці з Жиравки тримає стопи Спаса через свій гіматій. Загалом, покладені на грудях руки Спаса з жестом благословіння зустрічаються у воздухах-плащаницях XIV–XV ст., що відомі за пам'ятками балканського та румунського походження¹⁷. Ймовірно, майстер, який виконав цю плащаницю опирався на старший взірець. Також може мати значення й те, що с. Вовків є сусіднім до с. Жиравка¹⁸, і майстер міг бачити у церкві гаптовану плащаницю XV ст. Слід відзначити, що плащаниця з Боринич намальована на охристому шовку, а плащаниця з Вовкова на малиновому, так само, як і пам'ятка з Жиравки.

До того ж типу пам'яток відноситься невеликого розміру плащаниця невідомого походження початку XVIII ст. (НМЛ Дт-17; розмір 37x53,5 см)¹⁹. Шестифігурна сцена Покладення до гробу вигаптувана металевими (золотими і срібними нитками) та шовком на пурпуровому оксамиті. Лики та руки мальовані олією. Тіло Христа зображене на білій тканині, яку з обох кінців підтримують над відкритим

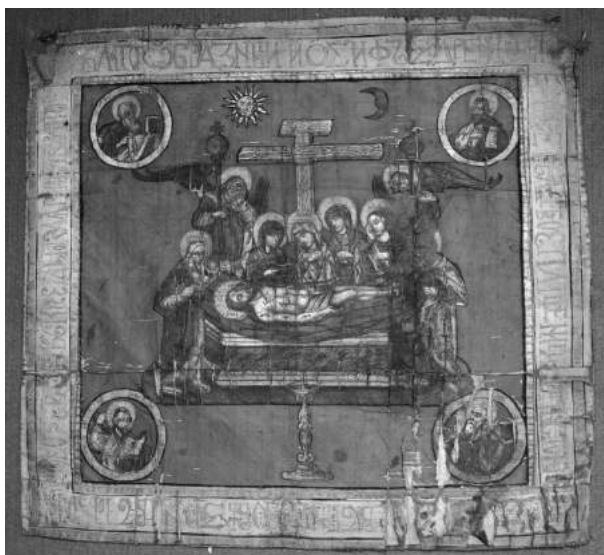
саркофагом Йосиф Ариматейський та Никодим. Богородиця зображена у центрі за саркофагом із складеними навхрест на грудях руками. Її підтримує св. Іван, вигаптуваний зліва. Справа біля Марії одна з жінок-мироносиць правою рукою тримає руку Спаси, лівою – посудину для пахощів у вигляді чаші. Переважно біля руки Спаси зображували св. Івана, а не одну із жінок, як бачимо на цій пам'ятці. Навколо по периметру вузькою смугою вигаптувано напис тропаря “Благообразний Йосиф...”. Невеликим розміром цей твір більше споріднений із воздухами, проте спосіб композиції зображення на полотнищі притаманний плащаницям XVII–XVIII ст. Також слід відзначити, що у шитві деталей зображення на цій плащаниці не використано темної контурної лінії, як це спостерігаємо на згаданих вище воздухах, і загалом, що було характерним для тогочасного гаптування. Через це все зображення створює враження суцільної литої золотистої поверхні.

Складну іконографію Покладення до гробу з панорамою Єрусалима та Голготи, півфігурами євангелістів та жінками-мироносицями і ангелом біля гробу Господнього має плащаниця датована 1750 р., що надійшла до НМЛ з Музею Ставропігії (НМЛ І-1133). Насиченістю сюжету та експресивною бароковою подачею ця пам'ятка відрізняється від усіх згаданих творів. Зображення намальоване олією на суцільно заґрунтованому полотні. У центральній сцені Покладення до гробу зображено дев'ять фігур. Богородиця у центрі з молитовно складеними руками. Біля неї зліва три жінки-мироносиці, справа св. Іван Богослов та ангел. Йосиф Ариматейський та Никодим покладають тіло Христа на білій тканині до саркофага. За Богородицею намальований хрест зі списом, тростиною, терновим вінком та сувоєм. Обабіч хреста Сонце і Місяць, що в момент смерті Христа перестали давати світло. На тлі ліворуч зображено високу гору Голготу із трьома хрестами, праворуч – місто з мурами, в'їзною брамою та високими готичного типу шпилями споруд. Нижче міста, зображена невелика у значно зменшеному, порівняно із центральним сюжетом, масштабі, сцена з відкритим порожнім гробом Спаси біля якого ангел та три жінки-мироносиці. Ліворуч центральної сцени великий сірий триповерховий ренесансного типу будинок, за яким будівлі з вежами. Півфігури євангелістів та їхні символи намальовані у медальйонах. По периметру полотнища оточує широка смуга з написом тропаря

“Благообразний Йосиф...”. Дещо схожий принцип іконографії плащаниці наантимінсі 1676 р. перемиського єпископа Антонія Винницького²⁰. Такі плащаниці складної іконографії були поширені у сербському та румунському мистецтві. Подібної іконографії до пам'ятки 1750 р. з НМЛ є сербська гаптована плащаниця з Пешта 1752 р.²¹ та плащаниця 1753 р. авторства сербського майстра Крістофера Зефаровича. На них зображена багатофігурна сцена Покладення до гробу на тлі великого хреста, з євангелістами у картушах та панорамою міста Єрусалима і Голготи з трьома хрестами.

У збірці НМЛ тему багатофігурних плащаниць розвивають три буковинські пам'ятки останньої чверті XVIII ст. На них зображено сцену Покладення до гробу. Одна з пам'яток датована 1778 р., що зазначено у тексті, писаному кирилицею (румунською мовою) внизу, на вузькій смужці, де плащаниця названа “аер” (НМЛ І-3280). Цей текст частково вдалося відчитати²². З напису випливає, що плащаниця певним чином пов'язана з монастирем в Хоморі на Буковині (Румунія). У ньому згадуються ігумен, при якому створена пам'ятка та два священники; також подається дата. На локальному світло-вохристовому шовковому тлі шовку намальовано восьмифігурну сцену Покладення до гробу та євангелістів із символами на кутах у декоративних рокайлевих картушах. Зверху, у півколі хмар, – півфігура Бога-Отця, від якого сходить Святий Дух у напрямку до Христа. Таке зображення, рідкісне для українських плащаниць, має аналогію в антимінсі авторства Івана Щирського, Леонтія Тарасевича та Федора 1694 р., виконаного для московського патріарха Адріана. Цей антимінс був відомий у багатьох відбитках. Подібне зображення мала гаптована плащаниця кін. XVI ст. з кладовищенської церкви у Кам'янці-Подільському, гаптована плащаниця 1561 р., що знаходилася у храмі в Смоленську, плащаниця 1666 р. з Путивльського Печерського монастиря²³. На них зображено багатофігурну сцену Оплакування, над якою у центрі в сегменті – Святий Дух у вигляді голуба, а ще вище, у складній мандорлі – Саваот на престолі.

Ще одна буковинська плащаниця походить з церкви у Лукавці Вишньому (тепер с. Лукавець Вижницького р-ну Чернівецької обл.), що зазначено на її звороті (НМЛ І-3279). Сцена Покладення до гробу, на відміну від плащаниці 1778 р., намальована на локальному олійному блакитно-сірому тлі на заґрунтованому полотні. Так само



*Плащаниця. 1778 р.
З монастиря в Хоморі (?), Буковина.
Шовк, олія, золочення.*

виконана ще одна буковинська плащаниця з НМЛ (НМЛІ-3278). Якщо пам'ятка з Лукавця Вишнього доволі типової іконографії, то плащаниця невідомого походження має обабіч Покладення до гробу сцени Воскресіння Христа та Бичування, що загалом є рідкісним для збережених українських плащаниць, на яких зображення додаткових євангельських сцен не було поширене. Це – єдина плащаниця такої іконографії у збірці НМЛ. Крім того, на ній так само, як і на буковинській плащаниці 1778 р., в кутах намальовані євангелісти із символами. Сцена Покладення до гробу на двох плащаницях доволі типова і не виділяється особливими деталями, хіба що тим, що на пам'ятці невідомого походження зверху біля Йосифа Ариматейського та Никодима намальовані два червоні шестикрилі серафими. Їхні образи більш характерні для старших плащаниць. На пізніших пам'ятках XVII–XIX ст. були більш розповсюджені зображення нижчих ангельських чинів.

У другій половині XVIII ст., а також у XIX ст., стають популярними плащаниці із зображенням Христового тіла, яке оплакують ангели. Ця іконографія зародилася у візантійському мистецтві, згодом поступово поступилася місцем сцені Оплакування з історичними персонажами. Хоча ідея залишилася та сама, проте її втілення на західноукраїнських плащаницях другої пол. XVIII – XIX ст., було інспіроване бароковими прийомами і західноєвропейською іконографією. Ангели часто зображені напівоголеними у вигляді путті. На давніших плащаницях тлом для сцени переважно був колір незагрунтованого полотна, а для плащаниць XIX ст. часто

різні відтінки синього або блакитний. На плащаниці другої половини XVIII ст. невідомого походження (НМЛ І-3234) на полотні намальоване атлетичної будови тіло Христа, яке оплакує ангел, зображений навколішки у ногах Спаса. Ангел у пов'язці на стегнах, хустиною витирає сльози. Мотив оплакування Христа ангелами був популярний також на плащаницях XIX ст. У цьому часі трапляються також плащаниці зі зображенням оплакування Христа Богородицею, яка стоїть за тілом Христа. Така іконографія мала прототипи у західноєвропейській Пієті. На окремих пам'ятках Марія може бути з мечем у грудях, що інспіровано словами Євангелія, де описується подія стрітення Господнього праведним Симеоном, який провів страждання Богоматері. Так зображена Богородиця на плащаниці 1852 р. невідомого походження, намальованій Петром Хамчуком (НМЛ І-3574). Образ Богородиці з мечем у грудях появляється в іконографії Покладення до гробу на українських антими́сах авторства Івана Щирського на початку XVIII ст.²⁴

Загалом, можна спостерегти, що на українських воздухах-плащаницях XV–XVII ст. сцена Оплакування – Покладення Христа до гробу мала умовний символічний характер, де не акцентувалися ознаки мертвого тіла. У XVIII–XIX ст. подія більше драматизується, появляються сльози на очах ангелів та Богородиці, стають популярні динамічні ракурси, натуралістичне трактування тіла Христа сірувато-охристої карнації. Ці зміни були спричинені західно-європейськими бароковими впливами. Розглянуті пам'ятки засвідчують, що попри визначену тематику на українських плащаницях та воздухах XV–XIX ст. існували різні варіанти трактування сцени Оплакування та Покладення Христа до гробу. Проте, у XVII–XVIII ст. ці теми не мали особливої популярності на плащаницях, оскільки кількісно значно переважають пам'ятки лише зі зображенням Христового тіла. У другій половині XVII–XVIII ст. однофігурні плащаниці були поширені на всій території України. Такі плащаниці, можливо, краще відповідають призначенню, оскільки є символом Христового тіла, а духовенство та вірні у храмі під час обряду Великої П'ятниці символізують Йосифа Ариматейського, Никодима, жінок-мироносиць, які прийшли до гробу Господнього. Крім того, можливо, це також зумовлено тим, що багатофігурні сцени надгробного плачу над тілом Христа та півфігури євангелістів стають усталеними на тогочасних друкованих антими́сах. Якою була іконографія українських антими́сів

до XVII ст. нам практично невідомо. Найдавніший збережений антиминос єпископа Михайла Копистинського датований 1603 р. має просту іконографію (НМЛ Дт-365)²⁵. На ньому вигантувано символічне зображення Голгофи, на куті, у півсегментах імена євангелістів та обширний текст, який заповнює все тло навколо хреста. Очевидно, до XVII ст. були також антиминоси зі складнішим зображенням, мальовані темперою чи гаптовані.

1 Пророзвиток плащаниць див.: Скабалланович М. Толковый Типикон. – Москва, 1995. – С. 285-286; о. Ю. Катрій. Пізнай свій обряд. – Нью Йорк-Рим, 1982. – С. 128-136; Пуцко В. Українські плащаниці // Людина і світ. – Київ, 1992. – № 7-8. – С. 41-44; Кара-Васильєва Т. Українська плащаниця: історія, іконографія і символіка // Київська церква. – Київ-Львів: Вид. оо. Василян, 2001. – № 2-3. – С. 193-198; Дроздова О. Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып. 2. – С. 3-18; Дроздова О. Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – Санкт-Петербург, 2005. – Вып. 3. – С. 7-39; та ін.

2 Св. Герман Константинопольський. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. – Москва, 1995. – С. 43-81.

3 о. Ю. Катрій. Пізнай свій обряд... – С. 131.

4 Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Evans H. C. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2004. – P. 314–316.

5 Генеральна візитація Деканату Львівського, Галицького і Каменецького 1740–1743 рр. – НМЛ відділ рукописів і стародруків. Ркл. 17. – Арк. 64 зв., 341-341 зв.

6 Візитація Деканату Львівського і Роздільського 1764–1765 рр. – НМЛ відділ рукописів і стародруків. Ркл. 25. – Арк. 21.

7 Атамін – легка, однотонна тканина з шовку або вовни, або з шовку і вовни, імпортована з Західної Європи.

8 Візитація Деканату Львівського і Роздільського 1764–1765 рр. – НМЛ відділ рукописів і стародруків. Ркл. 25. – Арк. 21.

9 Нотатки з мистецтва. Ukrainian Art Digest. – Філадельфія: Об'єднання мистців українців в Америці. Відділ у Філадельфії, 1972. – Травень № 12. – С. 63.

10 Див.: Архив Юго-Западной России. – Киев, 1904. – Т. XII. – Ч. 1. – С. 20.

11 Там само. – С. 40.

12 Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – Львів, 1991. – С. 160.

13 КПЛ-1011. Репродукований: Кара-Васильєва Т. Українська плащаниця: історія, іконографія і символіка... – С. 195.

14 Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. – Львів: Свічадо, 1996. – С. 112-113.

15 Кара-Васильєва Т. Вишивка та гаптування / Історія декоративного мистецтва України у п'яти томах. Мистецтво XVI–XVIII століття. Том другий. – Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики

та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – С. 54.

16 Генеральна візитація Деканату Львівського, Галицького і Каменецького 1740–1743 рр. – НМЛ відділ рукописів і стародруків. Ркл. 17. – Арк. 342 зв.; Візитація Деканату Львівського і Роздільського 1764–1765 рр. – НМЛ відділ рукописів і стародруків. Ркл. 25. – Арк. 320 зв.

17 Так складені руки Христа на плащаниці бл. 1346 р. Скопльського архієпископа Йоана в Хіландарі, плащаниці бл. 1405 р. кесариси Євфимії монахині і василіси Євпраксії монахині з монастиря Путна на Буковині та ін. Див.: Миркович Л. Искусство церковного шитья // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып. 2. – С. 37, 41.

18 Перша згадка про с. Вовків і с. Жиравка (Жирівка) на Львівщині відповідно 1398 р. і 1440 р. Див.: Лаба В. Історія села Жирівка від найдавніших часів до 1939 р. – Львів, 2002; <http://der.cer.lviv.ua>

19 Ця пам'ятка, як і воздух-плащаниця з Жиравки були на виставці Ставропігії 1888 р. Див.: Шараневич И. Отчет из археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте и опись фотографически снятых предметов той же выставки. – Львов, 1889.

20 НМЛ Гд-10. Репродукований: Сидор-Ошуркевич О. Українська антиминосна гравюра XVII–XVIII століть // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1994. – Т. ССХХVII. – С. 171-182 (ілюстрація на вклейці).

21 Див.: Миркович Л. Искусство церковного шитья... – Ил. 5-6; Gurdus L. The Newly Discovered Epitaphios Designed by Christopher Zefarovic // The Bulletin of the Needle and Bobbin Club. – New York: Needle and Bobbin Club, 1969. – Vol. 52. – P. 3-25.

22 “Цей аер з Хомору зроблений [...] ігумена священика Дооїле (?) [...] року 1778 лютого 20 та раба [...] шанованого іерея [...]”. Автор статті вдячна Міхаю Тимошенко за допомогу у відчитанні цього напису.

23 Про ці плащаниці див.: Труды восьмого Археологического съезда въ Москве въ 1890 г. – Москва, 1897. – Вып. IV. – Табл. XXXV; Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. – Москва: Индрик, 2004. – С. 280. – Ил. XLV; Логвин Г. Вишивання та гаптування / Історія українського мистецтва в шести томах. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – Київ, 1967. – Т. 2. – Іл. 290, 413.

24 Антимінс 1700 р. для переяславського єпископа Захарії, антиминос 1708 р. для митрополита Йоасафа Кроковського.

25 Як зазначає О. Сидор-Ошуркевич таку іконографію має також один мальований антиминос XVII ст. з НМЛ. Див.: Сидор-Ошуркевич О. Українська антиминосна гравюра XVII–XVIII століть... – С. 172.

**КУЛЬТОВІ ПАМ'ЯТКИ ЯК ДЖЕРЕЛО
ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-
ІСТОРИЧНОЇ ТКАНИНИ XVI – XVIII СТ.
(НА МАТЕРІАЛАХ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ
ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ)**

Художньо-історична тканина XVII – XVIII ст. – один із видів прикладного мистецтва – займає важливе місце у колекціях багатьох музеїв. У Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (надалі МЕХП) зберігається одна з найбільших в Україні збірок художньо-історичних тканин XVI – XVIII ст. до якої входить колекція літургійних тканин, що нараховує понад 500 пам'яток. Це фелони, орнати, далматики, капи, воздухи, епітрахілі, орарі, що дозволяють проводити ґрунтовні дослідження художньо-історичного текстилю багатьох країн Європи та Азії. Формування збірки було розпочате у XIX ст. стараннями працівників Художнього промислового музею, приватних львівських музеїв і продовженні у XX ст., зокрема, Вірменським парафіяльним музеєм, колекцію якого частково успадкував МЕХП.

Тканини, про які піде мова нижче, збереглися до сьогодні лише у мало чисельних зразках світського одягу і дещо більших – культових виробів. Останні збереглися завдяки меншій зношеності у свій час та публічній малодоступності, у місцях свого зберігання, – культових храмах, а пізніше – музеях. Отже про що можуть розповісти, здавалося б з першого погляду, суворо-мовчазні, сакральні об'єкти з музейних запасників.

Загальні відомості про тканину

При визначенні музейних предметів з тканини необхідно виходити з того, що це продукти виробництва, які характеризують техніку підприємства, країни. Текстильні вироби відображають особистий, соціальний (громадський) а також національний побут. Це твори мистецтва, що визначають стиль епохи і національну творчість.

Однією з найважливіших ознак виробника і часу виготовлення тканини є визначення природи волокна, з якого виконана тканина (вовна, шовк, льон, бавовна, конопля); характер обробки ниток (кручена, прядена, для металевої – кручена, волочена, стрічкова); техніка виконання тканини (ручна, машинна) та спосіб переплетення ниток.

Природу волокна визначити порівняно легко. Для цього висмикують з тканини нитку і підпалюють її. Якщо сировина рослинного

походження то вона згоряє швидко і без залишку при цьому пахне паленим папером. Якщо нитка не дає полум'я, а тліє і утворює на кінці кульку, виділяючи запах паленого рогу, то це свідчить про її тваринне походження.

При встановленні типу переплетення, перш за все, необхідно звернути увагу на спосіб взаємного переплетення ниток основи й піткання. Полотняне переплетення характеризується тим, що кожна нитка основи й піткання по черговою перекриває одна одну. Для саржевого переплетення властиво перекривання одразу трьох ниток і проходження під однією, від чого у фактурі тканини утворюються косі пасма. Сатинове переплетення відрізняється тим, що нитка основи чи піткання перекривається один раз і, проходячи під чотирма наступними нитками, перекривається п'ятою. Поверхня тканини виходить гладенькою і блискучою. Завдяки цим основним видам переплетення можна утворювати багато складніших комбінацій переплетення.

Привабливого вигляду тканині надають візерунки на тканинах, що можуть допомогти визначити час виготовлення тканини й побутування виробу з неї. Текстильні орнаменти утворюють шляхом переплетення ниток. Це тканний орнамент. Інший шлях оздобити тканину візерунком – це нанесення його фарбою. Понад двісті років тому таку операцію виконували вручну. Орнаменти друкували чи набивали на тканину за допомогою дерев'яних дошок з вирізаними на них узорами. Батьківщиною вибієчаних тканин вважають Індію. Про появу таких виробів у західній Європі точних даних немає. Проте відомо, що вже у XV ст. вони побутували у Німеччині, Італії, Нідерландах.

Набитий на тканині малюнок вручну відрізняється від механічного (за допомогою валу). При ручній вибієчці зазвичай залишається край дошки і малюнок іноді зміщений.

Тканний орнамент також можна створювати двома способами: з ниток одного кольору з тлом і багатоколірний. Прикладом одноколірної фактури можуть бути камка, адамашок та інші. Візерунок утворюється завдяки поєднанню сатинового й саржевого переплетення. Складні поліхромні візерунки виконують за допомогою човників з різнокольоровими нитками.

З'ясувавши назву тканини, необхідно визначити час і місце її виробництва. Для цього найперше необхідно звернути увагу на характер орнаменту. Саме ця ознака дозволить визначити виробника і період побутування. Тканини XVI ст.



Орнат (вигляд ззаду). Шовковий оксамит.
Італія (Венеція). XVI ст. (?)



Орнат (вигляд ззаду). Шовковий оксамит.
Італія (Венеція). XVI ст.

відзначаються декоративними тенденціями стилю Відродження. Наслідування художниками стародавнім формам не заважало прояву їх самобутності; всі вони тільки з більшою винахідливістю і фантазією вільно переробляли і застосовували до справи те, що вважали доречним перейняти з греко-римського мистецтва. Художники розпрацьовують і комбінують античні мотиви, добиваються вигаданої мальовничості, перебільшеності і химерності форм.

Стиль бароко, як і всякий інший, створений художниками стиль, виражає інтенсивне життєве явище, що знаходиться в тісному зв'язку з культурою і напрямом духовного життя епохи. Сьогодні весь період європейського бароко (раннього, зрілого і пізнього) умовно обмежується кінцем XVI – серединою XVIII ст., а рококо виокремлюють в самостійний стильовий напрямок першої половини XVIII ст.

На початку XVIII ст. ще зберігаються складні композиції, пишні мотиви та асиметрія – організуючий центр декоративної композиції. Прямі лінії в орнаментах текстилю поступово витісняють вигнуті, виткі лінії. Для орнаментів бароко характерна також ромбічна сітка, прикрашена дрібними розетками та орнамент, що імітує вирізаний зубцями край завіси – ламбрекен.

В орнаменті стилю рококо головну роль відіграє мотив раковини, що згодом перетворюється у пальмету, а на завершення в абсолютно умовний орнамент – рокайль.

Для орнаменту стилю ампір властива

статичність, а також пишність та величність. Проте лише на стилістичних особливостях орнаменту тканини аналіз тканини провести неможливо. Іноді взаємні впливи орнаментації тканини різних країн настільки сильні, що визначення місця виробництва цих тканин лише за стилістичними ознаками викликає труднощі. Досить часто орнаменталісти звертаються до стилів минулих епох. В таких випадках на допомогу досліднику приходять ретельне вивчення складу волокна й особливо барвників.

З давніх часів тканини фарбували природними барвниками. Синтетичні фарбники почали застосовувати з другої половини XIX ст. Природні барвники характеризуються чистішими тонами, дають м'якші поєднання, вигорають рівномірно, не втрачаючи при цьому гармонію. Синтетичні фарбники дають яскраві рідкісні кольори, але вигорають нерівномірно.

Важливим елементом, який визначає місце й час виробництва тканини, може слугувати бічна кромка тканини, що має характерні ознаки для того чи іншого виробника, наприклад, на французьких тканинах XVIII ст. часто зустрічається кромка у рубчики, виконана з великою майстерністю. Найточніше місце, час і навіть виробника тканини можна визначити за наявністю так званого “заробленого кінця” з клеймом. Клеймо може мати повне прізвище власника виробництва, вказівку на місце знаходження підприємства. Тканини, що мають клеймо особливо цінні тим, що можуть служити еталоном для визначення



Орнат (вигляд ззаду). Шовк.
Франція (Ліон). Перша пол. XVIII ст.



Орнат (фрагмент, вигляд ззаду). Брокат (шовкова тканина). Франція (Ліон ?) 1730-і рр.

тканин без клейма.

Велику допомогу у визначенні тканин дає вивчення творів мистецтва, мініатюр, на яких нерідко знаходиться зображення тканин, аналогічних тим, що досліджуються.

Попит на іноземні тканини відмічається вже у період Київської Русі і тривав упродовж всього часу безперервно, незалежно від розвитку місцевого текстильного виробництва.

В XVII ст. на Русі, зокрема, в Україні східні тканини переважали, така перевага східних тканин не випадкова, вона пояснюється історичною дійсністю. Східна орнаментика здавна служила багатим джерелом для європейських художників.

Турецькі тканини

Для особливо урочистого одягу здавна використовували оксамитову тканину турецького (“турського”) виробництва. У Туреччині XVI-XVII ст. виробництвом особливих оксамитових тканин славилися міста Брусса та Скутарі. В декорі цих тканин виділяються кілька візерунків, що особливо популярні були на Русі.

Перше місце серед орнаментальних мотивів займали “опахала” (стилізована квітка розпуклої гвоздики). Інший – “куби з реп’яха” – це та ж квітка гвоздики лише з пелюстками з дрібно посіченими краями, а також геометрична фігура з поєднання розеток й хрестиків. За своєю якістю турецький оксамит поступався європейському, оскільки виготовляли його з бавовняної пряжі, лише на ворсовий візерунок використовували шовк.

Друге місце серед турецьких тканин займають золотні атласи. З дорогоцінних тканин варто відзначити “алтабас”. Ця тканина щедро заткана золотною ниткою не м’ялася, добре тримала форму виробу і тому найчастіше на Русі використовувалася для парадного одягу світською й церковною знаттю.

Турецька тафта зазвичай була м’якша західноєвропейської, і в ній часто зустрічаються нерівності пряжі.

Улюбленими кольорами турецьких атласів й оксамиту були малиновий фон з зеленими, блакитними деталями й контурами, перетканими золотними нитками. Характерною ознакою турецького орнаменту є заповнення крупних мотивів дрібними рослинними, геометричними елементами чи арабесками. Часто зустрічається зображення зірок, півмісяця й пірамідально розміщеними трьома кульками. Останній мотив відома своєрідна візитна картка турецького прикладного мистецтва. Деякі дослідники вважають мотив “трьох куль” запозиченим з Китаю буддійським символом щастя (палаючі перлини).

З бавовняних турецьких тканин найчастіше привозили ручну вибірку, зроблену на товстому міткалю.

Перські тканини

Персія – батьківщина мистецьких, вишуканих гатунків парчевих та шовкових тканин. Центр виготовлення шовкових тканин й парчі в Персії – Ширва.

Зібрання перських тканин у музеї представлене церковним облаченням та



Далматика (вид ззаду). Адамашок (шовкова тканина). Франція (Ліон ?). Поч. XVIII ст.

фрагментами тканин. Перський оксамит, як і турецький, має бавовняну основу, проте ворс, що утворює візерунок, вражає якістю та витонченими відтінками фарб. Приваблюють погляд візерунки з фігурами різноманітних тварин, рослин, серед яких особливе місце займає квітка іриса. З парчевих тканин, що називаються “золотні обьяри”, виокремлюються тканини із зображенням папуг, які сидять серед ірисів.

Серед перських тканин особливо популярними були шалі, які виготовляли у Кірмане з вовни Мургуз-кози. Вони найбільше подібні до відомих індійських шалей. Основний декоративний мотив в їх орнаментиці – малюнок пальми.

Китайські тканини

З китайських тканин, що побутували на території України у XVII ст., в значній кількості були легкі шовки – “камка”. Це були тканини одного кольору з характерною гредетурівською системою переплетення ниток, переважно шовкових. Їх виробляли майже у всіх країнах виробників як Європи, так і Азії. “Камка” або “китайка” була особливо розповсюджена серед козацької верхівки та заможних міщан, а відповідно офірувалися ними до монастирів та церков.

Китайський оксамит не поступався ні турецькому, ні перському своєю добротністю,

оскільки і основа, і піткання були з добре повареного шовку.

Іранські тканини

Красою візерунків й багатством кольорової гами відзначаються іранські тканини XVII ст. На ручних верстатах умілі ткачі створювали різноманітні за технікою тканини: тафту, атлас, оксамит, парчевий шовк.

Візерунки іранських тканин утворені, головним чином, з рослинних мотивів: квіток гвоздики, тюльпанів, шипшини, ірисів, нарцисів, гіацинтів. В орнаментах ці зображення розміщені в колах, або в списоподібних сітках. Композиції мають площинний характер, рельєф у них відсутній, що є відмінною рисою східних тканин. Візерунки іранських тканин, як правило, укладені з безлічі дрібних деталей. Кольори шовку чистих відтінків, здебільшого на світлому фоні золоті нитки створюють ефект мерехтіння, що переломлюється на світлому тлі і темнішому візерунку. У декорі тканин можна зустріти зображення птахів, звірів, іноді сюжетні сцени.

Іранський оксамит, передбачений для декоративних цілей, переважно ткали з бавовняних ниток контрастних відтінків. Ворс був надзвичайно м'який і шовковистий.

Італійські тканини

Поряд зі східними тканинами в XVII ст. на територію України у великій кількості ввозили італійські тканини. Цей період був розквітом італійських текстильних фабрик, що виробляли різноманітні гатунки оксамиту, алтабасів, парчі, байбереку, атласів, камок, тафти та ін. За матеріалом – завжди чистому шовку, а також вишуканому орнаменту і ніжними відтінками – італійські тканини стояли вище східних. Відповідно і цінувалися вони досить високо і були доступні лише представникам світської й церковної знаті.

Італійська камка відрізнялася великою щільністю і чітким рельєфним візерунком, що досягалося за рахунок дещо товстих ниток основи. Для декору таких тканин характерний орнамент з крупними мотивами. На початку XVII ст. орнамент ще нагадував ренесансний орнамент, що нагадував аплікацію. Основними мотивами були плоди і квіти гранату, вази з квітами гвоздики і лілій, обрамленими виткими розводами, плоди ананасу з крупним листям, зубчасті корони. Камку використовували для хоругв, пелен, покрівців у храмах.

Парча – одна з найдавніших тканин, яку завозили ще з часів Київської Русі. Італійська тканина відрізнялася щільністю й масивністю за рахунок введення в структуру двох основ і п'яти утоків. Розповсюджені кольори: зелений, червоний і жовтий. Найкращі гатунки належали венеціанським виробникам. Таку тканину використовували лише для парадного одягу.

Особливо багато чисельним за якістю і візерунками був італійський оксамит, серед якого зустрічається різноманітні види:



*Покрівець. Сатин.
Франція. Середина XVIII ст.*

одноморхний, двоморхний, риті, ворсові, петельні, золотні та ін. Венеція славилася виробництвом різноманітного крупно мотивного, тканого золотом оксамиту. Генуя в XVII ст. спеціалізувалася на виробництві, так званого пів-розрізненого оксамиту. Для досягнення ефекту високого об'ємного ворсу частину петельок залишали не розрізаними.

Надзвичайно рідкісні у музейних колекціях італійські узорні атласи. Разом з економічним спадом Італії першість у виробництві розкішних тканин переходить до Франції.

Французькі тканини

Широке використання французьких тканин відноситься до початку XVIII ст., хоча виробництво тканин у Франції існувало ще з XVI ст. Його основу заклали італійські ткачі, які переселилися разом зі своїми шовковими мануфактурами. У 1667 році створюється Велика Ліонська мануфактура, куди залучаються найкращі майстри і художники з тканин. Все це сприяло виробництву в Ліоні надзвичайно високих за якістю тканин, що рахувалися у той час найкращими.

Французькі тканини останньої чверті XVII ст. мають складну кольорову гаму. В них вперше вводиться прийом світлотіні, що створює ефект об'ємності малюнка. Рослинний орнамент із зображення плодів, листя, квітів розміщується найчастіше довкола чітко виділеного центрального елементу. Притім рослинні форми гіперболізовані у розмірах, що значно перевищують натуральні. Така композиційна побудова до кінця століття доповнюється композицією, що складається з окремих груп рослинного візерунка, розміщеного у симетричному урівноваженому порядку. В узорах досить часто зустрічаються зображення французьких садів з альтанками, кадовбів з деревами, фонтанами, живописних руїн, архітектурних форм та ін. Повсюдне розповсюдження мережив, надихнуло художників на створення "мереживних візерунків", що відрізнялися надзвичайно графічним і витонченим малюнком. Це дозволяло художникам заповнювати тло тканини, легко маніпулюючи поміж мотивів різної конфігурації.

Тканини першої чверті XVIII ст. ще зберігають багато рис пишного бароко, проте вже в 1720 – 30-их рр. із зростанням колоніальної політики і ввезенням до Франції творів китайського мистецтва починається захоплення східною екзотикою. В орнаментах тканин зустрічаються стилізовані китайські мотиви, а також варіації на теми рослинного світу тропічних країн.

Згодом у декоративних композиціях проступає легкий чудернацький стиль, головним мотивом якого стає раковина. Рокайльні візерунки для тканини панують до 50-х рр. XVIII ст.

Починаючи з 1760-их рр. у шовковому ткацтві з'являються риси класицизму. Основний мотив стилю рококо – раковина – поступово замінюється дрібними квіточками, віночками, статичними гірляндами, прямими лініями. Домінуючі позиції займають зображення різноманітних пасторальних атрибутів: музикальні й садові інструменти, перевиті стрічками, корзини й вази з квітами. Захоплення античністю призводить до появи античних мотивів, особливо у декоративних тканинах. Побудова візерунків строго ритмічна з геометрично чітким проробленням тла. В кольоровій гамі переважають червоні, жовті, зелені, блакитні кольори на фоні яких виділяються кремові або білі візерунки.

У колекції МЕХП французькі тканини представлені в значній кількості. Це, насамперед, продукція Ліонської мануфактури, з якої пошиті ризи християнського духовенства.

Подальше глибоке вивчення та аналіз тканин на літургійних виробках дозволить в подальшому провести точну атрибуцію музейних пам'яток.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Aribaud Christine. Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques XVII – XVIII siècles. – Paris, 1998. – 199 p.
2. Martinaitienė Gražina Marija, Pinkutė Eglė. Bažnytinė tekstilė XV – XX a. pradžia. – Vilnius, 2004. – 300 s.
3. Blazy Guy, Elżbieta Sayegh. Przepych I Blask ledwabnictwa lyońskiego. – Warszawa, 2004. – 176 s.

Оксана БОЙКО, Василь СЛОБОДЯН

ЦЕРКВА СВ. ТРІЦІ XVII СТ. НА СИХОВІ У ЛЬВОВІ

Невеличка церква Св. Трійці в Сихові стоїть недалеко від залізничної станції, на вул. Майданній, 1, поряд з новим житловим масивом. Сихів віддавна був пов'язаний зі Львовом.

Перші згадки про село Сихів походять з середини XIV ст. Як подає Хроніка Зубрицького, 1409 року власник села Русин Іван з дружиною Оксаною продали село за 50 кіп руських грошей полякові Петрові Влодкові з Харбіновичів, який, у свою чергу, 1411 року продав село за 60 кіп Йоганесові з Бутрови, власникові Зубри.¹ 1507 року село Сихів, зване тоді Освиця, було одним з «годувальників міста» і почало підкорятися львівському магістрату.² В тому ж році «...і наступних райці міста скупили маєтки Зубря і Сихів за 820 гривень. Вони називалися Мартін Васербродт, Матеус Вайднер, Ян Кошнер, Андреас Бербер, Станіслав Газ, Микола Тичка, Георг Вайсер, Ніколяс Арнесті, Міхаель Гаснер, Георг Гебель». Зубрицький Д. Хроніка міста Львова. – Львів, 2001. «1525 року 17 лютого привілеєм короля Сигізмунда I на прохання бурмістрів і райців Львова село Сихів було переведене з земського права на міське магдебурзьке зі звільненням від юрисдикції земських і гродських урядників. 1543 року 9 квітня Сигізмунд I підтвердив права райців міста Львова на володіння Сиховом». Ці права повторно підтверджували королі Сигізмунд Август (1565 року 3 березня) та Стефан (1577 року 25 травня).³ До 1673 року в Зубрі і сільці Сихові був лише один двір і обидва села віддавали в оренду або доручали комусь господарювати в ньому, а райці ділилися прибутками. В тому році райці поділили маєток на 12 частин, щоб кожен з них міг мати сільський двір, поле і кметів.⁴ Перша церква в Сихові була зведена в першій половині XVII ст., за деякими даними, – в 1600 році.⁵ Однак під час облоги Львова татарами 1676 року вона згоріла. На її місці відразу збудували нову, але достеменна дата невідома. Архівні документи нотують, що 1683 року нава і купол церкви вже були розписані.⁶ Ця ж дата зазначена на південній стіні біля зображення «Воздвиження Чесного Хреста» з подружжям ктиторів. Ймовірно, ці невідомі з імени ктители і наділили церкву ґрунтами, на яких вона постала. Згідно з кадастровими картами Сихова XIX ст., церква володіла відносно невеликими землями в частині села, званій



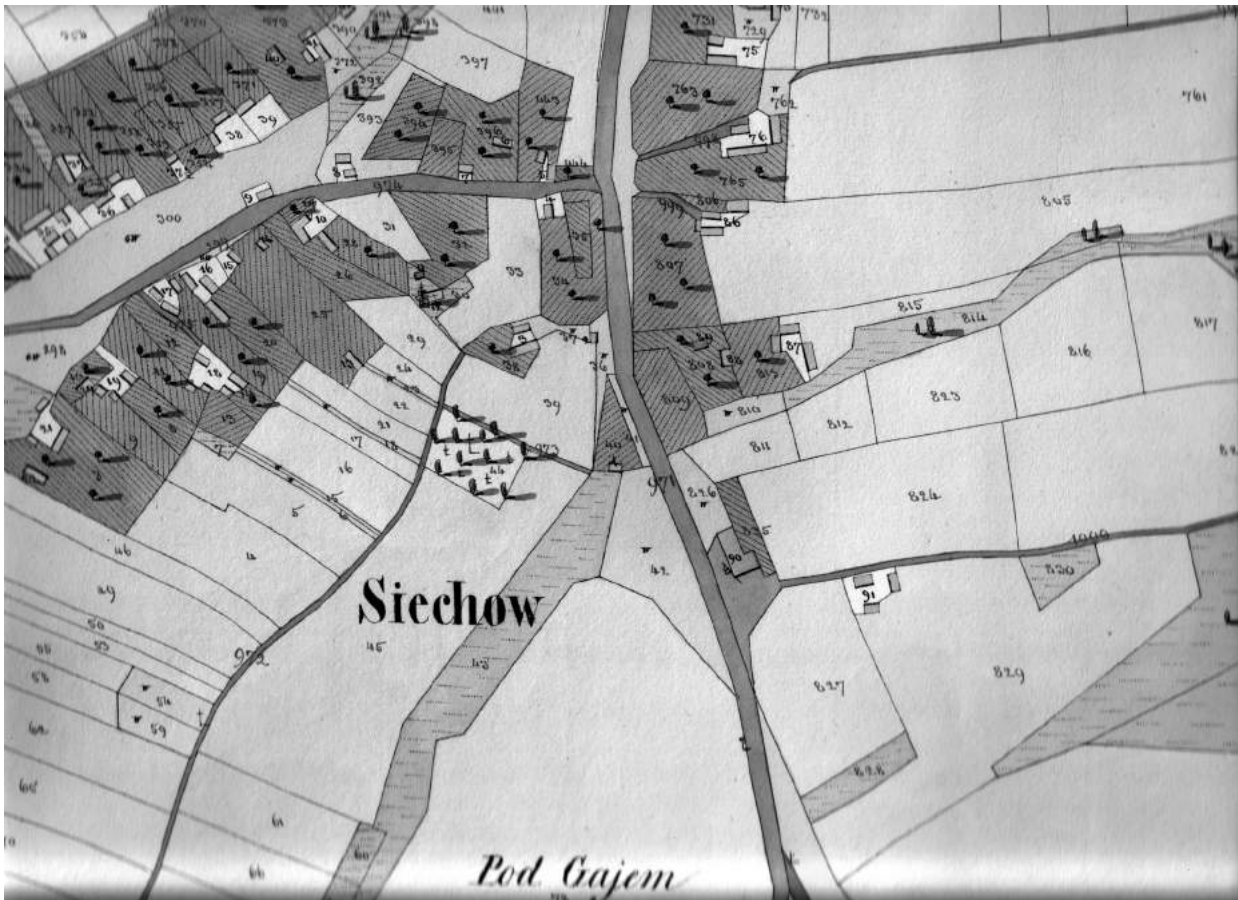
*Церква в с. Сихів.
Малюнок Володимира Січинського. 1925р.*

Під Гаєм. Вони розташовувалися в куті, утвореному гостинцем зі Львова на Бірку та перпендикулярною до нього дорогою на захід через село. Кадастр 1850 року⁷ означає територію, на якій стоїть дерев'яна церква Св. Трійці (№ 12 конскр.) і невеличка мурована дзвіниця (№ 11 конскр.), топографічним номером 30. Церкві належали і прилеглі до її ділянки ґрунти під топографічними №№ 31, 32, 33. Цвинтар під № 44 топ. розташовувався дещо південніше, при сільській дорозі, яка вела до церковного подвір'я.

Кадастр 1885 року⁸ фіксує зміни, які

відбулися впродовж 35 років. Вдоль гостинця пройшла коля, яка відрізала від нього сільську дорогу, а церковні землі вперлися в зону залізниці. Змінилася і нумерація самих церковних ґрунтів. Парцелі з топографічними №№ 31, 32 дістали спільний № 32, а парцеля № 33 топ. розділилася на №№ 33/1, 33/2, 33/3. Номер церковної парцелі (№ 30) незмінився, але вона дещо вирівняла свої межі. На ній зображені дерев'яні і церква (№ 12 конскр.), і дзвіниця (№ 11 конскр.). Згідно з журналом обліку ділянок за 1885 рік, парцелю № 32 займав церковний город, площею 1483 кв. сажні; парцелі № 33/1 та 33/3 займали сіножаті, площами відповідно 77 та 173 кв. саж., а парцелю № 33/2 – рілля, площею 944 кв. сажні. Окрім того, церкві належали також віддалені землі: Під Гаєм – №№ 266, 267, 269, 270, 271 та рілля в частині села Полянки під № 503.⁹

Давня парохіяльна церква Св. Трійці впродовж понад 300 літнього існування зазнала декілька істотних перебудов. Найдавніший її опис походить з 1765 року – часу Генеральної візитації. о. Миколи Шадурського: «церква має два верхи – над навою та бабинцем і побудована на місці спаленої татарами в 1683 році. Над



Кадастрова карта Сихова. 1850 р.

бабинцем є дзвіниця».¹⁰ У XVIII ст. церква була реставрована – добудували присінок.¹¹ Під час ремонту церкви коло 1875 року розбудували бабинець. Такою вона є на рисунках та кресленнях Володимира Січинського з 1925 року, який подає і її опис після польсько-української війни: «... мініатюрна дерев'яна церква з половини XVII ст. Тепер навколо церкви порожно і пусто: сусідні хати і приходство цілком зруйновані під час війни в роках 1918 і 1919, нема навіть огорожі, – лише могутні смереки вже скоро три століття стоять на сторожі і ховають під своєю тінню прекрасну маленьку будову – найстаршу дерев'яну церкву в околицях Львова. Цікава ця будова не тільки як первісний і найпростіший тип одnobанної української церкви зі стіжковим чотирескатним накриттям, але й тим що вона побудована разом з дзвіницею, явище уже рідке в укр. архітектурі, однак не протилежне загальній ідеї укр. церковного стилю. Ціла будова дуже добре збереглася... Дзвіниця в Сихівській церкві, хоч і побудована разом з церквою, є нищою від головної бані церкви, а з'єднана із загальними масами цілої будови – вона, захована серед тих мас, влітається у загальну гаму ліній і форм будови. Злука ця виїшла мабуть з причини чисто матеріальної натури, з огляду на маленький розмір церкви (загальні розміри: 9,28х 4,58 м). Не є виключене, що в даному разі був також вплив західного католицького будівництва. А що дзвіниця не була прибудована пізніше про се свідчить видовжена форма жіночника, що є довший за вівтарну частину; звичайно ж буває форма бабинця і вівтарної частини в одnobанних укр. церквах з трьохкамерним планом однакова, але тут жіночник є продовженням середньої частини і в плані дуже витягнутий прямокутник. Очевидно, будівничий, маючи на увазі дзвіницю в I-му поверсі, навмисне робить бабинець меншим од вівтаря, щоби передня частина не стала занадто тяжкою і не переважала над усею композицією. Зауження в I-му поверсі дзвіниці надає рівновагу вівтарю і передній частині будови. Дзвіниця є так зв'язана загальними рисами з усею будовою, особливо в даху, що се могло статися внаслідок заздалегідь уложеного і ясно обдуманого первісного плану. Рівно ж матеріал і спосіб будови дзвіниці промовляють за її первісність. Цікаво, що за пам'яті місцевих старожилів сею дзвіницею в церкві ніколи не користувалися. І тепер є коло церкви осібне піддаша з дзвонами, де дзвонять. Отже звичаї, щодо окремої дзвіниці і тут перемогли!».¹²

В 1932 року провели ґрунтовну

реставрацію церкви, під час якої її поставили на мурований з каменю фундамент. Тоді ж було розібрано дзвіницю над бабинцем. Старий і новий бабинець вкрили спільним трисхилим дахом, що перетворило церкву в одноверху будівлю. Всі дахи і піддашся вкрили новими гонтами.

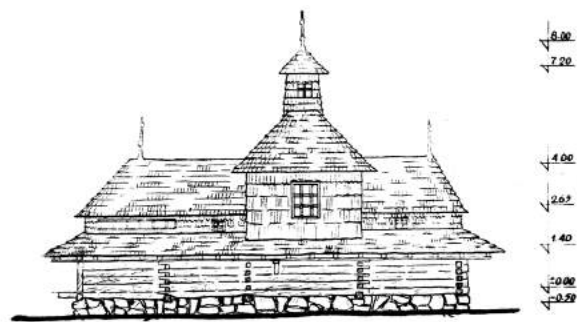
1963 року сихівську церкву внесли до Реєстру національної спадщини (ох. № 484). Нині її можна описати так: дерев'яна, тризрубна, одноверха, побудована зі смерекових і дубових брусів на дубових підвалинах покладених на кам'яний фундамент. З заходу до первісного бабинця добудований пізніший, з входовими дверима в його північній стіні. В плані церква складається з прямокутної нави (3,56х4,58), меншого (2,36х4,58) бабинця, які утворюють по ширині одне ціле, та малого (3,04х3,64) вівтарного зрубу. Нава вкрита чотиригранним наметом з маківкою на чотиригранному ліхтарі. Бічні зруби – під трисхилими дахами. Піддашся, яке оточує церкву, тримається на випустах вінців.¹³

В інтер'єрі простір об'ємів розкритий у висоту, бабинець відкривається в наву фігурним вирізом. На стінах нави та частково в наметі зберігся темперний живопис 1683 року, який має високу художню цінність. За сюжетами вони різноманітні. На бічних стінах низом представлені погрудні зображення святих воїнів – Теодора Тиронського, св. Юрія та св. Дмитра, що цілком відповідає героїчному часові, у якому постала ця церква. Згідно з Вуйциком, автором розписів міг бути український маляр того часу Олександр Ляницький.¹⁴ 1969 року церкву відреставрували за проектом Богдана Кіндзельського: замінили гонтове покриття. У 1994 році вперше від часу постанови церкви частково відреставрували її настінне малярство, найбільше пошкоджене на північній стіні. Проектну документацію виконав інститут «Укрзахідпроектреставрація», роботи велися під наглядом художника-реставратора Надії Скрентович.¹⁵

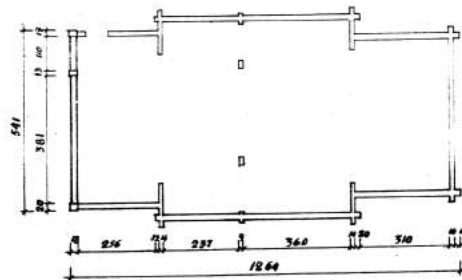
2008 року реставратори інституту Укрзахідпроектреставрація провели повну реставрацію стінопису церкви.

Серед сакрального будівництва народної архітектури галицької школи сихівська церква вирізняється невеликими розмірами. Вона – одна з кількох в Україні, що зберегла цінний стінопис XVII ст.

1. *Зубрицький Д. Хроніка міста Львова. – Львів, 2001. – С. 71.*
2. *Зімороч Б. Потрійний Львів. – Львів, 2002. – 98.*
3. *Привілеї міста Львова (XIV-XVIII ст.). – Львів, 1998.*
4. *Зубрицький Д. Хроніка міста Львова. – Львів, 2001. – С. 389.*
5. *Блажейовський Д. Историчний шематизм Львівської архієпархії. – Львів, 2004.*
6. *ЦДАУЛ, ф. 201, оп. 1а, стр. 4159, арк. 98.*
7. *ЦДАУЛ, ф. 186, оп. 8, стр. 934.*
8. *ЦДАУЛ, ф. 186, оп. 8, стр. 9348.*
9. *ЦДАУЛ, ф. 186, оп. 1, стр. 3273.*
10. *НМ у Львові, Відділ рукописів, Ркл-25, арк. 90-92 зв.*
11. *Вуйцик В. Церква Св. Трійці в Сихові // Вісник Укрзахідпроектреставрація. – Ч. 14. – Львів, 2004. – С. 68-69.*
12. *Січинський В. Дзвіниці і церкви Галицької України XVI-XIX ст. – Львів, 1925. – С. 36-39.*
13. *ПГА УССР. – Київ, 1985. – Т. 3. – С. 91.*
14. *Вуйцик В. Церква Св. Трійці // Вісник інституту. – № 15.*
15. *Архів інституту Укрзахідпроектреставрація.*

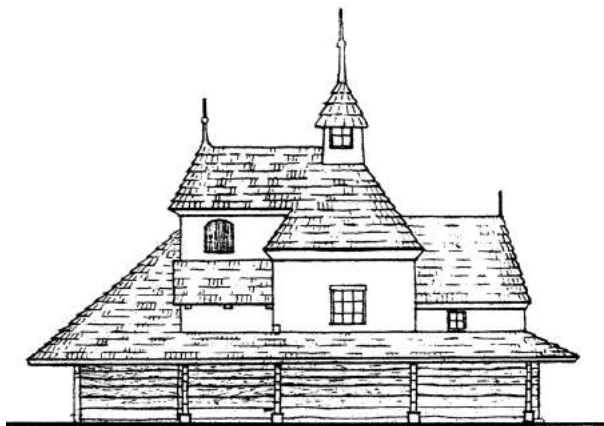


**Південний Фасад
Вид після перебудови 1932 р.
М 1:100**

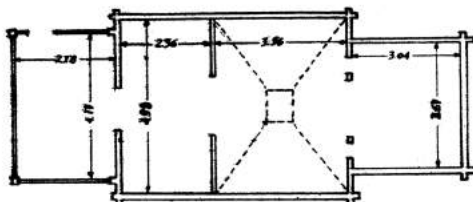


План М 1:100

*Південний фасад. Вид після перебудови 1932 р.
Богдан Кіндзельський. 1969 р.*

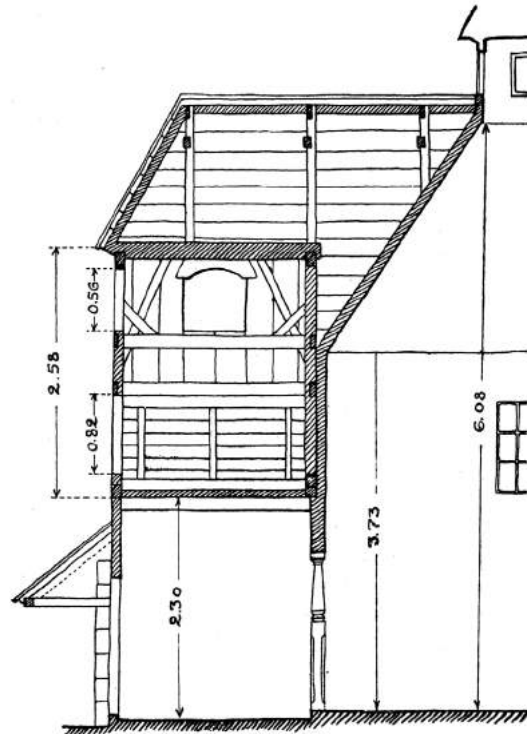


**Південний Фасад
Вид до перебудови 1932 р.
М 1:100**



План М 1:100

*Південний фасад.
Вид до перебудови 1932р.*



*Перетин церкви. Бабинець.
Володимир Січинський. 1925 р.*

РОЗПИСИ 1683 РОКУ В ІНТЕР'ЄРІ ЦЕРКВИ ПРЕСВЯТОЇ ТРОЇЦІ НА СИХОВІ У ЛЬВОВІ

Серед збережених на теренах Західної України дерев'яних церков XVII ст. із розписами інтер'єрів Троїцьку на Сихові (давньому передміському селі Сихів) у Львові випадає визнати фактично забутою.

Перша публікація про сихівську пам'ятку походить із 1912 року та належить історичу, досліднику архітектури Богдану Янушу¹. Згодом у контексті вивчення дерев'яних храмів західноукраїнського регіону про неї згадали Михайло Драган² та Володимир Січинський³. Однак вони привернули увагу тільки до архітектурних особливостей будівлі. Лише 1988 р. з'явилися перші згадки про розписи⁴. Павло Жолтовський, згадавши стінопис сихівської церкви, через стан збереження обмежився коротким порівняльним оглядом “забрудненого фрагментарного розпису”. Дослідник відзначив: “складається він із великої композиції “Страшного суду” на західній стіні та подібних до дрогобицьких та святоюрських апокаліптичних сцен у бані. Композиція “Страшного суду” має цікаві жанрові сцени”⁵. При цьому підкреслено, що програма “свідчить про участь у проектуванні основної частини розпису якогось богословськи ерудованого керівництва”⁶. На спільних рисах сихівської композиції із сюжетом Страшного суду церкви св. Миколая в Дмитровичах наголосив Василь Откович⁷. Проте у зв'язку зі станом недоступного для докладнішого ознайомлення через значні ушкодження та забруднення малярства обидва дослідники розглядали його винятково побіжно.

Перша публікація з коротким описом церковних розписів після їх реставраційного розкриття належить знаному львівському досліднику Володимирові Вуйцику (1934–2002), який 1994 р. надрукував невелику статтю про церкву, подавши короткий опис тематики та стану малярства й дані про реконструкцію та реставрацію пам'ятки⁸.

Вважається, що церкву збудували 1654 р.⁹, але є припущення, що вона існувала уже 1600 р.¹⁰ Від часу побудови споруда зазнала чималих змін та перебудов. Розписи, збережені лише у центральній частині храму, згідно з написом, вміщеним на південному зрубі, датуються 1683 р. У 1994 та 2008 роках спеціалісти інституту “Укрзахідпроектреставрація” здійснили професійну реставрацію стінопису,

внаслідок чого він став доступним до огляду та вивчення.

Малярство вкриває стіни нави по усій висоті суцільним мереживом сюжетних сцен. Композиції північної та південної стін розташовані симетрично й прив'язані до архітектурних елементів будівлі. Стінопис виконаний у техніці клейової темпері на частково вкритій тонким шаром ґрунту поверхні стін. Окремі ділянки на стиках дощок, як звично, проклеєні смугами полотна, подекуди навіть шматками гравюр чи частинами сторінок стародруків та відрізками мереживних тканин. Внаслідок відсутності товстого шару ґрунту крізь живопис добре простежується структура деревини. Живописна палітра досить обмежена й окреслюється декількома кольорами: білим, чорним, червоною і жовтою вохрами та лише у розписі шатра – зеленим і синім кольорами. Проте, незважаючи на скромний набір застосованої палітри, творці стінопису зуміли виконати його доволі колоритним і динамічним.

Тематично малярство розподіляється на декілька блоків. На схилах шатра закомпоновано чотири сюжети страсної та апокаліптичної тематики. Ансамбль малярського оздоблення інтер'єру нав'язує до звичного для українського мистецтва принаймні від другої половини XV ст. тематичного укладу з Молінням та Страстями й Страшним судом, проте дає дещо своєрідну інтерпретацію цієї давньої уже на той час норми.

На північному парусі вміщено 14 клейм **Страстей Христових**, поділених на 4 ряди, укладених у вигляді своєрідної піраміди. Сцени Страстей зображені зверху донизу, та зліва направо і відтворюють такі сюжети:

1. *Тайна Вечеря* – традиційна композиція де за столом, покритим білим обрусом, дуже щільно сидить група з дванадцяти апостолів та Христа посередині (Матей 26: 20-29, Марко 14: 17-31, Лука 22: 1-23).
2. *Молитва в Гетсиманському саду* – Христос навколішки молиться на горі, а обабіч сплять три його учні: Петро і два сини Заведея (Матей 26: 36-46, Марко 14: 32-42, Лука 22: 39-46, Іван 18: 1).
3. *Умивання ніг* – автор зобразив розташованих півколом апостолів, а в центрі Христа, який обмиває ноги Симону-Петру. Історично цей сюжет пов'язаний із Тайною вечерею і традиційно розташований на іконах після неї (Іван 13: 1-11).
4. *Поцілунок Юди* – у правій частині композиції Юда, обіймаючи, цілує Христа в оточенні групи воїнів зі списами. Ліворуч апостол Петро з піднятим мечем намагається захистити Вчителя і відрізує вухо рабу Малху (Матей

26: 46-56, Марко 14: 43-50, Лука 22: 47-53; Іван 18: 2-11). 5. *Ісус перед Каяфою(?)* – у центрі, перед групою воїнів стоїть Христос; навпроти – первосвященик, який вказує на Нього рукою (Матей 27: 57-75; Марко 14: 53-65; Лука 23: 54-62; Іван 18: 24-27). 6. *Христос перед Анною(?)* – композиція подібна до попередньої. Христос у білій одежі стоїть перед первосвящеником, який сидить на троні, склавши руки на грудях (ймовірно, як традиційно зображується Анна, він роздирає на собі шати). Властиво, така композиція на іконах подавалася перед судом Каяфи (Іван 18: 13-24). 7. *Бичування* – прив'язану до стовпа оголену постать Ісуса з обох сторін бичують кати. За дійством спостерігає розташований за спиною Христа Пилат (Матей 27: 26; Лука 23: 17; Марко 15: 15; Іван 19: 1). 8. *Коронування терновим вінком* – у центрі сидить Христос в багрянці, тримаючи складеними навхрест руками тростину, а два кати обабіч надягають Йому на голову терновий вінок (Матей 27: 27-31; Марко 15: 16-20; Іван 19: 27-31). 9. *Пилат умиває руки* – в багатофігурній композиції Христос із зв'язаними руками, відвернувшись від сидячого на троні Пилата, стоїть в оточенні воїнів. Перед Пилатом юнак тримає посудину з водою, позаду – постать в білій одежі, ймовірно, – посланець дружини Пилата (Матей 27: 1124; Марко 15: 1-15; Лука 23: 13-25; Іван 19: 9-16). Звично цей сюжет повинен бути зображений перед сценою коронування Христа. 10. *Несення хреста* – на тлі величезного натовпу зображена Ісуса, нахилоного під тягарем хреста, який допомагає нести Симеон Киринейський (Матей 27: 32; Марко 15: 21; Лука 23: 26). 11. *Розп'яття з пристоячими* – на тлі гірського пейзажу зображений хрест із розп'ятим Христом. Обабіч хреста по дві постаті: ліворуч – Богородиця та Марія Магдалина(?), праворуч – апостол Іван та сотник Лонгин (Матей 27: 54-56; Марко 15: 22-41; Лука 23: 44-49; Іван 19: 17-25). 12. *Зняття з хреста* – на опертих до хреста двох драбинах стоять нахилені Никодим та Йосиф з Ариматеї. Апостол Іван приймає тіло Христа. До нього прихилилася Богородиця, позаду неї – Марія Магдалина і ще одна жінка (Іван 19: 38-39). 13. *Покладення до гробу* – у кам'яну могилу кладуть тіло Христа. Никодим підтримує голову, Йосиф з Ариматеї – коліна. Позаду чотири нахилені постаті, ближче до Христа – Богородиця. За фігурою Йосифа – Іван Богослов (Матей 27: 58-60; Марко 15: 46; Лука 23: 50-53; Іван 19: 38-42). 14. *Воскресіння* – із відкритого гробу у хмарах виходить Христос. Правою рукою Він благословляє, у лівій тримає прапор.

Внизу чотири наляканих охоронці, один з яких намагається втекти (Матей . 28: 1-4, Євангеліє від Петра 9: 34; 11: 49). Західна традиція трактування Воскресіння з Ісусом над кам'яним саркофагом базувалась на тексті Євангелія від Петра. Такий варіант знаний в західноукраїнській спадщині від другої половини XV до кінця XVII ст.¹¹ У західній іконографії ця традиція зникла вже з другої половини XVI ст. після засудження Тридентським собором (1545–1563).

Сцени Страстей у розписі церкви розмежовані червоними полями із супровідними написами з поясненням змісту кожного сюжету¹².

На східній стіні шатра, над іконостасом вміщено **Розп'яття з пристоячими** (Марко 15: 22-41). У багатофігурній композиції обабіч Розп'яття Христа стоять Богородиця, Соломея, Апостол Іван та сотник Лонгин. На горизонті – багата панорама Єрусалиму. Угорі – дві фігури ангелів та Сонце і Місяць.

На південній стіні малярство найбільше втрачене. Збереглась лише верхня частина традиційного тут для систем оздоблення храмів **Страшного суду** із Христом у мандорлі, до якого обабіч (зліва в три ряди, а справа – у два) зі зверненими до Христа ликами рухаються святі у хмарах. У ногах Христа – херувим та обабіч – два ангели із сурмами. Під херувимом збережене верхнє рамено хреста з терновим вінком та табличкою із написом ІНЦІ. У площині між раменами хреста написи ІЄ Х[...]**М** [...]**А** (ІЄ ХЄ **НІКА**). Збережена лише половина композиції і можна припустити, що нижче були ряди із народами. Тематика південної стіни присвячена верхній частині традиційного зображення Страшного Суду. Нижню частину сцени вміщено на західній стіні під шатром.

Значне поширення тем Страстей та Страшного суду в системі оздоблення храму як зазначив Володимир Александрович “унікальне у східнохристиянському мистецтві і, поза всяким сумнівом, результат внутрішнього розвитку української традиції релігійного малярства, її унікальний здобуток, який не втратив свого значення аж до XIX ст. включно”¹³.

Продовженням апокаліптичної теми є сюжет із **Вавилонською блудницею** (Одкровення 17) на західному парусі шатра (іл. 1). Блудницю відтворено в образі гарної дівчину на семиглавому драконі. Із-за дерева виглядають п'ять царів, які здивовано поглядають на неї. Усі персонажі пишно вдягнені, на тлі – мальовничий гірський пейзаж із міською архітектурою.



Іл. 1 Вавилонська блудниця. Розпис західного схилу шатра.
Церква Пресвятої Трійці. Львів, Сихів.

Південну та північну стіни під шатром горизонтально можна розділити на два рівні. Верхній – сюжетний, на ньому вміщено старозавітні, алегоричні сцени та вотивна сцена зі св. Миколаєм. Нижній ряд – орнаментальний, агіографічний.

На північній стіні зліва від вікна – сцена з пророком **Йоною**, звільненим з пащі кита (Йона 2: 11). Пророк викарабується на скелю, на вершині якої, ймовірно, він же сидить у тіні гарбуза та чекає що станеться з містом Ніневією (Йона 4: 57). Такий варіант трактування цього сюжету вживався найчастіше. Перші взірці цієї іконографії відомі ще з ранніх християнських поховань – на саркофагах та в римських катакомбах¹⁴. Оскільки пророк знаходився в череві риби три доби і був врятований, сюжет став прообразом смерті та воскресіння Ісуса Христа. На дальньому плані (над вікном) – місто Ніневія, що переходить у палаючі Содом і Гомору, на які вказує ангел зі сцени справа від вікна, де зображено **Старозавітну Трійцю** в гостях у Авраама та Сари. Сихівський варіант трактування цього сюжету відрізняється від встановлених відомих зразків даної іконографії¹⁵. Три ангели стоять у повний зріст, відсутній гостинний стіл, на тлі немає Мамрійського дуба. На другому плані видно постать Сари

до якої розвернутий Ангел із виразними ознаками Ісуса Христа хрещатим німбом та благословляючим жестом руки. Щоб виокремити його постать, крила забарвлено жовтим кольором на відміну від білих крил двох інших ангелів. Такий спосіб ідентифікації ангелів характерний для цього типу іконографії та зустрічається в іконах і гравюрах¹⁶. Тобто, зображено не, як звично в українській іконографії, гостинність Авраама, а винятковий для української іконографії раніший момент – прихід до нього ангелів. Ангел ліворуч вказує рукою на палаючі Содом і Гомору. Таким чином поєднано два послідовних сюжети, пов'язаних з історією приходу Святої Трійці до Авраама (Буття 18: 133; 19: 1-29) (іл. 3).

На східній стіні сховані за сучасним іконостасом залишки малярства із зображеннями шести пар **пророків**. Виконані на стіні пророчий ряд та Розп'яття з пристоячими є завершенням давнього іконостасу, який 1996 р. замінено сучасним. Ці елементи вказують на наявність у храмі мало вже нині знаного варіанту укладу східної стіни нави, який включав ікони намісного ряду та намальоване на стіні завершення ансамблю на зразок знаного "Моління" з колись монастирської церкви пророка Іллі в Лішні, нині на передмісті



Іл. 2 Невідомий німецький майстер. Гравюра «Вавилонська блудниця». XVI ст.

Дрогобича (ЛГМ) з іконами намісного ряду (Львівський музей історії релігії)¹⁷.

На південній стіні на тлі моря з кораблем **св. Миколай** благословить зображених навколішки чоловіка та жінку. Біля фігур текст, що зберігся фрагментарно, на поземі дата *Р. Б. А. П. Г./ НОЕВРИ/ ДНА Θ* (9 листопада 1[...]⁸³ р.). Над вікном, як продовження страсної¹⁸ та апокаліптичної¹⁹ тематики вміщено сюжет з мідним змієм (Числа 21: 9) старозавітний прообраз Розп'яття. Праворуч від вікна композиція **Тайна Євхаристії**. На престолі зображено розп'яття Ісуса Христа, яке стоїть у чаші, оточене по спіралі написом *"пийте із неї всі це є кров моя нового завіту, їжте із тіла мого[...]"* (Матей 26: 26-28). Сюжет пропонує рідкісний для тогочасного українського мистецтва розвиток знаної в українському малярстві від фрески першої половини XVI ст. у вітварі Онуфріївської церкви в Посаді Риботицькій²⁰ застосування схеми, утвердженої через іконографію Акафісту. Навколо престолу група священнослужителів та цар і цариця. Усі тримають у руках підняті золоті чаші. Над цим зображенням у верхньому кутку сцена зі Старого Завіту з Адамом та Євою на тлі гори, над якою видно вітрило корабля²¹ (іл. 4).

На західній стіні над входом у наву закомпоновано **Страшний суд** (іл. 5) як своєрідне доповнення та продовження тематики південного паруса шатра. Ліворуч зображено поки не розгаданого святого перед престолом із хрестом та сувоєм паперу, над яким у хмарах сидять чотири праотці. Супровідний напис, що може допомогти ідентифікувати святого, хоча збережений

добре, однак виконаний нерозбірливо. Із перших літер, співставляючи їх з іншими написами, можна ідентифікувати його як святого Іоана (?) (Хреститель або ж Богослов). Праворуч велика постать ангела з вогняним мечем, зверненим до центру композиції. Посередині сцена смерті багача в оточенні священнослужителя, жінки, чортів та смерті з пісковим годинником. До ложа надлітає ангел із мечем та щитом. Праворуч зображена сцена з лихварем (?). Зверху у хмарах Бог Отець, Богородиця із розведеними врізнобіч руками, до якої прихилились два ангели; спрямований до них Святий Дух в образі голубки з німбом та три пари пророків у хмарах. У палітрі розписів західної стіни домінують два кольори чорний та білий із частковим використанням у верхньому регістрі вкраплень жовтої та червоної вохри.

Нижній ярус нави, крім, природно, східної стіни, вирішений орнаментально. На південній та північній стінах вміщено по п'ять стилізованих кольорових "килимів", що вертикальними смугами творять багату орнаментальну композицію. Полотна килимів прикрашені монохромним рослинним орнаментом у вигляді дерева життя, у кожен з них вписана корона²². На обох стінах поверх декору вписано по три поясні ікони святих великомучеників у чорних рамах. На північній стіні ідентифікувати вдається лише образ **св. Варвари**. На інших двох внаслідок втрат малярства відсутні супровідні підписи. Від півдня зображені **св. Федір Тирон, Юрій та Дмитрій**. Вони ілюструють поширене ще з IX ст. трактування їх як святих воїнів, що стали патронами полководців. Їх зображали



Лл. 3 Порятунок Йони. Старозавіття Трійця. Розпис північної стіни храму.

в обладунках із мечем та списом²³. Тому постать не ідентифікованого святого можна визначити як св. Федора Стратилата. Поруч зі святими-воїнами існувала традиція зображати і св. вмч. Варвару, Параскеву та Катерину. Відповідно, образ між двома святими нижнього ярусу північної стіни із втраченим підписом св. Катерина або Параскева. “Портретні” постаті святих здатні нав’язувати до давніх укладів ансамблів монументального малярства, серед української спадщини – фресок київського Софійського собору. Не можна водночас не відзначити їхньої присутності й у комплексах ікон передвітарних огорож у спадщині нового українського малярства XVII ст. На таке продовження традиції (розвинуте, правда, досить скромно) вказують насамперед ансамбль початку XVII ст. церкви Собору Богородиці в Лип’ї (місцезнаходження невідоме)²⁴ та навіть уже наступного століття у Миколаївській церкві в Бучачі²⁵.

Розписи дерев’яних церков справді є унікальним явищем в історії української культури. Навіть збережені на сьогодні одиниці таких пам’яток презентують довершені і неповторювані шедеври живопису. І хоча малярство кожної з церков є самобутнім, співставляючи їх, можна простежити ряд закономірностей та усталених традицій. Есхатологічна й страсна тематика присутні у всіх відомих розписах дерев’яних церков Галичини. Окремі пам’ятки об’єднує і загальна схема розташування композицій. Сцени Страстей на північній та Страшного суду на південній стінах знаходились у вже неіснуючій церкві Пресвятої Трійці в м. Судова Вишня (1639)²⁶, церкві святого Юрія в м. Дрогобичі (60-70-і роки XVII ст., 1691, 1711-1714, XVIII ст.)²⁷, церкві св. Миколая

в с. Дмитровичі (1698)²⁸. Страсна тематика розгорнута на північній стіні церкви Святого Духа в Потеличі²⁹, а в неіснуючій церкві Пресвятої Трійці в тому ж містечку на північній стіні знаходився Страшний суд. Від XVII ст. Страсті зі станкового малярства переносяться на стінопис. Кількість клейм, вписаних у цикл, сягала подекуди 25 сюжетів. Страсний цикл церкви Пресвятої Трійці на Сихові доволі скорочений, однак включає усі найголовніші сцени. Водночас зі страсною, у XVII ст. набуває популярності також апокаліптична тематика. Розписи Трійської церкви є чудовим прикладом, де вона широко відображена. Як і в церкві св. Юрія у Дрогобичі, тут чітко простежується закладений символізм та пророчий зміст викладених сюжетів, що, за вже наведеними словами П. Жолтовського “свідчить про участь у проектуванні основної частини розпису якогось богословськи ерудованого керівництва”. Додамо тільки, що це передбачала звична практика й ще навіть 1774 р. ігумен василіянського монастиря у Христінополі уклав дуже докладну програму малювання своєї монастирської церкви³⁰.

У XVI-XVIII ст. надзвичайно важливе місце в образотворчому мистецтві належало гравюрі, що розвивалась на місцевому ґрунті, часто залучаючи та інтерпретуючи західноєвропейський художній досвід. Особливе місце в розвитку українського граверства та друкарства належало Галичині. Створюючи свої образи, художники опирались на такі зразки, використовували їх в побудові іконографічних композицій³¹. Майстер сихівських розписів широко застосовував таку практику у своїх композиціях, використовуючи різні джерела. Сцени Страстей та Розп’яття, розміщені у шатрі, мають спільні стилістичні та композиційні



Іл. 4 Тайна Євхаристії. Розпис південної стіни храму.

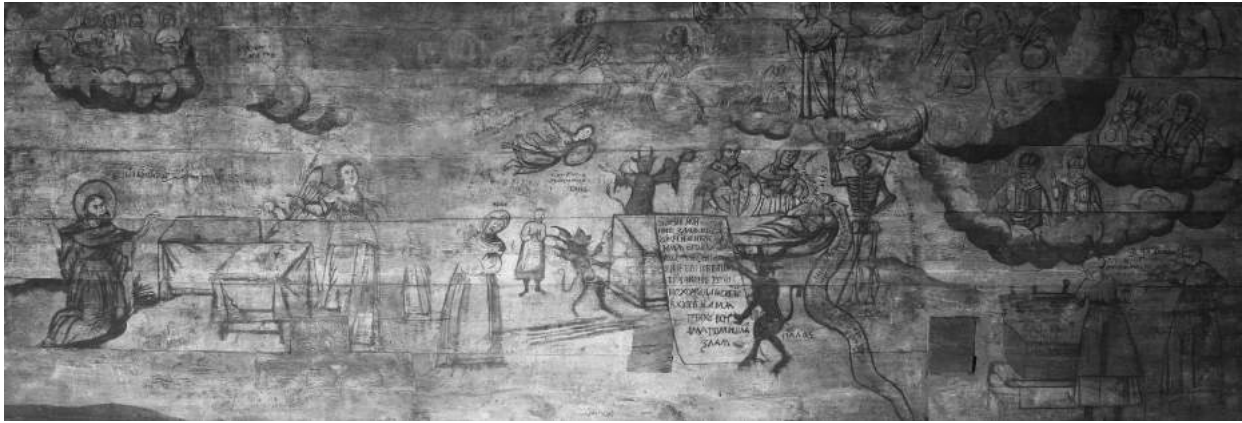
риси з відповідними гравюрами українських видань першої половини XVII ст., зокрема, київської “Тріоди квітної” 1631р.³². Сюжети з Вавилонською блудницею та спасінням пророка Йони не набули поширення в українському мистецтві, приклади цієї іконографії можна знайти в західноєвропейських зразках, зокрема в гравюрах. При створенні “Вавилонської блудниці” майстер, не виключено мав доступ до гравюри невідомого німецького гравера XVI ст. (іл. 2). Сцена з життя пророка Йони, крім сихівського зразка, використана також у восьмирику бані церкви св. Юрія у Дрогобичі.

У другій половині XVII ст. під впливом політичних подій в образотворчому мистецтві України активізується тема героїчного образу. Вона поширилась у книжковій гравюрі через образи святих великомучеників Юрія, Дмитрія Солунського, Федора Тирона, Федора

Стратилата в образах воїнів³³. Безперечно, автор розписів скористався такими зразками графіки української стародрукованої книги, не виключено скопіювавши ці зображення. Адже образам великомучеників сихівської церкви властива особлива графічність та кольорова стриманість, що пов’язує їх із графічною спадщиною XVII ст.

Майстри сихівської церкви чималу увагу приділи також просторовому вирішенню композицій. Сміливо вписуючи сюжети в тло, збагачене елементами архітектури та пейзажу, вони намагались зобразити їх якомога реалістичніше. Компонуючи сцени, митці враховували закони перспективи, прагнули чіткіше передати розміри та форми елементів простору.

Інформації щодо авторства стінопису на сьогодні немає. В. Вуйчик висловив гіпотезу про двох або й більше майстрів та припустив причетність до розписів знаного львівського маляра кінця XVII



Іл. 5 Страшний Суд. Розпис західної стіни храму. Церква Пресвятої Трійці. Львів, Сихів.

ст. Олександра Ляницького³⁴. Навряд чи випадає сумніватися, що сихівський ансамбль належить до спадщини львівського осередку. Проте він сам³⁵ і його спадщина залишаються невивченими.

Аналіз розписів церкви Пресвятої Трійці на Сихові у Львові ще раз підкреслює вже відомий факт існування беззаперечного західного впливу на еволюцію українського мистецтва XVII ст., зокрема в Галичині³⁶. Розвиваючи власну національну традицію, майстри сміливо опирались на здобутки західної мистецької культури. Як відомо, для другої половини століття характерна полонізація малярського середовища Львова, що призвела до значної латинізації мистецької традиції міста³⁷ й стінопис сихівської церкви зі свого боку теж підтверджує цю тенденцію. Водночас він наголошує на вірності традиції та її значенні історичної основи мистецької культури регіону та конкретного середовища навіть на тлі притаманних епосі глибоких внутрішніх змін.

1 Janusz B. *Cerkwie drewniane w okolicach Lwowa*. Warszawa, 1912. – S. 20-23

2 Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм. – Львів, 1937. Ч. I. – С. 78-85;

3 Січинський В. Дзвіниці і церкви Галицької України XVIII-XIX ст. – Львів, 1925 – С. 36-39.

4 Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – Київ, 1988. С. 97; Откович В. П. Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. Москва, 1989. С. 387.

5 Жолтовський П. М. Монументальний живопис ... С. 96.

6 Там само... С. 8.

7 Откович В. П. Архитектурно-художественный ансамбль... С. 387. На сьогодні його публікація є єдиним джерелом ознайомлення з дмитровицькою пам'яткою, оскільки самі розписи недоступні для огляду, бо приховані під картоном із сучасним малярством.

8 Вуйцик В. Троїцька церква залишається там, де збудували її наші предки // Високий замок. – Львів, 1994. 24 XI. № 149.

9 Там само.

10 Мазур Б. Сихівська перлина // Поступ. – Львів, 2005. 20 X: "Інтелігентний добродій, дяк храму пан Володимир Парахоняк розповів, що, за останніми даними, знайденими в архівах Кракова, церкву Пресвятої Трійці спорудили мешканці села Сихова 1600 року. Однак на вході до храму висить табличка ще радянських часів, яка гласить, що цю пам'ятку архітектури збудовано 1654-го".

11 Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – Київ, 2003 – С. 290-292.

12 Докладний опис розвитку іконографії кожного сюжету клейм Страстей див.: Овсійчук В. Крвавич Д. Оповідь про ікону. – Львів, 2000 – С. 232-237, 257-363; Groniek A. *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińskopolskiego pogranicza*. – Kraków, 2007. Щодо розвитку іконографії Воскресіння див.: Ks. Janocha M. *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: Problem kanonu*. Warszawa, 2001. – S. 339-373. П. 172-201.

13 Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх "Берестейських читань", Львів-Київ-Харків, 20–23 червня 1994 р. – Львів, 1996. – С. 133.

14 Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь... С. 157-158. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – Москва, 1999 – С. 275.

15 Ангелів зображених у повний зріст в іконографії Старозавітної Трійці можна побачити у гравюрі: Требник. Київ, 1646 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574–1700. – № 354). Репродукцію див.: Стасенко В. Христос і Богородиця... С. 173. Іл. 335. Одного ангела на весь зріст при двох сидячих намальовано в не зафіксованого походження іконі першої половини XVII ст., вірогідно, роботи знаного львівського маляра Миколи Мороховського Петраховича або когось із його найближчого оточення (Львів, Музей народної архітектури і побуту): Музей народної архітектури та побуту у Львові. Українська ікона XV–XVIII століть / Автор тексту та упорядник альбому Наталія Шамардіна. Львів, 1994. № 12. Серед української іконографії Старозавітної Трійці окремо слід вказати тогочасну ж ікону з самої сихівської церкви (ЛІГМ).

Репродукована: Олеський замок. Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш. – Львів, 2009. – С. 95.

16 Питання інтерпретації осіб трьох ангелів в іконографії Святої Трійці було актуальним упродовж усієї історії її, починаючи ще з часів раннього християнства (розписи катакомб Віа Латіна у Римі IV ст., мозаїки храмів Санта Марія Маджоре у Римі V ст. чи Сан Вітале у Равенні VI ст.). Докладніше див.: Стасенко В. Христос і Богородиця... С. 167-181; Грабар А. Початки іконографії Трійці в європейському мистецтві // Сакральне мистецтво Бойківщини. Шості наукові драганівські читання. – Дрогобич, 2003. – С. 68-76.

17 Моління досі не опубліковане. Короткі згадки про нього див.: Возницький Б. Олеський замок. Путівник. – Львів, 1977. – С. 134; Олеський замок. Путівник. – Львів, 1981. – С. 62; Олеський замок. Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш. – Львів, 1909. – С. 99. Про ікони лішнянського намісного ряду див.: Скоп Л. Маляр ікони Богородиця Оди́нітнвця з Мражниці. – Львів, 2004. – С. 127-139. Про практику поєднання монументального та станкового малярства в оздобленні церковних інтер'єрів див.: Gienza J. Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Gienzy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 89-150.

18 Змії на стовпі вважається прообразом Розп'яття. У Новому Завіті євангеліст Іван проводить таку паралель: “Тож так, як Мойсей змія підняв у пустині, - так треба Синові Чоловічому бути піднесеним, 15. Щоб кожен, хто вірує у нього, жив життям вічним” (Іоан 3: 14, 15).

19 Сцена з народом і Мойсеєм зображається також в іконах Страшного суду, де Мойсей вказує на Престол з Євангелієм та Хрестом.

20 Różycka-Bryzek A. Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane. Warszawa, 1986. S. 354.

21 Зображення корабля в іконографії символізує Церкву. Ймовірно, автор зобразив його над сценою з Адамом та Євою як знак порятунку від гріха.

22 Корона в орнаменті символізує владу, державу. Це ще раз підкреслює героїчний дух розписів.

23 Крвавич Д. Семантика давньоруської скульптури // Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. Львів, 2004. Т. 2.

24 Репродукцію див.: Szanter Z. Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na iludniowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej // Teka konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia. Rzeszów, 1985. II. 13.

25 Див.: Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – Київ, 1968. – С. 309.

26 Жолтовський П. М. Монументальний живопис... С. 59-60.

27 Там само. С. 85-91; Скоп Л. Церква св. Юра XV-XVII ст. у Дрогобичі. -Дрогобич, 2003. С. 6-13.

28 Откович В. П. Архитектурно-художественный ансамбль... С. 385-387.

29 Докладно про розписи церкви див.: Миляева Л. С. Росписи Потельча. – Москва, 1971.

30 Жолтовський П. М. Монументальний живопис... С. 8.

31 Миляева Л. С. Росписи Потельча. С. 11.

32 Тріодь квітна. Київ, 1631 (Запаско Я., Ісаєвич

Я. Пам'ятки... – № 220). – С. 123-125, 144, 166-170

33 Стасенко В. Христос і Богородиця... С. 36.

34 Вуйцик В. Троїцька церква... Докладніше про маляра кінця XVII ст. О. Ляницького див.: Александрович В. Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI-XVII століття // Україна модерна. – Львів, 2000. – № 4-5. – С. 360-363.

35 Короткий огляд складу львівського малярського середовища другої половини XVII ст. на підставі давнішої польської літератури див.: Овсійчук В. А. Мистецьке життя Львова в другій половині XVII ст. // Львівська картинна галерея: Виставки, знахідки, дослідження. – Львів, 1967. – С. 26-41. Відомості про поодиноких майстрів (правда, не завжди вичерпні, докладні й нерідко перекручені), див.: Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні у XIV-XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – Київ, 1962. – Вип. 7-8. – С. 189-232; Його ж. Словник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст. // Його ж. Художнє життя на Україні в XVI- XVIII ст. – Київ, 1983. – С. 109-178.

36 Більше про шляхи еволюції українського мистецтва XVII ст. див.: Александрович В. Релігійна мистецька культура... С. 129-160.

37 Миляева Л. С. Росписи Потельча. С. 10. Александрович В. Львівські контракти... – С. 343-373.

Роман ЗІЛІНКО

**ІВАН РУТКОВИЧ. ЖОВКІВСЬКИЙ
ІКОНОСТАС.
КОРОТКИЙ НАРИС З НАГОДИ
ПЕРШОЇ ВИСТАВКИ АНСАМБЛЮ**

Українське мистецтво XVII ст. – унікальне явище світової культури. Його творили непересічні особистості; в цей час відбулося немало суспільно-історичних процесів, які вплинули на формування національної свідомості українського народу.

Цій епосі передувало декілька визначальних подій. Зокрема, період певної стагнації богословської й інтелектуальної думки, який припав на XVI ст., закінчився низкою реформ наприкінці віку. Одним з їхніх вислідів була Берестейська унія

1596 р. Злучення з Римом активізувало богословські дискусії, пов'язані з поділом донедавна єдиної Київської Церкви на Унійну й Православну. Тим дискусіям сприяв розвиток книгодрукування. Зокрема, 1581 р. церковнослов'янською мовою видано не лише першу слов'янську Біблію – Острозьку, а й низку полемічних творів. Усі ці процеси спонукали до діяльності, сприяли відродженню української культури й мистецтва. Тож, починаючи від кінця XVI – поч. XVII ст., на українських землях утверджуються щораз потужніші європейські впливи, які поступово витісняють візантійську традицію. Спочатку на Галичині, потім на Волині, а далі й у Києві розпочинається творення нового українського мистецтва, в основі якого лежали дві традиції – східна й західна, що



Реконструкція іконостаса церкви Різдва Христового м. Жовкви. О. Бриндіков, О. Лозинський, Р. Зілінко за рис. П. Лінинського.

тісно переплелися. Вінцем цього процесу наприкінці XVII – початку XVIII ст. стало таке явище, як українське бароко.

Одним із найяскравіших представників тієї епохи в Західній Україні був Іван Руткович (...1680-1703 рр.), а найзнаковішим його твором – іконостас церкви Різдва Христового м. Жовкви (Львівська обл.), відомий як Жовківський іконостас (1697-1699 рр.)¹.

На жаль, існує доволі мало інформації про життя й творчість І. Рутковича. Однак навіть ці скупи відомості дають змогу зрозуміти, якою яскравою творчою особистістю був цей майстер. Невідомими залишаються час і місце народження І. Рутковича. Щоправда, – оскільки перші згадки про нього як про самостійного майстра походять з 1680 р., – можна припустити, що він народився приблизно в 1650-х рр. Щодо місця народження й перших років життя, також існують лише гіпотези. Наприклад, серед найраніших документальних згадок про Івана Рутковича, відомий його підпис в пом'янику церкви Різдва Христового, де він назвався малярем білокаменецьким, тобто з Білого Каменя – містечка неподалік від Золочева². На підставі цього деякі науковці твердять, що майстер походив саме з цієї місцевості.

Достовірніші відомості маємо про працю й навчання І. Рутковича в маляра Романа Могильницького в Кам'янці Струмиловій (тепер – м. Кам'янка-Бузька)³. Та навіть за наявності документів неможливо встановити, в яких роках проходило це навчання. Можна припустити, що йдеться про 1670-ті рр.

Відомо, що І. Руткович одружився зі служницею Р. Могильницького – Євою, яка була значно старшою за молодого маляра й уже двічі вдовою. Щоправда, згодом цей нерівний шлюб, який відбувся з порушеннями церковних правил, було визнано недійсним⁴. Знаємо також, що в майстра був син – Михайло Руткевич, також маляр, ім'я якого згадується в документах 1724–1756 років⁵.

Перші згадки про І. Рутковича як про самостійного майстра датовані 1680-м роком. Це – підписи на пределлах іконостаса у Волиці Деревлянській, що недалеко від Буська. Над цим іконостасом І. Руткович працював близько двох років (центральна ікона Моління датована 1682 роком). До цього ж періоду творчості І. Рутковича належить ікона Моління 1680 р. з іконостаса у Волі Висоцькій (доповнення до давнішого триярусного іконостаса невідомого майстра, датованого 1655 р.) та Моління з портретами

фундаторів 1682 р. з Потелича.

Твори раннього періоду творчості І. Рутковича (1680-1683 рр.) свідчать про швидкий розвиток і вдосконалення його таланту: від перших датованих робіт – пределл Волицького іконостаса й ікони “Моління” з Волі Висоцької – до ікон, датованих 1682-1683 роками, таких як ікона Моління з тієї ж Волиці Деревлянської й, відома лише за світлиною, ікона Різдва Богородиці 1683 р. з Вижлова.

Про подальшу творчу діяльність жовківського майстра аж до 1688 року (яким датовано апостольський ряд іконостаса у Волі Висоцькій) відомо мало. Знаємо лише, що 1680 року іконописець намалював для вищезгаданого іконостаса ікону Моління, а 1689-го виконав дияконські двері із зображенням архангела Михаїла й ікону Богородиці Втілення. Ймовірно, з того ж часу походять і картуші із зображеннями пророків і Розп'яття з пристоячими.

Зауважимо, що 1689 роком датують і два інші іконостаси – з церкви у Марошанці (присілок Волиці Деревлянської) та з церкви св. Параскеви в Крехові. У цих іконах великою мірою відчувається вплив І. Рутковича, проте вони значно поступаються майстерністю іншим відомим творам маляра. Тому вважаємо їх працями майстерні І. Рутковича, яка, очевидно, діяла вже наприкінці 1680-х років.

Про наступний період творчості майстра – від 1689 до 1697 року – теж відомо небагато. З архівних документів знаємо, що І. Руткович 1691 р. працював у королівському замку в Жовкві⁶, 1694 року працював у Львові в монастирі Боніфратрів⁷. Крім того, збереглася ікона св. Дмитрія з однойменної церкви с. Збоїськ (передмістя Львова) з підписом майстра⁸. Твір датовано 1693 роком. Ці дані вказують на активність І. Рутковича поза Жовквою, а саме – у Львові й Уневі. Таку думку підтверджують і дві наступні пам'ятки. Зокрема, в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького зберігається ікона Богородиці Одигітрії, ймовірно, авторства І. Рутковича, яка походить із Святоуспенської Унівської лаври й датована 1696 роком⁹. А 1697 роком датовано ікону Христа Вседержителя із сусіднього з Уневом с. Солови¹⁰. З Митуліна, ще одного села поблизу Унева, походить і останній відомий датований твір І. Рутковича – Богородиця Одигітрія 1700 року¹¹.

Загалом, аналізуючи замовлення, які виконав І. Руткович, можна простежити певні зв'язки художника з монастирським середовищем. Адже серед замовлених майстрові робіт бачимо: іконостас

для монастирської церкви у Волиці Деревлянській; доповнення до іконостаса церкви у Волі Висоцькій, яку обслуговували монахи жовківського монастиря; ікону Богородиці Одигітрії для Святоуспенського Унівського монастиря й іконостас для церкви Різдва Христового в Жовкві, де з 1682 року також містився монастир. Можливо, причина цього – походження майстра, в родині якого були ієромонахи.

Водночас майстер працював і для королівської резиденції, яка з часу владарювання Яна III Собеського містилася в жовківському королівському замку¹². Працюючи там, він мав змогу користатися з багатой колекції живопису короля й вчитися на зразках західноєвропейських художників. Однак, на жаль, детальніше нам про це нічого не відомо, оскільки наразі не виявлено жодного твору світського характеру, який би можна було пов'язати з І. Рутковичем.

Жовківський іконостас І. Рутковича (1697–1699 рр.) – остання відома монументальна пам'ятка роботи майстра. Її було створено для жовківської церкви Різдва Христового. Вкладні написи на трьох іконах іконостаса (орнаментальна пределла до намісної ікони Богоявлення, сама ікона Богоявлення й ікона Тайної Вечері) свідчать про точний час його створення. Ці ж вкладні тексти стверджують, що фундаторами, принаймні однієї намісної ікони – Богоявлення, були братчики жовківського цеху шевців. Однак важко собі уявити, щоб таку масштабну й визначну пам'ятку було виконано лише за підтримки одного міського цеху. Як правило, такі ініціативи вимагали великих матеріальних і інтелектуальних затрат. Тому вірогідно, що у створенні іконостаса фінансову участь брав не лише шевський цех, а ціла українська громада міста й, можливо, меценат, що був представником родини Собеських, які тоді володіли Жовквою.

Іконостас зберігався в Жовкві до XIX ст. Згодом його з невідомих причин перевезли до сусіднього села Нової Скваряви. Ймовірно, це сталося перед 1833 роком, тобто до того як у Жовкві вибухнула велика пожежа, яка, зокрема, завдала шкоди міській церкві¹³. За іншою версією, Жовківський іконостас потрапив до Нової Скваряви після згаданої пожежі, чим, власне, й пояснюється втрата частини ікон і декоративних різьб ансамблю¹⁴. У Новій Скваряві іконостас було зібрано зі значними порушеннями первісної структури. З часу перебування ансамблю в Новій Скваряві збереглися світлини й рисунки Я. Константиновича – відомого дослідника українських іконостасів, який першим звернув увагу на цю пам'ятку ще в

1920-х рр. На підставі цього ілюстративного матеріалу можна стверджувати, що вже тоді в іконостасі були відсутні деякі фрагменти декоративного різьблення й частина ікон, а їхнє місце займали інші ікони, намальовані в різний час.

До Національного музею у Львові іконостас потрапив 1937 р. Після цього розпочалися реставраційні роботи над пам'яткою. У 1937–1940-х рр. над іконостасом, згідно зі скупими документальними відомостями, працювали Л. Парашук, Я. Марксен і Г. Онишко¹⁵. Робота проходила доволі складно, оскільки ще під час перебування ансамблю в Новій Скваряві було нефахово проведено його реставрацію, під час якої пам'ятка зазнала незворотних пошкоджень (сліди втручань були помітні як у живописі, так і на різьбі).

Окремі ікони й фрагменти декоративної різьби ансамблю було виставлено в музейній експозиції вже в 1942–1943 рр.¹⁶ А 1955 року фотографії деяких ікон було вперше опубліковано в каталозі-путівнику по експозиції музею¹⁷. Серед перших дослідників Жовківського іконостаса, який розглядав в контексті творчості І. Рутковича, були Михайло Драган¹⁸ і Микола Батіг¹⁹. Проте найповніше опрацювала спадщину І. Рутковича й, зокрема, Жовківський іконостас Віра Свенціцька. Результатом її праці стала монографія “Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.”, видана 1966 р. У цій праці вперше запропоновано графічну реконструкцію Жовківського іконостаса, автором якої був Петро Лінинський²⁰.

Іконостас у своєму первинному вигляді, попри багатство кольору, різьби та позолоти, розбудованість сюжетів, об'єднаних у тематичні цикли, вражав ще й своїми розмірами – 10,85x11,87 м. Він складався із семи рядів: намісного (з дияконськими і Царськими вратами), додаткового (з композиціями євангельського змісту), ряду неділь П'ятидесятниці, празникового, ряду Моління й пророчого. Увінчувало іконостас Розп'яття з пристоячими. Під ним містився картуш, на якому було зображено Зняття з хреста, а обабіч хреста з постаттю Розп'ятого – сцени (вертикально, по три з кожного боку) Страстей Господніх.

У Жовківській пам'ятці відобразилися чи не всі новації, які було впроваджено до українських іконостасів у XVII ст. Зокрема, йдеться про ряд додаткових ікон (розміщений над намісним) зі сценами Старого й Нового Завіту, які немовби становлять тематичне продовженням ікон намісного ряду. Крім того, І. Руткович, який активно



Іван Руткович

ЖОВКІВСЬКИЙ ІКОНОСТАС
1697-1699

із історії міста Жовкви

роз'яснює

ряд пророків

апостольський ряд

празничний ряд

неділь п'ятидесятниці

додамковий ряд

намісний ряд

Початкова сторінка інтерактивної презентації Жовківського іконостаса (дизайн, виконання - О. Бриндіков, О. Лозинський, тексти, наукова консультація - Р. Зілінко)

використовував ряд неділь П'ятидесятниці, – що, чи не вперше з'являється в іконостасі церкви св. Миколая в Кам'янці-Бузькій, – у Жовківському ансамблі додав до традиційних шести сцен неділь ще дві – “Явління Христа Марії Магдалині” й “Дорогу до Еммауса”, чим підсилив значення цього ряду як воскресного. Також, услід за львівськими майстрами початку XVII ст., І. Руткович використав тему Страстей Господніх, що досить рідко з'являлася в іконостасах, але подав її в завершенні іконостаса, в композиції “Розп'яття з пристоячими”, в легких, ажурних картушах обабіч хреста. Та одним з найцікавіших нововведень І. Рутковича є впровадження до апостольського ряду, крім зображення імператора Костянтина, постаті князя Володимира Великого, що сприймається як дослівне трактування його рівноапостольності. До речі, це чи не перше зображення Володимира Великого в галицькому іконописі.

Попри всі досягнення у збереженні, вивченні та популяризації цієї величної пам'ятки, від часу надходження іконостаса у 1937 р. до Національного музею у Львові, іконостас так і ніколи повністю не був виставлений. У першу чергу цьому не

сприяли історичні обставини, можливість з'явилася лише тепер. У вересні-листопаді 2009 р. в Національному Музеї у Львові імені Андрея Шептицького на виставці “Іван Руткович. Жовківський іконостас 1697-1699 рр. (до 310-ї річниці від часу створення)” було вперше в цілості заекспоновано увесь ансамбль. Праця над підготовкою виставки тривала декілька років. Зокрема, у 2007-2009 рр. під керівництвом реставратора вищої категорії, заслуженого працівника культури України, Володимира Мокрія в науково-дослідному реставраційному відділі Національного музею у Львові імені А. Шептицького було проведено складну, комплексну реставрацію всіх ікон і деяких фрагментів декоративного різьблення пам'ятки. Складність реставрації полягала передусім у тому, що слід було виправити наслідки серйозних втручань у живопис ансамблю, зроблених ще в XIX ст. Зокрема, на іконах і різьбі іконостаса були помітні численні механічні пошкодження, а на окремих пам'ятках шар живопису (здебільшого на ликах) було знято до авторського рисунка.

Завдяки проведеній реставрації іконостас постав перед глядачами в усій повноті

на початок



Пророчий ряд в українських іконостасах з'являється в другій половині XVI ст. Але найдавніші збережені ікони цього ряду походять лише з початку XVII ст. (П'ятиницький іконостас зі Львова, іконостас церкви Преображення з Любліна). В українському іконописі XIV–XV ст. пророків найчастіше представляли в іконах Богородиці з Дітям і похвалою, де вони символізували ідею втілення в образах Богородиці з Дітям Ісусом старозавітних пророцтв про прихід Месії. Пророчий ряд іконостаса має аналогічний богословсько-філософський зміст.

Кількісний склад і послідовність розміщення постатей пророків у ряді (як, зрештою, і на інших композиціях із чином пророків) були довільними. Найчастіше зображували таких пророків: Мойсея, Аарона, Давида, Соломона, Гедеона, Єзекиїла, Ісаю, Йону, Захарію.

Від початку XVII ст. пророки зображувались у півпостаті, як правило, в картушах. Щоправда, форма різьблених картушів була різною, вона змінювалась відповідно до панівних мистецьких стилів.

У Жовківському іконостасі пророки розташовані в такій послідовності: Адам, Авакум і Йоїл, Соломон і Єзекиїл, Аарон і Давид, Мойсей і Захарія, Ісаїя і Даниїл, Гедеон і Єремія, Іван Предтеча. Цікаво, що Іван Руткович увів до складу пророків праотця Адама й Івана Предтечу, осіб з яких починається і закінчується Старий Завіт. Таким чином, ця ідея набула змістового довершення завдяки розміщенню в центрі ряду композиції Розп'яття зі сценами Страстей Господніх, що представляє основну подію Нового Завіту – відкуплення людства через смерть і воскресіння Ісуса Христа.

Сторінка “ряд пророків” (дизайн, виконання - О. Бриндіков, О. Лозинський, тексти, наукова консультація- Р. Зілінко)

й багатстві своєї кольорової гами, яку було відкрито з-під кіптяви й нашарувань пізнішого часу. У Жовківському ансамблі І. Руткович проявив себе як видатний майстер пейзажу й, водночас, неперевершений колорист, що особливо помітно в невеликих композиціях додаткового ряду, неділь П'ятидесятниці й празникового ряду. Для огляду відкрилися характерні для майстра сміливі поєднання кольорів, зокрема на шатах – блакитного з помаранчевим і рожевим, синього з багряним, червоного з фіолетовим. А ікони апостольського й пророчого рядів свідчать, що І. Руткович був також чудовим портретистом: особливо яскравими є типи пророків Мойсея, Єремії, Аарона, апостолів та євангелістів Івана й Матея та Івана Предтечі з ікони Моління.

На жаль, представити на виставці іконостас у його первинному вигляді, в цілості, не видавалось можливим з огляду на цілий ряд об'єктивних причин. Серед яких, чи не найважливішим був брак відповідного пристосованого приміщення, яке би могло вмістити такий грандіозний ансамбль. Проте, автори виставки ставили собі за мету заекспонувати пам'ятку максимально цілісно. З цією метою, працівниками сектору виставково-експозиційної роботи Національного музею у Львові – Олександром Бриндіковим та Остапом Лозинським, за участі куратора виставки, на основі реконструкції П. Лінинського,

було виконано великий видрук (5x5,5 м), що наближається до ½ оригінального розміру Жовківського іконостаса. Цю реконструкцію було створено за допомогою сучасних технологій та програмного забезпечення таким чином, що вона якнайкраще представляє первісний вигляд ансамблю: вперше в повному кольорі відтворено усі ікони та різьби іконостаса згідно з їх розташуванням у пам'ятці. Втрачені твори, у випадку, якщо сюжет був відомий (це, зокрема, намісні Спас, Богородиця, Різдво Господнє та празникова ікона Різдва Богородиці), були подані із інших іконостасів авторства І. Рутковича, або майстрів його кола, та відображені монохромно, натомість ті втрачені ікони, сюжет яких невідомий, в реконструкції позначені орнаментальним золотистим тлом.

Крім цього, виставка супроводжувалася вичерпними науково-популярними коментарями, документальними матеріалами, а також спеціально виконаною інтерактивною презентацією іконостаса. Реконструкція проектувалася на одну зі стін експозиції таким чином, що кожен із відвідувачів міг із нею ознайомитись послуговуючись комп'ютерною мишкою. Інтерактивна презентація давала змогу в деталях оглянути всі ікони ансамблю та скористати із наукових коментарів до кожного із рядів та циклів, що присутні у жовківській пам'ятці. Цей інтерактивний

проект заплановано видати окремо на компакт дисках, і таким чином він зможе служити як самостійний дидактичний матеріал у освітніх програмах. Авторами проекту є працівники сектору виставково-експозиційної роботи НМЛ О. Бриндіков та О. Лозинський, а також куратор виставки.

Загалом, виставка Жовківського іконостаса, завдяки значним зусиллям керівництва та працівників Національного музею, стала помітним культурно-мистецьким явищем у Львові та в Україні, та, що найважливіше, привернула увагу до самої пам'ятки та постаті її автора Івана Рутковича. Сподіваємось, у майбутньому це сприятиме активнішим дослідженням та зацікавленню жовківською пам'яткою та українським мистецтвом загалом.

Сьогодні іконостас церкви Різдва Христового з Жовкви є найбільшим здобутком не лише у творчості Івана Рутковича, а й в усій спадщині Жовківського малярського осередку. Разом з іншими нечисленними знаковими пам'ятками тієї епохи цей ансамбль залишається яскравим свідченням розквіту українського мистецтва в XVII – на початку XVIII ст.

1 В кінці 1920-х рр. Я.-Б. Константинович звернув увагу на іконостас, який знаходився на той час у церкві с. Нової Скваряви, і пов'язав його із Жовквою. Дослідник вперше його детально описав, зарисував і відзняв працюючи над докторською дисертацією, присвяченою дослідженням західноукраїнських іконостасів. На жаль, праця в цілості так і не була опублікована, лише перша її частина, що була присвячена генезі іконостаса, вийшла у Львові в 1939 році, що правда німецькою мовою: "Ikonostasis. Studien und Forschungen". Більшість матеріалів, які залишив дослідник, розпорошені по музеях та бібліотеках України й Польщі. Найбільший архів Я. Константиновича зберігається у Музеї народного будівництва в Сяноку (Польща). Натомість у Львові дослідникам доступний альбом з ілюстраціями до другої частини праці, присвяченої західноукраїнським іконостасам, що знаходиться у Львівській національній науковій бібліотеці імені В. Стефаніка НАН України. У цьому альбомі й зберігся рисунок та світлина жовківського іконостаса. Нам відома також копія частини машинопису дисертації, що тепер зберігається в Музеї – Замку в Ланьцуті (Польща): Konstantynowicz J. V. Ikonostasy wieku XVII na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej. – Lwów 1929. – t. I. – cz. I.

Також одним із перших, хто звернув увагу, що іконостас, збережений у Новій Скваряві, походить із жовківської церкви Різдва Христового, був І. Крип'якевич, див.: Крип'якевич І. Картини з історії Жовкви // З минулого Жовкви. – Жовква, 1930. – С. 10.

2 Крип'якевич І. З історії міста Жовква // Записки Чина св. Василя Великого. – Т. 6. – Львів, 1935. – С. 62.

3 Александрович В. Від джерел до

верховин // Україна. – Київ, 1989. – №. 25. – С. 11-12; Александрович В. Два документи до початків біографії Івана Рутковича // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. 227. – С. 372 – 378.

4 Там само.

5 В. Свенціцька. – Словник жовківських майстрів живопису та різьби // Українське мистецтвознавство. – Вип. 1. – Київ, 1967. – С. 143; Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – Київ, 1983, С. 159; Giemza J. Ikony XV-XVIII wieku w zbiorach Muzeum – Zamku w Łańcucie // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Cz. II. – Łańcut, 2004. – С. 24, 26, 56.

6 В. Свенціцька. – Словник жовківських майстрів... С. 139.

7 Александрович В. Іван Руткович і жовківський малярський осередок кінця XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. – 2004. – Ч. 1. – С. 96.

8 Овсійчук В. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – Київ, 1991. – С. 228.

9 Зілінко Р. Ікона «Богородиці з Дитям» із Святоуспенської Унівської Лаври // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2007. - №5 (10). – С. 170-175; Його ж, Ікона Богородиці з Дитям з Унева // Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Ч. II. У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – С. 26-29. – Іл. на С. 84

10 Шамардіна Н. Українська ікона XV-XVII століть. – Львів, 1994. – С. 15. – Іл. 32.

11 Скоп П. Творчість Івана Рутковича в контексті нових досліджень // Історія Релігій в Україні. - Книга II. – Львів, 2005. – С. 770.

12 В. Свенціцька. – Словник жовківських майстрів... С. 139, 143.

13 Свенціцька В. Іван Руткович... С. 86.

14 Овсійчук В. Майстри українського бароко... С. 234.

15 Детальна інформація про реставрацію ікон іконостаса відсутня, з інвентарних карток заповнених у 1959 р. В. Свенціцькою лише довідуємось, що переважна більшість ікон була законсервована і розчищена, на деяких картках фігурують прізвища Л. М. Парашук та Я. Марксена (1939-1940-ві рр.) а також Г. Онишко (1945 р.), остання, як випливає з інформації заміщеної в картках, реставрувала предели іконостаса.

16 Посацька Д. Національний музей у Львові під час німецької окупації (1941-1944): хроніка подій // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2008. - №6 (11). – С. 16, 19.

17 Катрушенко І., Гургула І., Нановський Я., Батіг М. Львівський Державний Музей Українського Мистецтва. Каталог (Путівник). – Львів, 1955, С. 63-64 (автором каталогу малярства XIV-XVIII ст. є М. Батіг).

18 Драган М. Іконостас Волиці Деревлянської (з приводу реставрації) // Мета. – 1931. - № 32; Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 121.

19 Катрушенко І., Гургула І., Нановський Я., Батіг М. Львівський Державний Музей... С. 63-64.

20 Свенціцька В. Іван Руткович... - С. 86.

СВЯТЫ МІКАЛАЙ ЦУДАТВОРАЦ У ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ

На Беларусі Святы Мікола карыстаецца надзвычайнай папулярнасцю. Колькасць абразоў з яго выявай знаходзіцца на трэцім месцы ва ўсіх абласцях і саступае толькі абразам Маці Божай і Спаса, а на Гомельшчыне абразоў Міколы захавалася нават больш, чым выяў Спаса [1, 673].

У цэрквах і касцёлах Беларусі зараз знаходзіцца звыш тысячы абразоў Святога Мікалая. Палова з іх намалювана на дошцы, каля адной трэці - на палатне, рэшта - на метале, фанеры і кардоне. Па часе стварэння абразы Св. Міколы размяркоўваюцца наступным чынам: ад 16 – 17 стст. да нас дайшло толькі 5 адзінак; да 18 ст. адносіцца таксама не вельмі многа абразоў – 74 адзінкі. Асноўная частка, як бачна, прыходзіцца на 19-е і пачатак 20-га стагоддзяў.

На большай частцы абразоў, якіх налічваецца каля 70%, прадстаўлена паясная ці пабедраная фронтальная выява Святога ў мітрапалічым аблачэнні. У левай руцэ ён трымае Евангелле, правай -- бласлаўляе. На астатніх абразках Св. Мікола падаецца ў поўны рост і таксама з Евангеллем (у асобных выпадках — з посахам) у левай руцэ. На стараверскіх абразках сустракаецца выява «Міколы Мажайскага», дзе святы ў левай руцэ трымае храм. На большасці абразоў у верхніх вуглах знаходзяцца паясныя выявы Хрыста з Евангеллем у руках (злева) і Маці Божай – з амафорам (зправа). Яны нагадваюць аб падзеі на Нікейскім саборы 325 г., дзе (згодна з жыццём святога) падчас дыскусіі Св. Мікола даў аплявуху ерэтыку Арыю, які не прызнаваў боскую сутнасць Хрыста, за што быў пазбаўлены сана і змешчаны ў цямніцу. Уначы да яго з'явіліся Хрыстос і Маці Божая і ўручылі яму знакі епіскапскага сану – Евангелле і амафор.

Жыццёвыя абразы Св. Міколы на Беларусі сустракаюцца даволі рэдка. Таксама ў невялікай колькасці прадстаўлены абразы з асобнымі сцэнамі з жыцця святога і яго цудамі, а таксама выявы Св. Міколы разам з іншымі святымі.

У групе раставых выяў Св. Міколы найбольш старажытным з'яўляецца абраз 16-18 стст. [2, 195], які знаходзіцца ў Маларыцкім раёне Брэсцкай вобл. (дошка, тэмпера, 110x70). Поле абраза пакрыта розным па ляўкасе раслінным арнамантам. Асаблівасцю іканаграфіі гэтага тыпу, якая уыходзіць да візантыйскіх узораў, у



мал. 1

дадзеным выпадку з'яўляецца адведзеная ў бок правая рука святога, якой ён бласлаўляе.

У поўны рост прадстаўлены Св. Мікола і на датаваным абразе з Маладзечна (Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, дошка, тэмпера, 126x76,5x2, 1751 г.). Абраз прыведзены ў альбоме Надзеі Высоцкай [3, 112] і падрабязна разгледжаны ў артыкуле Юрыя Піскуна [4, 34]. Гэты твор жывапісу адзначаецца самабытнасцю мастацкага вырашэння. Св. Мікола адлюстраваны на фоне рэчкі, на другім беразе якой знаходзіцца выява горада, што сваім ландшафтам і малюнкам асобных пабудоў нагадвае Вільню. Яшчэ адной асаблівасцю іканаграфіі з'яўляецца тое, што мастак памяняў месцамі выявы Спаса і Маці Божай. Такі некананічнае размяшчэнне гэтых персанажаў даволі часта сустракаецца на абразках XVIII ст.

Сюжэт з роставай выявай Св. Міколы на фоне рэчкі і горада паўтараецца на абразках з Полацка (18 ст., дошка, тэмпера) і з Гомельскай вобласці (мал. 1; сярэдзіна 19 ст., дошка, алей). Гэта, магчыма, сведчыць аб існаванні агульнага пратографа, які, хутчэй за ўсё, знаходзіўся ў Вільні, дзе царква Св. Міколы існавала ўжо з 14 ст.

З Жыровіцкага манастыра паходзіць абраз, выкананы ў стылі барока, які зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай Акадэміі навук Беларусі (18 ст., палатно, алей, 173x117) [12, 104]. Яго іканаграфічная схема дапоўнена наяўнасцю персанажаў, якім дапамог Св. Мікола. Цэнтральную частку жывапіснага вакна займае роставая фігура святога ў чырвоным аблачэнні на беразе рэчкі. У левай руцэ ён трымае Евангелле, правай бласлаўляе. Зверху змешчаны дынамічныя выявы Хрыста і Багародзіцы з Евангеллем і амафорам у руках адпаведна. У ніжняй



мал. 2



мал. 2а

частцы абраза, каля правай нагі цудатворца, знаходзіцца выява аголенага дзіцяці, які быў выратаваны ад патаплення з Дняпра. З другога боку юнак у кайданых (отрак Васіль, якога Св. Мікола вярнуў бацькам з палону) трымае ў руках паднос з пасудзінай для віна.

Яшчэ адна роставая выява Св. Міколы з персанажамі яго цудаў знаходзіцца ў Кобрынскім раёне Брэсцкай вобл. (мал. 2; 18 ст., палатно, алей, 106x70). Велічная постаць Святога падаецца на фоне рачнога пейзажу з караблём, які сімвалізуе апякунства Св. Міколы над марскімі падарожнікамі. У правым ніжнім вугле абраза, каля ног Святога, знаходзіцца кадка з трыма падлеткамі (мал. 2а). Гэты сюжэт на Беларусі сустракаецца вельмі рэдка (на ферэтроне пач. 20 ст. з Брэсцкай вобл., двух абразях канца 19 і пачатку 20 ст. з Гродзенскай вобл. і ў скульптурнай выяве на Заходняй Брэстчыне (захоўваецца ў фондах НММ РБ) [5, 70]) і зусім адсутнічае ў рускай іканаграфіі, што прыводзіцца ў літаратуры. Гэта дае падставу гаварыць пра яго заходняе паходжанне. Згодна даведніка Дж. Хола [6, 392], Св. Мікола цудадзейным чынам уваскрэсіў трох шкаляроў-падлеткаў, якіх гаспадар пастаялага двара падчас голаду забіў і засаліў для таго, каб карміць сваіх пастаяльцаў.

Адным з атрыбутаў святога, які таксама паходзіць з заходнееўрапейскага іканапісу, з'яўляюцца тры залатыя шары. Яны сімвалізуюць тры кашалькі, якія падкінуў Св. Мікола тром дзяўчатам-сіратам для ўратавання іх ад распусты. Звычайна гэтыя шары змяшчаюцца на Евангеллі, якое Св. Мікола трымае ў левай руцэ, альбо, як на адным з абразоў Гродзеншчыны, знаходзіцца каля ног Святога, але ужо ў выглядзе не шароў, а прамакутных кашалькоў. На ферэтроне пач. 20 ст. з Брэсцкай вобл. (мал. 3; палатно, алей, 79x50) тры вышэйазначаныя сюжэтныя элементы прыводзяцца разам:

1) залатыя шары на Евангеллі; 2) кадка з падлеткамі-шкалярамі і 3) отрак Васіль. Праўда, ў дадзеным выпадку падлеткі больш нагадваюць тое дзіця, якога Св. Мікола выратаваў ад патаплення з Дняпра. Яны з замілаваннем глядзяць на свайго збавіцеля.

Своеасабліва прадстаўлены Св. Мікола на абразе другой паловы 19 ст. з Віцебскай вобл. (мал.4; дошка, алей, 160x110). Свяціцель з посахам у левай руцэ стаіць на фоне крэпасных сценаў на беразе мора, па якому плывуць караблі. Погляд Святога скіраваны ў правы верхні вугал абраза, дзе сярод воблакаў змешчаны выявы Хрыста і Маці Божай. На адным з караблёў, побач з матросамі ў трохвуголках, знаходзіцца яшчэ адна выява Святога практычна ў той жа паставе, што і асноўная (мал. 4а).

З паясных і пабедраных абразоў Св. Міколы вылучаюцца два абразы з Магілёўскай вобл., як яскравыя прыклады беларускага іканапісу [11, 103]. Гэта абраз 17 ст. з г. Магілёва (дошка, тэмпера, 140x85.) і датаваны абраз з вёскі Мокрае Быхаўскага раёна (1748 г., дошка, тэмпера, 135x84), які, на жаль, загінуў падчас пажара ў царкве. Надпіс з датай знаходзіўся на зваротным баку абраза. На абодвух абразях змешчаны франтальная выява Святога з Евангеллем у левай руцэ (розніца толькі ў наяўнасці мітры на абразе з в. Мокрае). У верхніх вуглах, на воблаках, змешчаны паясныя выявы Спаса з Евангеллем у руках і Маці Божай – з амафорам. Фоны абразоў пакрыты раслінным арнамантам, выкананым у тэхніцы разьбы па ляўкасе, -- характэрнай дэтальлю для большасці абразоў таго часу на Беларусі.

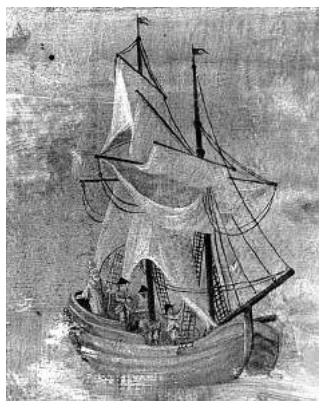
Абразы 17-18 стст. са Столінскага рэгіёна адрозніваюцца графічнасцю і колеравай маляўнічасцю пісьма (мал.5; дошка, тэмпера, 111x77x1,5). Такі стыль іканапісу мастацтвазнаўцы вылучаюць у асобную так



мал. 3



мал.4



мал. 4а

званую “стопінскую” школу [7, 39].

Жыццiнныя абразы на Беларусі сустракаюцца даволі рэдка. Адным з найбольш старажытных з’яўляецца абраз “Св. Мікола з жыццем” 18 ст. [11, 102], які знаходзіцца ў Магілёве (дошка, тэмпера, 109х66). У цэнтральнай частцы кампазіцыі, якая мае паўцыркульнае завяршэнне, знаходзіцца фронтальная раставая фігура Святога ў епіскапскім аблачэнні і з мітрай на галаве. У левай руцэ ён трымае закрытае Евангелле ў абкладзе, на ліцавым баку якога змешчаны накладкі з выявамі евангелістаў і “Укрыжавання”, правай – бласлаўляе. Абапал фігуры Святога змешчаны выявы Хрыста і Маці Божай, а таксама шэсць клеймаў у авальных картушах, на якіх паказаны чуды Св. Міколы.

Парадак клеймаў:

1		4
2		5
3		6



мал.5

1. З’яўленне Святога ў сне імператару Канстанціну з наказам вызваліць з турмы трох стратылатаў; 2. З’яўленне Святога ў сне епарху Еўлавію з тым жа наказам; 3. Збаўленне трох мужэй ад мяча; 4. Вяртанне Васіля, сына Агрыка; 5. Выратаванне Дзімітрыя ад патаплення; 7. Цуд аб кіеўскім дзіцяці.

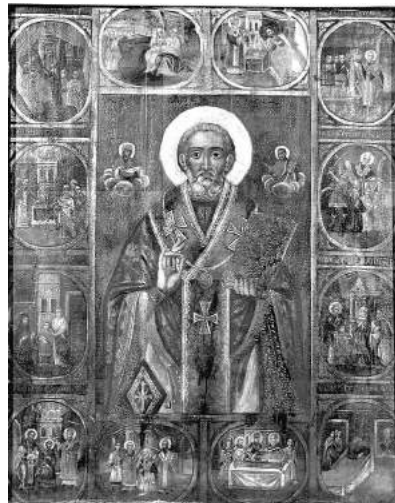
У Мінскай вобласці знаходзіцца абраз “Св. Мікола з жыццем” сярэдзіны 18 ст. (мал.6; дошка, тэмпера, 111х96), выкананы слугкім іканапісцам Васілём Маркіянавічам. Захавалася некалькі твораў гэтага мастака, якія маюць адметныя тэхналагічныя асаблівасці і вылучаюцца выразнай аўтарскай манерай пісьма [9, 225]. Сярэдняю частку абраза з выявай Св. Міколы акаймоўваюць 12 клеймаў, на якіх прадстаўлены падзеі з жыцця Святога і яго чуды.

Парадак клеймаў:

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

1. Нараджэнне Св. Міколы; 2. Цуд аб кіеўскім дзіцяці; 3. З’яўленне Святога ў сне імператару Канстанціну; 4. З’яўленне тром мужам у цямніцы; 5. Хрышчэнне Св. Міколы; 6. Збаўленне трох стратылатаў ад смяротнага пакарання; 7. Прывядзенне да навучання; 8. Вяртанне отрака Васіля; 9. Пастаўленне ў іерэі; 10. Пастаўленне ў епіскапы; 11. Прадстаўленне Св. Міколы; 12. Збаўленне трох дзявіц ад распусцы.

Яшчэ адзін жыццiнны абраз з Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл. захоўваецца ў калекцыі НММ РБ (19 ст., дошка, тэмпера, 91х71). Паабпал раставай выявы Святога змешчаны восем круглых жыццiнных клеймаў: 1. Нараджэнне Св. Міколы; 2. Прывядзенне да навучання;



мал.6



мал. 7



мал. 8

3. Пастаўленне ў іерэі; 4. Пастаўленне ў епіскапы; 5. Прадстаўленне Св. Міколы; 6. Перанясенне мошчаў; 7. З'яўленне Святога ў сне імператару Канстанціну; 8. Вяртанне отрака Васіля; 9. З'яўленне тром мужам у цямніцы; 10. Збаўленне ад мяча.

На некаторых абразях прадстаўлены асобныя жыццёвыя сцэны ці цуды Св. Міколы. Так у Быхаве (Магілёўская вобл.) знаходзіцца абраз (19 ст., палатно, алей, 67x47), на якім паказаны цуд “Збаўленне святара Хрыстафора ад мяча”, а на абразе з Брэсцкага музея адлюстравана “З’яўленне Св. Міколы ў сне імператару Канстанціну”. У асабістай калекцыі [8, 39] знаходзіцца негатыў абраза 18 ст. з рэдкім для Беларусі сюжэтам “Перанос мошчаў Св. Міколы з Міроў у Бары” (мал.7). Абраз змешчаны ў разную раму з раслінным арнамантам. На першым плане мы бачым урачыстую працэсію з епіскапам і духавенства на чале з архіепіскапам, якія на сваіх плячах нясуць труну з целам Св. Міколы у сабор г. Бары, выява якога знаходзіцца ў правай частцы абраза. Злева ўверсе размешчана стылізаваная выява г. Міры. На жаль, лёс гэтага абраза нам невядомы.

На Беларусі захавалася каля 15 датаваных абразоў Св. Міколы Цудатворца, частка якіх ужо разгледжана вышэй. Звернем увагу яшчэ на два творы іканапісу. У царкве на могілках, што ў Ваўкавыскім раёне Гродзенскай вобл., знаходзіцца пакаленны абраз Св. Міколы (мал. 8; 18 ст., палатно, алей, 98x71). Усё поле абраза, за выключэннем ліка святога, закрыта металічным чаканым абкладам, на якім маецца дата «R1785». Св. Мікола прадстаўлены з посахам і раскрытым Евангеллем у руках, на якім знаходзяцца тры шары. Наяўнасць воблакаў у верхніх вуглах абраза і адсутнасць выяў Спаса і

Маці Божай наводзіць на думку, што абраз першапачаткова меў большыя памеры, а пры змяшчэнні ў новую раму быў абрэзаны. На жаль, абраз быў скрадзены і яго далейшы лёс нам невядомы.

На ферэтроне пач. 19 ст. з Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл. прадстаўлена роставая выява Св. Міколы (дошка, алей, 70x65). У верхніх вуглах абразам замест традыцыйных фігур Спаса і Маці Божай змешчаны выявы пяці галоў анёлаў, а ўнізе злева знаходзіцца надпіс на латынцы: «ROKU, 1820, MAIA, DN, 9 ZASTARANIEM IANA SZUMANA, I MIKITY LEWKOWICHA, Z DOKŁADEM CAŁEGO BRACHTWA WUHLANSKIEGO SPORADZONY TEN OBRAZ DLACHWAŁY BOGA».

Акрамя адзіночных выяў Св. Міколы на Беларусі сустракаюцца абразы, дзе ён падаецца разам з іншымі святымі, такімі як Св. Аляксандра, Св. Варвара, Св. Ілля, Св. Марыя Магдалена і інш. Так, на невялікім абразку, які зафіксаваны ў царкве на Кобрыншчыне (мал. 9; п. 19 ст., дошка, алей, 36x28), акрамя выявы Св. Міколы, якая змешчана ў цэнтры кампазіцыі, зправа ад яго знаходзіцца выява Арханёла Міхала ў воінскіх даспехах і з мячом у паднятай правай руцэ, а злева – выява Вялікапакутніцы Параскевы з каронай на галаве і звіткам у левай руцэ. На абразе канца 18 ст. з Гомельшчыны (палатно, алей, 97x68) знаходзяцца роставыя фігуры Св. Міколы і Св. Варвары з выявай царквы паміж імі [13, 501]. Уверсе, на аблоках размешчана Новазапаветная Тройца з анёламі па баках. Сустракаюцца абразы, дзе акрамя традыцыйных выяў Св. Міколы і Хрыста з Маці Божай дадаткова прысутнічаюць выявы Саваофа ці Дзісуса. Наяўнасць дадатковых персанажаў звязана, хутчэй за ўсё, з пажаданнямі заказчыкаў.



мал. 9

Такім чынам, іканаграфія абразоў Св. Міколы на Беларусі даволі разнастайная і мае свае рэгіянальныя асаблівасці

ЛІТАРАТУРА.

1. Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П. Распаўсюджанне іканаграфічных сюжэтаў ў іканапісе Беларусі 16-пач. 20 стст. //Przeglad Wschodni. Tom VII. Zeszyt 3(27). Warszawa. 2001.
2. Гісторыя беларускага мастацтва. Т.1. Мінск, 1987.
3. Высоцкая Н.Ф. Іканапіс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў. Мінск. 1995.
4. Піскун Ю.А. Абзместе і аўтарстве маладзечанскіх абразоў «Пакровы» і «Мікола». //Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мінск. 1989.
5. Высоцкая Н.Ф. Скульптура и резьба Беларусі XII-XVIII вв. Минск, 1998.
6. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999.
7. Вецер Э.І. Асаблівасці жывапісу столінскага рэгіёна. //Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мінск, 1985.
8. У. Крукоўскі. Чорная скрынка. Спадчына, №2, 1996.
9. Піскун Ю.А. Василий Маркиянович — слупкий мастер-иконописец середины XVIII в. //Могилянскі чытанні. Київ. 2001.
10. Вецер Э.І. Асаблівасці жывапісу столінскага рэгіёна. // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. – Мінск, 1985 – С.39.
11. Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П. Абразы “Міколы” на Магілёўшчыне. //Мінулае і сучасная гісторыя Магілёва: зборнік навуковых прац. С.100-103. Магілёў. 2001.
12. Музей старажытнабеларускай культуры. Альбом. Мн. 2004.
13. Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П. Іканаграфія святой Варвары ў беларускім сакральным жывапісе. //Історія релігій в Україні. Навуковий щорічник. Книга II. Львів. 2008.

МАСТАК СТЭФАН КАТЛЯРЭЎСКІ-НОВАЕ ІМЯ Ў ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА І УКРАЇНСКАГА МАСТАЦТВА АПОШНЯЙ ЧВЭРЦІ 18 СТАГОДДЗЯ.

Гісторыя беларускага мастацтва часоў Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітайнебагатая на факты. Пра мастакоў 17 і 18 стагоддзя мы ведаем вельмі мала. Толькі адзінкі з іх, такія як бацька і сын Хескія, Стэфан Цыбульскі (прыдворны мастакі Радзівілаў), слупкі іканапісец Васіль Маркіянавіч, магчыма яшчэ некалькі, маюць больш –менш падрабязныя біяграфіі і спісы выкананых твораў. Пра больш за дзвесце мастакоў, імёны якіх сабрала і прывяла ў “Слоўніку мастакоў, якія працавалі ў Беларусі ў 15 – 18 стст.” Надзея Фёдараўна Высоцкая, амаль нічога невядома, апроч асобных, урывачных звестак. Таму кожная новая інфармацыя пра мастакоў, якія працавалі ў даўнія часы на нашай зямлі, набывае каштоўнасць, прыдчыняе вакно ў свет нашай культурнай спадчыны і штодзённага жыцця нашых продкаў.

Адной з такіх сцяжын ў мінулае стала для нас знаходка архіўных дакументаў, звязаных з імем мастака, да гэтага часу невядомага ў гісторыі беларускага мастацтва, Стэфана Катлярэўскага, які правёў апошнія восем гадаў жыцця ў Слуцку і памёр там 31 сакавіка 1803 года. Звесткі аб ім былі знойдзены намі ў Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі, сярод дакументаў Мінскай духоўнай кансісторыі – Ф. 136, воп. 1, адз. Зах. 1509. Мяркуючы па па фармуляру чытацкагу ўліку, да мяне ніхто з даследчыкаў гэту справу не праглядаў. Справа напісана на рускай мове і аб’ядноўвае асобныя дакументы пад агульным тытулам “Об удовлетворении денежном за службу шляхтянки Анны Дубицкой к иконописцу Котляревскому и об штрафовании по сему делу священников Вернацкого и Моисеева. Начато 2 июля 1803 г.». Складаецца архіўная справа з 28 лістоў асобных дакументаў за перыяд з 2 ліпеня па 4 лістапада 1803 г. Дакументы – прашэнні, тлумачэнні, допыты, вопісы маёмасці, аб’яднаны ў адну судовую справу, якая разглядалася на працягу больш чатырох месяцаў па пастанове Мінскай духоўнай кансісторыі ў Слуцкім духоўным праўленні. Справа была прынята да разгляду духоўным судом у сувязі з тым, што адказчыкамі ў ёй выступалі асобы духоўнага звання – святар Слуцкай Праабражэнскай царквы Іаан Вернацкі і дыякан Слуцкага Іллінскага

манастыра Васіль Маісееў. Дадзены архіўны матэрыял аказаўся вельмаі цікавым на падрабязнасці штодзённага побыта Слуцка пачатку 19 ст., і, што асабліва важна для нас, на звесткі пра мастака Катлярэўскага, якія ў сваёй сукупнасці дазваляюць даволі падрабязна рэканструяваць яго біяграфію.

Сутнасць судавай справы ў наступным. 31 сакавіка 1803 г. у Слуцку памёр мастак-іканапісец (у дакументах гэтай судовай справы ён часцей іменуецца “жывапісцам”) Стэфан Дзімітравіч Катлярэўскі. Ён не меў прамых нашчадкаў, таму яго маёмасць, якая засталася, перайшла на захаванне да душапрыказчыкаў – слуцкіх святароў Вярнацкага і Маісеева. 10 ліпеня віленская шляхцянка Ганна Дубіцкая, якая знаходзілася на працягу шасці гадоў - з 1797 г. па сакавік 1803 г. ва ўслужэнні жывапісца Катлярэўскага, падала прашэнне на імя Мінскага праваслаўнага архіепіскапа Іова аб узысканні недаплачанага ёй узнагароджання за службу мастаку з яго маёмасці. Ганна Дубіцкая фігуруе ў гэтых архіўных дакументах як ісціца. Яна уражэнка Вільні, шляхцянка, каталічка, непісьменная, 22 гадоў, з 12 гадоў ў Слуцку, у 16 гадоў была нанята для службы, для вядзення хатняй гаспадаркі, іканапісцам Стэфанам Катлярэўскім па дамове на 8 гадоў з вылатай штогод 8 рублёў жалавання. Па смерці гаспадара яна засталася без месца і, як яна падавала ў сваё скарзе, з недаплачаным жалаваннем за папярэднія гады службы, у той час, як душэпрыказчыкі памерлага, праваслаўныя слуцкія святары Вярнацкі і Маісееў прысвоілі сабе, як лічыла Дубіцкая, маёмасць яе памерлага гаспадара, на частку якой яна мела прэтэнзіі ў лік запазычаных ёй памерлым выдат. З прашэння Дубіцкай пачалося доўгае судзебнае разбірацельства, мэтай якога было ў першую чаргу вызначыць маёмасць, якая засталася па памерлым мастаку, сапраўднасць прэтэнзій ісціцы і яе абвінавачванняў у адрас святароў Вярнацкага і Маісеева. Былі дапытаны адказчыкі - святары, складзены са слоў дапытанай Дубіцкай і ў выніку двухразовай інвентарызацыі рэестры спадчыны памерлага: допыт Ганны Дубіцкай – 14 жніўня – л.8; рэестр рэчаў памерлага, складзены слуцкімі святарамі Самуілам Казючыцам і Іаанам Фамкоўскім 2 верасня – л.15; “Опись оставшихся после смерти губернского регистратора живописца Стефана Котляревского разных бумаг... учинен 1803 года 4 сентября” – л.17; а так сама паўторны рэестр наяўнай маёмасці памерлага, засведчаны подпісамі святара Слуцкай Ўваскрэсенскай царквы Іаана

Балькоўскага, святарамі Вярнацкім і Маісеевым і слуцкім іканапісцам Іванам (Янам) Маркіянавічам – л.20.

На апошнім дакуменце прастаўлены ўласнаручны подпіс слуцкага мастака-іканапісца: «При сей описи был и подписуюсь Иоанъ Маркияновичъ» (л.20). Імя Яна Маркіянавіча было вядома нам раней з дакументаў Радзівілаўскага фонда ў Варшаўскім Архіве даўных актаў. У 1783 г ён разам са сваім родзічам (хутчэй за ўсё родным дзядзькам) Васілём Маркіянавічам выканаў жывапісныя работы для Кароля Станіслава Радзівіла, а ў 1805 г. палакіраваў капялюшы для Нясвіжскага гарнізона, за што атрымаў 40 рублёў (AGAD, AR ? dz.21, teka 22, M – 51, l. 1; НГАБ, ф.649, воп.2, адз.зах. 9796, л. 148, 152). У разглядаемай зараз архіўнай крыніцы ён згадваецца яшчэ двойчы (л.7). Памерлы жывапісец Катлярэўскі быў вінен Івану Маркіянавічу 15 рублёў срэбрам, для ўзыскання якіх Маркіянавіч звярнуўся на другі дзень па смерці Катлярэўскага да яго душапрыказчыка святара Вярнацкага і атрымаў ад яго ў залік доўга «плащ суконный тёмный, шкатулку малую желтое медь, другую плоскую для положения красок, безмен желтой меди в семь пудовой, однако с тем условием, что ежели к возврату тех вещей от него приказано будет, в целости отдаст. Еще служащему у него мальчику сапоги-перешвы ношенные» (л.7), атрымаў ён з пэчаў пакойнага ў залік пазычаных грошай і “шату з сівым баранам з верхком бархатным старую”. Такім чынам, бачым, што Ян Маркіянавіч быў заможным мастаком, бо мог пазычыць досыць значную суму (15 рублёў срэбрам), і што ва ўслужэнні ў яго быў хлопчык – напэўна, яго вучань.

Згадваецца ў судовай справе 1803 г. ускосна і яшчэ адзін невядомы раней іканапісец – Даніла Сялецкі (л.17, зваротны бок). Сярод папер пакойнага згадана “Подписка, данная ему (Котляревскому) от иконописца Данилы Селецкого для делания в Троицком монастыре иконостаса”. Стэфан Катлярэўскі падпісаў у 1795 годзе кантракт, «что он в кафедральном Слуцком Троицком монастыре для написания иконостаса договорился делать», (л.17, 17 зварот) з архіепіскапам Чарнігаўскім Віктарам (Садкоўскім, у 1795 г. ён быў яшчэ архімандрытам Слуцкага Трайчанскага манастыра, “каад’ютарам кіескайкай мітраполіі і першым архіепіскапам Мінскім, а на Чарнігаўскую епархію перайшоў толькі ў 1796 г.). Тады ж, у 1795 г. Катлярэўскі заключыў кантракт для дапамогі ў ажыццяўленні гэтага заказа з іканапісцам Данілам Сяліцкім, а з кіеўскім пазалотчыкам (“залатаром”) “мастером

Киркановым» - кантракт на вызалатку гэтага іканастаса.

Што тычыцца асобы самога мастака Стэфана Катлярэўскага, то як мы ўжо зазначалі вышэй, дакументы разглядаемай архіўнай справы (асабліва Вопіс папер памерлага мастака) даўць багаты матэрыял для рэканструкцыі яго біяграфіі. Зараз нам вядома дакладная дата смерці мастака – 31 сакавіка 1803г. На жаль мы не ведаем дату і месца яго нараджэння. Прыпушчальна, нарадзіўся ён блізка сярэдзіны 18 ст, бо ў 1771 ён выступаў як спрактыкаваны мастак-ікананісец, які выканаў іканастас у царкве міргарадскага палка, у чым атрымаў ад міргарадскага сотніка Галатвянскага атэстат і пісьмовую падзяку (л.17). Амаль упэўнена можна казаць, што нарадзіўся і пачаў мастакоўскую дзейнасць Стэфан Дзімітрыевіч Катлярэўскі на Украіне, дзе прызвішча Катлярэўкі пашырана і належыла да маларасейскага шляхецтва (яно было ў 1793 г. унесена у дваранскія радаслоўныя кнігі Екацерынаслаўскага намесніцтва). З прозвішчам Катлярэўскі дастаткова згадаць славуэтагаснавальніка новай украінскай літаратуры, уражэнца Палтавы, Івана Пятровіча Катлярэўскага (1769 – 1838) – маладзейшага сучасніка жывапісца Стэфана Дзімітравіча Катлярэўскага.

Задакументаваная уласным архівам, дзелавымі паперамі мастака Катлярэўскага, пералічанымі ў разглядаемым архіўным дакуменце, яго жыццё і праца ў 1771 – 1790 гадах адбываліся на Украіне, на Падоле і ў Наваросіі. Сярод яго ўласных дакументаў, вопіс якіх зрабілі па смерці мастака, згадана 9 атэстатаў і кантрактаў на выкананне Катлярэўскім на працягу гэтых дваццаці гадоў як мінімум дзевяці іканастасных работ: 1771 – іканастас міргарадскай царквы маларасейскага міргарадскага палка і іканастас у сяле Міхайлаўскім; 1775 – папраўленне іканастаса ротнай царквы жоўтага гусарскага палка, і выкананне іканастаса для царквы чорнага гусарскага палка; 1779 – выкананне у Елісаветградзе іканастаса ў царкве на могілках; 1780 – іканастас у царкве слабады Асташын; 1784 – панаўленне і упарадкаванне іканастаса ў слабадзе Чудзін Екацерынаслаўскага намесніцтва; 1786 – іканастас у палкавой царкве александрыйскага лёгкага палку; 1790 – іканастас у царкве сяла Фядоркаў па кантракту з генерал-маёрам Грыгорыем Багданавым.

Затым лёс мастака мяняецца, апошнія восем гадоў жыцця, з 1895 да самой смерці ён жыў у Слуцку. І тут для разумення гэтай змены біяграфіі мастака нам дапаможа

літаратурнае сведчанне – менавіта згадка слуцкага аматара даўніны канца 19 ст. Фёдара Серна-Салаўевіча ў брашуры «Древне-русский город Слуцк и его святыни», выдадзенай ў Вільні, друкарні А.Г. Сыркіна ў 1896 г. Верагодна, абапіраючыся на вусную традыцыю і на нейкія невядомыя нам дакументы, Ф.Серна-Салаўевіч падае наступнае (цытуем): “В последний раз он (Слуцкий Троицкий собор) восстановлен архиепископом Виктором Садковским в 1795 году, а окончен сооружением иконостаса архиепископом Иовом Потемкиным в 1804 году. Реставрирование иконостаса, порученное нарочно выписанному из Киева художнику Степану Котляревскому, обошлось в 18 тысяч “карбованцев”, пожертвованных императрицей Екатериною Великою из собственных сумм” (Серно-СольевичФ.Ф.Древне-русскийгородСлуцк и его святыни./Исторический очерк с шестью гравюрами. Вильна. Тип. А.Г. Сыркина, 1896, с. 22) Далей Ф. Серна-Салаўевіч тлумачыць, чаму менавіта ўкраінскі мастак Катлярэўскі быў запрошаны для рэстаўрацыі галоўнага іканастаса Слуцкага Троицкага сабора: “Возвращаемся к иконостасу. Архитектура его – точный снимок-копия с соборного кафедрального храма в г. Екатеринославе. Случилось так, что императрица Екатерина Великая, объезжая Новороссийский край, посетила Екатеринославский собор; ей чрезвычайно понравились иконостас и живопись; узнав что и то и другое дело рук художника Котляревского, она изволила командировать его в Слуцк для реставрации Свято-Троицкого соборного монастырского храма; в то время настоятелем и священно архимандритом этого монастыря был высокопреосвященный Иов Потемкин, архиепископ литовский и минский, лично известный императрице; Котляревский и исполнил возложенное на него поручение” (там жа, с.23). Пра дарунак Екацерынай II іканастаса ў Слуцкую Троицкую царкву аднайменнага манастыра згадвае ў сваім артыкуле «Из Слуцкой старыны» і даследчык пачатку 20-га ст. А. Снітка. Такім чынам, інфармацыя Ф. Серна-Салаўевіча пра прыезд Стэфана Катлярэўскага ў Слуцк і яго ўдзел у выкананні важнага урадавага заказа – іканастаса Троицкай царквы Слуцкага Трайчанскага манастырападцвярджаеццаі набывае якасць навуковага факта дзякуючы знойдзеным нам архіўным дакументам. Згадкі Серна-Салаўевіча пра мастака Катлярэўскага, на якія на жаль не звярнулі ўвагу папярэднія даследчыкі ўкраінскага і беларускага мастацтва, дзякуючы знойдзеным архіўным сведчанням мы

можам удакладніць і дапоўніць Да работы над рэстаўрацыяй ці аднаўленнем слуцкага Трайчанскага іканастаса Стэфан Катлярэўскі быў запрошаны яшчэ архіепіскапам Віктарам Садкоўскім. У 1795 г. мастаку была выдадзена падарожная ад Мінска да Масквы і адтуль назад да Слуцка. Значыць, у тым годзе ён ужо усталёўваўся ў Слуцку. У тым жа годзе ім быў падпісаны кантракт на выкананне іканастаса царквы Слуцкага Троіцкага манастыра. Тым жа 1795 г. датаваны і кантракт, заключаны Катлярэўскім са светаром і жыхарамі вёскі Прусы Слуцкага павета на выкананне ў царкве гэтай вёскі іканастаса. У 1795 г. ікананісец Катлярэўскі стала ўсталёўваецца ў Слуцку, змяніўшы ранейшае, здаецца, вандроўнае жыццё на аседлае жыццё ў пакоях, якія вызначыны яму былі для жылля пры Слуцкай Спаскай Праабражэнскай царкве (у юрысдыцыі Слуцкага Спаскага манастыра), аб чым сведчыць згаданы інвентарызатарамі архіва Катлярэўскага дакумент пра папраўку (рамонт) ім (напэўна, за ўласны кошт) вызначаных мастаку ў Слуку жылых памяшканняў. У 1796 г. Катлярэўскі вярнуў Чарнігаўскаму архіепіскапу Віктару Садкоўскаму доўг у 1000 рублёў, узятыя ім раней у 1795 г. са спасылкай як на мяркуемую крыніцу будучага прыбытку на свае работы ў Слуцкай Троіцкай царкве. У тым жа 1796 г. мастак атрымаў атэстат ад чарнігаўскага епіскапа Віктара Садкоўскага, які засведчыў паспяховае завяршэнне мастаком “палавіннай часткі” іканастаса Слуцкай Троіцкай трохпрастоўнай царквы і іканастаса Крыжовай (“Крестовой”) Архіерэйскай царквы. Верагодна вызначэнне “палавінная частка” іканастаса указвае на тое, што мастаком былі выкананы ў 1796 г. яшчэ толькі некалькі ярусаў сяміяруснага, трохчасткавага іканастаса Слуцкага Троіцкага сабора. Напэўна гэта былі святочны і апостальскі рады іканастаса. Верагодна, якраз такі Катлярэўскі напісаў згаданы Ф. Серна-Салаўевічам вялікі абраз (2 ½ x 1 і 1/4 аршына) абраз “Спас на прэстоле” (паводле “Адкровенія Іаана Багаслова”) ў цэнтры апостальскага яруса іканастаса. У 1796 г. мастак напісаў шэраг абразоў для пакояў архіепіскапа Мінскага Юва. У 1797 г. мастак атрымаў у Мінскай духоўнай кансісторыі пашпарт для сваёй паездкі ў Маскву, па нейкай уласнай патрэбе. Тады ж, у 1797 г. ён ўзяў у прыслугі шляхцянку Ганну Дубіцкую і заплаціў ёй наперад за паслугі 55 рублёў 40 капеек. 1798 годам датавана распіска нейкага Канстанціна Зубкоўскага, што для аплаты векселя ён атрымаў ад мастака Катлярэўскага дзвесце рублёў асігнацыямі.

У тым жа 1798 годзе мастак заключыў кантракт па выкананню работ у Слуцкай Праабражэнскай царкве, за што атрымаў аванс 468 рублёў 20 капеек, але ці выканаў ён той кантракт, невядома. У 1799 г. мастак ездзіў са Слуцка ў Мінск і назад, з Мінска да Слуцка, – сярод яго папер захоўвалася падарожная на гэту паездку. Цікава, што згодна дакумента з яго дзелавых папер, мастак заплаціў у 1799 г. за пазалотныя работы неназванаю інвентарызатарамі суму грошай дыякану Васілю Маісееву (аднаму з галоўных фігурантаў у справе пра спадчыну Катлярэўскага). Такім чынам, ў 1799 г. Катлярэўскі і дыякан Васіль Маісееў ужо былі знаёмы і супрацоўнічалі. Дыякан Маісееў, напэўна, як і вышэй названы кіеўскі залатар Кірканаў, рабіў залачэнне рам і іканастасных дэталей, удзельнічаючы ў выкананні заказаў ікананісца Катлярэўскага.

Указанне Ф. Серна-Салаўевіча на тое, што Катлярэўскі быў не толькі ікананісцам, але і праектантам архітэктурнаых іканастасных канструкцый ускосна падцвярджаецца наяўнасцю сярод рэчаў памерлага мастака спецыяльных прылад накшталт чарцёжнай дошкі – “штаучэцрисовальный с циркулями” (л. 8 зварот). Па сядчанню Серна-Салаўевіча абразы Трайчанскага іканастаса ў Слуцку былі напісаны алеем на дошках па леўкасе, у канцы 19 ст. яны, асабліва раставыя выявы апосталаў патрабавалі рэстаўрацыі. На жаль іканастас разам з усім Троіцкім слуцкім саборам быў знічожаны ў 1930-ыя гады, не знойдзены і фатаздымкі Трайчанскага іканастаса з абраза пэндзля Стэфана Катлярэўскага.

На мяжы 18 і 19 станодзяў здароўе мастака Катлярэўскага, верагодна, моцна пагоршылася. Сярод яго папер называюцца новыя кантракты. Інвентарызатары яго папер выдзяляюць толькі адно пісьмо генерала завішы, датаванае 1802 г., у якім той патрабуе адправіць назад у іменне генерала хлопчыка, які быў накіраваны да Катлярэўскага для вывучэння ікананіснага рамяства (л. 18). На адсутнасць ў мастака творчай моцы і грашовых прыбыткаў у канцы жыцця указваюць згаданыя ў судовай справе шматлікія яго грашовыя пазыкі і перадача ім часткі сваіх уласных рэчаў пад грашовы залога слуцкім ліхвярам-яўрэям. Так, у 1797 г. ён заклаў Эстэрцы Рабікавай за 24 рублі срэбраныя лыжкі, у 1800 г. Эстэрцы Гайсейцы даў у заклад за 34 рублі французскі гадзіннік, два парчовыя камзолы і шаўковую хустку, у 1801 г. Гіршу Гідовічу заклаў за 23 с паловай рублі падсвечнікі, медны посуд, вялікі французскі сярэбраны гадзіннік. Не гледзячы на збядненне і

фізічную знямогласць адзінокага мастака, пасля яго смерці па мерках сярэдняга слуцкага абывацеля засталася досыць багатая матэрыяльная спадчына, якой не супраць былі пакарыстацца і яго хатняя прыслуга Ганна Дубіцкая і блізкія да яго духоўныя асобы - дыякан Маісееў і святар Праабражэнскай царквы Іаан Вернацкі (у доме, які належыў да маёмасці гэтай царквы жыву у Слуцку Катлярэўскі). Вопіс рэчаў памерлага змяшчае пералік франтаватых касцюмаў памерлага: “фрак гранатавы светлы з гузікамі чорнага шоўку” (л.13), яшчэ адзін фрак, сурдугі (адзін з іх для аплаты пахавання памерлага нібы та быў прададзены за 8 рублёў), камзолы, шаўковыя панчохі, “тулуп сівы украінскі новы” (л.7). а так сама нешматлікая бялізна, посуд, пэндзлі барсуковыя, камні – адзін вялікі, а іншы маленькі для разцірання фарбаў (л. 13).

Звяртае на сябе ўвагу вопіс 10 кіг, якія належылі пакойнаму Катлярэўскаму. Сем з іх - сучасныя мастаку выданні свацкага, энцыклапедычна-пазнавальнага і забаўляльнага зместу, што выдатна характарызуе Катлярэўскага як “дзіця свайго часу”, асобу эпохі Асветніцтва, гэта кнігі: “Анекдоты Петра Великого”, “Обозрение Российской империи”, “Книга всякие всячины”, “Ежемесячное сочинение”, “Путеводитель”, часть первая, “Летопись о многих материях”, “Книга Комедии”. Часть первая, Жидописца (Мольера?). Толькі адна кніга, з тых што меліся ў маленькай ўласнай бібліятэцы Катлярэўскага была духоўнага зместу – “Распеў” Дзімітрыя Растоўскага, а две вялікія ілюстраваныя (“Кунштовія”, як названыяны ў вопісумасці Катлярэўскага) кнігі Новага і Старога запове былі для яго прафесійнымі дапаможнікамі, як і 12 асобных друкаваных гравюр – “печатных кунштаў штук 12”. Як прадметы свайго роду раскошы, былой франтаватай заможнасці Катлярэўскага, які мог дазволіць сабе раней адноснаю заможную празмернасць ў паўсядзённым жыцці, зазначым захаваныя пасля яго смерці 6 геаграфічных карт “мапы на александрыйскай паперы”, ружжо двурольнае, столік лакаваны “искусной работы” (ён згаданы толькі Ганнай Дубіцкай, у наступных вопісах ужо не фігуруе, як і дыван, і карціны вялікія старыя), запальны аптычны прыбор, пячатка на яго імя срэбраная, павозка руская (у дэпазіце ў настаўніка Салаўевіча). Але, як сведчыць архіўная судовая справа, грашовых сродкаў пасля смерці мастака не засталася і святар Вярнацкі для аргаізацыі трапезы па памерлым павінен быў прадаць сувой льянога палатна, які належыў памерламу

для патрбы выканання жывапісных работ. Гэта палатно было куплена дырэктарам кальвінскай слуцкай гімназіі за тры рублі, пры чым кошт палатна вызначылі запрошаныя для гэтага слуцкія іканапісцы (магчыма тыя ж Ян Маркіянавіч і Даніла Сяліцкі).

Па вопісу рэчаў, бачна, што пасля яго смерці засталася 6 падрыхтаваных мастаком, праляўкашаных дошак для напісання абразоў для архіепіскапа мінскага Іова, а так сама 5 закончаных жывапісных партрэтных твораў, выкананыя Катлярэўскім на прыканцы жыцця. Гэта партрэты імператарскіх асоб Паўла Пятровіча і Марыі Фёдараўны, імператрыцы Екацерыны II і князя Пацёмкіна, нясвіжскага прабашча Катэмбрына, вялікая карціна з партрэтным адлюстраваннем Клеапатры ў пазалочанай раме. Ні адзін з гэтых твораў, верагодней за ўсё да нашых дзён не захавалася, як, верагодна і абразы, выкананыя Катлярэўскім ў Слуцку, магчыма узоры мастакоўскай спадчыны Катлярэўскага знойдзена на Украіне. Іканастанс Слуцкага Троіцкага сабора ў 1704 г.(калі верыць даце завяршэння іканастанса, прыведзенай Ф. Серна-Салаўевічам) завяршаў па смерці Катлярэўскага, напэўна ўжо іншы мастак.

Што тычыцца прыцягнутых да судавага разбірацельства Ганны Дубіцкай і святароў Вернацкага і Маісеева, то першая ніякай кампенсацыі не атрымала, бо было даказана, што грошы яна атрымала дастаткова, яшчэ ўзяла сабе і некалькі рэчаў з адзення памерлага, а святары Вярнацкі Маісееў за самавольнае ўзяцце рэчаў памерлага аштрафаваны былі на выкананне двух соцен паклонаў кожным з іх у саборнай слуцкай Нікольскай царкве. Тым не менш, захаванне рэчаў памерлага іканапісца Катлярэўскага даручана было за тым святару слуцкай Праабражэнскай царквы Іаану Вернацкаму.

Такім чынам, дзякуючы знаходцы гэтай судовай справы, беларуская і украінская гісторыя мастацтва атрымала новае імя вельмі прадуктыўнага ў сваёй дзейнасці мастака іканапісца і жывапісца канца 18 ст. Стэфана Катлярэўскага, які за свае заслугі атрымаў чын губернскага рэгістратара. Імя гэта раней не было вядома даследчыкам, яно не было ўключана ні ў слоўнік беларускіх мастакоў, складзены Н. Высоцкай, ні ў слоўнік украінскіх малераў, складзены Паўлам Жаўтоўскім.

ПОЧАЇВСЬКА ГРАФІКА XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ.

*Пам'яті Ромуальда Біскупського –
Людини і Вченого*

Історія одного з найвідоміших українських монастирів, Почаївської Святоуспенської Лаври, включає в себе різні аспекти, в тому числі й багатогранну культурно-мистецьку діяльність, втілену у численних пов'язаних із нею пам'ятках архітектури, скульптури, малярства, як також – станкової та книжкової графіки, що вийшла зі стін монастирської друкарні за її двохсотлітнє функціонування.

Але розгляд художніх особливостей цієї графічної спадщини одізолювано від ширшого тогочасного контексту – лише один, хоч і дуже важливий, штрих у загальнішому історико-культурному явищі, що його можна окреслити словами „Почаївська Святоуспенська Лавра – як духовно-мистецький осередок України”. Упродовж столітнього василіянського періоду його історії (від 1721 – до 1830 року) монастир став одним із важливих осередків української культури того часу, збагативши її найважливішими донині компонентами архітектурного ансамблю цієї обителі (будівлі величного Успенського собору й братського корпусу), малярством, зокрема – й авторства Луки Долинського (частково збереженого в інтер'єрі Успенського собору донині), скульптурою та різьбою (в т. ч. – Матвія Полейовського), а також – вказаним масивом графіки (як книжкової, так і станкової).

Увесь комплекс цих проявів художнього генія їх творців особливо підкреслює значимість монастиря як одного з генераторів української барокової культури – зважаючи на динамічність його праці у цій сфері якраз у XVIII ст., позначеного розквітом образотворчого мистецтва й архітектури бароко в різних регіонах України: як Придніпрянщини, так і на західноукраїнських землях. Залучення до співпраці з монастирем у Почаєві відомих будівничих Готфріда Гофмана, Ксаверія Кульчицького, братів Петра і Матвія Полейовських (останнього – також і як скульптора), видатного маляра Луки Долинського, знаних граверів Андрія Голоти, Йосифа й Адама Гочемських, Теодора Стрільбицького та інших свідчить про започатковану при співдії монастирських настоятелів та щедрого жертводавця Миколи Потоцького цілеспрямовану мистецьку політику Почаївської обителі

упродовж тривалого часу, завдяки чому тут і сформувався вказаний культурно-мистецький феномен. Синтетична картина цих осягнень дозволяє говорити про системно-цілісний характер діяльності монастирського проводу, що було для нього одним із важливих векторів осучаснення релігійно-церковного життя. Безсумнівно, що активність монастиря у цій сфері виявляла і певний вплив на ширші еволюційні процеси в різних ділянках образотворчого мистецтва не лише волинського регіону.

Разом із тим, всебічному розглядові цього питання нерідко шкодили далекі від об'єктивності чинники, зумовлені релігійно-конфесійними упередженнями. Оскільки в зазначений період Почаївський монастир перебував у віданні чернечого Чину св. Василя Великого (монашого згромадження Української Греко-католицької Церкви), то відверто ворожа настанова до нього з боку церковно-православної історіографії відповідно впливала й на оцінку його осягнень у сфері релігійного мистецтва. Зокрема, така позиція виразно проступає зі сторінок праць православних авторів кінця XIX – поч. XX ст. архимандрита Амвросія (Лотоцького) “Сказание о Почаевской Лавре” (Почаїв, 1878), І. Чистовича “Очерк истории Западно-Русской Церкви”, ч. I–II (С.-Петербург, 1884), А. Хойнацького “Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание” (Почаїв, 1897), “Патерик Вольно-Почаевский” (Житомир, 1897), з трактувань В. Левицького у виданих ним “Материалах по истории Почаевской Лавры”, т. I (Почаїв, 1912), з численних публікацій у “Волынских епархиальных ведомостях” того часу. Зрештою, далекий від наукового, заідеологізований погляд на проблему, або й цілковите її замовчування, нерідко спостерігається і згодом, аж дотепер¹.

* * *

До уже відомих з літератури, пов'язаних своїм походженням із Почаєвом, мистецьких пам'яток XVIII – поч. XIX ст. за останні десятиліття додалося немало малознаних або й цілком невідомих досі творів іконопису та графіки, які дозволяють конкретніше говорити про окремі аспекти внеску Почаївської Лаври в загальноукраїнський історико-культурний процес. Деякі з цих творів суттєво доповнюють дотеперішні уявлення про роль друкарні Почаївського монастиря і в історії тогочасної української графіки. Враховуючи значимість доробку почаївських книговидавців та граверів, це питання чекає поглибленого, всестороннього вивчення, оскільки ця грань діяльності монастиря залишається однією з найбільш

значимих його заслуг перед вітчизняною культурою.

Достовірно першою надрукованою 1618 року в Почаєві книгою було “Зерцало Богословія” Кирила Транквіліона-Ставровецького, але вона вийшла із його приватної пересувної друкарні, яку невдовзі він забрав зі собою при виїзді звідси. Отож, монастир, фактично, не мав відношення до появи тут цієї книги, хоча побутують необґрунтовані твердження про книгодрукування у ньому задовго до появи історично зафіксованих видань. Натомість безсумнівно, що про заснування друкарні власне у Почаївському монастирі почали дбати лише нові його господарі, отці Василіяни.

Почаївська друкарня зароджувалася в умовах жорсткого суперництва. З першого ж етапу своєї історії вона упродовж десятиліть у численних судових тяжбах виборювала собі право на існування. Львівське Ставропігійське братство, як власник найвідомішої тоді на західноукраїнських теренах друкарні, слушно сприймало її небезпечним для себе конкурентом. 1730 року Почаївський монастир розпочав практичні заходи по організації своєї друкарні (у справі виготовлення шрифтів було укладено контракти зі сокальськими ремісниками-„гісарами” Шлеймовичем і Людкевичем, а також Іваном Долікевичем), і невдовзі з’явилися скромні місцеві першодруки – проскомидійний листок та пастирський лист Луцького єпископа Теодосія Любинецького-Рудницького (на владичому престолі – 1730–1750 рр.), який перед тим був архимандритом цієї обителі, й особливо дбав про започаткування тут друкарства². Як тільки про все це стало відомо, Ставропігійське братство виступило в обороні свого виключного права на друкування кирилических книг (особливо ж – Богослужбових) у цілому краї. Відповідних заходів уживала й Почаївська обитель, і з перемінним успіхом ця суперечка тривала аж до першого поділу Польщі 1772 року, коли Львів і Почаїв опинилися у складі різних держав: Галичина зі Львовом стала частиною Австро-Угорщини, Почаїв же залишився за Польщею. Щоправда, й перед тим, навіть в очікуванні королівських привілеїв на право книгодрукування³, чи – чергового рішення різних судів, отці Василіяни не припиняли роботи над підготовкою та випуском усе нових видань.

Отож, порівняно з початком регулярного книгодрукування у найвідоміших центрах українського друкарства Львові (від 1574) та Києві (1616–1617), друкарня монастиря

в Почаєві розпочала свою повномасштабну діяльність значно пізніше, на початку 1730-х років. Особливо результативним для неї був період 1772–1795 років, коли правові аспекти суперництва з друкарнею Львівської Ставропігії силою об’єктивних історичних обставин втратили свою актуальність для почаївських василіян. Тож саме тоді їх праця у власній друкарні увінчалася найкращими результатами. Один із показників цього – об’єм книгопродукції (кількість видань та їхні наклади), помножений не суттєве урізноманітнення тематики почаївських видань, порівняно з дотихчасовим доробком інших українських друкарень. Попри все, оскільки вони належали церковним структурам, то й їхні книги переважно призначалися для церковно-літургійного вжитку.

Очевидно, що це було першочерговим завданням й Почаївської друкарні, але оо. Василіяни вбачали свою місію не лише в цьому. Про це свідчать цілий ряд видань: збірники проповідей, які могли слугували не лише своєрідними практичними посібниками для духовенства, але й мали самодостатню катехитичну функцію; релігійні пісенники, які донині залишаються важливими фактами історії української літератури (особливо – відомий „Богогласник”, 1790); кілька призначених для народу господарських та лікарсько-ветеринарних порадників; „Гора Почаївська ...” (видання 1742, 1757, 1772), де зібрано основні історичні відомості та передання з історії славної обителі, як також – книжка з описом помітної події в українському християнстві – коронації чудотворної ікони Почаївської Богородиці; кілька видань „Букваря” (починаючи від 1748) та граматичний посібник „Краткоє потребніших от граматического художества вещей собраніе...” (1773); випущена 1770 року „Політика свѣцкая от іностранних авторов вкратці собранная, младим приличная, всім же обще благопотрібная” – короткий порадник гарної та пристойної поведінки. До того ж, – що особливо показово, – деякі з цих видань написані тодішньою народно-розмовною мовою; то ж чи не вперше живе українське слово знайшло собі місце на сторінках друкованих книжок. Приміром, це стосується двох видань укладеної Юліаном Добриловським книги „Науки парохіяльниа на неділі і свята урочистія цілого року...” (1792, 1794), у заголовку якої акцентується, що ці науки перекладені „з славенско-руского на простий і посполитий язык руский ... [чит. – „український” – О.С.]”, а в передмові-зверненні до



Заставка зі „Службника” 1755 р. Дереворіз.

читальника наголошується на необхідності користуватися народною мовою. Отож, подібні видання, що регулярно виходили з друкарні Почаївської Святоуспенської Лаври василянського періоду її історії, є неспростовним свідченням місіонерсько-патріотичної політики отців Василян й у цій сфері їхньої багатогранної діяльності.

Значними стали й досягнення друкарні у вирішенні матеріально-технічних проблем на всіх етапах підготовки до друкування й самого процесу виготовлення книги (прикладом може слугувати видрук монументальної „Євангелії” 1759 року, розміром 44 x 28 см). Вже на початках своєї практичної роботи вона мала достатнє технічне забезпечення. Згідно інвентаря друкарні з 17 вересня 1736 року⁴, у її розпорядженні було три станки (два нових й один старий), достатня кількість різнорідного шрифту, повна скринька гравюрних кліш та ініціалів. Діяла власна словолитня, регулярно поповнюючи запас необхідних матриць. Паралельно розвивалася й палітурна майстерня. На час вигнання оо. Василян з Почаївської Лаври, у складі інвентаря друкарні, яку вони передали новим господарям 10 жовтня 1831 року, було чотири станки для друкування книг, один – для позакнижкових гравюр, значний запас кириличних і латинських літер, велика кількість кліш для відтискування дереворізів та мідеритів, мідні форми для відливання літер, як також – багато паперу та уже видрукованих книг⁵.

Почаївські василяни дбали, аби стародруки, що виходили з їхньої друкарні, відзначалися і папером доброї якості, й належним рівнем усіх палітурних робіт. Але підстав для зарахування значної кількості їх видань до краших зразків мистецтва книги (і не тільки свого часу) є більше, й передусім це – комплексне мистецьке оформлення книжок – в єдності кожного з його компонентів. Характер розміщення набірної смуги на площині сторінки; поєднання на ній різних шрифтів, у залежності

від значення та ролі окремих текстових фрагментів; використання двоколірного (чорним і червоним) друку; художньо опрацьовані титульні аркуші (форти) книг та ініціальні літери – через усю протяжність тексту; ілюстрації, включно зі заставками та кінцівками – усе це складається на той історико-мистецький феномен, який являють собою Почаївські стародруки – в контексті історичного розвитку Української Книги, та й культури загалом.

* * *

Що стосується художнього оформлення книг, то з друкарнею Почаївської обителі упродовж десятиліть співпрацювали немало значних мистців-граверів, творчий доробок яких відзначається належним фахово-професійним рівнем й ознаками індивідуальної мистецької манери. Про перші прояви інтересу до української гравюри, в тому числі – й Почаївської, можна говорити у пов’язаності з працями російського вченого Дмитрія Ровінського, який, щоправда, розглядав її в контексті історії російської графіки⁶, або ж – польських авторів Юзефа Крашевського⁷ та Едварда Раставецького⁸. Окремі підрозділи про Почаївську друкарню містяться у присвячених українському друкарству загальніших працях І. Свенціцького⁹ та І. Огієнка¹⁰, а ширші відомості про доробок задіяних там граверів зібрані Павло Попов¹¹ та Володимир Січинський¹². У період після Другої світової війни панораму розвитку Почаївської книжкової графіки суттєво розширили своїми дослідженнями Яким Запаско та Ярослав Ісаєвич¹³, Дмитро Степовик¹⁴, Григорій Логвин¹⁵. Попри те, одним із завдань українського мистецтвознавства надалі залишається комплексне дослідження граверства в друкарні Почаївської Святоуспенської Лаври: як станкової гравюри, так і, особливо, великого масиву книжкової графіки цього релігійно-культурного центра.

Вивчаючи доступні йому на той час матеріали, В. Січинський називає десять імен почаївських граверів: Йосифа й Адама Гочемських, Йосифа, Івана Масієвського, Теодора Охримовича, Йоїля, монограмістів “Т” й “А.Б.”¹⁶, а також Теодора Стрільбицького і кремецького майстра Андрія Голоту¹⁷, який виконував роботи і для Почаєва. Тепер цей перелік можна доповнити майстрами Йоаном, Георг[ієм], Мануїлом, монограмістами „ІМ”¹⁸ та „ОГ”, про що свідчать авторські позначки на гравюрах почаївських стародруків. Маючи перед собою уже понад столітню історію українського книгодрукування, вони опиралися на



Андрій Голота. Форта до „Службника”
1744 р. Мідерит.

досвід попередників, зафіксований у розповсюджених тоді по різних українських територіях Богослужбових книгах, особливо – з друкарень Львівського Ставропігійського братства та Києво-Печерської Лаври. Отож, візуально-мистецький вигляд таких книг і загальна структура художнього їх оформлення на той час набули уже певної усталеності, хоча зрозуміло, що змістове й художнє редагування в кожному конкретному випадку вносило свої нюанси в їхній образ. Серед мистецьких акцентів у ньому важлива роль належала титульному аркушеві-форті, на якій вихідні дані книги подавалися в монументальному обрамленні, укладеному із продумано поєднаних декоративно-орнаментальних та фігуративних мотивів. Як це характерно для сакрального мистецтва загалом, зображальні компоненти на таких фортах мали не лише ілюстративне завдання стосовно змісту цієї книги, але здебільшого – й символіко-алегоричну значеннєвість.

У залежності від свого призначення, більшість книг мали й ілюстративний ряд, сюжетно-тематичний репертуар якого зумовлювався їх змістом. Багато почаївських видань містять більшу чи меншу кількість гравюр у тексті. Це

стосується видань „Тріоді цвітної” (1747, 1768, 1786), „Молитвослова” (1755, 1763, 1771, 1776, 1793), „Акафистів”(1756), „Праздней...”(1757), „Євангелія”(1759, 1768, 1771, 1780), „Анфологіона”(1777), „Службників”. Серед них є не лише гравюри, виконані у традиційнішій для давніх українських книг техніці дереворіза, але й мідерити (починаючи від видань 1745 і 1747), специфіка виражальних засобів яких дозволяла досягати досконалішого мистецько-естетичного результату у відтворенні форми, перспективно-просторових відношень, світло-тіньових ефектів.

У почаївських виданнях значна роль належить таким елементам мистецького оформлення тексту, як заставки, кінцівки, художньо потрактовані заголовні літери-„ініціали”. Вони були ніби другорядними, але від них залежало багато у сприйнятті цілісної структури книги: вони створювали певний ритм окремих розділів чи – абзаців, надавали чіткішої візуальної організованості окремій сторінці або ж – цілому двосторінковому розгортку, посилали читальникові-глядачеві свій образно-емоційний сигнал, у залежності від зображеного сюжетного чи орнаментально-декоративного мотиву. Щоразу майстри, які готували видання до друку (навіть якщо йшлося про перевидання тої чи іншої книги), намагалися привнести у нього новий формальний відтінок, доповнити іншими компонентами ілюстративного ряду, чи хоч би – урізноманітнити своєрідним укладом стандартних виливних елементів.

Почаївські майстри книги у своїй праці творчо узагальнювали не лише досвід своїх попередників – українських граверів, що причинилися до становлення українського друкарства і граверства за попередні сто років. Бути на рівні ідейно-естетичних вимог свого часу їм допомагала й ознайомленість із європейською книжковою продукцією (хоч би й на прикладі монастирської бібліотеки, яка формувалася й за рахунок отримання книг із Західної Європи, зокрема – з Риму, де був осідок прокураторів УГКЦ при Святішому Престолі, а ними тоді були василіяни). Необхідно відзначити і трансформацію Почаївським майстрами імпульсів українського народно-естетичного ідеалу. Це переконливо простежується у розмаїтті трактування рослинно-квіткових мотивів на розкішних заставках, які належать до тих особливостей, якими на тлі тогочасного загальноукраїнського книгодрукування вигідно вирізняються почаївські стародруки.



Йосиф. Різдво Христове
(іл. зі „Службника” 1744 р.). Дереворіз.

З-понад 400 відомих тепер почаївських книжкових видань більше половини (понад 220) – кириличні, решта – латиношрифті; в окремих виданнях „латинкою” відтворюється фонетичне звучання тогочасної української народної мови. Перший латиношрифтий почаївський друк з’явився 1739 року¹⁹. Назагал, для цієї частини продукції Почаївської друкарні властиве скромніше мистецьке оформлення. Переважно воно обмежувалося виливними прикрасами, зрідка – гравюрою зі шляхетським гербом особи, про яку йде мова у виданні, або якій ця книга присвячена. Серед нечисленних фігуративних зображень у цих виданнях є й роботи І. Филиповича, Й. Гочемського. До кращих під цим оглядом тогочасних книг латиношрифтного друку, що побачили світ у Почаївській Лаврі (та й на землях України загалом) належать „Medytacye albo rozmyslania na Ewangelie, przypadajace na wszystkie niedziele, dni y swieta uroczyste calego roku wedlug obrzadku Swietey Wschodniej Cerkwii” василіянина Йосифа Петкевича (Почаїв, 1754), оздоблені мистецьки майстерними заставками й кінцівками.

Зрештою, й не всі тутешні кириличні стародруки відзначаються насиченістю мистецьких оздоб. Суттєвіше, що

компоненти навіть і стриманого оздоблення засвідчують продуману його системність, зумовлену уже вказаними чинниками. Першим доказом відповідального підходу до справи стало художнє оформлення згаданого „Службника” 1734 року, яке виконав майстер Йосиф (чи, як він сам підписався під деякими зі своїх гравюр – „Йосиф”); на початках дослідів над діяльністю друкарні його деколи помилково ототожнювали з іншим гравером, Йосифом Гочемським). Вже ця його праця стала заявкою на високий естетичний рівень видань новопосталої друкарні, й подальша практика підтвердила її, в тому числі й роботами самого Йосифа. Але не лише його. Можна лише здогадуватися про причини появи вже 1735 року додаткового накладу цього ж видання, з тією різницею, що йому передувала нова форта (титульний аркуш). Ймовірно, що виконаний Йосифом титул видавався почаївським василіянам занадто скромним, або ж – недостатньо традиційним, і тому вони звернулися до кременецького гравера Андрія Голоти (він підписувався монограмою з латинських літер А.Н., й тому іноді таку сигнатуру помилково розшифровували як “Адам Гочемський”²⁰). Саме його робота (форта у техніці мідериту) відкриває видання 1735 року, яке, таким чином, має дві форти.

Окрім форти, для цього „Службника” Йосиф виконав (також у техніці дереворіза) і три сторінкові ілюстрації з цілофігурними зображеннями трьох авторів уживаних Східною Церквою літургій: св. Йоана Златоуста, св. Василя Великого і св. Григорія Двоєслова, Папи Римського. Як форта, так і гравюри стали прикметними для українського граверства якраз під оглядом підкреслено барокової стилістики: динамічно-експресивні постаті святих дуже нагадують барокові скульптури, ніби передвіщаючи подальшу появу подібної пластики чи то на головному фасаді собору св. Юра у Львові (виконані геніальним Йоганном Пінзелем фігури святих Льва й Атанасія), чи – у новій споруді Успенського собору, який з’явиться через півстоліття у самому Почаєві. Тим паче це стосується форти, яка являє собою декоративно потрактований картуш, на двох рівновеликих, ускладнених за обрисами площинах якого поміщено вихідні дані книги. Отож, використані на титульному аркуші зображальні мотиви слугують лише декоративним додатком до текстової інформації про це конкретне видання, внаслідок чого порушується більше властива для української книги структура форти, де



Адам Гочемський. Почаївська Богородиця.
Ост. третина XVIII ст. (НМЛ). Мідерит на шовку.

поєднувалися чітка архітектонічна будова – з продуманою ширшою іконографічною програмою²¹.

Доречно зазначити, що подібний підхід до рішення титульного аркуша у ті ж роки спостерігається й у друкарні Києво-Печерської Лаври (приміром, „Апостол” 1738 чи „Акафіст св. Варварі” 1739). Навряд чи на підставі лише цього можна з певністю говорити про безпосередні впливи, хоча факти свідчать: хоч би опосередковані пов’язаності друкарень цих двох великих українських монастирів простежуються, попри відмінності (а то й офіційно декларовану непримиренність) їх конфесійної приналежності. Доречно згадати, що вже у цей період історії Почаївської обителі її ранг визначали титулом „Лавра”²², за аналогією з Києво-Печерською Лаврою: саме так („Свята чудотворна Лавра Почаївська”) вона іменується на титульних аркушах видань 1750-х років (приміром, „Община, сиріч служби общія святым...” та „Праздня...” 1757, „Апостол” 1759, тощо).

Пристановленні Почаївської друкарні саме із Києва запрошували ливарника Івана для виготовлення шрифту. Безсумнівно також, що почаївські книговидавці та гравери не могли обминути досвіду своїх київських колег, в

окремих випадках – прямолінійно відвертих: Йосиф Гочемський, виконуючи мистецьке оформлення до „Праздня...”, видрукованої у Почаєві 1757 року (а потім – і до „Октоїха” 1758), звернувся до давнішого київського „Октоїха” (1699). Форте останньої книги, підписана Інокентієм Щирським, стала для Й. Гочемського першовзором, щоправда, набувши виразнішого барокового образного трактування. Те ж саме стосується форти до Почаївського „Псалтиря” 1789 р., автор якої взувався на роботу Аверкія Козачківського, яка, починаючи од київського видання 1728 р., неодноразово використовувалася й у пізніших тамтешніх виданнях. А щодо вказаного почаївського друку 1789 року, то трансформація київської гравюри полягала передусім у заміні зображення Успенського собору Києво-Печерської Лаври на новозбудований головний Почаївський храм, також посвячений Успенню Пресвятої Богородиці.

Проте ці окремі факти свідчать скоріше про властиву для книговидавничої справи того часу практику подібних запозичень (а в цьому випадку – і про єдиний загальноукраїнський культурно-мистецький процес, незалежно від конкретних внутріцерковних орієнтацій), але не про естетичну значимість Почаївської книжкової графіки загалом. Вона ж, на тлі цього процесу, відзначається не лише типологічною багатогранністю, але й своєрідністю образно-пластичної мови її майстрів та широтою їх мистецьких інтересів. Це може проілюструвати кожен зі складників мистецького оформлення книг, які зазнали дотику їх рук і таланту, незалежно від того, йдеться про фронтописи, сторінкові ілюстрації, заставки, кінцівки, ініціали, або ж – титульні аркуші (форти), до виконання яких ставилися чи не найвідповідальніше.

Той же Йосиф відомий як автор кількох титульних аркушів до почаївських видань, й вони відзначаються творчим підходом до їх образного втілення. Поряд із відзначеною тенденцією до пошуку нового типу форти (текстовий компонент в обрамленні декоративного картуша), він звертається й до розробки традиційної форми у вигляді архітектурного обрамлення, в структуру якого закомпоновано фігуративні зображення у медальйонах, а в центрі охопленого ним простору – площа для заголовного тексту.

Прикметна деталь таких його гравюр – картуш ускладнених обрисів, зовнішні архітектурні форми якого обрамлюють дзвонovidну площину, на якій він приміщує сюжетне зображення, або ж – заголовний текст (як у форті „Службника”, що

побачив світ 1755 року). В цьому випадку текстовий і зображальний компоненти також сприймаються доволі незалежними один від одного, розвиваючи ту тенденцію, яка привела до титульних аркушів Йосифа й Адама Гочемських. Вони вводять у практику Почаївської друкарні титульні аркуші шрифтового характеру, коли фігуративне зображення (в “Службнику” 1765 року – це група із трьох авторів Літургій, яких вперше в українській гравюрі представив разом Андрій Голота у форті “Службника” 1735 року) вводиться поміж рядки заголовка.

То ж мистецький аспект продукції Почаївської друкарні надалі потребує ґрунтовнішого вивчення, оскільки її спадщина наразі опрацьована недостатньо, попри те, що дослідники українського друкарства та мистецтвознавці фіксують її високу продуктивність²³ та співпрацю із нею відомих граверів, передусім у II половині XVIII ст. – періоду її найбільшої результативності саме під цим оглядом. Однак це стосується здебільшого книжкової гравюри, якій передусім присвячена етапна праця Іларіона Свенціцького “Початки книгопечатання на Україні”, що з’явилася друком у Львові в 1924 р., до 350-ліття тутешнього регулярного книгодрукування, розділ “Почаївська друкарня” у книзі Івана Огієнка “Історія українського друкарства”²⁴, відповідні підрозділи в “Історії українського мистецтва”²⁵ та книзі Якіма Запасака “Мистецтво книги на Україні”²⁶.

* * *

У той же час згадки про позакнижкову (станкову) гравюру є лише побіжними. Якраз із уже названими майстрами слід пов’язувати також і появу найбільш значимих станкових гравюр, що з’явилися у Почасві, і які є помітним компонентом історії української графіки XVIII – поч. XIX ст. Щоправда, коло граверів, під цим оглядом пов’язаних із друкарнею Почаївського монастиря, не обмежується лише ними. На станкових гравюрах залишили свої сигнатури й гравери, більше відомі як представники інших друкарських центрів, але які епізодично виконували замовлення Святоуспенської Лаври в Почасві. До таких належать львів’янин Іван Филипович²⁷, бердичівський гравер Теодор Раковецький²⁸, що працював передусім для Римо-католицького монастиря у Бердичеві, чи – римський гравер П’єтро Бомбеллі (1737–1807)²⁹. А на одному з антимінсів (для єпископа Теодосія Любинецького-Рудницького) виявлено підпис “Іона, п. [печатник-?; послушник-?] м[онастиря] Почаєвского”³⁰, який свідчить як про



Адам Гочемський. Воскресення Христове (іл. зі „Службника” 1791 р.). Мідерит.

невідомого раніше почаївського гравера, так і про друкування на Почаївській горі антимінсів – помітної типологічної групи в масиві давньої української гравюри³¹. У цій її ділянці, зокрема, вирізняється доробок Йосифа³² й Адама³³ Гочемських. Отож, сьогодні можна говорити про значну кількість майстрів граверства, насамперед зусиллями яких і постало мистецьке явище “Почаївська гравюра” в ширшому розумінні (а не лише книжкова).

Сюжетно-тематичний репертуар станкової гравюри власне Почасєва узалежнений передусім потребою прославлення саме місцевих святинь, тобто – виконання подібних кліш зумовлювалося конкретними вимогами: замовник (монастир) і майбутній споживач (передусім – прочани) потребували різних інтерпретацій сюжетів і мотивів, пов’язаних якраз із цими святинями, подібно, як це практикувалося і в інших монастирях. Показовою під цим оглядом була велика кількість ксилографічних кліш для друкування гравюр, які зберігалися в Києво-Печерській Лаврі. Включно з переданими сюди 1880 р.³⁴ такими дошками з Почасєва, їх тут нараховувалося до 3500, й походили вони у переважній більшості з XVII–XVIII ст.³⁵

Водночас із 17 дерев’яними, до Києва

було передано також і 35 кліш на міді. Багато із них призначалися для друкування станкових гравюр, й серед них були такі, що, як уже зазначалося, на замовлення монастиря у Почаєві не обов'язково були виконані в стінах Лаври. Зрештою, доречно згадати також і про поширену в тогочасній книжковій справі практику переміщення вже готових гравюрних кліш з однієї місцевості – в іншу, однак це більше властиво для книжкової гравюри³⁶.

Про початок друкування у Почаєві окремих позакнижкових гравюр достовірних відомостей наразі бракує, однак можна припускати, що виготовлення їх практикувалося тут ще до заснування стаціонарної друкарні. Після того, як фундаторка обителі, Ганна Гойська, у 1597 р. причинилася до вже задокументованого заснування і розбудови монастиря, він доволі скоро став місцем прощі для численних богомольців, що йшли сюди звідусіль. Їх притягала передусім слава про дві тутешні святині, відомі як чудодійні: відбита на скелі стопа Богородиці, що з неї витікала цілюща вода, а також – ікона Богородиці з Дитям (іконографії Богородиці Елеуси).

Згідно переказів, відбиток стопи Богородиці з'явився внаслідок об'явлення у 1240 році Пречистої Діви Марії на цьому місці, невдовзі після поселення тут ченців, які при татаро-монгольському нашестві на Київ подалися на Захід, рятуючись від смерті і прагнучи знайти нове місце для чернечої обителі. Для цього вони обрали печери на горі, де нині красується архітектурний ансамбль Почаївської Святоуспенської Лаври.

Історія згаданої ікони Богородиці з Дитям пов'язана з Почаївським краєм від 1597 р. Саме тоді, як мовить передання, у місцевої поміщиці Ганни Гойської зупинився грецький митрополит Неофіт, що проїжджав тут. При від'їзді він залишив Г. Гойській невеличку ікону із зображенням Богородиці Елеуси – на її середнику; святих пророка Іллі та первомученика Стефана, преподобних Мини й Авраамія – на бокових берегах; мучениці Катерини та преподобних Параскевії й Ірини – на нижньому березі.

За посередництвом ікони, ще коли вона перебувала в Ганни Гойської, почалися чудодіяння (приміром, після молитви перед нею прозрів брат поміщиці, Пилип Козинський). Це й спричинило перенесення ікони до церкви та заснування чернечої обителі, яка швидко розвивалася, насамперед – внаслідок цих чудодіянь та зумовленої ними великої кількості прочан, що почали масово приходити, аби помолитися перед

вказаними святинями, як це відбувається донині.

То ж можна припустити, що вже у перших десятиліттях XVII ст. монастир прагнув до поширення слави про них, одним із засобів чого могли бути невеликі графічні відтворення їх на папері – для заспокоєння попиту прочан, які хотіли повернутися додому з пам'яткою про відвідини Почаєва. Вважають, приміром, що у друкарні Києво-Печерської лаври перші гравюри на дереві, як окремі листки, не пов'язані з книгою, вийшли у світ в 1626-1627 рр.³⁷ А Павло Халєбський, автор відомої “Подорожі Антіохійського патріарха Макарія...” (супродовжуючи патріарха, у своєму щоденнику він доволі докладно фіксував враження про місця, через які вони проїждали), писав у 1654 р., що з цієї друкарні в Києві виходили не лише книги, але й “малюнки на великих аркушах – пам'ятки країн, святі ікони, вчені трактати тощо”³⁸.

Широкого розголосу набула в останній третині XVII ст. ще одна Почаївська подія, пам'ять про яку серед християнського люду України залишилася жити у різних проявах, в тому числі – і в образотворчому мистецтві. Йдеться про епізод так званої “Збарзької війни”, коли в 1675 році Почаївський монастир зазнав турецької облоги. Становище монастиря вже здавалося критичним, коли несподівано, 23 липня, турки поспіхом відступили од славної чернечої обителі. Облога закінчилася для нападників ганебно, бо внаслідок заступництва Пресвятої Богородиці, небесного ангельського воїнства та преподобного Йова Почаївського їхні атаки обернулися проти них самих, й вони були змушені рятуватися безладною втечею (випущені турками в бік монастиря стріли поверталися назад, і поцілювали їх же). Упродовж XVIII ст. було створено кілька варіантів великоформатної гравюр-мідериту “Облога Почаївського монастиря турками”. Подія викликала появу народних пісень цієї тематики, особливо – популярного донині канта “Ой зійшла зоря вечорова”. Ймовірно, що перша подібна композиція була малярською³⁹, і вже вона слугувала першовзором для постання відповідної гравюри (практика тематично-композиційних взаємозапозичень між малярством і графікою була звичною для тогочасного мистецтва). Перша із відомих нині гравюр “Облоги...” виконана знаним майстром Никодимом Зубрицьким у 1704 р., тобто, майже тридцять літ перед початком регулярної праці друкарні у Почаєві. Навряд чигравюра такого формату могла друкуватися у тутешньому монастирі без верстата, то ж,

мабуть, кліша одразу перебувала в друкарні Києво-Печерської Лаври, бо саме звідтам наприкінці XIX ст. до Почаєва було передано кілька її відбитків⁴⁰.

Однак це не означає, що тут, хоч і без громіздкого друкарського обладнання, не могли виготовлятися малоформатні гравюри для поширення серед народу, ще до початку місцевого книгодрукування. Якщо ж врахувати, що в XVII ст., паралельно з продукцією друкарень, з'являлися гравюри (дереворізи), виконані й віддруковані народними майстрами⁴¹ в домашніх умовах, то подібні припущення будуть цілком логічними. Адже реалізація таких присвятних (тому чи іншому святому, іконі, події) гравюр давала монастиреві й матеріальні прибутки.

Стосовно ж почаївських кліш, то доречно навести документально підтвержені цифри, які свідчать, що в друкарні тутешньої Святоуспенської Лаври упродовж 1842 року з десяти кліш було віддруковано майже 16 тисяч гравюр на атласі й папері, а за 1844 рік, з одинадцяти кліш – 23 тисячі відбитків⁴²... Хоча наведені цифри не дають підстави говорити конкретно щодо початку продукування подібних гравюр і про їхні кількості в перші періоди цього виробництва, тим не менше, вони дозволяють говорити про зацікавленість монастирів (в даному випадку – Почаївського) у виготовленні і збуті гравюр, одна з функцій яких полягала у поповненні монастирської каси.

* * *

З-поміж наведеної кількості гравюр більшість були відбитками із зображенням уславленої Почаївської ікони Богородиці з Дитям. Найімовірніше, що саме такі гравюри були першими, які вийшли зі стін монастиря у Почаєві, ще до початку регулярного тут книгодрукування. Що ж до перших років існування друкарні, то подібний дереворіз роботи гравера Йосифа, вміщений у “Службнику” 1734 р., має на собі дату “1733”, то ж імовірно, що якраз у цьому році, ще до появи книги, з його кліші могли вже друкуватися окремі гравюри для розповсюдження їх серед прочан.

Таке призначення цієї частини почаївської графічної продукції певною мірою впливало й на характер її образного, та й формально-пластичного вирішення. Зорієнтовані передусім на масовий збут, подібні гравюри не завжди вимагали від мистців інтенсивної творчої праці, часто поповнюючи ту сферу культури, яка перебуває на пограниччі творчості високого рівня – і суто ремісничого професіоналізму, хоч би й належного класу вправності. Тобто, вони поповнювали і

зміцнювали той необхідний для розвитку культури фундамент, без наявності якого годі сподіватися її високого рівня. Насамперед це стосується найпопулярніших невеличких гравюр (формату “вісімки” або й “шістнадцятки”), серед яких переважали зображення чудотворної ікони.

Але залежними саме від цієї ікони були й гравюри складніших композицій, у яких вона поєднувалася із відтворенням чи то пагорба з відбитком стопи та ченцем і пастухом Іваном Босим, що клячуть обабіч нього, чи – розлогого краєвиду з видом монастирського архітектурного ансамблю⁴³, або ж – із панорамою багатолюдної історичної події, якою було коронування ікони в 1773 році. Отож, усі вони (включно з “Облогою Почаївського монастиря турками”) прямо чи опосередковано пов’язані з прославленням Богородиці.

Таким чином, переважну частину продукованих друкарнею Почаївського монастиря станкових гравюр можна розглядати також у контексті небувалого досі на українських землях розквіту Марійного культу – почитання Богородиці. Зрозуміло, що це знайшло свій вияв й у різних видах мистецтва: Пречистій Діві присвячуються храми; традиційна Богородична іконографія у малярстві збагачується новими деталями і цілими сюжетами; численні скульптурні зображення виходять з-під різця професійних і народних мистців. Особливо помітний слід залишила тоді ця тематика у графіці. Саме в цей період прославилися як чудотворні багато ікон⁴⁴. До найбільше шанованих ікон відбувалися масові паломництва, й одною з бажаних пам’яток для прочан і були маленькі образки-гравюри із графічним відтворенням конкретної чудотворної ікони. Оскільки багато з таких ікон на сьогодні є втраченими, то згадані гравюри (декотрі з них друкувалися саме у Почаєві), окрім їхньої самодостатньої вартості як творів мистецтва графіки, мають також історико-культурне значення як документ, що візуально відтворює уже неіснуючу ікону. Зрозуміло, що при цьому слід враховувати специфіку мистецтва графіки, яка оперує переважно лінією та штрихом як також – поєднанням лише чорного й білого. Якщо при цьому навіть і нема можливості сказати щось про колорит малярського першовзору та окремі деталі, то принаймні нема сумніву щодо конкретного іконографічного варіанту (Одигітрія, Замилування-Елеуса, Богородиця Римська тощо), а це також є одним із важливих аспектів вивчення українського сакрального мистецтва.

Відомо немало прикладів, коли можна



Теодор Стрільбицький.
Почаївська Богородиця, зі сценами чудес.
Ост. третина XVIII ст. (НМЛ). Мідерит на шовку.

говорити про взаємозапозичення між малярством і графікою. Оскільки на момент появи і становлення графіки в Україні ікономалярство тут мало за собою уже багатовікову історію, то цілком логічною була первинність зразків цього малярства для граверів, що нерідко бачили в іконах першовзори для власної творчості. У подальшому могло бути й навпаки⁴⁵, що пояснюється більшою мобільністю графіки і граверів, які внаслідок цього краще орієнтувалися у загальних тенденціях розвитку мистецтва, і в міру своїх професійних можливостей та волі замовника (а в його ролі передусім продовжувала виступати Церква) відображали ці тенденції у власних творах. Якщо говорити конкретно, то з композиційної схеми однієї з гравюр почаївського друку (“Апофеоз Почаївської Богородиці”)⁴⁶ скористався автор пізнішої ікони⁴⁷. Щоправда, як нерідко бувало, її автор-маляр (подібними засадами могли керуватися й гравери, взуваючись на малярство) вважав за необхідне внести певні корективи в іконографічну структуру, залишивши у своєму творі тільки верхню, “небесну” сферу гравюри: оточену сяйвом у небесах Почаївську Богородицю, якій віддають шану уклікли на хмарах святі Василій Великий, Йосафат Кунцевич,

Барвара та преподобний Йов Почаївський (Залізо). Інший приклад цієї тенденції, коли першовзором для маляра стала графіка – ікони чотирьох євангелистів, що донині збереглися в церкві Успення Пресвятої Богородиці у с. Баїв біля Луцька (інспірацією для їх виконавця були відповідні гравюри Адама Гочемського з „Євангелії”, що побачила світ у Почаєві 1780 р.).

Найімовірніше, що програма настінних розписів другої половини XIX ст. в Успенському соборі Почаївської Лаври була укладена із залученням надрукованої тут графіки XVIII ст. Йдеться передусім про відтворені на стінах епізоди виявів ласк Богородиці при її іконі. Принаймні, можна говорити про найвідоміші з цих чудодіянь: появу відбитка стопи Діви Марії (1240); прозріння Пилипа Козинського перед іконою (1587); явлення над монастирем Богородиці та преп. Йова під час турецької облоги (1675); монах приносить перед ікону свою, відсічену турком, голову (1673); ангел переносить до монастиря полоненого турками монаха у кайданах (1674); врятування того, що впав у криницю (1704); воскресіння перед іконою немовляти з Жовкви (1710); оздоровлення перед іконою немічного (на ноги) з Тереховлі (1739). Перераховані події представлені, зокрема, на одному з дереворізів Теодора Стрільбицького⁴⁸.

Тракування подібних сюжетів, навіть базованих на містичних подіях, у XVIII ст. набувало побутового характеру, посиленого цілим рядом конкретних подробиць реального оточення майстра-гравера і людей, серед яких він працював, і для яких призначалися його твори. То ж образність почаївської станкової гравюри і формувалася на загальній історико-естетичній платформі мистецтва XVIII ст., а конкретизувався її вираз в результаті взаємодії споживача, замовника і мистця-гравера.

На час прийняття монастиря Російською православною Церквою в 1831 році, тут був значний запас друкованої продукції: книг й окремих гравюр. У складеному в жовтні місяці 1831 року “Каталозі книг та ікон, що знаходяться в бібліотеці Лаври”³⁹ (під рубрикою “ікони” мається на увазі ікони, чи зображення, друковані на папері або ж – на тканині) значиться 18 позицій, з яких три – це медальйони (овального вигляду гравюри-?), одна – ілюстрована історія Священного Писання, у вигляді книги (гравірована Христофором Вейгелієм, 1730 р.), решту 14 – друковані тут гравюри різного розміру. Гравюр формату листа („одинка”) було сім: Христа Спасителя, Розп’яття Ісуса Христа, Воскресіння



Адам Гочемський. Родовідне дерево св. Василя Великого. 1775. Мідерит (ВМ ЛНБ ім. В. Стефаника).

Ісуса Христа, Богородиці Почаївської – з чудесами (на атласі), Успення Богородиці, св. Миколая. Півлистових („двійка”) гравюр значилося дві: Летичівської Богородиці та св. Ірини. Чвертьлистовою („четвірка”) було “Розп’яття Ісуса Христа”, а формату “вісімки” – Почаївська Богородиця (мідерит на атласі).

У січні 1880 р. намісник Почаївської Лаври архимандрит Йоан передав до Музею Церковно-археологічного товариства при Київській духовній Академії 274 гравюри лаврської друкарні, в тому числі – 48 дереворізів і 226 – мідеритів⁵⁰. Серед них Н. Петров вирізняє твори Андрія Голоти (мідерит формату “вісімки”: зображення ікони Піддубцівської Богородиці – 1733), Йосифа, Івана Филиповича (мідерити – “вісімка”: зображення Почаївської Богородиці, Зимненської Богородиці, св. Василя Великого – 1742, св. Антонія Падуанського), Йосифа Гочемського (два мідеритні зображення ікони Богородиці в Кременецькому братському монастирі – 1767 та 1768 рр., а також – Піддубцівської Богородиці, 1778, в “четвірку”); Адама Гочемського (мідеритні зображення Почаївської Богородиці та ікони Богородиці в с. Рішневі – 1774 р., в “шістнадцятку”), Івана Масієвського (мідерит “Св. Миколай” – 1763 р, в “четвірку”, та ікони Богородиці з Братського монастиря в Кременці), Теодора Охримовського (мідерит ікони Спасителя

Боремельського, з підписом: “Teodor Ochrymovsky sculp. Pochajoviae 1778”), Теодора Раковецького (ікона Богородиці Тригірської), Монограміста “Т” (три зображення ікони Почаївської Богородиці), і, нарешті – Теодора Стрільбицького (“форта” до “Біблії” 1798 р.; “Йоан Предтеча” 1802; зображення Почаївської Богородиці, Йоан Почаївського з іншим святим, Страстей Господніх, св. Спиридона зі сценами чудодіянь, символічна гравюра). Окремою позицією згадуються великоформатні (приблизно, 45 x 55 см) мідерити “Облога Почаєва турками” та “Коронування ікони Почаївської Богородиці”, кожна з яких відома у кількох варіантах, і заслуговує на окремий розгляд.

З такого переліку не можна мати впевненості, чи всі з цих творів були позакнижковими гравюрами, але нема сумніву, що їх було, принаймні, більшість (пам’ятаючи при тому, що М. Петров із загальної кількості 274 гравюр називає лише деякі). Щодо інших гравюр із цього числа, то про окремі з них можна говорити конкретніше хоч би на підставі сімнадцяти дереворізних і тридцяти п’яти мідеритних кліш, які надійшли з Почаєва до Києва у травні 1880 року⁵¹.

Серед них слід відзначити “листова” зображення ікони – з невеликими клеймами, що відтворюють сцени найбільш відомих чудодіянь, які здійснювалися за її посередництвом. Оскільки хронологічно останнє з них датоване 1739 роком, то ця обставина опосередковано дає змогу для хоч би приблизного датування самої гравюри. Заслуговують на увагу дві роботи Адама Гочемського, які вносять суттєвий штрих до тематичного збагачення почаївської гравюри. Йдеться про виконаний ним у 1778 році “Вид Константинополя” та гравюру “Жид Лейба”⁵². Якщо першовзорами для першої з них були поширені тоді в графіці східнохристиянського світу панорамні види святих місць, то друга може слугувати прикладом нечастого ще тоді соціально-побутового жанру в українському мистецтві XVIII ст., а тим самим вона додає виразний штрих до характеристики А. Гочемського як мистця ширшого творчого діапазону.

Те ж саме можна сказати і про його гравюру “Родовідне дерево св. Василя Великого” (1775)⁵³, яка засвідчує високу майстерність автора (як творчу, так професійно-виконавську), попри те, що вона є лише інтерпретацією аналогічної роботи римського гравера Джованні-Паоло Мельхіорі (1664–1745). Гравюра А. Гочемського являє собою рідкісний



Причастя св. Онуфрія Великого. II пол. XVIII ст.
Мідерит (ДАТО).

зразок подібного варіанту іконографії св. Василя Великого в українському мистецтві, характерний і як приклад уваги до неї тодішніх господарів Почаївського монастиря, отців василіян. Ймовірно, що саме ця композиція могла слугувати першовзором і для розпису склепіння наві новозбудованої церкви Різдва Богородиці у василіянському монастирі в Загоріві. В системі цього розпису (втраченого на сьогодні) був „зображений св. Патріарх Василій [Великий] з 18 особами св. родини”⁵⁴.

Ченці-василіяни прагнули розвинути іконографію свого небесного покровителя як у малярстві (достатньо згадати виконану малярем-василіянином Юліаном Собуцьким⁵⁵ у 1778 р. ікону „Літургія св. Василя Великого”; нині – в колекції Червоноградської філії Львівського музею історії релігії⁵⁶), так і в графіці. А це, приміром, поруч із „Родовідним деревом...” Адама Гочемського та згаданим „Апофеозом Почаївської Богородиці”, – також мідерити А. Голоти „Ікона Теревовельської Богородиці Одигітрії, зі св. Василієм Великим і бл. Йосафатом Кунцевичем” та І. Масієвського⁵⁷ „Піддубцівська чудотворна ікона Богородиці Одигітрії, зі св. Василієм Великим і бл. Йосафатом Кунцевичем”⁵⁸. Зрозуміло, що образ архієпископа Кесарії Каппадокійської

часто фігурує і в графічному оформленні виданих у Почаєві „Службників”. Тобто, поряд із Богородичними сюжетами, місцевими чинниками була зумовлена і тематична лінія св. Василя Великого, навіть якщо вона і не може рівнятися з увагою, якої надавали в монастирській друкарні Марійській тематиці.

Місцеве вшанування преп. Йова Заліза, як найпомітнішої історичної постаті в історії Почаївської лаври, віддзеркалене й у багатьох гравюрах. Першою з відомих нам сьогодні є згадувана „Облога Почаєва турками” Н. Зубрицького (1704), хоча ймовірно, що не вона розпочинає його іконографію. Кілька її найбільш поширених зразків походять із XVIII – поч. XIX ст., й увагу василіян до неї саме у той період певною мірою можна пов’язувати зі заходами, яких вони вживали перед Ватиканом у справі канонізації преп. Йова Почаївського.

Помітне місце в графіці Почаївської лаври займала й іконографія св. Онуфрія Великого, як одного з ушанованих анахоретів перших віків християнства, якого вшановують серед основоположників християнського чернецтва. Спонукою до того була й та обставина, що в структурі Чину св. Василя Великого перебувало декілька присвячених йому монастирів, в тому числі й найдавніші з них, Лаврівський та Львівський⁵⁹.

Тим-то не дивує наявність св. Онуфрія, небесного покровителя чернецтва загалом, у творах малярства, скульптури і графіки, що досі зберігаються в Почаєві, або ж були створені тут у той період. Серед таких пам’яток – виконане на полотні „Причастя св. Онуфрія” поч. XIX ст., авторства Луки Долинського (очевидно, ця ікона первісно була ядром вітваря св. Онуфрія Великого; зберігається у Почаївському монастирі), дерев’яна скульптура укляклого у молитовному пориві анахорета (авторства Матвія Полейовського)⁶⁰, або ж – зразок рідкісної для тогочасного українського мистецтва техніки ескізного рисунка, виконаного пензлем.

Очевидно, він вийшов із-під рук одного з малярів, що працювали тоді ж у Почаївському монастирі. На звороті унікальної під цим оглядом невеликої ікони Почаївської Богородиці⁶¹ (друга пол. XVIII ст.) щасливо зберігся вправно виконаний (пензлем, темною фарбою) рисунок. У його верхній половині – „Тройця ветхозавітна”, нижче – якраз „Причастя св. Онуфрія”, ідейно поєднане з іконографією верхньої частини. Подібні рисунки здебільшого слугували підготовчим ескізом для подальшого створення малярської ікони,



Теодор Стрільбицький. Коронація ікони Почаївської Богородиці. Ост. третина XVIII ст. Мідерит. (НМЛ).

але в цьому випадку є нагода побачити й вільну, розковану творчу манеру автора, його чуття стилю, вміння мінімальними образно-виражальними засобами надати індивідуалізованого відтінку ликам персонажів, кількома лініями відтворити пейзажне середовище “пустелі” святого відлюдника.

Образ св. Онуфрія Великого відтворено на кількох гравюрах, у тому числі – відомих мистців Йосифа Гочемського і Теодора Стрільбицького⁶². Цінність деяких із них ще й тому, що вони відтворюють чудотворні ікони св. Онуфрія, які знаходилися у двох василіянських монастирях – Калинівському (на гравюрі Т. Стрільбицького) та Любарському (мідерит Йосифа Гочемського, 1752 р.).

Пов'язані з Почаївською лаврою василіянського періоду її історії гравюри цієї тематики виготовлялися тут масовими накладками, й тисячі прочан, що з усіх усюд постійно приходили до Почаївських святинь, розносили ці друківані образки по різних містах і селах України (та й не лише України). Збереглося принаймні чотири такі гравюри. Дві з них – серед матеріалів Почаївської Лаври в Державному архіві Тернопільської області⁶³, причому, обидві (а це також мідерити) – у двох варіантах. Пояснюється це тим, що після загарбання Лаври Російською Церквою і вигнання оо. Василіян у 1831 р. з Почаєва, у Лаврській друкарні після них залишилася багата спадщина, зокрема – у вигляді дерево- і мідеритних кліш, з яких продовжували друкувати гравюри вже нові, православні господарі монастиря, перед тим однак зробивши деякі (хоч і несуттєві) зміни в цих клішах⁶⁴. Перший зі згаданих мідеритів представляє цілофігурну фронтальну постать св. Онуфрія, під ногами

котрого – корона й берло, з під гравюрою – напис: “Wizerunek Obrazu S. Onufrego Pustelnika / Laskami slynacego w Kalinowie / u XX. Bazyljanow”. Отож, гравюра має для нас подвійну значимість: не лише як зразок іконографії цього святого, а й тим, що відтворює (зі зрозумілою мірою умовності) конкретну чудотворну його ікону, що містилася в монастирі у Калинівці на Вінничині. Натомість другий мідерит – самодостатня гравюра “Преподобний Онуфрій”, де святий анахорет, клякнувши, приймає причастя від ангела; під ногами – ті ж самі корона й берло, які усунуто при внесенні змін у кліші⁶⁵.

Обидві вказані гравюри поступаються рівнем свого виконання перед двома іншими з цього ряду. Третя – це підписний і датований мідерит, виконаний у 1752 р. знаним українським гравером Йосифом Гочемським, творча діяльність якого тісно пов'язана з Почаєвом. Цей мідерит також важливий для нас тим, що є графічною версією вже іншої чудотворної ікони св. Онуфрія – з василіянського монастиря в Любарі (польськомовний напис під гравюрою проголошує, що це «Wizerunek Cudownego Obrazu Swietego Onufrego w Lubarze WW : OO : Zakonu S : Bazylego Wielkiego»)⁶⁶. Іконографічне вирішення композиції прикметне тим, що тут зафіксовано момент, який ніби передує Причастю. Клякнувши перед Розп'яттям та розкритою книгою й молитовне розвівши руки, св. Онуфрій благоговійно дивиться у небо, де у хмарах один з ангеліків тримає чашу причастя, від якої на пустельника падає промінь Божественного світла, як запорука Боговгодности його подвижництва. Особливості стилістики репродукованої гравером ікони (якщо прийняти, що гравюра відтворює її найсуттєвіші ознаки) свідчать про те, що вона, ця ікона, могла бути створена наприкінці XVII – у перші десятиліття XVIII ст., і серед корпусу українських Святоонуфрійських пам'яток її іконографія відзначалася своєрідними деталями. Назагал же, вона мала барокові риси, що були близькими до естетичних уподобань Йосифа Гочемського, бо подібні засади і його власної творчо-мистецької манери наочно простежується у великому доробку цього майстра.

І, нарешті, звернемося до четвертої “Онуфрійської” гравюризпродукції друкарні Почаївської Лаври. Є нею дереворит, що зберігається у фондівих збірках Історико-культурного заповідника “Киево-Печерська Лавра”⁶⁷, Ростове зображення ледь поверненого вправо святого – із зігнутими



Калинівська чудотворна ікона св. Онуфрія Великого.
II пол. XVIII ст. Мідерит (ДАТО).

в ліктях, трохи розведеними догори руками, на правій з яких – чотки. Борода й волосся – до землі, на бедрах – перепоясання з листя. Під ногами – королівські атрибути: корона, сфера-”державка” і берло. При краях композиції – пальми, вдалині – гори, у правій з яких – арковидний вхід у печеру, біля якого зі скелі б’є струмінь джерельної води. На другому плані зліва – св. Пафнутій над померлим Онуфрієм; за ним – два леви. Загальний образний лад цього твору, прийоми зображення людської постаті, пейзажних мотивів, хмар на небі, характер просторового вирішення, врешті – співпадіння у розмірах з кількома гравюрами Теодора Стрільбицького⁶⁸ дають підставу атрибутувати цей дереворит “Преподобний Онуфрій Великий” як твір саме цього талановитого почаївського гравера кінця XVIII – поч. XIX ст.

Теодор Стрільбицький⁶⁹ помітно вирізняється серед граверів, що співпрацювали з друкарнею Почаївського монастиря. Донедавна в літературі не

подавалося практично жодних біографічних даних про цього майстра, за винятком того, що він як гравер працював у Почаєві, Чернігові⁷⁰ та в Ченстохові⁷¹. Щодо Т. Стрільбицького як гравера Чернігівського, то маємо тут безсумнівну помилку, оскільки польське написання села Чернихів (на підписній гравюрі на міді цього майстра – із Чернихівською чудотворною іконою Богородиці з Дитям) недалеко Тернополя сприймалося як “Чернігів”. Знаним є і виконаний ним дереворіз “Йоан Предтеча”, на якому автор залишив монограму “TS”. Серед його творів Почаївської тематики також є підписний мідерит⁷², на якому ікона представлена над панорамним краєвидом з монастирем, обабіч якого, ближче до першого плану – клячуть, як уже згадувалося, василіянський чернець (зліва) та пастух, біля якого – отара овець. Обидві гравюри слугують надійним орієнтиром для визначення авторства Теодора Стрільбицького і в ряді інших гравюр, передусім тих, що друкувалися у Почаєві..

Аналіз цих гравюр підтверджує слова В. Січинського, що Т. Стрільбицький – “це вже мистець нової післярококової доби, майстер досить високої граверської техніки”⁷³. Він вільно, невимушено оперує різними прийомами гравірування: паралельне і різнонаправлене перехрестне штрихування, моделювання форми як штрихом (що переважно кладеться “за формою”), так і різної інтенсивності й густоти крапочками. Уникаючи монотонності, майстерно поєднує розмаїту щільність, товщину і характер штриха (паралельний, хвилястий, пунктирний), демонструє тверду руку, добре відчуття масштабності, вміння передати просторові плани (в тому числі – і хмарного неба). Усе це вигідно вирізняє гравюри Теодора Стрільбицького і свідчить про нього як про мистця зі значним творчим потенціалом, що реалізувався не лише у таких, порівняно скромних зображеннях, як вказані підписні твори, але й у гравюрах зі складною композиційною побудовою, панорамними краєвидами та багатою орнаменталією.

Базуючись на уважному аналізі манери виконання, В. Свенціцька слушно висловила припущення про Т. Стрільбицького як автора монументального мідериту “Коронування ікони Почаївської Богоматері в 1773 р.”⁷⁴, причому, дослідниця вважала, що він міг постати після 1783 року, тобто, вже по завершенні будівництва собору.

Сьогодні безсумнівним є лиш те, що мідерит був виконаний не раніше 1775 року, і на цьому слід зупинитися трохи



Теодор Стрільбицький. Чудотворна ікона Черніхівської Богородиці, над парохіяльною церквою. Поч. XIX ст. (НМЛ).

докладніше. Саме тоді, за пропозицією Петра Полейовського, до виконаного Готфрідом Гофманом проекту Успенського собору Почаївського монастиря було внесено деякі зміни, серед яких – і розміщення вікон у восьмигранному барабані купола – по діагональних осях⁷⁵, тобто, саме так, як і зображено на кількох гравюрах, серед них – й на аналізованій. Щоправда, є деталі, які трохи відрізняють нинішній вигляд Успенського собору від зображення на гравюрах. Маємо на увазі увічнені на них своєрідні рустовані півколони(?) як на обидвох вежах фасаду храму, так і на цокольній споруді, й саме це відрізняє його від нинішнього фактичного вигляду собору, з його гладкими пілястрами. Можливо, існувала саме така модель цілого архітектурного комплексу, і якраз вона була першовзором для граверів. Глибше вивчення історії будівництва Почаївського монастиря може й прояснить цей нюанс, що тут є лише дотичним до нашої теми. Однак саме ці рустовані півколони незмінно присутні на мідеритах цього кола, тоді як на пізніших літографських повтореннях “Коронації ікони Почаївської Богородиці в 1773 р.” цей руст зникає⁷⁶.

В історії Почаївської друкарні ця монументальна гравюра займає особливе місце не стільки своїм розміром, як масштабністю задуму, багатством важливих для вивчення різних граней матеріальної культури того часу подробиць та майстерністю виконання. Неможливо сьогодні однозначно визначити автора цього задуму, однак найімовірніше, що в цьому конкретному випадку йшлося про створення парної гравюри до вже згаданої “Облоги Почаєва турками”. Якщо остання увічнювала момент одного з чудодіянь, що його вчинила Пречиста за допомогою Божественної сили, спрямованої на захист праведних земних людей, то “Коронування...” покликане представити всенародне прославлення Богородиці тими ж мешканцями Землі, які зазнають щедрих небесних ласк за посередництвом Почаївської чудотворної ікони Богородиці.

Цей, тематично пов’язаний із Почаєвом своєрідний диптих, слід розглядати також і в руслі історичної тематики в українському мистецтві XVIII ст. Зважаючи на певну синкретичність давнього українського сакрального мистецтва, така його поліфункціональність сприймається цілком усправедливою, що підтверджують хоч би цілий ряд ікон XVII–XVIII ст., передусім – так званих “козацьких Покров”. Вони ілюструють переосмислення українськими малярами іконографії Покрови Богородиці, і в них органічно поєднано сакральне зображення (Богородиці та цілого ряду святих небожителів) – з персонажами, що безсумнівно наділені портретними рисами конкретних історичних осіб. Подібні ікони слід вважати скоріше алегоріями опіки небесних сил над українським воїнством, натомість відтворюваний у гравюрі сюжет облоги Почаєва турками ілюструє це безпосередньо. Ідейний зміст та характер образного трактування події ніби підтверджує слова дослідника давнього українського мистецтва Павла Жолтовського, що для батальних сцен у ньому “властиве епічне, а не драматичне трактування. Це пояснюється тією загальною настроєністю, яка панувала в тодішньому українському мистецтві, глибоко оптимістичному, життєрадісному, далекому від трагічних переживань”⁷⁷.

Інструментарій формально-стилістичного аналізу дозволяє нам приписати Т. Стрільбицькому ще два великі мідерити, що зберігаються в НМЛ і присвячені прославленню цієї ж самої чудотворної ікони Почаївської Богородиці. Перший із них – на папері⁷⁸, другий – на ясному шовку⁷⁹; обидвом притаманні ті ж прийоми

технічного виконання та стилістичні ознаки, якими відзначаються вищезгадані гравюри.

Передусім це стосується відносно добре збереженого відбитка на папері, де композиція також ділиться на дві частини, які умовно можна назвати земною і небесною. Нижня (“земна”) – це представлений із високої точки зору панорамний краєвид, а верхню, “небесну” сферу аркуша займає відносно великомасштабне відтворення ікони Почаївської Богородиці – у вигадливому рокайльному картуші й велелепному, символіко-алегоричному оточенні. Так, у хмарах навколо картуша зображені: вгорі – Новозавітна Трійця (Бог-Отець та Христос тримають над іконою корону), зліва – ангел, що прославляє трубить в сурму, праворуч – Архангел Гавриїл (?) з лілією – символом чистоти Марії.

Ця гравюра може бути ілюстрацією звичного у мистецтві минулих епох прийому використання майстрами окремих іконографічних чи композиційних елементів із творчого доробку своїх колег. Загальна композиційна схема нашого мідерита, як також оточення ікони, демонструє очевидні паралелі з подібним зображенням чудотворної ікони Бердичевської Богородиці на гравюрі роботи Верхельста (Ю. Крашевські називає його “братом”, тобто – монахом⁸⁰) – очевидно, представника відомої родини граверів з Аугсбурга. Зрозуміло, що це не применшує майстерности Теодора Стрільбицького (бо саме він є автором відбитки з НМЛ), котрий тут наочно демонструє віртуозне володіння різцем і вміння органічно, ненав’язливо поєднати реальний природний ландшафт, архітектуру – з мотивами позаземного буття.

Навіть порівняльного аналізу з гравюрами Черніхівської Богородиці (включно з особливостями шрифту у написах) вистачило б, аби й у цьому випадку переконалися в авторстві Т. Стрільбицького. Проте, є ще один незаперечний аргумент, а саме – уже згадувана аналогічна гравюра з колекції Відділу мистецтв ЛНБ НАНУ – з його підписом⁸¹. Щоправда, там Богородиця з Дітями має дещо інше образне трактування (трохи відрізняються лики, незначні відмінності є в укладі банок одягу, нема саява над головами), але загальна характеристика цілком суголосна до вищеописаних зображень Пречистої Діви. Можливо, що тамта відбитка є першим варіантом, який майстер ще доопрацьовував, прийшовши до того остаточного рішення, яке бачимо на примірнику з НМЛ.

Композиція другого мідерита (на шовку) з іконою Почаївської Богородиці й

панорамною монастиря – лаконічніша і строго симетрична, хоча принцип розташування основних композиційних елементів – такий же. Очевидно, чіткіша організація зображення на площині аркуша й відмова од надто патетичного, по-бароковому пишного та формально ускладненого декору в обрамленні ікони більше відповідала естетичній програмі майстра, як мистця уже нової, післярококової доби (за словами В. Січинського).

Висловлюючи свої міркування щодо атрибуції перелічених гравюр як творів Теодора Стрільбицького, усвідомлюємо, що ця проблема не завжди може бути сприйнята однозначно. Зрозуміло, що виготовлені кимось із майстрів кліші для друкування гравюр могли використовуватися ще довго після нього. Причому, в них могли вноситися окремі зміни як у зображальний ряд, так і в підписи й написи (зрештою, варіанти виходили з-під різця й одного майстра), або ж вони просто могли бути скопійовані – і друкуватися вже з іншим підписом. Але навіть і в таких випадках уважний аналітичний мистецтвознавчий аналіз переважно дає змогу встановити істину.

З подібною ситуацією зустрічаємося у праці В. Делюги, якщо розглядати дві гравюри із зображенням ікони Почаївської Богородиці над монастирем, які цей дослідник приписує Йосифові Гочемському⁸². Другу з них (без підпису; кат. 11), яка фактично повторює останню з аналізованих гравюр із колекції НМЛ (за винятком видозміненої постаті монаха), слід вважати за варіант роботи Т. Стрільбицького. Цей варіант з’явився якраз унаслідок згаданого часткового переграверування авторської кліші майстра вже після вигнання василіян зі стін Почаївської Лаври.

Зайнявши після отців-василіян, 1831 року, монастир у Почаєві, ченці Російської православної Церкви успадкували й засновану василіянами друкарню з інвентарем. Зокрема, це стосується також і мідеритних й дереворитних кліш для друкування станкових гравюр. Нові господарі монастиря прагнули активно використовувати ці кліші для друку відтисків, що користувалися великим попитом у численних прочан, які постійно йшли звідусіль до монастирських святинь. То ж вирішили внести в кліші деякі зміни, фрагментарно усуваючи чи замінюючи ті частини зображень або написів, які сприймалися представниками Російської Церкви “ідеологічно” шкідливими або ж такими, що ніби-то були ознаками латинізації Східної Церкви, або ж – пропагували

полонізаторство.

У зв'язку з цим у 1844 році розпочався процес внесення таких змін в кліші, і цей момент є суттєвим для подальшого вивчення графічної спадщини Почаївської друкарні, оскільки лише враховуючи цю обставину, стає зрозумілим існування низки гравюр, які мають близьких відповідниць, і для дослідників це деколи ускладнює визначення першовзору, й причину появи видозмінених відбитків.

Отож, 13 червня 1844 року Духовний Собор Почаївської лаври (ДСПЛ) звернувся до архієпископа Никанора (тодішнього керуючого Волинською єпархією і священноархимандрита Лаври) з проською дозволити, щоби єврей-гравер з Дубна, Хаїм Зильберштейн-Люблінський провів “виправлення” мідних плит із зображенням святих. Як аргумент, ДСПЛ повідомляв, що вже перевірів фаховість цього гравера, доручивши йому зробити виправлення у двох плитах: малій (“вісімці”) і великій (“півметовій”), за що йому заплатили, відповідно, 2 і 3 рублі.

В результаті 4 липня 1844 року було укладено угоду такого змісту:

“Условіє.

1844 года Июля 4 дня. В присутствіи Лаврского Духовного Собора съ жителемъ г. Дубна Евреемъ Хаимомъ Зильберштейном-Люблинским, заключено сіе условіє на исправленіє медныхъ досокъ для печатанія разныхъ иконъ и изображеній, коего условія пункты следующие:

1. Оный Люблинский – мастер резного искусства принялъ на себя обязанность исправить медныхъ досокъ числомъ 18 штук.

2. Так как по симъ доскамъ, до исправленія оныхъ вытиснуты изображенія на бумаге и ему Люблинскому предявлены с отметками на техъ же изображеніяхъ где нужно заменить или выбросить, то он долженъ все то исправить и представить эти доски в надлежащемъ ихъ виде, как-то:

3. Польскія подписи и Латинскія изобразить русскими словами; все избитыя черты на доскахъ углубить и где нужно исправить.

4. Когда сіи доски будутъ имъ Люблинскимъ исправлены, то первые оттиски исправленныхъ досокъ долженъ онъ представлять в Лаврскій Соборъ къ разсмотренію и, где окажется надобнымъ, к исправленію вновь уже бесплатно.

5. Работу сію т. е. исправленіє досокъ онъ долженъ приводить тут же, при Лавре, для чего и назначено ему будетъ место в одном из Лаврскихъ домовъ, сроком в теченіи 2-хъ месяцев).

6. Когда оныя все 18 досокъ по надлежащему будут исправлены; то он Люблинскій за всю оную работу имеет получить от Лавры всего 65 рублей серебром, из коих в продолженіє работ 40 р. сер., а остальне 25 р. сер. имеет получить по исправленіи и по сдаче всех досок.

Каковое условіє обе стороны своеручно подписали

Еврей Хаим Зильберштейн Люблинский – [підпис]

Наместник Архимандрит Григорій⁷⁸³

Враховуючи наведений тут документ, стає зрозумілим, що на клішах зазнавали певної зміни форми або посилилася інтенсивність окремих плям, і саме тому на згаданій В. Делюгою композиції зникло зображення ченця у василіянському облаченні, а з'явилася та постать, що присутня на аркуші з Національного Музею у Варшаві. Про це свідчить і деяка її штивність та здрібненість у масштабі, порівняно з відбиткою з НМЛ.

Щодо іншої гравюри, яку В. Делюга також приписує Й. Гочемському (теж – без підпису; кат. 10), то вона сприймається компіляцією з двох різних мідеритів Т. Стрільбицького, але очевидно, що зроблена вона не самим майстром, індивідуальна манера якого не допускала певної недбалості і схематизму, які бачимо тут. Приписування її різцеві Йосифа Гочемського – з покликом на Раставецкого, також є помилковим, оскільки останній дійсно згадує про “Богородицю Почаївську, а внизу – вид монастиря і двоє святих; напис слов'янський”⁷⁸⁴, але – серед праць Адама (а не Йосифа) Гочемського, причому, також не згадуючи про наявність підпису. Такою ж неконкретною є й інформація, що її подає про гравюри А. і Й. Гочемських Ю. Крашевскі⁷⁸⁵. Водночас, Е. Раставецкі згадує серед творів якраз Т. Стрільбицького “Найсвятішу Діву Марію в Почаєві, з написом руським...”, причому – підписну⁷⁸⁶. Те ж саме знаходимо і в Д. Ровинського⁷⁸⁷.

„Почаївська” тематика у творчості Т. Стрільбицького не вичерпується згаданими тут гравюрами. Приміром, найімовірніше, що він виконав один із дереворитів з іконою Почаївської Богородиці (НМЛ, інв. № 12308 / Гд-565) та мідерит на шовку із колекції ВМ ЛБ НАНУ (інв. № 18069). Крім того, доречно згадати, що серед його доробку фігурує і зображення дуже шанованої в Україні й Білорусі ікони Жировицької Богородиці⁷⁸⁸, іконографія якої в українській графіці XVII-XVIII ст. дуже розгалужена. Отже, в колекціях НМЛ, ВМ ЛНБ НАНУ та Національного історико-культурного заповідника „Києво-Печерська лавра” зберігається нині кільканадцять позакнижкових, окремих

гравюр його авторства, що з'явилися в друкарні Почаївського монастиря. Окрім того, на 192-му аркуші виданого в Почаєві ж “Службника” (1791) міститься його мідерит “Апостоли Петро і Павло – з Успенським собором (моделлю-?) Почаївського монастиря”⁸⁹, а “Біблія” 1798 року відкривається титульним аркушем його ж роботи.

Датування усіх вищезгаданих станкових гравюр наразі може бути лише умовним, опосередкованим, оскільки на жодній із них нема авторської вказівки на час їх створення (хоча інколірик, яким позначена представлена на аркуші подія, помилково приймається якраз за рік виконання гравюри). Можна припустити, що хронологічно “Почаївські” гравюри передують “Черніхівським”, а серед них (“Почаївських”) першою може бути виконане у першій половині 1780-х років “Коронування ікони Почаївської Богородиці”. Аркуш з панорамою монастиря і розлогим краєвидом (НМЛ; Гд-865), очевидно, є поправленим варіантом примірника з ВМ ЛНБ, про що вже згадувалося. Як і гравюри на шовку (більша, з видом монастиря – із НМЛ; менша – з ВМ ЛНБ), а також – „форта” до почаївської “Біблії” 1798 р., він був виконаний, мабуть, наприкінці 1780 – у 1790-х роках.

Проаналізована група гравюр дає уявлення і про стильову спрямованість творчості Теодора Стрільбицького. Бароково-пишне (з елементами рококо) обрамлення ікони Почаївської Богородиці (НМЛ; Гд-865) є скоріше даниною традиції, аніж виявом естетичної позиції майстра. Характер його творчості більше відповідає нормам уже класицистичного періоду, незважаючи на окремі вкраплення у структуру гравюр елементів, закорінених ще в епосі бароко. Є підстави думати, що Т. Стрільбицький як гравер багато чим завдячує Аугсбурзьким майстрам. Можливо навіть, що він саме у цьому місті опановував секрет майстерності, чи, принаймні, близько спілкувався з кимось із цих граверів, який міг працювати на західноукраїнських землях. На користь такого припущення може свідчити не лише впевнена точність технічних прийомів, досить високий рівень професійної вправності, але й збагачення вживаних ним декоративних мотивів окремими елементами із арсеналу аугсбурзьких граверів (приміром, уже згадувані частини оточення ікони Почаївської Богородиці, як також – херувими і два ангелики, що підтримують раму з іконою на двох інших гравюрах).

Вищезгадані роботи загалом, а творчість

гравера Іосифа, Адамата Іосифа Гочемських, Теодора Стрільбицького й кількох інших майстрів – зокрема, можна розглядати як один із показових проявів діяльності друкарні Почаївського монастиря у сфері української гравюри XVIII ст., що висвітлює ряд характерних аспектів її загального розвитку. Пам'ятаючи, що графічне оформлення стародруків, призначених для церковно-літургійного вжитку, неможливо відокремити од сакрального мистецтва загалом, необхідно зазначити, що якраз у цій його ділянці проходили процеси певної його “десакралізації”, чи принаймні – послаблення його первісної сутності, так переконливо втіленої в ікономалярстві давніших періодів його розвитку. Навряд чи можна висувати це як звинувачення граверам, оскільки вказана тенденція зумовлена передусім специфікою графіки як виду мистецтва. По-перше, вона є чи не “наймолодшим” із тих видів візуально-пластичної творчості людини, які включаємо у поняття “сакральне мистецтво”, отож – графіка з'явилася в епоху, коли розуміння сакрального мистецтва почало набувати деяких нових ознак, спричинених різними чинниками. По-друге, графіка внаслідок технічних особливостей свого виконання стала одним з найдемократичніших видів мистецтва, численні зразки якого набули найширшого розповсюдження, а нерідко – й виготовлялися у середовищі народних мистців, чи – ремісників. Врешті, ці техніко-технологічні особливості графіки як виду мистецтва значною мірою визначили й ідейно-образну її грань, а в даному випадку – й почаївської станкової гравюри.

Можна вважати, що творчість Теодора Стрільбицького завершує найпродуктивніший і найважливіший під оглядом історико-мистецької значимості період розвитку граверства в Почаївській Лаврі. Пов'язаний із нею масив книжкової та станкової графіки – суттєвий компонент масштабного релігійно-духовного й культурно-мистецького явища, яким є Почаївська Святоуспенська Лавра XVIII ст. в ширшому розумінні слова. Різні його чинники органічно взаємопов'язані і взаємозалежні, разом формуючи той динамічний осередок української культури епохи бароко, яким був Почаївський монастир упродовж XVIII – на початку XIX ст.

1 Приміром, див. поемічного характеру книжку Івана Огієнка (митрополита Лларіона) „Фортеця православля на Волині – Свята Почаївська Лавра” (Вінніпег, 1961. – 398 с.), як також – одне з найновіших видань: Зелінский В. Объятия отча... Очерки по истории Почаевской Лавры. – Почаїв, 2000. – 192 с.

2 Про його роль в заснуванні друкарні у передмові до „Службника” 1734 р. (який і присвячений цьому архиєреєві) автори цього тексту, звертаючись до Владики, в дещо панегіричній тональності промовляють: „Нас же, подначалних ти рабов, к совершенію типографскаго діла, на изображеніе душеполезних книг, Архіпастирским трудолюбним попеченієм, аки магніта силою, похищше, привлек еси”.

3 Перший такий, позитивний для Почаївської обителі, привілей 18 жовтня 1732 року надав король Август II, й цю дату інколи вважають моментом заснування друкарні.

4 „Волинские епархиальные ведомости”. – 1905, №. 16. – С. 509–510.

5 Амвросій [Лотоцкий]. Сказание историческое о Почаевской Успенской Лавре ... – Почаїв, 1886. – С. 156–157.

6 Ровинский Д. Подробный словарь русских гравиров XVI–XIX вв. – Санкт-Петербург, 1895.

7 Kraszewski J. I. Catalogue d’une Collection Iconographique Polonoise... – Dresde, 1865.

8 Rastawiecki E. Słownik rytowników polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących... – Poznań, 1886.

9 Свенціцький І. Початки книгодрукування на землях України. – Львів, 1924. – С. 45–46; іл. 101–114.

10 Огієнко І. І. Історія українського друкарства. – Київ, 1994. – С. 217–230.

11 Попов П. Матеріяли до словника українських гравірів. – Київ, 1926.

12 Січинський В. Історія українського гравірівства XVI–XVIII століття. – Львів, 1937.

13 Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – Львів, 1971; Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Книга друга. Частина перша (1701–1764). – Львів, 1984; Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Книга друга. Частина друга (1765–1800). – Львів, 1984.

14 Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. – Київ, 1982.

15 Логвин Г. Н. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – Київ, 1990.

16 Не виключено, що В. Січинський прийняв за монограму „АБ” котрийсь зі скорочених підписів Адама Гочемського (у вигляді монограми „АГ”).

17 Січинський В. Історія українського гравірівства ... – С. 37–39.

18 Скоріш усього, відоме зі стародруків ім’я Мануель (чи – Мануїл), або ж – Мануель Ляторський (як автор підписної гравюри 1756 р. „Ікона Почаївської Богородиці з панорамою монастиря”) та монограма “ІМ” відносяться до однієї особи, ченця Почаївської Лаври (в окремих підписах під гравюрами до його імені, в одному випадку – з літерою „І”, додані літери О.С.В., чи – О.С.В.М., тобто – Ordinis Sancti Basilii Magni: Чину св. Василя Великого).

Наразі залишається відкритим питання і про думку В. Січинського (вказана праця дослідника, с. 39), що підписи “І.М.” та “Іоїль” належать Йоїлеві Мануельові.

19 Щоправда, дослідники вважають, що латинські шрифти були виготовлені для друкарні в Почаєві лише 1743 року (Запаско Я. П. Мистецтво книги... – С. 237; можливо, у цьому випадку слід говорити про виливання власних шрифтів). Наявність їх стала передумовою друкування й латиношрифтних книг (польсько- та латиномовних).

20 Логвин Г. Н. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – Київ, 1990. – С. 222.

21 Д. Степовик у своїй книзі „Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи” окреслює такий тип титульного аркуша словами „іконостасний титул”.

22 В православній церковній історіографії про це воліють не згадувати, констатуючи, що ранг лаври був наданий монастиреві в Почаєві лише 13 жовтня 1833 року, з ласки Петербурзького Св. Синоду (вищого на той час державно-церковного управління Російської імперії).

23 Пор.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Книга 1 (1574–1700). – Львів, 1981; Книга 2. Частина 1 (1701–1764). – Львів, 1984; Книга 2. Частина 2 (1765–1800). – Львів, 1984.

24 Огієнко І. І. Історія українського друкарства. – Київ, 1994. – С. 217–230; перше видання цієї праці з’явився у Львові в 1925 р.

25 Жолтовський П. М. Графіка // Історія українського мистецтва. – Т. III. – Київ, 1968. – С. 304–306.

26 Запаско Я. П. Мистецтво книги ... – С. 237–252.

27 Филипович Іван – львівський гравірів на міді (помер 24 березня 1766 року). Від 1741 р. за час його праці як книговидавця і гравіра, ним виконано 218 гравюр, в т. ч. – 48 зображень Богородиці (серед яких – Почаївська, Холмська, Жировицька, Краснобрідська, Зимненська, Віцинська, Барська, Бердичівська, Львівсько-домініканська та Львівська (сс. бернардинок), Люблінсько-домініканська, Томашівська, Підкамінська ікони).

Пор.: Вуйцик В. Нові документальні відомості про українського гравіра і друкаря XVIII століття Івана Филиповича // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – С. 457–463; Лильо О. Посмертний опис майна львівського гравіра і друкаря середини XVIII століття Івана Филиповича // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – С. 464–475.

28 Раковецький Теодор – гравірів на міді, помер після 1783 року. Працював у Бердичеві над оформленням книг та як автор окремих образків з графічним відтворенням чудотворних ікон (в т.ч. – Бердичівської, Підкамінської, Львівської – у сестер Бернардинок, Кропивненської). Датовані його роботи відомі від 1765 до 1780 року.

29 Подібно до ряду інших, іноземних за походженням, майстрів, П. Бомбеллі працював і над творами, пов’язаними з українською тематикою (зображення священномученика Йосафата, відтворення ікон Почаївської та Жировицької Богородиці тощо). Відомо два варіанти графічного відтворення ним Почаївської ікони (один зберігається в збірках графіки Львівської Наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка Національної академії наук України; інший – в колекції Володимира Вітрука у Львові: репр. див. у виданні: Сидор О. Колекція Володимира Вітрука: пристрасть і громадянський обов’язок. – Львів, 2008. – Іл. 10).

30 Відбиток антими́нса (1730-і рр.) зберігається в колекції відділу графіки Національного музею ім. Андрея Шептицького у Львові (інв. ч. НМЛ-1566 / Гд-131).

31 Пор.: Сидор-Ошуркевич О. Українська антими́нсна гравюра XVII–XVIII століть // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства. – Т. ССХХVII. – Львів, 1994. – С. 171–182.

Російськомовна версія статті: Украинские антими́нсные гравюры XVII – первой половины XVIII века // Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования. – С.-Петербург, 1996. – С. 53–70.

32 Гочемський Йосиф – гравер, твори (дереворити й мідерити) котрого датуються 1737–1778 рр. Працював переважно у Почаєві, перебував, зокрема, також у Києві. Автор численних ілюстрацій у стародруках (зокрема – до виданої у Почаєві „Анатомії”), портретів, окремих станкових гравюр (в т.ч. – зображень Почаївської, Кременецько-братської, Піддубцівської, Хлопицької ікон Богородиці).

33 Гочемський Адам – гравер на дереві й міді. Працював переважно у Почаєві. Відомий як автор численних окремих гравюр (в т.ч. – дереворитне та мідеритне зображення Почаївської, мідерити Рішневської й Тартаківської Богородиці), а також ілюстрацій у стародруках, що датовані 1770–1780-ми роками. Ймовірно, був сином Йосифа Гочемського.

34 Петров І. Известия Церковно-археологического Общества при Киевской духовной Академии // Труды Киевской духовной Академии. – 1880. – май–август (т. II). – С. 452–456.

35 Попов П. Ксилографічні дошки Лаврського музею. – Київ, 1927. – С. 3.

36 Доречно згадати, що, ймовірно, до Почаєва потрапило устаткування друкарні Унівського монастиря, після припинення там книговидавничої справи.

37 Огієнко І. Історія українського друкарства... – С. 276.

38 Халєбський Павло. Україна – земля козаків: Подорожній щоденник. – Київ, 2008. – С. 148

39 Її автором називають ченця Анатолія, що ніби-то був намісником Почаївського монастиря. Щоправда, вважають, що немає документальних підтверджень про монастирського настоятеля з таким іменем, однак це не заперечує можливого існування подібного малярського твору, що став першовзором для пізніших гравюр.

40 Див.: Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО), ф. 258, оп. 2, спр. 1746, арк. 1–3.

41 Пор.: Крип'якевич І. П., Луцик Р.Я., Максименко Ф. П. Народні гравюри XVII ст. // Українське мистецтвознавство. – Вип. 5. – Київ, 1971. – С. 150–162.

42 ДАТО, ф. 258, оп. 1, спр. 1106, арк. 2–2зв.; оп. 2, спр. 453, арк. 4–4зв.

43 Репр. однієї з подібних гравюр (авторства Т. Стрільбицького) див.: Сидор О. Визначна віха українського граверства // Галицька Брама (Львів). – 1999. – № 1–2 (49–50). – Іл. на с. 18.

44 Див.: Лужницький Г. Словник чудотворних Богородичних ікон України // Intrepido Pastori: Науковий збірник на честь Блаженнішого Патріярха Йосифа в 40-ліття вступлення на Галицький престіл 1.11.1944. – Рим, 1984. – С. 153–188.

45 Ця проблематика входила і в коло наукових інтересів світлої пам'яті Ромуальда Біскупського (пор.: Biskupski R. Inspiracje grafika malarstwa ikonowego XVII i 1 połowy XVIII wieku // Materialy

Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – № 23. – Rzeszow, 1977. – S. 14–17).

46 Репр. див.: Сидор О. Визначна віха... – Іл. на с. 19. Очевидно, її автор взурувався на іконографічно близьку гравюру І. Филиповича з видання „Гора Почаївська”, трансформувачи її нижню половину, де він додав зображення пагорба з відбитком стопи, обабіч якого уклали традиційні постаті ченця та пастуха Івана Босого.

47 Пор.: Давня українська ікона із приватних збірок / Автор-упорядник О. Сидор. – Київ, 2003. – Іл. 233.

48 Репр. див.: Сидор О. Визначна віха... – Іл. на с. 18.

Стрільбицький Теодор – гравер на дереві й міді. Працював у Почаєві в останній третині XVIII – на початку XIX ст. Автор як ілюстрацій у стародруках, так і окремих, не пов'язаних із книгою, мідеритів та дереворитів (переважно – Богородичної тематики, в т.ч. – зображень Чернихівської, Жировицької, Заславської, але перш усього – Почаївської ікон).

Пор.: Сидор О. Гравюри Теодора Стрільбицького в збірках Національного музею у Львові // Альманах '94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник Львівської академії мистецтв. – Львів, 1995. – С. 100–104.

49 ДАТО, ф. 158, оп. 3, спр. 12, арк. 17–18.

50 Петров Н. Известия церковно-археологического Общества при Киевской духовной Академии // Труды Киевской духовной Академии. – 1880. – Т. I (январь–апрель). – С. 679–682.

51 Петров Н. Известия... 1880. – Т. II (май–август). – С. 452–456.

52 Див.: Ровинский Д. Подробный словарь... – Т. I. – Санкт-Петербург, 1895. – Ст. 242.

53 Там само.

Щоправда, Д. Ровенський (очевидно, через недогляд) помилково інтерпретує її як сюжет “Богородиця – всім заступниця”.

54 Центральний Державний історичний архів України у Львові, ф. 823, оп. 3, спр. 1282, арк. 43–44зв.

55 Виданий в друкарні Почаївського монастиря 1776 р. “Каталог монастирів Святопокровської провінції Чину Св. Василя Великого на роки 1766–77” подає двадцятишестилітнього на той час брата Юліяна Собуцького серед насельників Загорівського (на Волині) монастиря.

56 Див.: Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – Київ, 1983. – С. 163 (з іл.). Щоправда, у цьому виданні ім'я автора помилково подано як “Ілля”, тоді як він у підписі в правому нижньому кутку ікони називає себе Юліяном.

57 Масієвський Іван – гравер на міді. Працював у другій половині XVIII ст. Серед творів – зображення Богородичних ікон Піддубцівської, Кременецько-братської, з Кальварії Пацлавської, як також – складніша композиція з видом Почаївського монастиря в оточенні клейм із Почаївськими чудесами.

58 Репр.: Сидор О. Визначна віха... – Іл. на с. 19; Сидор О. Святий Василь Великий в українському мистецтві. – Львів, 2008. – Іл. 211, 212.

59 Пор. роботи, що стосуються культу та іконографії св. Онуфрія Великого на українських землях: Мицько І. Про початки Святоонуфрійського монастиря у Лаврові // Лавра (Львів). – 1999. – № VI. – С. 27–35; Забашта Р. Стінопис бабинців Святоюр'ївської церкви Дрогобича й культ преподобного Онуфрія в Україні // Лавра. – 1999. – № VI. – С. 43–54; Сидор О. Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві // Старосамбірщина–III. Альманах. –

Старий Самбір, 2004. – С. 162–229.

60 Можливо, цей видатний твір української барокової скульптури виконано у Почаєві для монастиря у Підгір'ях, звідки він і потрапив до НМЛ. Репр. Див.: Сидор О. Святий Онуфрій Великий ... // Старосамбірщина–III... – С. 213.

61 Тепер зберігається в колекції “Студіону” (при студитському монастирі арх. Михаїла у Львові). Репродукції чільного й тильного боку ікони опубліковано: Сидор О. Під опікою святого Онуфрія Великого // Монастир святого Онуфрія Великого у Львові. – Львів, 2007. – С. 135.

62 Див. репр.: Сидор О. Святий Онуфрій Великий... // Старосамбірщина... – С. 211.

Ймовірно, що при виконанні цього дереворізу Т. Стрільбицький мав за першовзір згадану гравюру І. Щирського, тим паче, що у деяких творах цього почаївського майстра простежується його орієнтація на графіку видань Києво-Печерської Лаври.

63 ДАТО, ф. 258 („Духовний Собор Почаївської Лаври”). – Оп. 1. – Спр. 1218. – Арк. 14-15, 18-19.

64 Для цього була укладена угода між Лаврським Духовним собором і мешканцем м. Дубна євреєм \ Хаїмом Зільберштейном-Люблінським, що він “виправить” 18 мідних кліш, усунувши з них польські й латинські написи і поглибить, – де це потрібно, – штрихи, й за цю роботу йому має бути виплачено 65 рублів сріблом (Там само.– Арк. 7/7-зв.); текст угоди подано нижче.

65 Відповідно, на кліші із зображенням чудотворної ікони з Калинова змінили підпис та усунули корону й берло (очевидно, вважаючи ці деталі “еретично-латинськими”, – аж до їх категоричного несприйняття, – хоча та ж “православно-київська” гравюра І. Щирського має такі самі атрибути); усунули їх і на другій кліші.

66 Гравюра (трохи пошкоджена: втрачений верхній лівий ріжок) зберігається у відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАНУ. Інв. ч. 23758; папір, мідерит; 27 x 16,2 (29,8 x 18).

67 В колекції графіки Києво-Печерської Лаври зберігається дві відбитки цієї гравюри, за інвентарними номерами: Гр. 1162; Гр. 1487. Ще одна відбитка – в архіві Почаївської Лаври (ДАТО, ф. 258, оп. 1, спр. 1078, арк. 10), у матеріалах листування Духовного Собору Почаївської Лаври з Петербурзьким цензурним комітетом, у 1841 р., про дозвіл на друкування у Лаврі 10 гравюр-дереворитів, серед яких – і вказаний сюжет.

68 Пор. статтю: Сидор О. Гравюри Теодора Стрільбицького в збірках Національного музею у Львові // Альманах'94: Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник Львівської Академії мистецтв. – Львів, 1995. – С. 100-104.

69 Вживаємо саме такої, найвластивішої для української мови, форми написання прізвища майстра, хоча у літературі він називається також Стрельбицьким (Д. Ровинський), Стрельбицьким (Й. Крашевські, Ю. Колчаковські, Е. Растваєцкі, П. Попов, В. Січинський), Щельбицьким (В. Делюга).

70 Про це говорить В. Січинський і за ним ідуть й новіші дослідники, зокрема – В. Свенціцка (Свенцицкая В. Народная украинская гравюра XVIII в., на меди // Федоровские чтения – 1980. – Москва, 1984. – С. 108–122), В. Делюга (Deluga W. Grafika w kregu Cerkwi Prawoslawnej i Kosciola Grecko-katolickiego: Katalog wystawy. – Chelm, 1993. – S. 35).

71 Так твердив Ю. Колачковські (Kolaczkowski J. Słownik rytowników polskich, tudzież obcych w Polsce zamieszkałych lud czasowo w niej przebywających od najdawniejszych do najnowszych czasów, jako przyczynę do historii sztuk pieknych w Polsce. – Lwow, 1874. – S.

58), котрий міг помилитися, приймаючи за монастир на Святій горі в Ченстохові зображення Почаївської обителі на котрійсь із поширених гравюр (може – з підписом Т. Стрільбицького) з іконою Почаївської Богородиці (пор. гравюру з виданого 1755 р. у Почаєві “Службника”, див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні: Книга друга. Частина перша (1701–1764). – Львів, 1984. – Іл. на с. 102). Зрештою, він міг помилково прочитати “...w Chernichowie” як “...w Czestochowie”.

72 Зберігається у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАНУ (ВМ ЛНБ НАНУ): папір, мідерит; 39,1 x 30,1; інв. № 18082.

73 Січинський В. Історія українського граверства XVI–XVIII століття. – Львів, 1937. – С. 39.

74 Свенцицкая В. Народная украинская гравюра XVIII века на меди // Федоровские чтения-1980. – Москва, 1984. – С. 118–119.

75 Dutkiewicz J. E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia N.M.P. w Poczajowie // Dawna sztuka (Lwow). – 1939, № 2. – S. 156.

76 Як, приміром, на літографії з колекції НМЛ (Інв. № 15292/4 / Гд-806).

77 Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 239.

78 НМЛ: блакитнувато-сірий папір, мідерит; 38,5 x 29,7 см (аркуш – обрізаний по краях, можливо – був із підписом); Інв. № 26513 / Гд-865; надійшов до НМЛ у 1928 р.

79 НМЛ; шовк, мідерит; 35,5 x 25,8 см (мабуть, тканина обрізана по краях, оскільки зображення не завершується на краях тканини, яка нашита на іншу атласну підкладку (43,2 x 36); на неї ж, під зображенням, нашита і смужка тканини з кириличним написом: “Истинное изображение Чудотворной Иконы Престяы Двы Бцы в Почаеві / Народне Оувінчання, Року АШОГ”; інв. № 34920/1 / Гд-879; надійшов до НМЛ з Музею НТШ у Львові; вписаний в інв. книги НМЛ 1.XI.1948 р.

80 Kraszewski J. I. Catalogue d'une Collection ... – Dresde, 1865. – P. 260.

81 ВМ ЛНБ НАНУ: папір, мідерит; 39,1 x 30,1; інв. № 18082.

82 Див.: Deluga W. Grafika w kregu Cerkwi Prawoslawnej i Kosciola Grecko-katolickiego: Katalog wystawy. – Chelm, 1993. – Kat. 10,11; il.

83 ДАТО, Ф. 258, оп. 1, спр. 1218, арк 7 – 7зв.

84 Rastawiecki E. Słownik rytowników ... – S.117.

85 Kraszewski J. I. Catalogue d'une Collection... – P. 110.

86 Rastawiecki E. Słownik rytowników... – S. 275.

87 Ровинский Д. Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв. – Т. II. – Санкт-Петербург, 1895. – 976. – № 6.

88 Kraszewski J. I. Catalogue d'une Collection... – P. 243.

89 Авторську монограму (латинські літери „T:S:”), залишену гравером у нижньому правому куті гравюри, іноді прочитували як “I:S:” (дехто розшифровував її як Іван Стрільбицький), хоча не викликає сумніву, що у тогочасному відручному написанні „велика” літера „Т” нерідко нагадувала літеру „І”, яка вгорі мала відведений вліво гачок. Однак у цьому випадку важливішим є стилістичні особливості цієї гравюри, які притаманні індивідуальній манері якраз Теодора Стрільбицького.

**RYCINA Z ZAKŁADU GRAFICZNEGO
A.F.HUREZA-ILUSTRACJACUDOWNEJ
OBRONY MIASTA CAMBRAI (SZKIC)¹**

Topos cudownej obrony miasta sięga korzeniami czasów starożytnych. Franciszek Ziejka w artykule dotyczącym dziejów tematu² zestawiał ze sobą kilka relacji autorstwa różnych informatorów, traktujących o odmiennych wydarzeniach (Herodot – obrona świątyni Ateny w Delfach w roku 480 p. n. e.; A. Thierry – obrona świątyni Apolla w Delfach w roku 281 p. n. e.; Pisides – obrona Konstantynopola w 626 roku; A. Kordecki – obrona Jasnej Góry w 1655 roku). Można by za autorem przytoczyć jeszcze inne przykłady cudownej obrony znanych świątyń i miast. Relacje te powstawały zarówno w starożytności, średniowieczu, jak i w epoce nowożytnej. Narracja każdego z opowiadań składa się z podobnych elementów. Trafnie dostrzegła i wymieniła je Anna Niedźwiedź w książce poświęconej znaczeniom wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej: *zdarzenie związane jest z miejscem szczególnym – miastem, świątynią, twierdzą, która broniona jest przez niewielką garstkę osób. Na ich czele stoi człowiek święty – który jako jedyny nie traci nadziei. Z ludzkiego punktu widzenia klęska jest nieuchronna. Następuje jednak ingerencja sił wyższych, które sprzyjają broniącym się. W wyniku owej ingerencji oblegający zostają pokonani, a obrona miasta-świątyni-twierdzy zyskuje miano cudownej.*³

Powszechnie wiadomo, iż w Bizancjum cudowny wizerunek Marii z Dzieciątkiem wielokrotnie pełnił ważną funkcję, w czasie obrony Konstantynopola. Zasprawą wynoszonej procesjonalnie naprzeciw atakującym wojskom ikony udało się niejednokrotnie pokonać dużo liczniejsze wojskanieprzyjacielskie. Palladialny kult wizerunków został przejęty ze starożytnej Grecji⁴ i niejako *uzupełniony* o wierzenie, iż pomiędzy postaciami wyobrażonymi na obrazie a tymże wizerunkiem zachodzi bardzo bliski związek.⁵ Wyrazem tego przekonania były między innymi powstałe na wschodzie legendy o cudownych wizerunkach Marii z Dzieciątkiem malowanych ręką świętego Łukasza.⁶

Jedną z ikon bizantyńskich, która przez całe wieki pełniła funkcję wizerunku-palladium, jest przedstawienie *Notre Dame de Grâce* znajdujące się w katedrze w Cambrai, pochodzące z około 1340 roku (il. 1).⁷ Wyobraża półpostać Matki Bożej z Dzieciątkiem w typie Eleusy ukazaną w trzech czwartych na złotym tle. Wizerunek ten, według tradycji namalowany przez świętego Łukasza, jest w rzeczywistości dziełem z kręgu



il. 1

Ambroggia Lorenzettiego. Dysponujemy kilkoma istotnymi faktami dotyczącymi historii ikony. Pewne jest, iż w 1440 roku kanonik Fursy de Bruille przywiózł ją z Rzymu. Wiadomo, iż otrzymał ją w prezencie od Jeana Allarmeta, który był kardynałem Brogny i legatem papieskim na sobór w Konstancji (1414-1418).

W drugiej połowie XV wieku nastąpił rozwój kultu *Notre Dame de Grâce*. W 1451 roku w wigilię Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny ikona została uroczyście przeniesiona do kaplicy Trójcy Świętej. Każdego roku na święto Wniebowzięcia wizerunek był uroczyście niesiony w procesji. Przed obrazem stale paliły się trzy ogromne świece, jak sobie tego życzył kanonik Fursy de Bruille. W 1453 założono bractwo ku czci Najświętszej Marii Panny i świętego Łukasza. Członkowie bractwa nosili medal z wizerunkiem *Notre Dame de Grâce* na awersie i św. Łukasza na rewersie. Cześć, jaką wierni oddawali wizerunkowi, przejawiała się także w rosnącej liczbie *ex-vot* zawieszanych w pobliżu ikony.⁸ Mieszkańcy Cambrai niejednokrotnie zanosili prośby do *Notre Dame de Grâce*, aby chroniła ich przed inwazją wroga, wojną, zarazą oraz wszystkimi innymi niebezpieczeństwami.⁹

Niezwykły kult, jakim otaczano ikonę Marii z Dzieciątkiem z Cambrai zarówno w średniowieczu, jak i w epoce nowożytnej, nie ograniczał się do samego miasta. Sława cudownego wizerunku przyciągała do Cambrai rzesze pielgrzymów. Odwiedzały go największe



IMAGO D.V.A. S.LVCA. DEPICTA IN AEDE METROPOLITANA CAMERACI CONSERVATA CVIVS AVXILIO ARCHIDUX LEOPODVS CAMERACVM OBSIDYONE GALEORVM ERIPVIT A°1649

il. 2

osobistości, takie jak: Filip Dobry, Karol Śmiały, król Ludwik XI.¹⁰ Pielgrzymi pragnęli wejść w posiadanie kopii wizerunku. Powszechna była wiara w to, iż kopia, na równi z oryginałem, obdarzona jest cudowną mocą. Popularność ikony wzrastała wraz z rozprzestrzenianiem się różnego typu reprodukcji *Notre Dame de Grâce*. W procesie tym nie małą rolę odegrała grafika.¹¹

Jednym z bardziej znanych wydarzeń z historii miasta, w którym przez całe wieki władzę sprawowali miejscowi biskupi, była jego cudowna obrona w roku 1649. Oddziały pod wodzą arcyksięcia Leopolda Austriackiego (Léopold d'Autriche) pokonały dużo liczniejszą armię wrogich wojsk francuskich.¹² Legendy francuskie, które powstały na kanwie wydarzeń z lipca 1649 roku, opowiadały, w jaki sposób, dzięki cudownej interwencji *Notre Dame de Grâce*, zostało uratowane miasto Cambrai.

Moment ten upamiętniają XVII wieczne grafiki. Przykładem takiego przedstawienia jest rycina, znajdująca się w Muzeum Diecezjalnym w Cambrai (il. 2). Jej autorem jest Cor van Merlen. Przedstawiona na pierwszym planie postać Marii obejmującej Dzieciątko prawie zasłania sceny walki rozgrywającej się w tle. Po lewej stronie Matki Bożej dostrzegamy, ukazane w schematyczny sposób, wojsko, szturmujące mury miasta za pomocą armat. W tle widnieją wieże katedry, nad nimi zaś napis *Cambrai*. Rycinę opatrzone inskrypcjami: na górze *Nostre Dame de Grace Cambrai*, oraz na dole: *IMAGO D.V.A. S. LVCA DEPICTA*

Devoet Delebarre.
Art. Chien. Grande Place, N° 36. à Cambrai.



NOSTRE DAME DE GRACE

Par une nuée Cambrai est délivrée
 Par notre Dame de Grâce
 Son Altesse en rend grâce.

il. 3

*IN AEDE METROPOLITANA CAMERACI CONSERVATA CVIVS AVXILIO ARCHIDUX LEOPODUS CAMERACVM OBSIDYONE GALEORVM ERIPVIT A°1649*¹³. Widoczne jest wyraźne nawiązanie do legendy o cudownej genezie ikony (namalowanej przez świętego Łukasza). Ponadto wizerunek traktowany jest jako ten, który pomaga w zwycięstwie nad wrogimi siłami nieprzyjaciela.

Warto zwrócić uwagę także na litografię J. Delvincourta pochodzącą z początku XIX wieku, przedstawiającą *Notre Dame de Grâce* (il. 3). Umieszczona u dołu inskrypcja wyraźnie nawiązuje do wydarzenia z 1649 roku: *Notre Dame de Grâce! par une nuée Cambrai est délivrée/Par Notre Dame de Grâce/Son Altesse en rend grâce*.¹⁴ Widzimy więc, że tradycja cudownej obrony miasta była wciąż żywa i nawet dwa wieki później wciąż przywoływana w XIX wiecznych przedstawieniach. Według legendy swoistym „sprzymierzeńcem” walczących w obronie Cambrai była mgła, znacznie zmniejszająca widoczność i tym samym utrudniająca atak wrogowi. Dzięki opiece *Notre Dame de Grâce* miasto zostało ocalone.

Cudowne zwycięstwo obrońców Cambrai z 1649 roku nie było w XVII jedynym, dla upamiętnienia którego powstawały grafiki i medale propagujące kult *Notre Dame de Grâce*. Żywa była także pamięć o obronie, jaka miała miejsce w maju 1657 roku, kiedy to francuskie wojsko dowodzone przez Marshalla Turenne oblegało Cambrai. Dzięki szybkiemu nadejściu

NOTRE DAME DE GRACE DE CAMBRAI.

Air connu.

Bonne Chrétienne pieuse,
Chantons avec les Anges,
D'un cœur dévotieux
Les célestes louanges
De Notre Dame
De Grâce si révérée
Qu'on honore et qu'on
réclame
Dans la ville de Cambrai.

♦♦♦♦♦

Deux cent ans à peu près
Et même davantage
On adorait Cambrai
Quel feu et quel usage
Le général avait
Anglais de nation
Toutes les maisons év-
croulèrent
Par tout sous son canon.

♦♦♦♦♦

Tout le peuple aux cloches
Était dans les alarmes ;
Ménages et bourgeois
S'abandonnèrent aux lar-
mes ;
Fallait se rendre
Ou descendre au tom-
beau !
Mais, Chrétienne, daignez
essayer
Des miracles la plus
belle.

♦♦♦♦♦

Tout le monde à genoux
Devant la Sainte Vierge,
Écrist accourus-nous,
Soyez notre sanctuaire,
Dame de grâce,
Défendez vos enfants
Déignez protéger notre
place
Perdez les ennemis.

♦♦♦♦♦

Le général bientôt
Félicite les défilés
Pour monter à l'auteur
D'une si bonne croûte ;
Mais Notre Dame
Parut sur le trottoir,
L'Anglais consterné se
plâta
Contemplation regard.

♦♦♦♦♦

Aidez son noble,
Et venez toute blanchir,
Elle reçoit les boulets
Avec grande assurance,
L'Anglais courage,
L'écrist dans son dépit
Que ce miracle est l'ou-
vrage
De la plus noire magie.

Se voyant donc à bout
Sans force, sans res-
source,
Il s'écria, navré de mort
De cette vieille croûte ;
Car la sorcière
Nous mettrait bientôt au
tombeau,
Maudite soit la guerre,
Tournons vite le dos.

♦♦♦♦♦

Pour avoir blasphémé
Contre la vierge mère,
Il se trouva aveuglé
Et jeté contre terre,
Ah ! sainte Dame,
S'il s'en faut quelque chose,
Prenez en pitié mon âme,
Je recommencerai mon vœu.

♦♦♦♦♦

Rendez-moi, s'il vous
plait,
La lumière nouvelle,
Et laissez-moi
Votre sainte chapelle
D'une couronne (en or)
Je vous ferai présent,
Qu'on cheval et ma per-
sonne
Pourront tourner de-
dans.

♦♦♦♦♦

Il pria de bon cœur ;
Notre Dame de Grâce
Le combla de faveur ;
Il reçut sur la place
A l'ordinaire
La lumière des yeux ;
Quittant alors militaire
Il servit le maître de Dieu.

♦♦♦♦♦

Cette couronne d'or
Se voit dans la chapelle,
On y voit un trône
En position sans pareil,
Que de miracles
S'y font et jour et nuit !
Car cette divine associate
Obtient tout au Jésus-
Christ.

♦♦♦♦♦

Potons avec fervor
Ces précieux reliques ;
Soyons ses serviteurs
En parlant catholiques.
Disons l'Ave Maria ;
Elle nous sera salutaire
Dans la vie, au trépas.

FIN.

Qu'on à NOTRE DAME de Grâce de Cambrai.

Gebet tot sine FROUVE van GRATIS.

NOTE HISTORIQUE.

Le 15 Mars 1677, pendant que Cambrai étoit assiégé, l'ennemi lança sur la ville une machine terrible de projectiles de quatre et six
à six livres. Parmi ces projectiles, un seul arriva au but, et tomba sur la chapelle de Notre-Dame de Grâce, et y fit un grand trou.
Cependant, la chapelle demeura debout, et sans aucun dommage. Ce miracle est rapporté dans les annales de Cambrai, et dans
les autres livres de l'histoire de cette ville. On voit encore aujourd'hui le trou que fit le boulet dans la muraille.

De la fabrique de A. F. HUREZ, Imprimeur-Libraire, Grand'place, à Cambrai.

il. 4

hiszpańskich sił zbrojnych wróg zmuszony był do wycofania się do Śt. Quentin.¹⁵ Analogicznie do wspomnianego powyżej wydarzenia z 1649 roku, oblężenie, jakie miało miejsce w roku 1657 przyczyniło się do zwiększenia czci dla *Notre Dame de Grâce* – strażniczki obdarzającej łaskami mieszkańców miasta Cambrai.

W tym kontekście interesująca wydaje się rycina z zakładu A. F. Hureza pochodząca z 1817-1818 r. ze zbiorów Musée de Beaux-Arts w Cambrai (il. 4).¹⁶ Pod ilustracją zamieszczono modlitwę do *Notre Dame de Grâce* w języku francuskim i niderlandzkim, a poniżej krótki tekst „noty historycznej”. Legendę dotyczącą obrony miasta zawiera pieśń, której zwrotki

znajdują się po obu stronach ilustracji.¹⁷

Napierwszym planie przedstawienia widnieje cudowny wizerunek *Notre Dame de Grâce*, ukazany w sposób sugerujący jego obecność w kaplicy – jest on niejako wkomponowany w „budowlę” zakończoną wieżą i tworzy z nią architektoniczną całość. Swoista „kapliczka” wyznacza oś kompozycji, dzieląc wyobrażenie na dwie części. Po prawej stronie (od patrzącego) dostrzegamy działa armatnie atakujące miasto. W dali widoczne są jego zabudowania, wśród których zdecydowanie wyróżnia się katedra. Po lewej stronie widzimy zbiegające ze wzgórza konne oddziały nieprzyjaciela. Ponad wałem obronnym unosi się w obłoku postać

Marii w asyście aniołów. Sprawująca opiekę nad Cambrai Matka Boża, nie pozwala kulom nieprzyjaciela zagrozić miastu, gdyż zbiera je, a właściwie wylapuje, do swej szaty.

W umieszczonym poniżej tekście zatytułowanym *NOTE HISTORIQUE* nie można doszukać się odpowiedzi na pytanie, kiedy miała miejsce zilustrowana bitwa, kto atakował Cambrai. Nota historyczna koncentruje się na cudzie, jaki dokonał się z udziałem Najświętszej Marii Panny: *Nos Historiens rapportent que , Cambrai étant assiégé , l'ennemi lançait sur cette Ville une quantité innombrable de projectiles de guerre , et que la Très-Sainte Vierge à qui une des églises était consacrée , voulant donner aux habitants un témoignage de son affection particulière pour leur cité, apparut , dans un nuage , sur un des bastions, des fortifications; et que là , elle recevait, dans son tablier , tous les boulets dirigés sur la Ville.*¹⁸

Podobnie jest w przypadku dwunastozwrotkowej pieśni, bardziej szczegółowo opowiadającej o cudownym wydarzeniu. Przytoczmy słowa drugiej zwrotki: *Deux cens ans à peu près/ Et même davantage/ On assiégeait Cambrai;/ Quel feu et quel ravage!/ Le général était /Anglais de nation/ Toutes les maisons s'écroutaient/ Partout sous son canon.*¹⁹ W dalszym ciągu, nie wiemy, kiedy rozegrała się zilustrowana bitwa. Jednakże nie to jest najważniejsze. W dalszej części następuje relacja z przebiegu oblężenia. Dostrzegamy kolejno elementy charakterystyczne dla wszystkich opowiadań dotyczących cudownej obrony miasta czy świątyni. Popierwsze, Cambrai jest niewątpliwie miejscem szczególnym – to tu znajduje się świątynia i wizerunek *Notre Dame de Grâce*. Po drugie, siły nieprzyjaciela są dużo większe i obrońcy pozostają bezradni wobec jego okrucieństwa. Wreszcie, po trzecie, na skutek boskiej interwencji wróg zostaje pokonany. Pieśń opisuje nie tylko cud obrony miasta, ale także niezwykle nawrócenie się dowódcy wojsk nieprzyjaciela, który doświadczywszy, jak wielka jest moc Najświętszej Marii Panny, porzucił armię i oddał się służbie Matce Bożej.

Dostrzegamy zatem, iż topos cudownej obrony miasta-świątyni istniał w kulturze przez całe wieki. Dzięki „namalowanemu przez św. Łukasza” wizerunkowi *Notre Dame de Grâce* doświadczano realnej obecności Matki Bożej, która roztaczała swoją opiekę nad mieszkańcami miasta Cambrai i dużej części Francji. Wizerunek ten pełnił funkcję palladium, czego potwierdzeniem jest między innymi zaprezentowana rycina A. F. Hureza.

1 Niniejszy tekst jest próbą prezentacji kilku interesujących przedstawień. Za wszelkie uwagi i sugestie dziękuję Profesorowi Waldemarowi Deludze.

2 F. Ziejka, *Cudowna obrona świątyni-miasta (z dziejów tematu)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 17 (1980), s. 41-61.

3 A. Niedźwiedź, *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005, s. 127-128.

4 Cf. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 231-232.

5 A. Niedźwiedź, op. cit., s. 131-132.

6 M. Skrudlik, *Legenda o świętym Łukaszu malarzu Najświętszej Panny*, „Ateneum Kapłańskie” 21(1928), s. 436-455.

7 Na temat wizerunku *Notre Dame de Grâce* powstała spora literatura, podajemy przykładowo ważniejsze, znane nam opracowania: P. Rolland, *La Madone Italo-Byzantine de Frasnes-le-Buissonal*, „Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art” 17 (1947/1948), nr. 3-4, s. 97-106; H. Belting, *Likeness and Presence. A history of the Image before an Era of Art*, transl. by E. Jephcott, Chicago 1994, s. 440-441; J. Wilson, *Reflections on St. Luke's Hand: Icons and the nature of Aura in the Burgundian Low Countries during the Fifteen Century*, [w:] *The Sacred Image East and West*, red. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana 1994, s. 132-146; S. Thomas, *Forging the Missing Links: Robert Campin and the Byzantine Icons*, (mps) Case Western Reserve University 1998, s. 22-26.

8 Informacje na temat kultu, jakim otaczano *Notre Dame de Grâce* w: C. Thelliez, *La merveilleuse image de Notre Dame de Grâce de Cambrai. Cinq siècles d'histoire*, Cambrai 1951, s. 6-11.

9 Ibidem.

10 M. W. Ainsworth, *The Cambrai Madonna (Notre Dame de Grâce)*, [w:] *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, ed. by H. C. Evans, s. 152-153.

11 C. Thelliez, op. cit., s. 16-20.

12 Więcej na ten temat: Ibidem, s. 25-27.

13 Wizerunek Najświętszej Dziewicy namalowany przez św. Łukasza przechowywany w kościele metropolitalnym w Cambrai, dzięki pomocy którego [wizerunku] arcyksiążę Leopold ocalał Cambrai podczas oblężenia dokonanego przez Francuzów w 1649 roku.

14 *Notre Dame de Grâce!/Przez chmurę [mgłę] Cambrai jest wyzwolone/Przez Notre Dame de Grâce/jej wielkość i łaskę.*

15 C. Thelliez, op. cit., s. 29-30.

16 R. Faille, *L'imagerie populaire cambrésienne*, Paris 1964, il. 20a.

17 Ze względu na obszerność wspomnianego tekstu (dwanaście ośmiowersetowych strof) nie będziemy cytować go w całości.

18 Nasi historycy relacjonują, że Cambrai było oblegane, wróg posłał na miasto niezliczoną ilość pocisków wojennych i że Najświętsza Dziewica, której poświęcone były kościoły, chcąc dać świadectwo szczególnej miłości, jaką darzyła mieszkańców miasta, pojawiła się w obłoku nad bastionami, fortyfikacjami i że tam złapała do swego fartuszka wszystkie kule kierowane na miasto.

19 *Mniej więcej dwieście lat temu/ A nawet więcej/ Oblegano Cambrai;/ Jaki ogień i zniszczenie!/ Generał był Anglikiem/ Wszystkie domy się rozpadały /pod naporem jego armat.*

**ДАТОВАНІ ІКОНИ НА СКЛІ У
ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ
ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ
ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН
УКРАЇНИ**

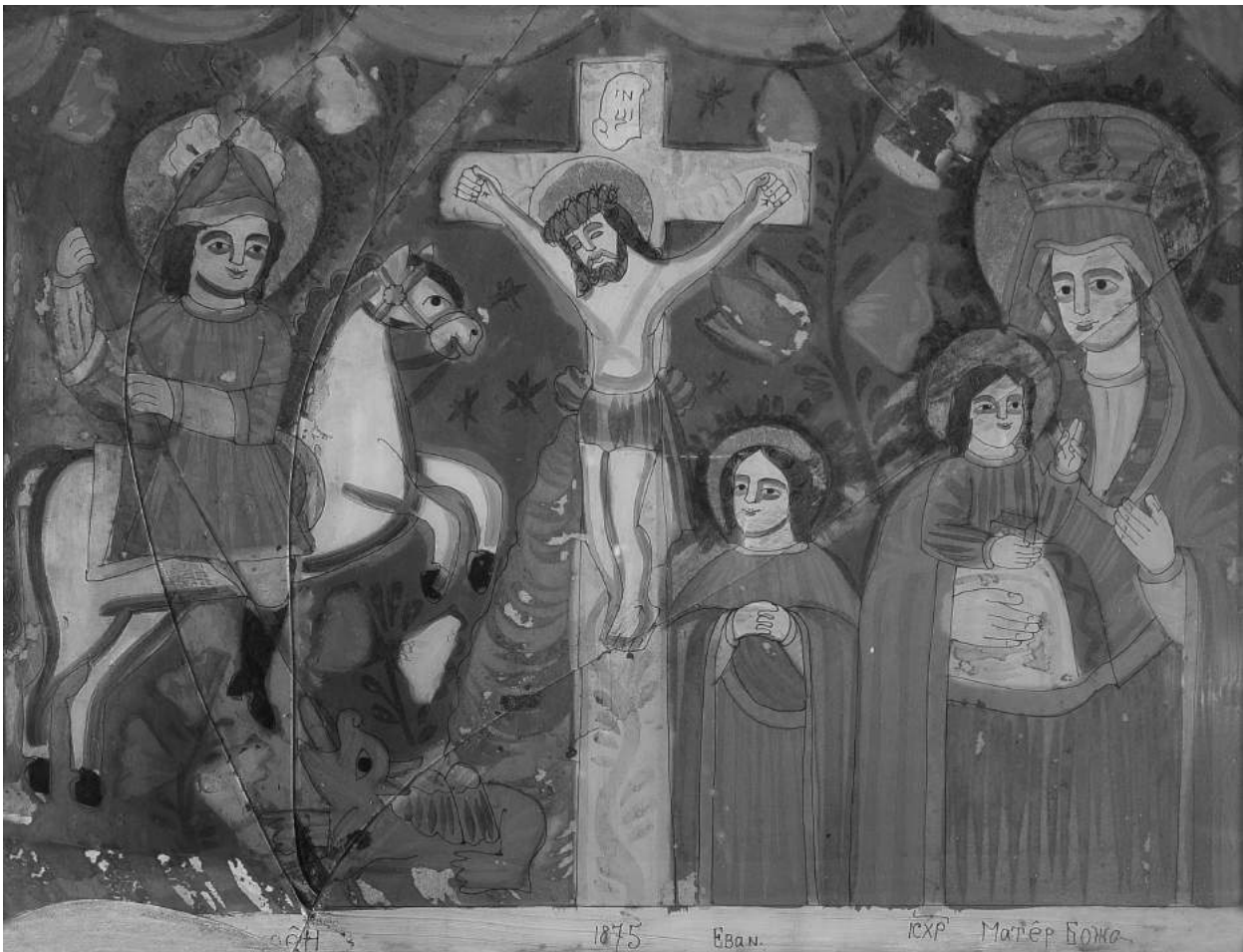
Проблема атрибуції українських народних ікон на склі – одна з важливих і найменш вивчених. Серед масиву творів, які збереглися до нашого часу, більшість не мають зазначеної дати виконання, а зразки, які б містили прізвище автора, взагалі відсутні. Тож на основі конкретних артефактів ми можемо здійснювати аналіз іконографії, композиції, стилістики, але водночас не маємо достатньо відомостей, щоб відповісти на питання: хто, коли і де їх виконав. Виняток становлять стилістично виразні твори Петра Німчика (нар. 1853 р.) та його родини з Богородчан, однак усі вони – без дати*. Серед збережених ікон на склі датовані становлять незначний відсоток. Наприклад, із 399 творів, опублікованих в альбомі «Народна ікона на склі» (Львів, 2008), лише на семи примірниках зазначено

рік виконання [6, іл. 4, 8, 9, 11, 12, 40, 43]. На тлі загальної кількості таких ікон (за приблизними підрахунками, у музейних та приватних колекціях в Україні та частково – за кордоном їх налічується від 300-400 [8, с. 247] до понад 700 [6, с.15.]) питома вага датованих примірників навряд чи суттєво зміниться.

Відсутність дат і підписів в іконах на склі до певної міри закономірна. Поширена у мистецтві минулих століть, анонімність стала однією з характерних рис народної художньої творчості, на протигагу професійній сфері. Анонімність творів докорінно пов'язана зі специфікою народного мистецтва, яке базувалося на колективній традиції. Згідно неї із покоління в покоління передавалися «не тільки майстерність, але й образи, улюблені народом мотиви, художні принципи і прийоми» [7, с.286]. У народному мистецтві визначальним було «слідування канонам, які були вироблені протягом віків» [5, с.28]. Тенденція не підписувати і не датувати свої твори, можливо, була саме таким неписаним «канонам», а може продовжувала давню іконописну традицію, яка забороняла малярам залишати своє ім'я на сакральних



Святий Юрій Зміборець, Розп'яття, Богородиця Одигітрія. 1867. Покуття. МХП. ЕП-42671.



Юрій Зміборець, Розп'яття, Іван Богослов, Богородиця Одигітрія. 1875.
 Гуцульщина-Покуття (?) МЕХП. ЕП-42651.

творах [11, с.18]. Не слід виключати ще одну причину «безіменності» і «позачасовості» багатьох народних ікон – неписьменність їх авторів (нерідко – художньо обдарованих), про що здогадуємося з малозрозумілих (поєднують літери кириличної й латинської абетки) або й зовсім нерозбірливих написів, які іноді трапляються на іконах (збірка МЕХП: ЕП-42639, ЕП-42646; збірка І.Гречка) [12, іл.115].

Для з'ясування етапів історії української ікони на склі нечисленні збережені датовані зразки є, без перебільшення, неоціненними. Мистецька традиція ікони на склі на українських землях була досить нетривалою в часі: порівняно з народною гравюрою (яка налічувала близько трьох століть), народною іконою, історія якої значно довша (початки народного іконопису простежують з XIII ст. [4, с.227]) або найдавнішими видами народного мистецтва – ткацтвом, гончарством та ін., ікона на склі розвинулася і згасла протягом тільки одного століття. В історії ікони на склі дати, проставлені на творах, є ніби опорними точками, які дають підстави незаперечно стверджувати сам

факт існування цієї традиції, а також досить вірогідно окреслювати її часові межі. Аналіз та зіставлення особливостей стилістики датованих зразків з недатованими дозволяє вносити періодизацію у значний масив неатрибутованих творів.

Стосовно хронологічної визначеності початкового етапу українського малярства на склі у науковій літературі немає однастайності. У більшості публікацій взагалі не конкретизується його точка відліку на західноукраїнських землях, а подається досить загальне визначення часових меж: «у XIX столітті» [9, с.432; 10, с.141]. Науково обґрунтованою є думка вважати за час поширення цього мистецтва середину XIX ст. (на підставі збереженої ікони 1851 року із Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського, далі – КМНМГП). У свій час Д.Гоберман вважав, що такі твори з'явилися на Гуцульщині дещо раніше, а саме – у другій чверті XIX ст., аргументуючи тим, що найдавніша ікона на склі датована 1831 роком [2, с.44] (однак не зазначив її місцезнаходження). Це припущення досить вірогідне, оскільки у другій чверті XIX

ст. склалися усі передумови для розвитку малярства на склі на українських землях (давні традиції гутництва і декорування скла, традиції народної ікони, імпорт «скляних» образків з європейських країн-сусідів). Ікона 1851 р. з КМНМГП – цілком зрілий твір, отже традиція малярства на склі мабуть-таки існувала й раніше.

У фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП) зберігається понад сімдесят народних ікон на склі. Серед них є дві датовані – 1867 р. (ЕП-42671) і 1875 р. (ЕП-42651). Обидва твори – горизонтального формату, виконані на основі спільної іконографічно-композиційної схеми: з Розп'яттям посередині, Богородицею Одигітрією та Юрієм Змієборцем обабіч (в іконі 1875 р. збоку від хреста зображено також постать пристоячого Івана Богослова). Композиція цих творів типова для гуцульських та покутських образів на склі (а також покутських й буковинських, мальованих на дереві), у яких було обов'язковим центральне зображення Розп'яття, а бічні постаті святих могли змінюватися в межах чотирьох-п'яти іконографічних типів (Богородиця Одигітрія, Покрова, святі Юрій Змієборець, Миколай, Варвара). У таких іконах спостерігаємо неканонічне поєднання іконографічних образів – поруч з Розп'яттям зображено святих, котрі насправді жили у перші століття після Різдва Христового [1, с. 61, 75, 153]. Сам Ісус Христос в одній іконі нерідко подається двічі – у Розп'ятті, а також як Дитя на руках у Богородиці Одигітрії. Слушно вважають, що такі твори – «свого роду апокрифічні ікони, створені на основі чисто народного трактування євангельських чи біблійних тем» [3, с. 180]. Поєднання на одній площині різночасових подій також вказує на зв'язок з принципом симульганізму, характерним для середньовічного мистецтва.

Датовані образи на склі зі збірки МЕХП мають значну мистецьку вартість. Композиційно вони поєднують на одній площині різномасштабні (проте пропорційно узгоджені) фігури та сцени: Розп'яття, поколінну постать Богородиці Одигітрії і динамічну групу зі святим Юрієм на коні, що пронизує списом змія. Струнка архітектоніка ікон на склі пояснюється насамперед вродженим чуттям пропорцій, яким були наділені народні малярі [11, с. 97]. Крім того, композиційної гармонії досягалося завдяки використанню т.зв. «підкладок» чи «підкладів» – гравюр або літографій, а також виконаних від руки контурних зразків (прорисів). У випадку з

розглянутими іконами з МЕХП ймовірним візуальним взірцем видається саме прорис, адже, здається, не існувало гравюр чи літографій, у яких були поєднані такі іконографічно несумісні сюжети (щоправда, під час експедиційних досліджень 2008 р. на Буковині нам траплялися хромолітографії, які об'єднували декілька образків, однак розділених рамкою). На користь версії стосовно використання графічного шаблону свідчить також те, що окрім вищезгаданих ікон з МЕХП принаймні ще дві датовані ікони на склі з інших збірок (1858 р. і 1862 р. [6, іл. 8, 11]), а також значна кількість творів без дати мають аналогічну композиційно-іконографічну схему. Нерідко вони близькі за розміром (33x44 см). Слід зазначити, що народні малярі запозичували із взірців лише загальні обриси зображення, а подальше графічне, колірне, декоративне трактування складало їх особистий творчий внесок в мистецтво ікони на склі.

Якщо композиції розглянутих творів зі збірки МЕХП мають багато спільних рис, то кольорове вирішення відрізняється. Ікона 1867 р. зберегла первісну чистоту й насиченість барв: червоної, блакитної, зеленої й золотистої. Локальні площини кольору в одязі святих декоровані темними й білими лініями, нанесеними пензлем. Яскраво-червоне тло густо заповнюють стилізовані квіти, що нагадують «тюльпани», та «зірочки»; сяйво довкола німбів святих утворюють групи коротких білих і темно-червоних штрихів. Колорит ікони 1875 р. значно стриманіший, тут слабше виражений колірний і тональний контраст: барви дещо розбілені або приглушені, колірні нюанси складніші. Контрастність ліній-штрихів, що членують локальні площини, послаблена за рахунок нанесення рожево-вохристім, а не білим, відтінком, а поміж світлими рисками відсутні графічні мазки темнішого тону.

Обидва твори з МЕХП мають унизу під зображенням горизонтальні білі смужки, у центрі яких зазначено рік виконання: «1867» та «1875», обабіч нанесено написи. У давнішій іконі під зображенням Одигітрії частково відтворено монограми Ісуса Христа й Богородиці, причому не дотримано визначеного порядку графем: «Σ ΜΘΡ» замість «ΙΣ ΧΣ» і «ΜΡ ΘΥ». Образ Юрія Змієборця підписаний малорозбірливо, з дещо довільним накресленням літер кириличного й латинського алфавіту; у написі тільки віддалено вгадується ім'я святого: «S: JMBYH» [«S: JURUH»]. Нижче від зображення змія вміщено напис рукописними графемами, які важко ідентифікувати, з нахилом ліворуч (ефект дзеркального

відтворення, характерний для творів народного малярства на склі). Дзеркально оберненою є також цифра «б» у накресленні дати «1867». В інтерпретації анонімного народного майстра зазнав змін і канонічний напис латинкою на табличці над Розп'яттям. Усі ці неточності дозволяють припускати, що автором ікони був неписьменний, але поза сумнівом, талановитий автор. Інша ікона містить написи кирилицею з відтворенням характерних мовних особливостей («Матѣр Божа»; «Еван»). Палеографія розглянутих (як і багатьох інших) ікон на склі заслуговує на детальне фахове дослідження, що могло б пролити світло на деякі аспекти вивчення цієї групи творів.

Аналіз датованих ікон на склі «Юрій Змієборець, Розп'яття, Богородиця Одигітрія» 1867 року і «Юрій Змієборець, Розп'яття, Іван Богослов, Богородиця Одигітрія» 1875 року зі збірки МЕХП дозволяє зробити висновок, що протягом майже одного десятиліття не зазнала суттєвих змін іконографічно-композиційна схема (за винятком доповнення постаттю пристоячого апостола Івана). Ікони різняться стилістично: характером малюнка та декору, колоритом (причому давніший зразок вирізняється яскравішим і контрастнішим зіставленням барв), палеографічними особливостями. На прикладі цих двох творів (як і інших датованих) спостерігаємо стійке збереження композиційно-іконографічних схем впродовж тривалого часу, що було характерним для ікони на склі й творів народного образотворчого мистецтва взагалі.

Якщо порівняти розглянуті ікони 1867 р. і 1875 р. зі збірки МЕХП з іншими датованими, то крім вже зазначених композиційно-іконографічних паралелей помітні спільні риси у художньому вирішенні, наприклад моделювання одягу білими лініями-штрихами. Наявність горизонтальної смуги з написом у нижній частині композиції та спільні стилістичні прийоми об'єднують ікони, на яких проставлено рік виконання із творами без дати. Отже, на підставі цих ознак можемо достатньо вірогідно окреслити коло робіт анонімного майстра чи групи майстрів. Датовані ікони можуть опосередковано вказувати на час існування осередку, в якому створювалися тридільні образи з Розп'яттям посередині (їх локальні особливості дозволяють тільки у загальних рисах окреслити регіон походження – Покуття чи Гуцульщину). Не виключено, що дати на творах в межах 1851 – 1875 рр. окреслюють період найбільш інтенсивного розвитку ікони на склі у цьому регіоні. До

порівняння, буковинські образи, відмінні за стилістикою, були дещо пізнішими. На прикладі датованих ікон із різних збірок [6, іл. 4, 8, 9, 11, 12, 40, 43], виконаних у часовому інтервалі, що охоплює чверть століття, цікаво простежити еволюцію написів – від нанесених латинкою (зразок 1851 р., КМНМГ) до відтворених кирилицею (примірник 1875р., МЕХП).

Наведені тут міркування не претендують на вичерпне висвітлення заявленої теми. Залучення до розгляду рідкісних датованих творів є спробою з'ясувати їх роль у розв'язанні питань атрибуції, хронології та стильової еволюції народної ікони на склі. Також хотілося б наголосити на тому, що вагу колекції малярства на склі Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України збільшує наявність у ній датованих примірників, яких збереглося вкрай мало у музейних та приватних збірках. Дослідження ікони на склі – наче рівняння з багатьма невідомими, у якому поступове віднайдення значень наближає нас до розв'язку цього цікавого завдання.

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 3-е видання.—К.: Дух і літера, 2007.
2. Гоберман Д.Н. Искусство гуцулов.— М.: Советский художник.— 1980.— С.43-46.
3. Гречко І. Українська ікона на шклі // Греко-католицький церковний календар. 1989.— Варшава: Вид-во оо.Василіян, 1989.— С. 177–181.
4. Жолтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978.
5. Кара-Васильєва Т. Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра // Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань.—К.: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002.— С.26-30.
6. Народна ікона на склі. Альбом / Упоряд. О.Романів-Тріска.— Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008.
7. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры.—М.: Изобраз. искусство, 1983.
8. Островский Г. Украинская народная живопись на стекле // Панорама искусств.—М.: Советский художник, 1982. — № 5.— С. 246–255.
9. Откович В.П. Народний живопис Гуцульщини // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження.—К.: Наукова думка, 1987.— С. 435–436.
10. Свенціцька В. Осяйні барви “червоних образів” Гуцульщини // Дзвін.— 1990.— № 12.— С. 141–145.
11. Степовик Д.В. Історія української ікони Х – ХХ століть. Видання друге.— К.: Либідь, 2004.
12. Українське народне малярство XII – ХХ століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт.-упоряд.: В.І.Свенціцька, В.П.Откович.—К.: Мистецтво, 1991.

РИТУАЛЬНА ТА ОБРЯДОВА КЕРАМІКА ОЛЕКСИ БАХМАТЮКА

Життя і творчість Олексі Бахматюка (1820–1882) настільки багатогранні, незбагненні й невичерпні, що полишають місце для все нових та нових спостережень, думок, зауваг. Творчий доробок цього визначного майстра складає майже тисячу предметів декоративно-ужиткової кераміки та близько 150 кахельних печей (піч у середньому складалася з 24-68 кахель) тощо. Релігійність та велика творча фантазія О. Бахматюка сприяли не лише виготовленню різноманітних типологічних груп кераміки, а й розширенню мотивного ряду у декорі виробів. Він є автором низки кахлевих печей, численних зразків посуду, а також предметів, які в обрядових діях використовували мешканці Карпат. О. Бахматюк часто декорував свої вироби мотивами хреста найрізноманітніших модифікацій (“грецький”, “латинський” “хрещатий” “розквітлий”, “придорожній” тощо), зображеннями святих (Богородиці з Дитям, Миколая, Катерини, Варвари, Кирила, Мефодія) та церковних споруд (церков і дзвіниць). Він виготовляв архітектурну кераміку (кахлі, плитки), глиняні вироби, пов’язані з обрядами та звичаями українців (канделябри, свічники-поставники, чаші, вази, дискоси, пасківники), посуд побутового та святкового призначення (дзбанки, кухлі, баньки, калачі, тарілки, миски), а також вазони на квіти, підставки для газових ламп тощо. У цьому дослідженні йтиметься про ритуальну та обрядову кераміку Олексі Бахматюка: дискоси, чаші, свічники, дзбанки і калачі з хрестами й пасківники. Виявлені глиняні пам’ятки мають прикметні характеристики, а відтак потребують детальнішого вивчення.

Відомо, що ритуал (лат. – *ritualis* – обрядовий) – установлений порядок під час здійснення церковного таїнства, обрядових дій тощо. По-іншому, це – сукупність обрядів, що супроводжують релігійну відправу і становлять її зовнішнє оформлення. Обрядом вважають низку узвичаєних дій, пов’язаних з побутовими традиціями або сукупність установлених церквою культових ритуалів.

Відомий французький вчений Арнольд Ван Геннеп зазначав, що будь-які зміни в становищі людини тягнуть за собою взаємодію світського і сакрального. Людина у своєму житті послідовно проходить певні етапи, а закінчення одного етапу і початок іншого створюють системи єдиного

порядку. Кожне з цих явищ супроводжується відповідними церемоніями, особливими діями. Перехід від однієї діяльності до іншої переважно є життєвою віхою, а тому пов’язаний зі спеціальними ритуалами. Дослідник зазначав, що “у вивченні обрядів в останні роки досягнуто великого прогресу, однак ми все ще далекі від того, щоб у всіх випадках і з достатнім розумінням усвідомити смисл і механізм дії багатьох обрядів, щоб їх класифікувати досить впевнено”¹.

У ритуальних та обрядових діях застосовують також певні предмети, виготовлені з глини. У той же час їх роль і значення в обрядах майже не вивчені. Так, у науковій літературі є лише окремі згадки про використання в обрядах глиняних дискосів. Завданням цієї статті власне й є комплексний мистецтвознавчий аналіз **дискосів** О. Бахматюка, зокрема їх функціональне призначення, особливості форми, способи оздоблення, основні мотиви та елементи декору тощо.

Православна та греко-католицька церкви під час проведення літургійних обрядів використовують низку богослужбових атрибутів, у тому числі євхаристійний посуд: дарохранительницю, дароносицю, потир, дискос та інші, кожному з яких відведена певна роль. Одним із важливих компонентів євхаристійного посуду вважається *дискос* (в перекладі з грецької мови – блюдо, миска, тарілочка; застаріла назва – *артофор*, *хлібноносець*)². У релігійній літературі та церковній практиці дискос відомий як посудина у формі золотої, срібної чи скляної тарілки, на яку в процесі Літургії кладеться частина головної просфори³.

На давніх дискосах зображали хрест, Розп’яття, лик Христа, однак досить високим ступенем поширення вирізнявся саме образ святого Агнця з ангелами по боках⁴. Дискос у вигляді триніжника з двома блюдами з Небесною Рибою і хлібами було зафіксовано серед фрескових розписів римських катакомб, а деякі писемні джерела вказують на існування дискосів у III–IV століттях⁵. На думку С. Боньковської, у текстах пам’ятки літератури періоду Київської Русі “Літопису Руського”, дискоси розуміли як посудини під такими назвами: “сосуди чесні”, “сосуди священні”, “сосуди церковні”⁶.

У XVII ст. у слов’янських та балканських народів траплялися дискоси, які своєю формою нагадували зірки. В той же час прикметною особливістю тектонічних ознак подібних предметів пізнішого часу є поява піддонів⁷.

У ранньохристиянські часи перші



Илл. 1 Дискос. Поч. 1880-х рр. МЕХ.

предмети такого типу виготовляли з глини, скла, напівкоштовних каменів, і лише згодом із дорогоцінних металів (золото, срібло або золочені корозостійкі метали), оздоблених емальми та камінням⁸.

У музеях України та Польщі виявлено кілька глиняних дискосів. Відтак, можливі два припущення: 1) ці предмети не мали великого поширення серед майстрів та їх замовників; 2) така форма церковного священного посуду не збереглася у великій кількості до нашого часу передусім через нетривкість матеріалу.

Будучи подібними між собою за формами, всі ці дискоси мають і значні відмінності (йдеться про іконографію, абрис ніжки, діаметр тарілок тощо). Принагідно зазначимо, що прототипами глиняних форм ХІХ ст., ймовірно, були саме дискоси із дорогоцінних металів.

Два дискоси у виконанні О. Бахматюка за характером розпису та елементами декору атрибутованих пам'яток можемо датувати початком 1880-х років⁹. Йдеться про невисокий предмет із круглою ніжкою-підставкою і тарілкою. Перша декорована мотивами трикутників із гострими кутами (мотив "вовчих зубів"), малими тюльпанами та рядом рельєфних глиняних кульок ("гудзиків"), характерних для оздоблення низки свічників цього автора. У прикрашенні тарілки застосовано дзеркальний тип композиції, в основі якої мотив "вазона" із вазою, трьома розетками, пуп'янками та листками. Береги тарілки з одного боку прикрашено зигзагоподібною лінією з піврозетками поміж її вигинами, а з другого – гірляндою з листками. (МЕХП. ЕП 47131; В – 15, д – 25 см). (Илл. 1) Прикметно, що прототипом мотиву "вазона", зображення якого характерне практично для всіх груп декоративно-ужиткового мистецтва,

вважається міфологічне дерево, знане ще як "дерево життя", "світове дерево", "щасливе дерево", "чудове дерево", "священне дерево", про які йшлося у численних фольклорних творах (колядках, щедрівках, весільних піснях тощо)¹⁰. Ймовірно, саме цим можна пояснити зображення цього мотиву на священній посудині, яку створив О.Бахматюк.

Оригінальним за формою та оздобленням є ще один дискос цього ж майстра. Акцентуємо на тому, що роль ніжки-підставки тут виконує досить високий свічник із круглою основою, кількома кільцеподібними потовщеннями, невеликим тарілковим виступом, короткою шийкою та чотирма рядами "гудзиків", які вирізняють вироби О. Бахматюка поміж предметами інших майстрів. Відомо, що в той час такі свічники (здебільшого пару) в місцевих гончарів громада замовляла для церков, рідше заможні господарі – для своїх помешкань. Тому й дискоси та свічники декорували в одному стилі, що було важливо для цілісності інтер'єру сакральної споруди. Окрім того, прикарпатські гончарі виготовляли й щедро оздоблені великі напрестольні хрести, а також Трійці (глиняні свічники із трьома "лійками" на свічки), які використовувалися під час церковних ритуалів.

Система розпису тарілки даного дискоса включає поєднання рослинно-геометричного орнаменту з мотивами віночків із листків та "сердечок", трилисників, "вовчих зубів", кіл, кругів, рядів крапок та смуг "ільчастого письма" зеленого, жовтого і брунатного кольорів. В основі декору великої тарілки покладено також принцип симетрії дзеркального типу. Дискос знаходився у церкві під час Літургії, тому безперечно повинен був привертати увагу парафіян барвистістю та декоративністю розпису.



Илл. 2 Дискос. Поч. 1880-х рр. НМК.



Илл. 3 Чаша. Кін. 1870-х – поч. 1880-х рр. МЕХП.

Мотиви гірлянди з дугами, розетками та “ільчастим письмом” творять композиційну схему берегів тарілки, а центральна частина заповнена мотивом розетки, довкола якої віночок з пальмет. (НМК. МНК 5127; В – 30,5; д – 25,5 см). (Іл. 2)

Дискоси виготовляли й інші майстри. Так, у фондовій збірці МЕХП зберігається дискос ХІХ ст. з Греції, прикрашений розписаним вохрою хрестом. Форма цього предмета творена кількома частинами: верхньою (у формі мисочки з вивернутими досередини вінцями) та нижньою (у вигляді круглої пустотілої підставки розширеної донизу). Обидві частини з’єднані трубчастим стрижнем із невеликим кільцеподібним потовщенням. (МЕХП. ЕП 45538; в – 13, д – 19, 5 см). Особливостями технологічного характеру є додавання до “глиняного тіста” невеликих золотистих частинок, які, мабуть, мали ще більше посилювати сакральне призначення посудини.

Складовими іншого дискоса ХVІ ст. з Потелича Львівської обл. є дві плоскі тарілки (більша та менша), з’єднані трубчастою формою з невеликим кільцеподібним потовщенням; вся поверхня вкрита поливою зеленою і брунатною кольорів. Декор предмета складає мотив хреста із дещо видовженим нижнім кінцем, творений за допомогою техніки штампування з заповненням його рамен неглибокою сіткою. (23056. НМК 352).

Зазначу, що дискоси виготовляли й на фабриці художника, архітектора, промисловця, педагога та громадського діяча Івана Левинського у Львові. Ці предмети, як і церковні ліхтарі, на думку В. Шухевича, були “неоціненним набутком для церков”¹¹.

Три збережені полив’яні дискоси з цієї групи пам’яток характеризуються подібністю форм та відмінністю оздоблення,

що полягає у наявності чи відсутності декору на ніжках, створенні композиційних схем на тарілках, кольором тла тощо. Ці вироби сакрального характеру наповнені багатим мотивним репертуаром та вирізняються яскравою декоративністю передусім у колористичному плані¹².

Звертаємо увагу на інший предмет церковної атрибутики – **чашу** роботи Олексі Бахматюка. Відомо, що чаша – це євхаристійна посудина, призначена для євхаристійного вина, що з неї причащаються духівництво та миряни. Йдеться про посудину округлої форми, з широким верхом та дещо завужену донизу. Інша її назва – потир. Найдавніші потирі були кам’яними або керамічними. З ІІІ ст. застосовують скляні, а з ІV ст. – срібні та золоті чаші¹³.

Чаша знаного косівського майстра має невелику круглу підставку, два вуха, що виходять з вінець під кутом. Виріб щедро декоровано рослинно-геометричним орнаментом з поєднанням мотивів “вовчих зубів”, дуг, крапок, гірлянд з потрійними дзвінками й малими розетками (МЕХП. ЕП 46209). (Іл. 3)

О. Бахматюк – автор численних **свічників**, які на Гуцульщині та Покутті ще називали “поставниками” або “ліхтарями”, рідше – “церковними ліхтарями”. Як уже зазначалося, для церков та помешкань заможніших селян їх здебільшого купували парами. У церквах їх ставили на напрестольний стіл, у домівках вони знаходилися на “покуті”, а коли хтось помирав – біля його голови.

На відміну від важких та масивних свічників своїх попередників (П. Гаврищів) та сучасників (І. Баранюк), О. Бахматюкові вдалося створити свою особливу форму виробу. Свічники О. Бахматюка були не такі масивні, вирізнялися стрункішою верхньою частиною, а також плавнішими переходами від одного персноподібного виступу до іншого. Під шийкою свічника міститься тарілковий виступ (для стікання воску, що плавиться).

Прикметно, що свічники 1860-х рр. невисокі (14, 5 см) та з основою досить малого діаметру (13, 5 см), а наприкінці 1870-х – на початку 1880-х рр. – вони стають значно більшими (в – 19, 5, д – 11, 5 см). Один зі свічників, датований 1868 р. (в – 14, 5, д – 14, 5 см), має лише одне кільцеподібне потовщення, на інших предметах їх може бути по кілька. (Іл. 4) Шийка та дно деяких поставників мають окуття з бляхи (МЕХП. ЕП 46107), подібно, як робилося це й на люльках кінця ХІХ – початку ХХ ст. зі Старої Солі Львівської області.

У декорі свічників характерне поєднання



Илл. 4 Свічник. 1868 р. МЕХП.

геометричних та рослинних елементів. Шийка і тарілковий виступ майже на всіх предметах прикрашені рядами трикутників (“вовчих зубів”). Деякі перснеподібні потовщення вкриті суцільним мотивом скісної сітки (“ільчастого письма”), інші – дугоподібними мотивами, скісними смугами, трикутниками, крапками у поєднанні з рядами глиняних кульок (“гудзиків”).

На свічниках різних періодів зафіксовано від одного до п'яти рядів глиняних “гудзиків”: один (МЕХП. ЕП 46120), два (МЕХП. ЕП 46104), три (МЕХП. ЕП 46101), чотири (МЕХП. ЕП 46106), п'ять (МЕХП. К 15731), що надавало виробам особливої декоративності. Кульки, укладені в кілька рядів, могли мати різну висоту рельєфів. Типовою рисою у декорі основи вважається її поділ на три (однієї ширшої та двох вузких), рідше на дві горизонтальні площини. Перша заповнювалася переважно гірляндами, звивистими гілочками з дрібними та великими багатопелюстковими розетками, віночками з тюльпанів або пальмет, рідше мотивами “сонячних дисків” (МЕХП. К 11679) та хрестів. Так, на основі одного зі свічників міститься 12 хрестів у ромбах (МЕХП. ЕП 46112), іншого – вісім великих хрестів грецького типу (МЕХП. ЕП 46113). (Ил. 5, 6)

О. Бахматюк, окрім кульок, свічники доповнював й іншими пластичними елементами, зокрема ледь вигнутими пелюстками (К 11679). Йдеться про видозмінену форму тарілкового, а точніше мископодібного виступу, нижче від якого укладено п'ять пелюсток.

О. Бахматюк є автором і двох канделябрів. **Канделябр** (франц. – *candilabre*; лат. – *candelabrum* – свічник) – це великий свічник для кількох свічок. У такому предметі керамічні деталі поєднуються

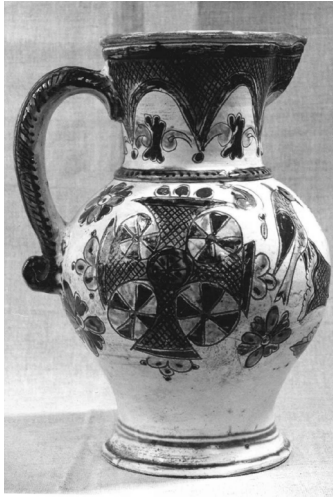


Илл. 5 Свічник. Кін. 1870-х – поч. 1880-х рр. МЕХП. Илл. 6 Свічник. 1879 р. МЕХП.

разом із металевими. Основу канделябрів О. Бахматюка складають свічники (“поставники”) з кількома потовщеннями, чотирма рядами “гудзиків”, металевою підставкою з трьома ніжками та високою металевою “надбудовою” із вежоподібним завершенням та закрутами з шістьма лійками на свічки (в – 49, д – 32, 5 см). На одному з них поєднано мотиви трикутників, трилисників, “ільчастого письма”, вертикальних смужок та вінка з пальмет на основі (МЕХП. ЕП 46214), на іншому – мотиви трикутників, “ільчастого письма”, ромбів, “сонячних



Илл. 7 Канделябр. Кін. 1870-х – поч. 1880-х рр. МЕХП.



Илл. 8 Дзбан. Кін. 1870-х рр.
МЕХП.



Илл. 9 Дзбан.
Кін. 1870-х рр.
МЕХП.

дисків” на кільцеподібному потовщенні та “Ж”- і хрестоподібних композицій на основі (МЕХП. ЕП 46210). (Іл. 7)

З-поміж інших предметів обрядового призначення відомого косівського гончаря виділяємо більші та менші **дзбани**, декоровані хрестами різноманітних модифікацій. Так, на одному з них маємо поєднання одного великого хрещатого хреста в центрі та двох менших латинського типу по боках (К 5125), на іншому – хрести з дугоподібними раменами та “сонячними дисками”, які подано з мотивом “вазона” та зображеннями пари птахів (К 5122). (Іл. 8, 9) Очевидно, ці дзбанки, як і подібні посудини, декоровані зображеннями церков, а також менші дзбанки (“водопійча”), призначалися для свяченої води. Мотивний ряд одного з малих дзбанків (в – 14, 5, д – 11, 5 см) складено з трьох хрестів (латинського типу в центрі та двох “ширококорамеників”, тобто грецького типу обабіч) ((МЕХП. ЕП 46207), на іншому (в – 13, 5, д – 11, 5 см) простежуємо зображення двох оленів та хрещатого хреста в центрі (МЕХП. К 11686). (Іл. 10, 11)



Илл.10 Дзбан (“водопійче”).
Кін. 1870-х рр. МЕХП.



Илл.11 Дзбан (“водопійче”).
Кін. 1870-х рр. МЕХП.

Очевидно, виготовлення таких посудин пов’язано з релігійними святами українців – для перенесенням та зберіганням свяченої води. Інше призначення цих посудин вбачаємо у тому, що їх використовували священики у церковних ритуалах (тримали свячену воду упродовж року або на конкретні релігійні свята). На підтвердження такої думки може бути великий дзбан 1920–1930-х рр. І. Брошкевича з Кут, оздоблений мотивом хреста, обабіч якого міститься ритований напис “Христос Воскрес” (Приватна збірка). Такий напис бачимо і на шийці виробу, біля самих вінець. Очевидно, водою з цього дзбана, який зберігався в церкві, кропилом освячували Великодні кошики.

Ще зручніше носити свячену воду для гуцулів було у **калачі**, який мав два вуха й чотири ніжки, а вузька шийка затикалася кукурудзяним качаном. Один з цих предметів на боках вкритий ритованими дугоподібними мотивами, на хребті – мотивами чотирьох хрестів грецького типу (МЕХП. ЕП 47061). (Іл. 12, 12а)

Оригінальною та рідкісною формою у кераміці вважаємо **пасківник**. Це посудини, які призначалися для перенесення для освячення у храмі продуктів, пов’язаних зі святкуванням Великодніх свят (паска, яйця, ковбаса, шинка, сир, хрін і т. д.). Традиційно для цього українці користувалися плетеними з лози кошиками, а в деяких регіонах носили це в хустках або в домотканому полотні. Дотепер відомі два такі глиняні вироби О. Бахматюка: один зберігається у фондах НМЛ, інший – у музеї Ланцута (Польща). Вони мають форму глибоких циліндричних мисок, зверху над якими є кругла ручка з глиняними кульками. В центрі одного предмета – мотив орла, другого – восьмипелюсткової розетки, а далі по усій поверхні поєднання мотивів



Илл. 12, 12 а Калач. Кін. 1870-х – поч. 1880-х рр.
МЕХП.



Ілл. 13 Пасківник. Поч. 1880-х рр. НМЛ.



Ілл. 14 Пасківник. Поч. 1880-х рр.МЛ.

та елементів геометричного та рослинного характеру. (Іл. 13, 14)

Отож, у творчому доробку О. Бахматюка вагоме місце посідає ритуальна й обрядова кераміка, зокрема євхаристійний посуд – дискос та чаша, які були відомі більше як золоті, срібні або скляні. Детально розглядалася не лише їхня форма, оздоблення із акцентуванням на основних мотивах та елементах, а й питання їхнього колористичного наповнення. З'ясувалося, що в основі декору тарілок дискоса використовувалися сакральні мотиви (хрести), а також орнамент геометрично-рослинного характеру (ромби, кола, скісні, вертикальні та горизонтальні смуги, крапки, розетки, гілки тощо). Мотиви хрестів траплялися в декорі малих та великих дзбанків, рідше – на свічниках та калачах.

Своїми роботами О. Бахматюк посів почесне місце серед творчих особистостей, які стали класиками не тільки національного, а й світового мистецтва. Творчість косівського гончаря є органічним синтезом вікових набутоків колективного народного доробку і авторського сприймання дійсності. Гуцульські та покутські форми, колорит, орнамент, символіка у його творах набули неповторного вираження.

Умовні скорочення

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

НМК – Національний музей у Кракові

НМЛ – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

1 Арнольд Ван Геннеп. Обряды перехода. – Москва, 2002. – С. 9.

2 Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. – Львів, 2001. – С. 46.

3 Просфора і проскура (проскурка) – невеликий хлібець, на якому вирізують Агнца; його ділять на невеликі частинки, які споживають під час причащення. У розмовній мові вживається слово – хліб. Див.: Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. – С. 109.

4 Дискос // Енциклопедія. Символи. Знаки. Емблеми. – Москва: Рипол Классик, 2005. – С. 139.

5 Боньковська С. Дискос // Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 78.

6 Там само.

7 Дискос. – С. 139.

8 Боньковська С. Дискос. – С. 78.

9 Івашків Г. Мотив “вазона” в українській народній кераміці XVI – першої половини XX ст. // Народознавчі Зошити. – 2000. – № 5. – С. 882.

10 Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. – Львів, 2007. – С. 262-263.

11 Шухевич В. Участь русинів у Промислово-Літургійній виставці // Діло. – 1909. – Ч. 154. – С. 1.

12 Детальніше про ці предмети див.: Івашків Г. До питання глиняних дискосів: форма, декор // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2007 рік: У 2-х кн.. – Львів, 2007. – Кн. I. – С. 78-84.

13 Боньковська С. Потир // Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 193.

**МЕРЕЖИВНІ ТА В'ЯЗАНІ ВИРОБИ В
ОЗДОБЛЕННІ ЦЕРКОВНИХ ТКАНИН
НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ХХ СТ.
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ
ЕКСПЕДИЦІЙ 2005-2009 РР.)**

У статті розглянуто типологію і художньо-стильові особливості в'язаних та мереживних виробів в інтер'єрах західноукраїнських церков. Дослідження базується на матеріалах та інформації, зібраних під час мистецтвознавчих експедицій упродовж 2005-2009 рр.¹. Визначено роль та місце у системі декору церковних виробів – літургійного одягу та інтер'єрних тканин.

Ключові слова: в'язання, мереживо, коронкарство, церковні тканини, оздоблення, декор, орнамент, типологія, художньо-стильові особливості.

Мистецтвознавчі експедиції — одне з найважливіших джерел у процесі вивчення українського народного декоративного мистецтва. Саме завдяки таким мандрівкам науковець отримує потрібну інформацію безпосередньо під час опитування від мешканців досліджуваного регіону, має змогу самостійно побачити внутрішнє облаштування храмів і визначити пріоритети для власних вислідів.

Однак існує низка чинників, які ускладнюють роботу дослідників: проблематичність доступу до церкви, непрофесіоналізм під час проведення ремонтних робіт, бездумне знищення давніх речей та впровадження нових, низькоякісних виробів, які “забивають” своєю кількістю, перенасиченістю кольору та візерунків надзвичайно вишукану давню різьбу на іконостасах, іконопис й інші мистецькі речі. Окрім того, за останнє десятиліття в Україні на згарище перетворилося близько сотні дерев'яних церков: через звичайне людське недбальство, технічні або природні чинники, а то й як результат запланованої дії паліїв. Тому фіксування внутрішнього облаштування українських храмів є важливим не тільки для мистецтвознавчого дослідження, а й з огляду збереження сакральних пам'яток².

Церковні тканини – важлива складова системи оздоблення християнських храмів та священно-обрядового дійства зокрема. Виготовлення та декорування сакральних тканин підпорядковано чітким канонам, що вирізняє їх від світських, і має давню традицію³. Порівняно з тканинами та

вишиваними речами, які домінують в оздобленні церковних інтер'єрів, в'язані (трикотаж⁴) та мереживні (мереживо⁵) вироби — менш поширені. Властиво, період їх інтенсивного впровадження припадає на кінець ХІХ – ХХ ст., що безпосередньо пов'язано з особливостями традиційного декоративно-ужиткового мистецтва українського народу.

Перші згадки про побутування в'язання та мережива на українських землях у внутрішньому просторі храму датують Х–ХІ ст. — часами Київської Русі. Початково це стосувалося лише священничого убрання: “кружево” з металевої нитки використовували для оздоблення облачення церковних служителів та одягу вищих верств суспільства. У могильниках м. Білгород (Київська губернія) і Шаргородських захороненнях біля Василькова дослідник В. Хвойка віднайшов шматки мережива, шитого золотом, які датував Х–ХІІ ст.⁶ Ця знахідка, однак, свідчить лише про наявність “кружева” та його застосування у декорі вбрання, а не про його місцеве виробництво. Хоча вірогідно, що такі речі виготовляли з металевої нитки в майстернях при монастирях, де професійно займалися гаптуванням і шиттям. У ХІІ–ХІІІ ст. на давньоруських землях побутували щільно прилеглі плетені покриття голови — “клобуки” чи “каптурі” — головні убори священнослужителів, які виготовляли на продаж ченці Києво-Печерського монастиря⁷.

Від ХІV ст. важливою частиною одягу духовенства стають трикотажні літургійні рукавиці (римо-католицький обряд). Вироби виготовляли з лляної пряжі або шовку, на них вив'язували та вишивали кольорові візерунки, гаптували монограми, оздоблювали коштовним камінням та галуном. Зазначимо, що артефакти, на основі яких можна робити певні висновки про рукавичні вироби, походять з країн Західної Європи. Можна лише припустити, що такі речі побутували і на західноукраїнських землях як предмет імпорту, а то й поодинокі зразки місцевого виробництва⁸. Деяко більше даних про мереживо, яке наприкінці ХVІ ст. стало дорогим текстильним товаром, експортованим з західноєвропейських країн⁹. Особливий розквіт коронкарства (на території західноукраїнських земель зокрема) припадає на епоху бароко. Ним оздоблювали вбрання священнослужителів, аленадзвичайномереживопопуляризувалося у декорі світського чоловічого і жіночого одягу суспільної верхівки.

В'язані та мереживні вироби кінця



Лл.1. Інтер'єр церкви св. Миколая Чудотворця (Св. Духа), XVIII ст.; с.Гукливій Воловецького р-ну Закарпатської обл.; експедиція 2009р. Фото О.Никорак.

XIX-XX ст., що походять з українських земель, цікаві з огляду на те, що цим періодом датовано найбільше артефактів у музейних фондових колекціях¹⁰. Також речі зазначеного відтинку часу зафіксовано безпосередньо в інтер'єрах діючих храмів під час мистецтвознавчих експедицій 2005-2009 рр. Упродовж XX ст. відбулися різноманітні зміни у техніках виготовлення, типологічній структурі, художньо-стильових особливостях церковних [текстильних] виробів, що пов'язано з соціокультурними, політичними та мистецькими чинниками, які мали місце на західноукраїнських теренах. Зазначимо, що використання коронки у декорі сакральних тканин XIX ст. поширилося під впливом римо-католицького обряду. Мереживом прикрашали священниче облачення, а також текстильні вироби, які використовували у Святій Літургії. Як і інші предмети церковного вжитку, їх виготовляли спеціальні католицькі спілки, об'єднання, приватні особи, часто привозили з-за кордону.

Кінець XIX – поч. XX ст. визначається якісними змінами у церковному мистецтві Східної Галичини, українському зокрема. Виникають товариства, торгівельно-виробничі об'єднання, які продукують широкий асортимент параментики та оздоблення, що мало створити гідну конкуренцію неякісним привізним товарам. Найвідомішими серед них стали Товариство “Ризниця” у Самборі (засн. 1898р.) та товариство з обмеженою порукою “Дім торговельно-промисловий “Достава” в Станіславові (засн. 1905р.)¹¹.

Наприкінці XIX – у першій третині XX ст. на землях Східної Галичини відкриваються і успішно функціонують школи з виготовлення мережива, вироби яких відзначаються високоякісним технологічним виконанням та художнім (“густовим”) смаком. Коронкарські школи діяли в

Мушині (засн. 1887 р., перенесена 1895 р. до Старого Сончу), Каньчудзі (засн. 1882 р.), Закопаному (відкр. 1883 р.), Переворську при монастирі СС. Милосердя (засн. 1888 р.), Бобові¹², Яворові (відкр. напр. XIX ст.), відділ мистецького гаптування та мережива — при художньо-промисловій школі у Львові (відкр. 1886/87). Окрім мережива, яке виготовляли для оздоблення світських “модних” виробів, у навчальні програми входило вивчення та практичне виконання церковного плетива. Наприклад, у Каньчудзі вже на другому курсі витворювали “золоті”¹³ коронки, переткані золотом, — до альб, комж, обрусів. У закопанській школі на третьому році навчання учениці виробляли костельні комплекти. Виготовлення у канчудській школі золотих коронки і мереживних вставок для “костельних шаг” Митрополита Андрея Шептицького свідчить про високий рівень місцевої продукції та використання мережива в системі декору церковних тканин кінця XIX – першої третини XX ст.¹⁴.

Після 1939 р. виготовлення сакральних тканин, як і церковне мистецтво загалом, зазнає негативних впливів. В умовах тотального атеїзму безліч речей було знищено, храми на довгий час закрито чи “переобладнано” під інші потреби. Дещо менше постраждали сільські церкви віддалених районів. Під час спілкування з місцевими жителями¹⁵ ми довідувалися, як переховували церковні речі під половицями у глибоких ямах, закопували потайки у садах та городах, замальовували заборонені ікони, передавали у діючі церкви т. ін. Тому й не дивно, що часто у новозбудованих храмах (1990–2000-і рр.) учасниками експедицій зафіксовано експонати, не характерні для часового відтинку, а іконографія багатьох не відповідала канонам діючої конфесії. На загал сучасні церковні інтер'єри часто-густо переобтяжені присутністю текстильних виробів, які не завжди вирізняються мистецькими особливостями і відволікають увагу від майстерно різьблених іконостасів чи ікон.

На тлі таких не зовсім оптимістичних моментів варто звернути увагу й на розсудливість, розуміння та виважений підхід деяких громад і священників у реконструкції й облаштуванні храмів. У с. Ясениця Замкова у реставрації дерев'яної церкви безпосередню участь брав о. Ярослав Грица: збережено первісний вигляд споруди, внутрішнє облаштування вражає гармонійним поєднанням давніх і новітніх речей, а в старій дзвіниці знаходиться музей сакрального та традиційного мистецтва, в якому досить широко репрезентовано



Іл.2. Фрагмент оздоблення рушника: мереживо виготовлене у техніці вузлового в'язання, викінчене китицями, 1980-і рр.; церква Міжгірського р-ну Закарпатської обл.; експедиція 2009р. Фото О.Никорак.

і мереживні вироби¹⁶. У с.Колочава у приміщенні храму — музей. Окрім іконостасу, старих хоругв та ікон інтер'єр церкви прикрашають вишивані рушники, оздоблені мереживом (датовані сер. ХХ ст.)¹⁷.

Використання коронок у декорі церковних тканин залежить від кількох чинників: приналежність до конфесії, особливості народного декоративного мистецтва регіону чи окремого осередку, зрештою, смакові уподобання громади. За типологічною структурою, техніками виготовлення та художньо-стильовими ознаками вироби умовно можна поділити на три категорії: довоєнні (до 1940-х рр.), 1950–1980-і рр. і новочасні (1990-2000-і рр.).

За функціональним призначенням розрізняють дві основні типологічні групи — вбрання та інтер'єрні тканини. Це — поштучні вироби (фасонні речі, які набувають довшеної форми у процесі їх виготовлення (завіси, серветки, обруси, рукавиці) і метражні коронки у вигляді смуг, стрічок. У межах цих груп можна виокремити церковні вироби, які використовують у Святій Літургії (священниче облачення, покрівці, хоругви), і ті, які мають стаціонарне місцерозташування (рушники, обруси, серветки). В'язаних та мереживних поштучних виробів одягової

групи під час експедицій не зафіксовано, зате ширше репрезентовані інтер'єрні¹⁸.

Довоєнних речей небагато: переважно це завіси, інколи — обруси на головний або боковий престол. Завіса з церкви с.Костринська Розтока, виконана у техніці філейно-гіпюрної вишивки, відзначається центричною (дзеркально-симетрична) композицією. На сітчастій основі по центру — вишиваний хрест (верхній ярус), по обидві сторони якого — мотиви на зразок безконечника. Нижній ярус — чотирипелюсткові хрестоподібні квіти. Цей виріб належить до групи церковного мережива, в орнаменті якого присутня релігійна символіка, яка відразу засвідчує призначення виробу: таких експонатів небагато¹⁹. Поєднання статичного хреста та фітоморфних мотивів використано в орнаменті завіси на тетрапод з церкви с. Сकेлівка. Чітко простежується два мотиви — хрест та “рожа” в обрамленні листків (мотиви чергуються), які скомпоновані у стрічку і транслюються по всьому виробу²⁰.

Переважають артефакти, датовані 1960–1980-ми рр.: виготовлені вручну, з використанням доморобної сировини, у яких можна простежити мотиви українського традиційного мистецтва у поєднанні з релігійними мотивами. Та все частіше їх місце заступають фабричні вироби, які ніби-то гарніші, вишуканіші, не такі прості та “грубі” у виконанні²¹. Цікавим зразком (і поки що поодиноким) є “буksа” — церковна скарбничка зі с.Костринська Розтока, в'язана гачком з кольорової фабричної пряжі. Виготовлена у вигляді конуса, який викінчений у нижній частині великою китицею. Прикріплена “буksа” на довгу палицю, що, очевидно, спрощувало доступ для збирання грошей²².

Деякі зразки серветок датовані 1980-1990-и рр.. Виріб з церкви с. Тур'є Старосамбірського р-ну в'язаний гачком і має комбіновану структуру: ряди щільного переплетення чергуються з ажурними просвітами. Виготовлена “салфетка” відцентровим способом: починали роботу від центру (серединки) і далі в'язали по колу. Цікавою є колористична гама: використано яскраві насичені барви (акрилові нитки), які нагадують “кулуті”²³. Серветки з с.Костринська Розтока виготовлені в оригінальній техніці “на кілочках” або “на шпильках”²⁴ і вирізняються мереживною структурою²⁵. Властиво, такі вироби можна ідентифікувати як релігійні (церковні) лише у поєднанні з вишитими й тканими виробами (домінують) у системі декору церковного інтер'єру.

Уміле поєднання традиції, “модних” віянь та релігійної символіки простежуємо на прикладі обрису на тетрапод зі с.Скелівка, в’язаного гачком. Виріб виготовлено за принципом створення окремих мотивів, які з’єднують у велике полотнище. Восьмипелюсткові геометризовані квіти, ромби, хрестоподібні стилізовані фітоморфні мотиви утворюють різноманітні композиції. У центрі ромбовидних мотивів розташовано невеликі хрестики, що свідчить про те, що виріб створювався спеціально для церкви²⁶.

Метражні мереживні вироби домінують у прикрашанні церковних тканин: це різноманітні сітчасті вставки до рушників, широкі коронки для декоративного завершення тощо. Часто таке оздоблення завершували френзелями, китицями, кутасами, що підкреслювало святковість, небуденність, ошатність виробів, а саме: стихарів, комж²⁷, альб, покрівців на чашу (пурифікаторів), обрусів на престол (головний та бокові), рушників-покрівців на аналой, рушників на ікони (рушників-божників), хоругв, серветок (літонів).

Найчастіше мотиви фітоморфного (стилізованого фітоморфного) та геометричного орнаменту скомпоновані у горизонтальну стрічку (стрічкова композиція), у декілька ярусів (стрічково-ярусна композиція), у шаховому порядку, центрична та у вигляді написів. Оскільки майже все церковне мереживо білого кольору (за винятком жалобного), особлива роль відводиться створенню орнаменту за рахунок поєднання ажурних та щільних ділянок (застосування технологічної фактури). Розрізняють три види ажурності: просвіти отворів є мотивами декору, світло крізь отвори створює тло для візерунка, закриті отвори – “сліпа ажурність”²⁸.

Важливу роль у системі оздоблення внутрішнього простору українського храму відіграють рушники, у виготовленні й декорі яких домінують ткацькі та вишивальні техніки. У створенні таких виробів чітко простежуються художні особливості, характерні для декоративного мистецтва певного етноregionу. Зазначимо, що використання мережива в оздобленні церковних рушників популяризувалося від 1960-х рр.. Від початку ХХ ст. для прикрашання застосовували тороки (“френзелі”, “стряпки”), які робили двома способами: виторочуванням ниток з основного полотна²⁹ і добиранням гачком з ниток іншого гатунку пасем потрібної довжини. Давніші здебільшого робили першим методом: витягували поперечну нитку, ділили її на групи (пасма) і вив’язували



Лл.3. Мереживне оздоблення хоругв, в’язане гачком, завершене китицями; з церкви с. Киселиця Путильського р-ну Чернівецької обл.; експедиція 2008р.

сітку, яку викінчували довгими френзелями. Переважно перед тороками йшло кілька рядів сітки, у поєднанні з якою утворювалось мереживне оздоблення. У 1920–30-х рр. сітка набуває цікавішої конфігурації: соти різної форми та розмірів, трикутники, зубці. У другій пол. ХХ ст. збільшується кількість декоративних “фантазійних” вузлів, які утворюють розмаїті мотиви, переважно фітоморфного характеру³⁰.

Прикрашання церковних рушників мереживом (в’язання гачком) поширилося в Україні від середини ХХ ст.. Визначити його територіальну приналежність можливо лише у синкретичній єдності з вишитим та тканим орнаментом, за винятком виробів з Буковинського Поділля (Заставнівський р-н Чернівецької обл.). Властиво, рушники, які ми зафіксували під час експедицій в оздобленні інтер’єрів храмів, початково виконували одягову функцію (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) — “рушників-наміток”. Виготовляли їх з пражі високого гатунку способом ткання (бурунчукове полотно): на світлому тлі витворювали кольоровий орнамент-декор. На протилежних краях рушники оздоблювали мереживом (“корунка”, “трясило”, “зубці”), яке вив’язували гачком з ниток такого ж кольору, що й тканий орнамент. “Корунка” мала вигляд півкруглих фестонів, кожен з яких – іншого кольору. В одному ряду чергувались, наприклад, червоний, синій, жовтий, зелений, що транслювались на всю довжину одинарної смуги. Рідше трапляються двоярусні смуги зі зміщенням фестонів по діагоналі³¹.

Поширеним в оздобленні рушників є мереживо, в’язане гачком, на кшталт “філе”. Корунку робили двох типів: у вигляді вставки-прошви з рівними краями з обох сторін і з фігурним закінченням по низу.

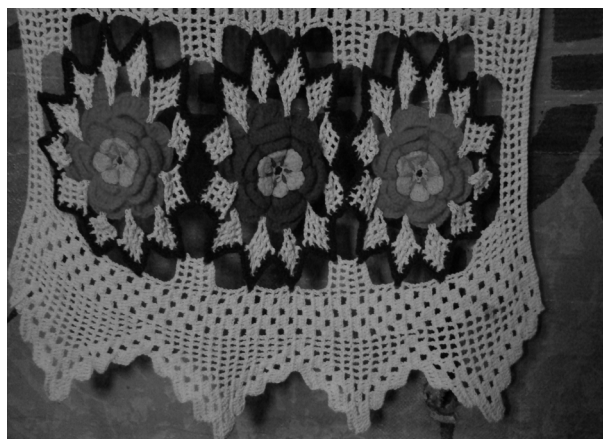
Мотиви орнаменту — найрізноманітніші: ромбовидні, зіркоподібні, геометризовані квіткові мотиви, що складаються з безлічі дрібних елементів. Переважно орнамент утворюють мотиви, скомпоновані в одnodільну, дещо рідше — дводільну стрічково-ярусну композицію. Основна семантична роль у декорі рушників відводиться вишивці, мереживо ж лише завершує художньо-естетичний вигляд виробу³². Мереживне оздоблення часто повторює ритм і стилістику вишитого орнаменту або ж навпаки, дисонує з ним.

Вишиті зображення на рушнику з церкви с. Садковичі представляють собою цікаві поєднання кількох типів орнаменту, а саме: орнітоморфний (голуби), фігуративний або антропоморфний (стилізовані людські постаті), геометричний та архітектурне зображення (церква), які скомпоновані за принципом центрично-дзеркальної композиції. Мереживна смуга по низу рушника повторює статичний ритм вишитої, однак складається не з геометричних, а зі стилізованих квіткових (восьмипелюсткових) мотивів³³. У виробі з церкви с. Вороновиця вишивка у вигляді замкнутої динамічної монокомпозиції, тоді як мереживо підпорядковане принципам побудови статичної композиції³⁴.

Оригінальним і дещо несподіваним є оздоблення рушника в церкві с. Усть-Путиля³⁵: барвіста вишивка у поєднанні з кольоровим мереживом, в'язаним гачком. Верхній ряд мережива — біла сітка, на тлі якої темно-зелені шестипелюсткові квіти з яскравими світло-зеленими серединками, скомпоновані у фриз. Центральна смуга — вишивка, наступна — вив'язана широка смуга мережива: теж біле тло, на якому три великі кольорові “ружі”. Такого штибу оздоблення зустрічали всього декілька разів і тільки під час цієї експедиції. Можна припустити, що така яскрава колористика у церковному мереживі з'явилась під впливом кольорових “корунок”, якими прикрашали жіночі традиційні сорочки у другій пол. ХХ ст., а також модних журналів 1970-80-х рр.

Рідко, але траплялися такі експонати, в яких полотно і мереживо були виготовлені у різні часи. Вірогідно, початково у виробі не передбачалося ажурних оздоблень, або ж краї обшарпалися і потребували “оновлення”. Сучасні рушники дещо втратили свою неповторність: використання фабричних тканин, шаблонних вишивок, надмірної розцяцькованості відсунули на другий план оте шире, а разом з тим, високопрофесійне та духовне народне мистецтво.

Мереживо використовували в оздобленні



Лл.4. Фрагмент мереживного завершення рушника: в'язання гачком, 1980-90-і рр.; з церкви с. Усть-Путиля Путильського р-ну Чернівецької обл.; експедиція 2008р.

літургійного облачення, найчастіше — альб, комж, стихарів. Найширша ажурна смуга прикрашала низ вбрання (католицький обряд), сягаючи до півметра шириною. На рукавах були вузкі смуги, по вирізу горловини — 1,5 — 2 см. Під час мистецтвознавчих експедицій таких артефактів зафіксовано небагато, оскільки повсюдно використовують нові комплекти священничої одежі, а давні зберігаються у поганому стані або й узагалі зліквідовані. Два стихарі з церкви с. Губичі³⁶ оздоблені по низу широкими смугами мережива, в'язаного гачком. В обох зразках використано мотив восьмипелюсткової квітки: геометризовані пелюстки у вигляді ромбів і трикутників, зигзагоподібні смуги, зубцевидне завершення.

Вивчення та аналіз в'язаних і мереживних виробів під час мистецтвознавчих експедицій засвідчили широке використання цього виду мистецтва в системі декору сакральних тканин упродовж ХХ століття. Художньо-стильові особливості церковного мережива змінювалися стосовно соціокультурних, політичних, релігійних та мистецьких чинників. Окрім того, оздоблення внутрішнього простору храму залежало від “смаків” громади та позицій священника. Такий вагомий чинник відіграв роль у збереженні давніх тканин або ж навпаки, пришвидшував “оновлення” інтер'єрів сучасними виробами, які не вирізнялися художнім естетичним смаком. Тому важливим завданням дослідників є фіксування, вивчення, а при можливості, і зберігання церковних тканин, що дозволить створити цілісну картину про українське сакральне мистецтво як самобутнє явище у контексті світової культури.

1 У зазначених мистецтвознавчих експедиціях брали участь співробітники відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України. Проводились комплексні дослідження різних видів українського народного декоративного мистецтва, зокрема дерев'яної архітектури, внутрішнього облаштування церков, церковних тканин, народної тканини, виробів з бісеру, народної гравюри та малярства на склі, в'язання, мережива, обрядового хліба й народної іграшки, вишивки тощо (детальніша інформація подана у збірниках "Мистецтвознавство '05 – '08" та в низці публікацій, у яких апробовано результати наукових досліджень).

2 Наприклад, під час мистецтвознавчої експедиції у Воловецький та Міжгірський райони Закарпатської обл. (2009р.) учасники експедиції дізналися про те, що дерев'яна церква зі с. Тюшка Міжгірського р-ну згоріла кілька років тому, що унеможливило вивчити цю пам'ятку.

3 Оздоблення внутрішнього простору українських церков пов'язане з побудовою перших християнських храмів [кам'яних] часів Київської Русі. (За: Никорак О. *Українська народна тканина*. — Львів, 2004. — С.493- 516).

4 Трикотаж (від. фр. Tricoter — в'язати спицями) — текстильний виріб або полотно, отримані з однієї або багатьох ниток методом утворення петель та їх взаємного переплітання.

5 Мереживо – прозора, сітчаста тканина, виготовлена техніками плетення, в'язання, вишивання та ткання. На західноукраїнських землях синонімом мережива є термін "коронка", а спосіб його виготовлення визначають терміном "коронкарство" (походить від пол. Koronka).

6 Нидерле Л. Быт и культура древних славян. — Прага, 1924. — С.196.

7 Рабинович М. Древнерусская одежда XI–XIII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. — Москва: Наука, 1986. — С.46; Стельмашук Г. В'язання. Мереживо // Народні художні промисли УРСР. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 44; Нидерле Л. Быт и культура древних славян. — Прага, 1924. — С.190.

8 Про літургійні в'язані вироби XIV—XVIII ст., які походять з західноукраїнських земель, відомості відсутні. Зрештою, як і про мистецтво в'язання зазначеного періоду в цілому. Можливо, це пов'язано з низкою чинників. Наприклад, багато літургійних речей, рукавиць зокрема, було віднайдено у Західній Європі під час досліджень могил, де були поховані священнослужителі високих санів.

9 Наприкінці XV – поч. XVI ст. в Італії започатковують виготовлення мережива, шитого голкою та плетеного. Коронки виробляли з дорогої сировини, техніки були складними у виконанні, тому й цінилися вироби надзвичайно дорого. Під впливом модних тенденцій мереживні витвори поширилися й у інші країни, де згодом розвинулися потужні осередки виготовлення мережива. Оскільки західноукраїнські землі були торговельним мостом між Заходом і Сходом, цей "новомодний артикул" потрапив сюди досить швидко і став надзвичайно популярним серед багатих верств суспільства.

10 І в музейних колекціях, і під час експедиційних досліджень все ж таки превалюють мереживні вироби, датовані XX ст. В'язаних речей зі щільною структурою переплетення – поодинокі зразки.

11 Олійник О. Осередки виготовлення літургійних шат кін. XIX – трет. XX ст. // Мистецтвознавство '06. — Львів, 2006. — С.87-100.

12 Сучасні території Польщі.

13 Золоті коронки – це, очевидно, мереживо з золотої металевої нитки на зразок канітелі або сухозлітки.

14 Sprawozdanie z czynności komisji krajowej dla spraw przemysłowych od pocz. marca do końca sierpnia. — 1888, Lwów. — S.200.

15 Упродовж 2005-2009 рр. учасники експедицій досліджували Самбірський, Старосамбірський, Турківський р-ни Львівської обл., Великоберезнянський, Воловецький та Міжгірський р-ни Закарпатської обл., Вишницький, Путильський, Заставнівський, Хотинський та Кельменецький р-ни Чернівецької обл..

16 Експедиція 2005 р.; с. Ясениця Замкова Турківського р-ну Львівської обл., церква Архангела Михаїла (1902 р.). Церква відреставрована і, на противагу багатьом церквам у цьому регіоні, які поварварськи оббиті білою пластмасовою вагонкою (це останні «тенденції моди»!), зберегла свій первісний вигляд (тобто залишилася дерев'яна і зовні, і зсередини), за що особливо подяка отцю Ярославу. Кожен крок – від розпису купола до форми рам і кількості рушників (!) – був чітко продуманий і виважений.

Особливо варто відзначити музей, який розташований на двох поверхах у старій дзвіниці, у якому знаходиться значна кількість творів народного декоративно-ужиткового та сакрального мистецтва, зокрема: мереживо (оздоблення до інтер'єрних тканин та одягу), очіпки, горсики, моталка, знаряддя праці і т.п. Експонати збиралися з ініціативи отця Ярослава. Зберігаються експонати в дуже хороших умовах, можна сказати, навіть ідеальних (порівняно з іншими церквами).

17 Експедиція 2009р.; с.с.Колочава Міжгірського р-ну Закарпатської обл., Святодухівська греко-католицька церква (1795 р.). Властиво, такий варіант храму-музею значно спрощує доступ до внутрішнього простору споруди, оскільки ця проблема стала на перешкоді у наукових дослідженнях досить часто. Місцевий вчитель Василь Лаба проводить змістовні краєзнавчі екскурсії на території храму-музею.

18 Мереживні вироби поширені на пограниччі, зокрема на тих територіях, які межують з Польщею, Словаччиною та Угорщиною. Адаже у цих країнах виготовлення коронки має давню традицію, і їх сусідство чи навіть безпосередні впливи на українське народне мистецтво можна простежити на традиційних виробах, мереживі зокрема. Особливо коронки були поширені у римо-католицьких храмах, дещо менше – в греко-католицьких.

19 Вироби з орнаментом-написом та з яскраво вираженою релігійною символікою найчастіше фіксуються в оздобленні костельних тканин (римо-католицький обряд).

20 Ц. Св. Безсеребреників Козьми і Дем'яна (1790), с. Скелівка Старосамбірського р-ну Львівської обл., завіса виконана приблизно у 1970-і рр..

21 Такі висновки ми зробили під час мистецтвознавчих експедицій, коли гарні мистецькі речі знаходили у дзвіницях, м'яко кажучи, у "непривабливому" стані. Таку ситуацію нам пояснювали тим, що вироби вже морально застаріли, а в сучасних магазинах "багато всього гарного". У кращому випадку ми встигали фіксувати ці артефакти, в гіршому – нас ставили перед фактом недавнього спалення "всього старого".

22 Букса, в'язана гачком; ц. Св. Пр. Іллі, 1835 р.; с. Костринська Розтока Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 1960-70-і рр.; експедиція 2005 р.

23 Серветка; ц. Св. Миколая Чудотворця, 1690 р.; с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 1960-70-і рр.; експедиція 2005 р.

24 Вироби, виготовлені у цій техніці, зустрічаються і в інших місцевостях. Зокрема, від від Гудими Марії (1926 р.н., с. Виженка Мала Вижницький р-н Чернівецької обл.) отримали інформацію про спосіб виконання таких серветок: "Оці кружечки, є така рамочка з цвечками, то як снувала, а тоді в'язала. Знімала з цієї рамочки, і бачите, скільки тут тих кружечків є — кожний в'язаний окремо. Та, то належно до в'язання"; експедиція 2008р.

25 Серветка; ц. Св. Пр. Іллі, 1835 р.; с. Костринська Розтока Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 1980-90-і рр.; експедиція 2005 р.

26 Ц. Св. Безсеребренників Козьми і Дем'яна (1790), с. Скелівка Старосамбірського р-ну Львівської обл., завіса виконана 1970-і рр.. Польові матеріали засвідчили, що такого стибу вироби (виготовлені за допомогою гачка, геометризовані фігоморфні мотиви, принцип розміщення орнаменту) характерні для багатьох етнорегіонів України. Властиво, ці візерунки першочергово копіювалися з журналів рукоділля, які були популярні у 1970-80-і рр., а також "перебиралися" жінками одна від одної. Вив'язували фіранки, скатертини для прикрашання житлових інтер'єрів.

27 Комжа, комже — біла верхня сорочка католицьких священиків, густо призбирана по чотирикутному вирізу горловини, прикрашена по низу, рукавах та горловині мереживом.

28 Станкевич М. Система композиційних закономірностей / Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво / Посібник. — Львів: Світ, 1992. — С.243-261.

29 Ц. Покрови Пресвятої Богородиці, с. Викоти Самбірського р-ну Львівської обл.; експедиція 2005р.

30 Ц. Івана Хрестителя, с. Вербівці Старосамбірського р-ну Львівської обл., тороки на рушнику виконано 1960-70-і рр.; експедиція 2005р.

31 С. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., рушник-намітку датовано першою половиною ХХ ст.. У церкві дуже багато рушників такого стибу; експедиція 2007р. Церква Різдва Пресвятої Богородиці (1894), с. Самушино Заставнівського р-ну Чернівецької обл., рушник датовано першою половиною ХХ ст.; експедиція 2007р.

32 Рушник на ікону; 1980-і рр.; ц. Пресвятої Трійці, 1935 р., с. Блиць Ад Хотинського р-ну Чернівецької обл.; експедиція 2007р.

33 Мереживо-оздоблення рушника, ц. Покрови, с. Садковичі Самбірського р-ну Львівської обл., 1950 – 1970-і рр..

34 Мереживо - оздоблення рушника, ц. Різдва пресвятої Богородиці, с. Вороновиця Кельменецького р-ну Чернівецької обл., 1970 – 1980-і рр..

35 Церква с. Усть-Путиля Путильського р-ну Чернівецької обл.; виготовлений у 1980-90-х рр.; експедиція 2008р.

36 Церква Воскресіння Господнього (1630); с. Губичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.; виробі датовані сер. ХХ – 1970-и рр.; експедиція 2006р.

ІКОНА МОДЕСТА СОСЕНКА “ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ” 1912 РОКУ

Серед багатой спадщини українського художника початку ХХ століття Модеста Сосенка, особливої уваги заслуговують сакральні твори. Митець справедливо вважається талановитим новатором як у монументальному малярстві, так і у новітньому іконописі. Однак саме ця ділянка його творчості найменш znana навіть серед фахівців. Окрім збережених іконостасних ансамблів його авторства у церкві Св. Трійці Дрогобичі, у церкві Св. Онуфрія у Львові, у храмі Вознесіння Господнього в с. Поляни, що на Золочівщині, ікон з вівтарної перегородки церкви Св. Миколая у Золочеві та Богородиці з Дітям із Івано-Франківського краєзнавчого музею, нині маємо лише старі світлини творів, які або знищені, або ж їхнє місцезнаходження невідоме. У іншому випадку, про виконання деяких ікон ми дізнаємось лише з листування між художником та замовниками і навіть не можемо скласти приблизного уявлення про їх іконографію.

Важливим моментом у вивченні цього питання є світлини з архіву М. Сосенка, що зберігаються у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького (далі – НМЛ). Одною з них є світлина з образом “Покров Богородиці” (Фт-10147), який також зустрічається і на інших архівних відбитках (Фт-10230/11; Фт-10231/12; Фт-10232/13). На звороті фото, 1995 року було виконано запис, з якого довідуємось, що оригінал зберігається у церкві Покрову Пресвятої Богородиці, що у Вінніпезі¹.

“Покрова” М. Сосенка відноситься до синтезного композиційного типу, який сформувався в українському мистецтві ХVII - ХVIII ст. на основі іконографії “Мадонна Милосердя”, що виникла в Італії у ХV ст. й набула поширення у західноєвропейському мистецтві та образу Покрови східної влахернської іконографії. Для образу західного зразка притаманна однорівнева композиція із домінуючою збільшеною масштабом постаттю Богородиці, яка покриває своїм плащем людей, що стоять навколішки. До неї від періоду бароко введено постаті ієрархів церкви, провідників світської влади, представників вельможних родів тощо. У іконі М. Сосенка по центру – постать Богородиці, із злегка похиленою вліво головою, із піднесеними до грудей руками і долонями відкритими до глядача, одягнена у блакитний хітон і



*Покров Богородиці. 1912 р.
Церква Покрову Пресвятої Богородиці у Вінніпезі (Канада).
Світлина поч. XX ст. з фототеки НМЛ.*

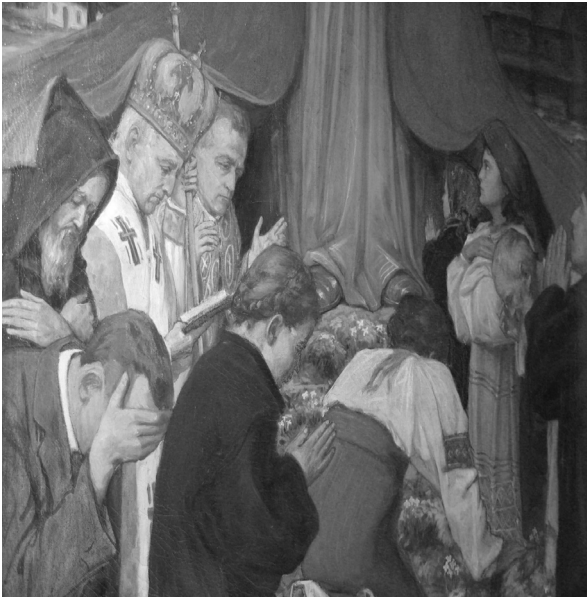
червоний мафоріон, який розширюється донизу, покриваючи клякнувших осіб. Сяйво за головою Богородиці поступово розподіляється на окремі промені, які своїм вирішенням, від хвилеподібного до прямого, а через один на однаковій відстані, розірваного зіркою, і розходяться до країв полотна, створюють виразний декоративний ефект. Підкреслена декоративність була притаманною мистецтву модерну, представником якого у західноукраїнському мистецтві і був М.Сосенко. Праворуч під плащем зображено колінопоклонні постаті селян, звернені обличчями до Богородиці - дівчинка, молодиця в народному вбранні з покритою головою й руками схрещеними на грудях, похилений старий чоловік з довгою сивою бородою та молитовним жестом руки,

скраю чоловік середніх років у темній світлі із складеними біля вуст долонями. По середині нижньої частини полотна дві дівочі постаті навколішки: одна у вишиваній сорочці та горбатці, зображена із спini, руками спирається на траву, інша - з укладеною у вінець косою та молитовно стуленими долонями, одягнена у темний верхній одяг - у правому профілі. Ліворуч, під покровом Богородиці - священник, єпископ з мітрою на голові, похилений над молитовником у правій руці, у лівій тримає єпископську палицю із характерним завершенням двох сплетених змій, розвернених головами до хреста на кулі й монах із сивою бородою у каптурі із схрещеними на грудях руками. У лівому куті композиції, перед монахом, у правому профілі зображено чоловіка у костюмі з похиленою головою й закритим правою рукою обличчям. Образ Покрови закомпоновано на тлі сільського краєвиду. Ліворуч - придорожній хрест з Розп'яттям, за ним побілена хатка з високою солом'яною стріхою. Праворуч - тридільна одноверха дерев'яна церква.

Про те, що М.Сосенко виконував образ Покрови, ми дізнаємось у каталозі по смертній виставки художника у Національному музеї у 1920 року, укладеному І.Свенціцьким. Вперше провівши систематизацію творів митця, науковець за роками дописує також роботи, які виконував М.Сосенко по селах, розписуючи храми та малюючи іконостаси, а також дає інформацію про окремі праці. Так, про образ Покрови він пише: *"Ікона Покрова для церкви Василіан в Канаді. В лівому углові мистець зобразив себе в колінопоклонній статті із закритим рукою обличчям"*³. Ця інформація І.Свенціцького разом із записом на архівній світлинці стали поштовхом до подальшого дослідження.

У праці Анни-Марії Ковч - Баран, присвяченій історії українських католицьких церков в Канаді в статті про храм Покров Пресвятої Богородиці у Вінніпезі, знаходимо рядки, що стосуються вищезгаданої ікони Модеста Сосенка. Як пише автор, вона була подарована до храму єпископом Никитою Будкою³.

Загальновідомий факт, що М.Сосенко був у тісних стосунках із главою Греко-Католицької церкви-митрополитом Андреем Шептицьким, який на початку XX століття провадив також активну місіонерську діяльність у заокеанських країнах, куди емігрували українці: Америка, Канада, Бразилія, Аргентина тощо. Стурбований духовним життям емігрантів, отримуючи численні листи з Канади з проханням надіслати священників, А.Шептицький 1903



Фрагмент образу Покров Богородиці. Вінніпег.

року відряджає до Канади о. В. Жолдака. На основі його звіту, митрополит формує власну позицію стосовно проблем на еміграції. 1904 року троє отців василіан у супроводі о. В. Жолдака, за порученням А. Шептицького вирушають за океан і засновують василіанську місію у Вінніпезі, а згодом у Мондері та Едмонтоні⁴. Це були лише початки налагодження проблеми, а до її вирішення потрібен був ще один крок. На 1910 року було призначено проведення у Монреалі Міжнародного Євхаристійного Конгресу, у якому вирішив брати участь і Владика Андрей⁵. Наслідком поїздки до Канади, участі у Конгресі і зустрічі з канадськими єпископами латинського обряду, пастирських візитацій осередків емігрантів стала наполеглива праця Митрополита над вирішенням проблеми призначення особного єпископа для пастирської обслуги вірних католиків східного обряду. На зворотньому шляху митрополит зупинився у Римі, де представив стан справ Папі Пію XI і наголосив на терміновості створення окремої єпархії в Канаді та призначення єпископа⁶.

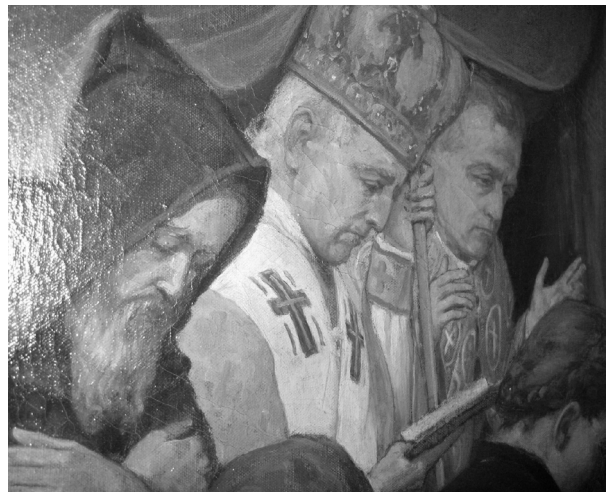
Питання було позитивно вирішене щойно 15 липня 1912 року. Єпископом для Канади був призначений Никита Будка. Єпископська хіротонія відбулася у Львові 13 жовтня 1912 року. Головним Святителем був митрополит Андрей Шептицький, співсвятителями - єпископ Станіславівський Григорій Хомишин та єпископ Перемиський Константин Чехович⁷.

Вибір митрополита не випадково впав на особу Никити Будки. Ще 1905 року він був висвячений А. Шептицьким на священника, а згодом призначений ним на префекта

духовної семінарії, а також іменований радником єпархіального подружнього трибуналу й референтом еміграційних справ. На посаді референта він за короткий термін чимало зробив. Серед інших справ вартує згадати заснування 1910 року місячника «Емігрант», безпосереднє знайомство з проблемами емігрантів у Боснії, Пруссії, нав'язання стосунків та запозичення досвіду німецького еміграційного товариства Св. Рафаїла⁸.

Дослідники життя та священничої діяльності єпископа подають ґрунтовну характеристику його особи. Це був надзвичайно розумний, скромний, простий у спілкуванні, лагідний за вдачею чоловік, приємний співбесідник. Перший секретар Владики Н. Будки о. Осип Бала у своїх спогадах про єпископа писав: *“Велику набожність мав Владика до Матері Божої, сильно вірив в її опіку та з довір'ям поручався їй. В день Покрови Матері Божої зістав рукоположенням на священника. В сім літ пізніше, знову на празник Покрови, одержав єпископські свячення. А в празник Непорочного Зачаття обняв провід Дієцезії в Канаді”*⁹.

Набожність єпископа до Богородиці проявилась і у його конкретних вчинках. У своїй проповіді після першої Архирейської Служби Божої у церкві Св. Миколая у Вінніпезі 22 грудня 1912 р. він заявив, що віддає свою єпархію з повною довірою під Покров Богородиці¹⁰. Свій перший пастирський лист він завершив молитвою до Богородиці *“Пречиста Діво, Мати Божо й наша, хорони канадських українців... Встався за нами. Мати мира й Любови, щоби ми в святості й справедливості Були Твоїми дітьми, одно серце та одна душа”*¹¹. Будучи єпископом католиків східного обряду в Канаді, Никита Будка мав власний герб, у



Фрагмент образу Покров Богородиці. Вінніпег. Фото 2009 р.



Фрагмент образу Покров Богородиці.
Вінніпег. Фото 2009р.

композиції якого центральне місце займає зображення Покрови Богородиці на тлі мантії, увінчаної мітрою, а понизу, у стрічці - молитва старо - слов'янською мовою "Пресвятая Богородице, спаси нас"¹².

Образ "Покров Богородиці" М.Сосенка міг бути виконаний на замовлення Н.Будки, орієнтовно восени 1912 року. Їдучи на тривалий термін за океан, новопризначений єпископ, ймовірно, хотів мати біля себе зображення "Покров Богородиці", культ якої символізує заступництво, ослону й захист. Відповідно, припускаємо, що за сприяння митрополита, Н.Будка замовив у М.Сосенка образ Покров Богородиці, який і вивіз із собою до Канади.

У своїй творчості М.Сосенко завжди перебував у постійному пошуку, однак у сакральних творах намагався максимально дотримуватись іконографії того чи іншого образу, сюжету. В іконографію Покрови ще з XVII ст. вводились певні історичні особи, що й допомогло художникові у вирішенні власного задуму. Ліворуч, під покровом Богородиці він, судячи з виразних портретних характеристик, зображає конкретних осіб, пов'язаних з церквою: священника, єпископа й монаха. Нам не вдалось віднайти фотографій осіб, які були при єпископі на час подорожі до Канади: Лева Ісидора Сембратовича, о.Осипа Бали й інших. Питання ідентифікації осіб на іконі залишаємо відкритим для подальшого дослідження. Стосовно постаті єпископа, то це може бути сам Н.Будка, при портретній схожості він змальований у дещо старшому віці, ніж був на час прийняття єпископського сану. Монах у каптурі може також бути збірним образом отців Василіан, або ж Св. Василієм Великим, як засновником

ордену. Інших осіб швидше можна вважати представниками різних вікових груп та суспільних станів, що в цілості можна сприймати як український народ, до якого належав і М.Сосенко, скромно зображений у лівому куті із закритим рукою обличчям.

Питання викликає розбіжність у датуванні твору. Як вже згадувалось, на іконі, поруч з авторським підписом, вказано 1912 рік, а І.Свенціцький у каталозі посмертної виставки М.Сосенка, подає 1909 рік. Цілком ймовірно, що І.Свенціцький міг помилитись, оскільки навіть коментар до твору має досить загальний характер: "Ікона Покрова для церкви Василіан в Канаді"¹³.

Певний час образ пензля М.Сосенка зберігався приватно у Н.Будки, а з побудовою у Вінніпезі в околиці Бойд 1926-го р. церкви Покров Пресвятої Богородиці був подарований єпископом як храмова ікона¹⁴. Твір перебував у святилищі на запрестольній стіні. 1961 р., у зв'язку із значним збільшенням парафіяльної громади, розпочато будівництво нової просторішої церкви, до якої був перенесений і образ М.Сосенка¹⁵. Сьогодні він зберігається на почесному місці у святилищі ліворуч.

До іконографії Покров Богородиці, наскільки нам відомо, у своїй творчості М.Сосенко звертався двічі. Приблизно 1909-1913 рр. він виконує замовлення церковного комітету на розписи та



Покров Богородиці. Бічний вівтар ц.Вознесіння
Господнього в с.Поляни. Фото 2009 р.



Підпис і дата на іконі Покров Богородиці
Вінніпег..

іконостас у церкві Вознесіння Господнього у с. Риків Золочівського району Львівської області (від 1940-х рр с. Поляни)¹⁶. Серед архівних документів відділу рукописів НМЛ знаходимо записи М.Драгана, що стосуються згаданого об'єкту. Під пунктом "Бічні вітари" він пише: "З лівого боку Покрова. Висока струнка постать у 8 голов. Поза оранти. На тлі краєвиду Риківська церква і село. У світлій одежі і синьому плащі, що в долині переходить у фіолетовий і накриває селян і духовенство під час молитви. Посеред духовенства митрополит (Шептицький). Тло неба золоте. Проміння і зоряна авреоля"¹⁷. Ікони у іконостасі мають датування від 1911 до 1913 рр., однак у випадку Покрову Богородиці підпис і дата відсутні. Ікона Покров Богородиці у церкві Вознесіння є композиційним повтором образу, виконаного для Н.Будки, однак з деякими відмінами. Інакше виконаний



Фрагмент образу Покров Богородиці у ц.Вознесіння
Господнього в с.Поляни.Фото 2009 р.

лик і колористичне вирішення вбрання Богородиці й тла позаду постаті, хрест з Розп'яттям замінено на семираменний, праворуч зображено сільську церкву із старою дерев'яною дзвіницею, і що цікаво, як підмітив і М.Драган, образ єпископа наділений портретними рисами Андрея Шептицького; старшим, з сивою бородою зображений і священник поруч нього. На те, що це повтор, вказує слабший рівень виконання твору та недопрацьовані деталі.

Звернення М.Сосенка до сюжету Покрови на початку ХХ століття, звичайно ж, вимагало ґрунтовних знань з історії іконопису, якими художник і володів, завдяки кількарітній праці в НМЛ. Орієнтуючись в композиційних змінах, які відбулись в образі впродовж століть, митець зумів, не порушуючи канону, надати твору нового, суголосного з часом звучання.

1 1995 р. у НМЛ відбулась ювілейна виставка творів М.Сосенка куратором якої була Л.Волошин. Саме вона виконала запис на основі усного повідомлення о. Й. Андріюшина.

2 Свенціцький І. Модест Сосенко (1875-1920): каталог посмертної виставки творів. –Львів, 1920

3 Kowcz-Baran A.-M. Historia of Ukrainian Catholic Churches in Canada. – Saskatoon, 1991. – V.4. – S. 67-70

4 Перший Український Єпископ Канади Кир Никита Будка. В сорокарітній ювілей оснування українсько-католицької ієрархії в Канаді. По споминам о.Осипа Бали, першого єпископського секретаря. – Вінніпег, 1952. –С.7

5 О.Євген Небесняк. Митрополит Андрей. – Рим; Львів, 2003. – С. 130

6 Там само. – С.144-145

7 Перший Український Єпископ Канади Кир Никита Будка. – С. 14

8 Там само. – С.11

9 Там само. – С.46

10 Відповідно до розпорядження з Риму столицею дієцезії, і сталою резиденцією єпископа, мав стати Вінніпег.

11 Перший Український Єпископ Канади Кир Никита Будка...- С.46

12 Хабарівський У. Герби Львівських владик в Унії з Римом (1667-2007). – Тернопіль, 2008. – С.67.

13 Свенціцький І. Модест Сосенко (1875-1920): каталог посмертної виставки творів. –Львів, 1920

14 Два роки по тому Н.Будка повернувся в Україну та став Генеральним Вікарієм Митрополічой Капітули у Львові. Займався відновленням санктуарію Богородиці в Зарваниці.

15 Kowcz-Baran A.-M. Historia of Ukrainian Catholic Churches in Canada. – Saskatoon, 1991. – V.4. – S. 67-70.

16 Рахунок виконаних робіт для М.Сосенка від різьбяр Д.Стащишина. У рахунку серед перелічених робіт вказані роки, у випадку Рикова це 1909-1912 рр. НМЛ; Рк-3252

17 Матеріали М.Драгана до М.Сосенка. НМЛ; Рк-2935.

КІВОРІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ: ЗНАХІДКИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕДИЦІЙ

Стислий аналіз творів церковного мистецтва – ківоріїв, зафіксованих автором у часі мистецтвознавчих експедицій відділу народного мистецтва ІН НАН України на Бойківщину впродовж 2005–2009 рр., вказує на спільні ознаки та варіативність їх тектоніки. Окремі художні особливості цих предметів церковного облаштування крізь ретроспективу їх генезису свідчать про трансформацію творчої ідеї митців минулого.

Ключові слова: церква, ківорії, дерево, декор, мистецтво, інтер'єр, експедиція.

Необхідність вивчення галузі народної творчості – українського художнього деревообробництва, особливо в царині церковного мистецтва, не викликає жодних застережень з огляду хоча б на неоціненну його спадщину, проявлену у синтезі архітектури, сницарського різьблення, позолоти та іконопису. Поєднання різних видів творчості в одному храмі чи, навіть, на одній конструкції інтер'єру могло появлятися напротязі тривалого часу, набуваючи нових естетичних якостей, реалізованих не обов'язково одним автором. Тому дослідження дерев'яного церковного обладнання, предмети якого містять в основному кращі художні ідеї митців, завжди буде актуальним.

У мистецтвознавстві необхідним етапом його здобутків є натурні обстеження кожного відомого чи виявленого артефакту. Починаючи з 1995 року, під час наукових експедицій відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину, Буковинську Гуцульщину, Північну Буковину автору статті вдалось зафіксувати численний матеріал, який представляє дерев'яне церковне облаштування цих теренів, зокрема ківоріїв. Проте актуальність збору польових матеріалів залишається і надалі гострою, що пов'язано з низкою причин. Ступінь вивченості артефактів церковного мистецтва вітчизняними вченими не досяг відповідного їх нагромадження навіть у тому сенсі як це властиво, принаймні, науковим інституціям сусідніх країн.

До негативних факторів, що суттєво перешкоджають доступу вченими до обстеження творів церковного мистецтва, є насторожене ставлення місцевих парохів,

які свої дії мотивують недоцільністю такого дослідження, боязню стосовно наживи приватними колекціонерами раритетів парафії та іншими причинами.

Виявлені предмети облаштування церков умовно можна поділити на твори професійного і народного ужиткового мистецтва, датування яких означають від XVIII ст., а то й раніше, й до початку XX ст. Збережені предмети дозволяють уточнити типологію церковного облаштування, визначити окремі риси інтерпретації загальноєвропейських художніх стилів у місцевій творчості та локальні ознаки художнього деревообробництва, а відносно новостворене облаштування вказує на тенденції сакрального мистецтва впродовж останнього десятиліття.

У більшості дерев'яного обладнання церков відсутня будь-яка їх документація, а збір інформації методом інтерв'ю у місцевих парафіян давав мінімальний результат стосовно часу їх виготовлення та авторства. Це ускладнює проведення комплексного мистецтвознавчого аналізу й узагальнюючої характеристики творів, відтак їх часова атрибуція не є остаточною.

Одним із виразних типів церковного облаштування є надбудова над головним престолом у святилищі храмів грецького богослужбового обряду – ківорії, що має досить розлогий синонімічний ряд: ківорії, ківоріон, ківоріон, сінь, сень, піднебесне, поднебесное, балдахін [1, 2, 3, 4]. Конструкцію його становить переважно куполовидне, напівсферичне накриття над головним престолом, яке опирається на чотири колони, стовпці, що можуть слугувати і каркасом престолу, виготовлене найчастіше з дерева, рідше – мурований або металевий, і має тепер символічне та декоративне значення, втративши практичну функцію.

Первісні ківорії будували для кріплення з внутрішнього боку купола ківорій-ковчега – посуду для зберігання Найсвятіших Тайн, виготовленого з металу найчастіше у вигляді символу Святого Духа – голуба, який інколи теж називали ківорієм. Купол увінчував хрест з Розп'яттям, оточений поставленими і підвішеними лампадами, живими квітами. Жертовник і простір між опорами купола закривали завіси, що нагадували заслони у храмі Соломона. Християни застосовували ківорії найраніше у романських храмах, хоча подібні накриття широко вживались й використовують дотепер на Сході у вигляді заслони з дорогої тканини (звідси з італійської baldacchino – балдахін – шовкова тканина з Багдада) від проміння і для

вираження величі особи, що на троні, ложі, у наметі. Завдяки релігійним, економічним та іншим взаємозв'язкам зі Сходом на Київській Русі такий тип облаштування відомий з XI ст., набувши слов'янської назви сінь, сень. У храмах над престолом ківорій символізує небозвід над землею (звідси – піднебесне, поднебесне) – жертovníком, на якому приноситься Богові жертва. У латинських храмах ківорії, окрім головного жертovníка, могли увінчувати також бічні вівтарі, хрещальницю, а над гробом або релікварієм святого його називають конфесією. Тут називають ківорієм і відомий в православному обряді дарохранильний кивот [5, 266-267].

Зображення давніх ківоріїв найвдаліше ілюструють твори сакрального монументального мистецтва, книжкові мініатюри, ікони. Наприклад, у сцені «Хіротонія Миколи в єпископи» з ікони «Св. Микола з житієм» XIV ст. (зберігається у Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові) [6, 169], маляр зобразив ківорій узагальнено, однак його конструкція є зрозумілою: на чотири округлі в розрізі колони з умовно прорисованими капітелями опирається напівсферичний купол. Очевидно, що такі надбудови були властиві не лише сіні скинії завіту в Єрусалимі, а використовувались у східній, згодом і європейській архітектурі доволі широко. Так, тектонічно подібним до попереднього балдахіну є зображення надбудови криниці на мініатюрі «Введення в храм» з Київського псалтиря 1397 р. (Зберігається у Публічній бібліотеці ім. М.Е. Салтикова-Щедріна у Санкт-Петербурзі) [6, 173]. Чотири аналогічні зображення ківоріїв над скинією завіту, проте з різним кольоровим рішенням, можна побачити на одному творі – царських вратах XVI ст. з церкви с. Клеців Сарненського р-ну Рівненщини (Історико-краєзнавчий музей у Рівному) [6, 274] у сценах Пресвятої Єврахистії та в архітектурному стафажі біля постатей св. єв. Марка й Луки. Проте трапляються вже зображення балдахінів у XVI ст, а то й на століття раніше, також ускладненого силуету. Зокрема купол сіні у сцені страстного ряду «Умивання ніг» дрогобицького іконостасу XVI ст. церкви Воздвиження Чесного Хреста, намальовано у вигляді шолома із схематичним зображенням випуклостей покриття. Фреска «Стрітєння» 1418 р. замкової святотроїцької каплиці у Любліні ілюструє ківорій з додатковим декором його куполу та опор, що нагадують рельєфні завитки [7, 195–197].

Безперечно, ківорії оздоблювали відразу з

їх виникненням. Про декор надпрестольного накриття свідчить також різьблений зі слонової кістки візантійський диптих з сюжетом тієї ж новозавітної сцени, що й попередня. Тут не видно опор ківорію, лише купол, що умовно створює камерність події, підкреслено обрамлює постаті св. Симеона та Марію з Дитям, а його круглі отвори додають «Стрітєнню» урочисто-емоційного забарвлення [7, 274].

Архітектурні стилі відобразились на оздобленні ківорію, тому, у залежності від них, застосовували колони різноманітних форм, декорували внутрішню площину балдахіна, який могли оточувати скульптурні композиції; покривали фарбами, золотили. Побудову ківорію, як і решту облаштування – престолів, жертovníків, іконостасу та інших речей для богослужб, доручали винятково високопрофесійним майстрам своєї парафії або запрошували з околиць чи замовляли у цехових майстрів. Такі надбудови над престолом містить не кожен український храм, оскільки це залежало від низки причин, зокрема величини святилища, спроможності парафіян платити майстрам за виготовлення ківорію.

У святилищах церков населених пунктів, що вивчались експедицією, виявлено ківорії двох підтипів: ківорій, що є продовженням-надбудовою стілоподібної конструкції – головного престолу, та тектонічно подібну конструкцію із ківорієм, однак, опори його опираються на окремі цоколі, тобто конструктивно він не прив'язаний до головного престолу.

Важливо зазначити, що в обстежених церквах Північної Буковини ківоріїв взагалі не виявлено, тому можна стверджувати про невластивість для цих храмів, які тривалий час належали чи досі належать до православ'я, такого типу облаштування. Очевидно, що балдахіни не так поширені в ортодоксальних церквах як, для прикладу, у католицьких храмах.

У бойківських церквах ківоріїв кінця XX – початку XXI ст. взагалі не виявлено, що свідчить про згасання традиції їх зведення до першої третини XX ст., а той раніше. Натомість художні особливості балдахінів кінця XIX – третини XX ст. у бойківських святинях відображають впливи як загальноєвропейських стильових течій, так і локальних способів оздоблення.

Так, наприклад, ківорій церкви Різдва Богородиці с. Латірка Воловецького р-ну, що можна датувати 1864-им роком, тобто початком функціонування храму, оздоблений «крученими» колонками з рельєфно різьбленим виноградом тектонічно

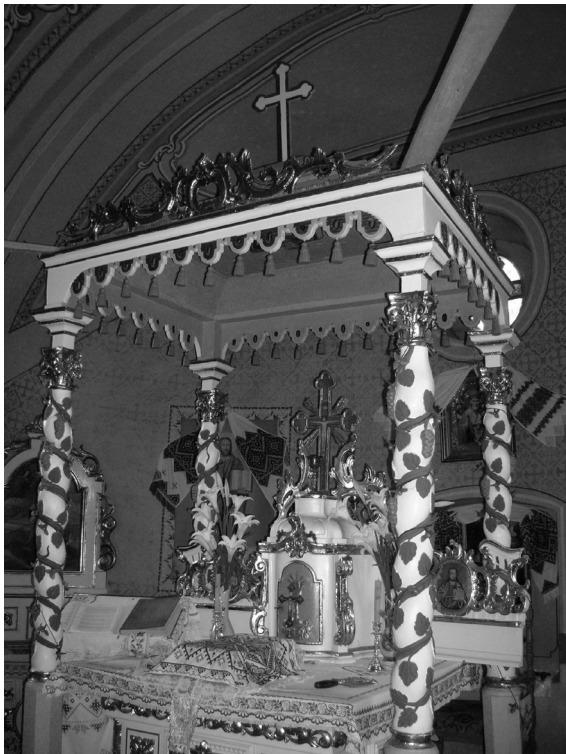


Фото 1.



Фото 2.

і художньо близький до балдахіна церкви сусідньої Біласовиці, зведеного орієнтовно у тому ж часі, ймовірно, навіть одним майстром. Фото 1, 2. На таке припущення вказує низка подібних ознак: капітелі, пластика стовбурів колон, ламбрекени, зрештою, окремо стоячі від престолу опори купола. Акцентують конструкцію пам'яток ажурні елементи у вигляді рокайлів по боках накриття. Латірецький ківорій увінчує хрест з трипелюстковими закінченнями, а сіль біласовицької церкви завершує фігурка пелікана. Останній приклад є не часто уживаним в українському сницарстві і трапляється інколи, окрім ківорій, на ступках царських врат. Наприклад, фігура пелікана з трьома пташенятами увінчує врата іконостасу Михайлівської церкви 1700 р. с. Вишка Великоберезнівського р-ну Закарпаття.

Сюжет із зображенням пелікана, що роздирає свої груди для годівлі пташенят, встановлений на куполах ківорію церкви с. Буковець Міжгірського р-ну, спорудженого, очевидно у XIX ст. та ужоцького храму Архистратига Михаїла Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.

У християнській символіці, як відомо, пелікан з пташенятами символізує Христову жертву заради людей. Впродовж експедицій на Чернівеччину, такого фігурного зображення не було виявлено, що схиляє до думки про незастосування його в облаштуванні ортодоксальної церкви,

особливо Московської Патріархії, що є переважаючою на цих теренах.

Іншим прикладом наявності такого символу в інтер'єрі є ківорій церкви Івана Хрестителя XVII ст. (?) с. Сухий Великоберезнянського р-ну Закарпаття. Головний фасад конструкції ківорію цієї церкви, навпроти царських воріт, акцентує фігура пелікана, який годує своїм тілом пташенят – не часто використовувана у місцевому сакральному різьбленні композиція, що символізує самопожертву Ісуса Христа заради прощення гріхів людства. Надбудову престолу увінчує ікона, оточена сяйвом-глюрією.

За технікою виконання та композиційним рішенням виноградних грон на „кручених стовпах”, волют на ребрах балдахіну, зрештою, увінчуюча композиція ківорію – різьблені фігурки пелікана й пташенят у церкві Архистратига Михаїла XVII ст. с. Ужок Великоберезнянського району, помітна подібність з аналогічними конструкціями церков с. Гусний та Сухий, однак в останньому випадку різьблені деталі опрацьовані ретельніше. Ймовірно, вони усі були виготовлені одним майстром у різний період його творчості.

Для надпрестольної конструкції важливими конструктивно-декоративними деталями є опори, прототипи яких відомі з давньогрецької архітектури, однак, тут трактовані кожним майстром згідно з власним їх баченням. Так, в храмі Різдва Богородиці 1876 р., яка відновлена 1923

р., с. Розлуч Турківського р-ну балдахін, ймовірно, існує з часу побудови храму. Купол по кутах підтримують колони коринфського ордеру, поміж золоченими капітелями яких звисають рельєфно-різьблені китиці бахроми, що імітують справжні. Прямокутний у плані ківорій, який повторює форму престолу, увінчує семикінцевий хрест, кріплений до яблука.

Капітелі балдахіну Михайлівської церкви 1798 р. с. Соснівка (колишня назва – Нанчілка Мала Старосамбірського р-ну) лише імітують згаданий ордер, оскільки пластика їх завитків спрощена, а замість листя аканту вжито мотив „сосонка”, поширений в українському народному мистецтві. Фриз балдахіну містить ряд „сухариків” (гутт), на який опирається куполовидне накриття. Таке пластичне рішення, очевидно, було навіяне ознаками класицизму. Це дає підставу припускати, що тут престол з ківорієм були виготовлені не пізніше другої половини XIX ст.

Ківорії закарпатських церков Різдва Івана Хрестителя (XVIII ст. ?) с. Сухий та Миколая Чудотворця 1655 р.* [8, 64; 9, 96; 10, 16] с. Гусний складають „кручені” спіральні колони, у виїмках яких вирізьблено виноградну лозу з гронами ягід. Конструкцію країв прикрашають різьблені китиці із бахромою, що імітують справжні, виготовлені зі сухозліті. В обох випадках ківорії увінчують медальйони із написаним олійними фарбами „Всевидачим Оком”. Різниця між надпрестольними конструкціями полягає у насиченості оздобленням. Ківорій гусненської церкви за формою та різьбленням простіший, аніж у с. Сухий. Останній, окрім декоративних накладних елементів у вигляді квітів з листям, лаврових гірлянд, поясків, доповнений з нижнього боку накриття „піднебесного” різьбленою фігурою голуба – Святого Духа в ореолі, побіч якого кріплені рельєфні сонце, півмісяць та п'ятикутні зірки.

Використання місткості у вигляді голуба для зберігання Святих Дарів має давню традицію. У християнському мистецтві його виготовляли ще у IV ст., а то й раніше. Одну із перших згадок про використання під час літургійної церемонії фігури голуба знаходимо у життєписі про єпископа Кесарійського (св. Василя Великого, нар. 330 р.) [11, 111].

Згодом, такий сакральний символ був поширений не лише у церквах візантійського обряду, а й часто траплявся, наприклад, у монастирях Франції. У храмах романського періоду застосування тканого балдахіну, що є запозиченням зі Сходу, зумовило металеву



Фото 3.

фігуру цього птаха (*colomba eucaristica*) розміщувати всередині накриття. Дерев'яні конструкції ківорію та розміщення кивоту на престолі поступово знівелювали практичну функцію євхаристичного голуба, який став символічним та декоративно-композиційним елементом не лише надпрестольного накриття, а й використовувався у пластиці казальниць, завершень бічних вітарів та проскомидійників.

Об'ємно різьблені фігурки голуба вмонтовані інколи з нижнього боку купола ківоріїв. Тут так само можуть бути астральні символи. Проте найчастіше траплялись піднебесні без будь-яких зображень, покриті блакитною чи білою фарбою.

Впродовж століть певних змін у декорі ківоріїв зазнали профільовано-рельєфні ламбрекени, що символізують завіси, кріплені з чотирьох боків біблійної скінії завіту. Найдавніший з виявлених ківоріїв прикрашених густим рядом ламбрекенів без китиць чи якихось інших дармовисів є у церкві с. Росток, що на закарпатській Міжгірщині, й, ймовірно, зведений у кінці XVIII ст. Лаконічність декору такого піднебесного та гладкі без виноградних пагінців його колони переконують про вплив тут класицистичних ознак. Фото 3.

Синь святилищ пізнішого часу, особливо другої половини XIX – початку XX ст., часто прикрашають імітації ламбрекенів з китицями, зірками, чи чергуються одні з іншими. Астральний мотив на їх кінцях доводить про один із символів ківорію –

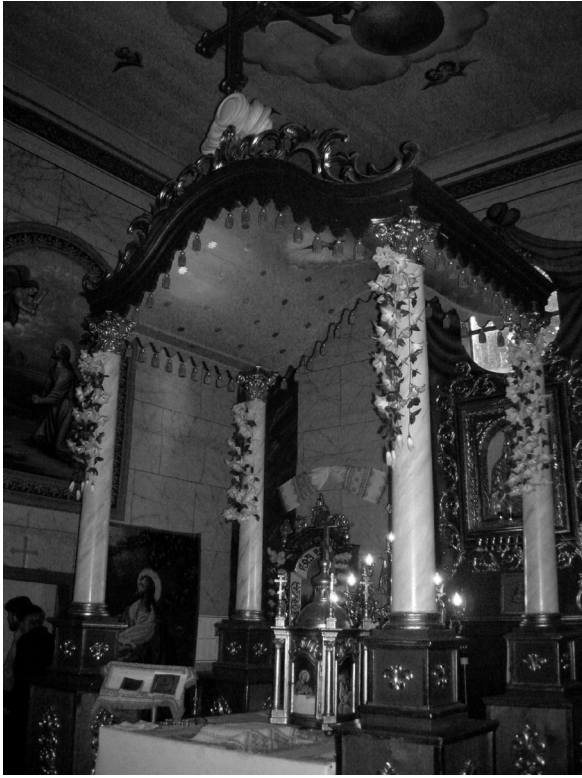


Фото 4.

небозводу зі світилами. Фото 4. Інколи спадаючі драперії можуть бути трактовані майстром умовно – у вигляді ажурних декоративних півкілець або, навіть, трилистих закінчень. У випадку відсутності наслідування завіс у дереві в окремих церквах використовують справжні тканини.

Рідкісним прикладом імітації завіс, виконаних за допомогою рельєфного різьблення, є ківорій церкви Миколая Чудотворця 1905 р. с. Стужиця Стара Великоберезнянського р-ну. Художні ознаки цієї конструкції відображають впливи як загальноєвропейських стильових течій, так і локальних способів оздоблення. Її декоративні елементи своїми пропорціями, лініями та композицією загалом відображають течію неокласицизму своєрідно інтерпретовану у сакральному мистецтві цієї місцевості. Канелюри колон ківорію вирізані на значній відстані одні від одного, масивні коринфські капітелі, між якими кріплені рельєфно різьблені драперії, ніби стягнуті по центру шнурами з китицями, ряд великих іонік, завершення з вазами на кутах балдахіну вказують на ремінісценції класицистичних декоративних елементів.

Парафіяни московської патріархії с. Сіль цього ж району у церкві св. Василя Великого конструкцію ківорію нещодавно частково розібрали, прикріпивши ланцюгами до стелі святилища власне балдахін, з внутрішнього боку якого вмонтовано низьковартісну у художньому сенсі люстру серійного

виробництва, а одну із колон використали як стрижень аналогія**. Лаконічний за формою ківорій з мінімальним використанням оздоблення, гладким стовбуром колон схиляє до думки, що був виготовлений в першій половині XIX ст. під впливом пізнього класицизму, а то й пізніше, коли ознаки цього стилю у великих культурних центрах зникають.

Поодинокими прикладами піднебесних є конструкції з вмонтованими по кутах зображеннями канонічних євангелістів. Наприклад, колони вже згаданого ківорію каплиці у Пилипці Міжгірського р-ну завершують іконки з ликами євангелістів, обрамлені рельєфними мушлями, що є впливом, очевидно, епохи рококо. У такому варіанті семантику ківорію варто розглядати як символ не тільки яскині над яслами Ісуса, склепіння Гробу Господнього, видимого Всесвіту, завершення трону Вседержителя, а й як Слово Боже, проголошене Його вісниками. Складнішим композиційним замислом диспонує вже згадувана сіль церкви у Верб'язі. Окрім євангелістів на кутах карнизу, тут боки навісу обрамляють ажурно різьблені композиції з біблійною символікою: праворуч – скрижалі Завіту, які оточені камінням, що розуміється як гора Сінай, та виноградною лозою з китицями ягід. Ліворуч закомпоновано Євангеліє з текстом від св. єв. Матвія про родовід Ісуса [12], колону бичувань з мотузкою, різками, кліщами та молотком. Позаду Книги видніється тростина з губкою, посередині – хрест з терновим вінком, спис. Праворуч Євангеліє – драбина, глек, саван, гральні кості. Фото 5.

Знаряддя тортур Христа не є часто зображуваною темою дерев'яного церковного облаштування. Інколи їх можна бачити на іконостасах над намісним рядом чи біля Розп'яття. Частіше трапляється в образотворчому мистецтві – на іконах

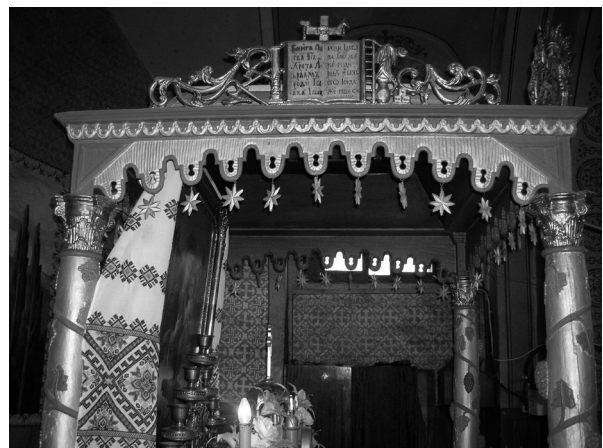


Фото 5.

«Страстей Господніх», з фігурами ангелів.

Досить незвично прикрашений ківорій буковецької церкви: над капітелями його колонок з боків прикріплено ажурні завитки, що нагадують отвори-кільця старозавітньої шкіри, у які засовували тримачі для перенесення її. Фото 6.

Таким чином, у зафіксованих під час експедицій нечисленних ківорій кінця XVIII – третини XX ст. в основному помітні ознаки загальноєвропейських архітектурно-художніх стилів. Особливо виразно на це вказують колонки та карнизи купола, які можуть акцентувати імітації справжніх ламбрекенів. Навісні конструкції найчастіше оздоблені рельєфним, зрідка об'ємним та виїмчастим різьбленням. Оскільки існуючі обстежені ківорії належать переважно до періодів рококо, історизму, модерну, відповідно тут превалювали завитки, рокайль, рослинні мотиви, особливо інтерпретація винограду. Очевидно, стильові особливості класицизму не залишили виразного сліду, окрім кількох прикладів, на такого типу облаштуваннях з кількох причин. Насамперед тому, що цей стиль не став популярним на західноукраїнських теренах, що належали у різний час Австро-Угорщині, Чехії та Польщі.

Типологічні різновиди ківорій у бойківських церквах, як зазначалось, є двох підтипів, що визначається їх тектонікою – ківорій над головним престолом як його продовження та окрема від нього конструкція



Фото 6.

на наземних опорах.

Авторство піднебесних впродовж експедиційних досліджень з'ясувати тимчасово не вдалось. Ймовірно, пошук майстрів-сницарів у архівах дасть позитивний результат.

Загалом ківорії у церковному мистецтві вивчені ще достатньо мало, тому потребують ще тривалих комплексних досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. о.др. Мирослав Іван Любачівський. Літургіка: храм-посуди-ризи, дзвони-моці-образи, книги церковні-церковний спів.– В 2-х ч.: Ч. I.– Рим, 1990.– 89 с.

2. Христианство: Словарь / Под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др.– М.: Республика, 1994.– 559 с.

3. Архітектура: Короткий словник-довідник / А.П. Мардер, Ю.М. Євреїнов, О.А. Пламеницька та ін.; За заг. ред. А.П. Мардера.– К.: Будівельник, 1995.– 335 с.: іл. 4. Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник.– В 2 т.: Т. 1. / Запаско Я.П. (керівник авторського колективу), Голод І.В., Білик В.І., Кравченко Я.О., Лупій С.П., Любченко В.Ф., Мельник І.А., Тарновський О.О., Шмагало Р.Т.– Львів: Афіша, 2000.– 364 с.– 316 іл.

5. Болук О. Киворій // Мала енциклопедія українського народознавства / За ред. С. Павлука.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007.– С. 266–267.

6. Овсійчук В. Українське малярство Х–XIII століть: проблеми кольору.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.– 479 с.: іл.

7. Овсійчук В., Кривач Д. Оповідь про ікону.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 200.– 396 с.: іл.

8. Логвин Г.Н. Украинские Карпаты: Книга-спутник.– Москва: Искусство, 1973.– 192 с., с илл.

9. Поврозник Михайло. Альбом українських церков Закарпаття, Лемківщини, Холмщини та Підляшшя.– Лондон: Українська видавнича спілка, 1988.– 320 с.

10. Січинський В. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах.– Львів, 1927.– 16 с.

11. Suppellettile ecclesiastica I. 4. Dizionario terminologico. A cura di Benedetta Montevicchi, Sandra Vasco Rocca.– Centro Di, 1988.– 493 p.

12. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Переклад І.Хоменка.– 1991.– Мт.1:1-17.

Примітки:

* Інформація на охоронній таблиці церкви Миколая Чудотворця с. Гусний повідомляє, що вона зведена 1655 р. Так само датує у своїй монографії Г.Логвин. Натомість М.Поврозник датує 1657 р., В.Січинський – 1759 р.

** Церква св. Василя Великого (датують 1635 р. та 1777 р.) с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., перенесена зі с. Сянок, що на Турківщині, і поставлена в урочищі, званому сільчанами Згарище, а згодом вдруге перенесена на теперішнє місце.

АРХІТЕКТУРНО-ЕТНОГРАФІЧНЕ РАЙОНУВАННЯ ЗА ОБ'ЄКТАМИ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Народна архітектура є важливою складовою матеріальної культури, в якій віддзеркалюються загальноукраїнські і регіональні традиції та особливості.

Вона є однією з найбільш архаїчних щодо конструктивних рішень, оскільки фізичні властивості дерева неможливо змінити. Виявлені об'ємно-планувальні та конструктивні типи будівель найкраще фіксують межі архітектурно-етнографічних районів, дозволяють простежити властиві для них традиційні та локальні особливості народного будівництва, дають можливість побачити зміни, що відбулись під дією зовнішніх та внутрішніх чинників. Важливе місце в народній архітектурі займає сакральна дерев'яна архітектура, яка найкраще зафіксувала духовний світогляд народу, суспільно-політичне та соціально-економічне життя. Тому виявлення меж побутування основних типів церков є важливим для архітектурно-етнографічного та історико-етнографічного районування України.

Церкви українців Карпат стали першими об'єктами дослідження дерев'яного будівництва України в європейській науці загалом та українській зокрема¹. Починаючи з середини і до кінця XIX ст. австрійські, німецькі та польські дослідники дерев'яних церков українців Карпат виявлені храми в основному прив'язують до трьох історико-політичних районів, які були в складі Австро-Угорської імперії: Галичини, Буковини, Угорської Русі [Закарпаття. — *Я.Т.*]².

Австрійський дослідник К.А.Ромшторфер у статті “Мистецтво Буковини” вказав, що буковинські дерев'яні церкви — “це переважно непоказні будівлі, що на румунській території Буковини цілком уподібнюються до мурованих церков молдавського типу, а на українській — у генетичному зв'язку з суміжними галицькими церквами”³. В інших наукових працях він також розглядає українські церкви за історико-політичним поділом територій⁴.

В кінці XIX – на початку XX ст. частина дослідників виявлені об'єкти сакральної архітектури прив'язують до історичних назв: Русь, Галицька Русь, Червона Русь, Угорська Русь, Буковинська Русь.

Граф Володимир Дідушицький, який був членом Віденської комісії з охорони

пам'яток мистецтва і під опікою якого “з цього приводу” була Галичина, не ділить церкви за географічними та етнографічними ознаками, а подає хронологічну схему розвитку архітектури дерев'яних церков Галичини, репрезентує їх як “budowle drewniane na Rusi”, розглядає як об'єкти традиційної архітектури народу землі Руської⁵.

Визначний український історик і етнограф Яків Головацький, який один із перших оцінив архітектурно-мистецькі особливості дерев'яних церков, характеризує їх як “пам'ятки руської старини, які збереглися в Галичині, Буковині, Угорській Русі”⁶. Російський дослідник граф О.Уваров, вивчаючи генезу будівництва дерев'яних церков Русі на прикладах галицьких дерев'яних церков, відносить їх до архітектуридавньоруської державизцентром у Києві⁷. Польський вчений К.Мокловський студіював вплив готики та ренесансу на дерев'яні церкви Русі Галицької.⁸ Не тільки церкви, а й міста, містечка атрибутуються як об'єкти етнографії та топографії Червоної Русі.⁹

Окреслення дерев'яних церков Карпат як об'єктів Русі, Галицької Русі, Червоної Русі, Угорської Русі, Буковинської Русі було пов'язане з політичними обставинами кінця XIX – поч. XX ст. Ці обставини вимагали атрибутувати виявлені пам'ятки сакральної архітектури як об'єкти, що склалися в історичному процесі формування колишніх племен в давньоруську державу. Потрібно враховувати і те, що часто ці пам'ятки несправедливо присвоювались і вважались спадщиною того народу, який загарбував українські етнічні території. Така атрибуція, зокрема, спонукає показати, що існує істотна різниця між українськими та російськими дерев'яними церквами, як і різниця між Україною та Росією. Процес свідчать тогочасні праці польських та українських вчених. Зокрема, К.Мокловський наголошує, що “cerkwie ruskie, galicyjskie stanowczo różnią się od rosyjskich”¹⁰, а В.Щербаківський вказує, що “бойківські церкви вповні належать до українського стилю, мають... прикмети, котрі відрізняють його від московського, [...] і не мають нічого спільного з північно-російськими”¹¹.

Деякі вчені виявлені храми відносять до “дерев'яних церков у Карпатах”¹² або до “дерев'яних церков Карпатської країни”¹³, прив'язують до географічних районів, спеціально замовчують, що дерев'яні церкви є історичним продуктом етнотериторіальних утворень Галицької землі, Холмщини, Червоної Русі, Поділля, Покуття, Волині,

Чернігівщини, Переяславщини.

Напочатку XX ст. у європейській, а особливо в українській науці простежується жваве зацікавлення українською архітектурою. Виявлені дерев'яні церкви дослідники атрибутують за адміністративними одиницями¹⁴. Поодинокі вчені за усталеними архітектурно-конструктивними рішеннями дерев'яні церкви відносять до уже визнаних етнографічних груп, від яких вони одержують назви: церкви Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Буковини, Закарпаття або церкви Бойківського, Гуцульського, Лемківського, Буковинського, Закарпатського типу.

Прив'язка певного типу церкви до етнографічної групи залежала від часу визнання, що етнос у цьому районі вирізняється з-поміж сусідніх комплексом ознак матеріальної та духовної культури: у звичаях, обрядах, одязі, говірках, формах господарювання і зокрема об'єктами архітектури.

У другій половині XIX ст. таке окреслення мало епізодичний характер. Воно пов'язане з першими працями з етнографії українців Карпат¹⁵, а також такими, що появилися на початку XX ст. У них простежуємо відомості про існування локальних груп: Лемківщина, Бойківщина, Волинь, Гуцульщина, Покуття, Поділля, Закарпаття, Полісся, Полтавщина¹⁶.

Одним із перших, хто визначив наявність в етнографічному районі локальних типів церков, які характерні для етнографічної групи, був В. Щербаківський. Він виявив існування на Бойківщині особливого типу дерев'яної церкви, встановив основні риси бойківської церкви, вказав, що “на обох сточищах Карпат: на угорським боці тип церков точнісінько такий, як і на галицьким”¹⁷.

Українські дослідники, на відміну від іноземних, окреслюють характерні типи церков за іншими етнографічними групами. Так, Григорій Павлуцький вивчає та визначає характерний тип для Полтавщини¹⁸, Федір Вовк — Волині¹⁹, Єфим Сіцінський — Поділля²⁰, Михайло Істопін — Полісся²¹.

Не тільки вчені, а й художники й мандрівники починають пов'язувати регіональні особливості дерев'яних церков з етнографічними групами. Наприклад, Йозеф Крашевський у своїх спогадах про подорож подає рисунки церков і вказує, що це — споруди з Полісся, Волині та Литви²².

За ознаками поділу етнічної території між народами розглядає народне будівництво польський дослідник К. Мокловський. На його думку, українським етнографічним

кордоном закінчується українське будівництво і починається польсько-мазурське.

Необхідно відзначити, що на початку XX ст. не всі дослідники пов'язують виявлені об'ємно-планувальні рішення церков Карпат з територією розміщення етнографічних груп. Ця ситуація пояснюється рівнем вивчення етнографічних груп²³ та тим, що межі етнографічних областей і груп як нестійких історико-культурних спільностей є лабільними²⁴ (нестійкими, рухливими).

Невизначеність меж етнографічних районів, яка пов'язана з недостатнім народознавчим вивченням українських етнічних територій, призвела до того, що і дослідники атрибутують характерні типи церков одночасно і до історико-політичних, і до етнографічних, і до адміністративних одиниць, а також і до раніше зафіксованих назв, що склалися на основі певних географічних, природних, політико-адміністративних чи етнокультурних особливостей.

Наприклад, Казимир Мокловський порівнює особливості церков Гуцульщини, Поділля та Буковини із церквами Самбірськими і Перемишльськими: “Jeszcze na Podolu lub Huculsczyźnie, bliżej Bukowiny kopuła nosi ślady bizantyńskiej formy, swoim wydętym kształtem, natomiast w Przemyskim i Samborskiem i tem ostani znak wschodnich wpływów znika”²⁵.

Зігмунд Глогер у праці “Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce” (1907) репрезентує низку дерев'яних церков за історико-етнографічними ознаками (Полісся, Волинь, Поділля, Гуцульщина, Буковина, Лемківщина) та історико-політичними (Галичина, Червона Русь). Він не виділяє церкви Бойківщини, а лише вказує, що це — храми в Старосамбірському повіті. Церкви ж на Прикарпатті відносить до об'єктів Червоної Русі або до Галичини²⁶. Тадеуш Обмінський у статті “O cerkwiach drewnianych w Galicyi” вказує повіті, в яких знаходяться особливі типи церков, виділяє в Галичині лише церкви Гуцульщини²⁷. З викладеного бачимо, що дослідники здійснювали прив'язку певних типів церков як до етнографічних груп, так і до історико-політичного чи природно-географічного поділу західноукраїнських земель.

На початку XX ст. українські церкви також прив'язують до адміністративних одиниць, які утворилися у XVIII ст. після поневолення України Росією. Це засвідчують статті В. Карповича “Малороссійское церковное зодчество” (1905)²⁸, В. Нарбекова “Южно-русское религиозное искусство” (1909)²⁹,

І. Каманіна “О договорах относительно сооружения церквей въ Малороссіи въ XVIII в.” (1903)³⁰.

В царській Росії українське мистецтво і зокрема дерев'яні церкви подаються як “южно-русское народное творчество”, “деревянная архитектура Южной России”³¹. Класифікацію дерев'яних церков у пов'язаності з адміністративними та географічними районами також здійснюють і українські вчені, враховуючи водночас і етнічне окреслення. Вадим Щербаківський на початку ХХ ст. розглядає генезу української дерев'яної церкви на прикладі “старих малоруських церков”³². На означення церков півдня України Є. Сіцинський вживає термін “южно-русское церковное зодчество”³³. Хведір Вовк, вивчаючи храми України, атрибує їх за історико-політичними та природно-географічними районами³⁴. Таке територіальне окреслення церков пов'язане із колоніальним положенням України, становищем українських вчених у царській Росії та цензурую.

Деякі автори на початку ХХ ст. підкреслюють існування давньоруського мистецтва на великому проміжку часу, розглядають дерев'яні церкви як “деревянное церковное зодчество Прикарпатской Руси”, яке належить до великоруського стилю, а не до українського³⁵. Натомість професор Федір Шміт у праці “Мистецтво старої Русі-України”³⁶ не тільки окреслив існування українського мистецтва в Русі-Україні, а й визначив райони його буття. Він вживає такі визначення районів поширення сакральних споруд: “церковні будівлі від Карпат аж до Слобожанщини”, “найстаровинніші зразки українських церков, що існують на Бойківщині”.

Політичні події перед Першою світовою війною привернули увагу до Галичини, Буковини і Закарпаття зі сторони Росії. Ці події були причиною того, що всі існуючі на тих територіях церкви розглядаються більш узагальнено під заголовками “Деревянная церковная архитектура Галиції”, “Старинное зодчество Галиції”³⁷.

В 1920-ті роки дослідник українського мистецтва В. Січинський виявлені архітектурно-конструктивні особливості будівельних споруд пов'язує з етнографічною групою, яка живе в цьому районі. За назвою етнографічної групи певні типи церков одержують відповідні назви: церкви Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Слобожанщини. Дослідник також визначив, що так звані “бойківський тип церков” охоплював величезний простір: “Принаймні ми маємо можливість констатувати, що

цей тип був поширений на більшу частину Галичини від Карпат аж за Львів, на Пинщині і на Підкарпатській Україні від етнографічного словацького пограниччя до Гуцульщини і від Карпатського хребта до Угорської рівнини. Ці будови, поширюючись на цілому просторі, зайшли між іншим на сучасну Бойківщину — в найбільш глуху частину гір, де починаються ріки Сян, Дністер, Стрий, Уж...”³⁸.

Не дивлячись на те, що праця М. Драгана “Українські дерев'яні церкви” (1937) подає вичерпні “поземні плани та зовнішні вигляди дерев'яних церков”, однак при цьому вона не торкається архітектурно-етнографічного районування території та меж розповсюдження певного типу церкви. Автор користується лише вказівкою, що певна церква або певний тип “зустрічається від Бойківщини до Поділля”³⁹, “найбільш поширений на Придніпрянщині”⁴⁰, “у Галичині”, “Волині”⁴¹, “Гуцульщині”⁴², “Лемківщині”, “Закарпатті”⁴³.

Вчений вживає досить широке термінологічне окреслення різних типів церков: дерев'яне будівництво (церковне будівництво) Наддніпрянщини, Галичини, Гуцульщини, Слобожанщини, Лемківщини, Закарпатської України; церкви Придніпрянщини, Бойківщини, Буковини, Правобережжя, Галичини, Закарпаття, Лемківщини; загальноукраїнські церкви⁴⁴.

Він також їх атрибує як за адміністративним поділом (церкви Долинщини, Сколівщини)⁴⁵, так і за визначеними на той час етнографічними районами (Бойківщина, Галицька Бойківщина, Бойківщина Закарпатська, Закарпаття, Лемківщина, Волинь, Поділля, Полісся)⁴⁶, а також за історико-політичними (Галичина, Мармарощина).

В радянський період більшість вчених, які вивчали сакральну архітектуру, обходять питання співвідношення певного архітектурно-планувального рішення з історико-етнографічним районуванням. Це пов'язано з ідеологією та методологією радянської науки, яка відокремила сакральну дерев'яну архітектуру від етнографії, визначила її основним напрямом дослідження архітектурно-художні та конструктивні особливості дерев'яних церков. Не торкаються архітектурно-етнографічного районування і “Нариси історії архітектури Української РСР” (1957)⁴⁷.

Праця П. Макушенка “Народна дерев'яна архітектура Закарпаття” подає “чотири основні групи церков з їх характерними особливостями, виходячи з чисто зовнішніх формальних ознак”⁴⁸, вказує, в яких

адміністративних районах розташовані ці групи.

Обійшла архітектурно-етнографічне районування і перша фундаментальна праця з архітектури Українських Карпат XV – XX ст.⁴⁹. Тут хоч і вказано на існування бойківської, гуцульської й лемківської шкіл народного церковного будівництва, подано загальну характеристику цих шкіл, але не окреслено їх територіальних меж⁵⁰.

Однією з перших праць, присвячених вивченню історико-архітектурного районування, була монографія В.Самойловича. Автор на основі дослідження народного будівництва XVIII – XX ст. розробив перше історико-архітектурне районування житла України XIX – поч. XX ст., яке розглядається за ознаками історико-етнографічних зон: Полісся; Карпати (Прикарпаття, Закарпаття, Буковина); Поділля; Слобожанщина та Полтавщина; Середня Наддніпрянщина; Південь України⁵¹.

У межах зони “Карпати” В.Самойлович виділяє такі етнографічні регіони: Бойківщину, Гуцульщину, Буковину, Покуття та Закарпаття. Регіон Закарпаття — це значна територія, яка знаходиться в межах гірських і передгірських територій і зовсім відмінна від її визначення географічного⁵².

Наоснові дослідження традиційного житла та аналізу наукових праць попередників Л.Прибега запропонував архітектурно-етнографічне зонування України. Воно ділить територію України на регіони (Карпати, Полісся, Поділля, Слобожанщина, Середня Наддніпрянщина, Південь), кожен із яких у своєму складі має зони. Наприклад, Карпатський регіон складається із таких зон: Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття, Буковина, Галичина (виступає як частина Львівської області, означена ще як зона “Львівщина”), Покуття⁵³. Архітектурно-етнографічне зонування України, запропоноване Л.Прибегою, також має умовні зони, які прив’язані до кордонів історико-етнографічних районів⁵⁴.

Не торкаються архітектурно-етнографічного районування “Історія української культури” та “Енциклопедія історії України”⁵⁵. Перша праця з історії архітектури України, яка видана в роки незалежності, репрезентує локальні особливості дерев’яних церков відносно історико-етнографічного районування України, розрізняє наступні архітектурно-етнографічні зони та регіони:

— Полісся (Лівобережне, Правобережне, Волинське або відповідно східне, центральне, західне);

— Карпати (гірські райони, заселені трьома етнографічними групами українців — гуцулами, бойками, лемками; сюди належать Закарпаття, Прикарпаття і Буковина);

— Поділля (східне і західне);

— Слобожанщина (східна, центральна або Полтавщина);

— Середня Наддніпрянщина (Правобережна й Лівобережна);

— Південь України (східна частина, Центральна або Нижня Наддніпрянщина, західна частина)”⁵⁶.

У цьому районуванні поставлені в один ряд етнографічні (Полісся, Поділля, Буковина, Слобожанщина) та географічні (Південь України, Карпати, Прикарпаття, Закарпаття) зони і регіони.

“Енциклопедія історії України” подає етнографічне районування, яке базується на членуванні території України на 4 макрорегіони: Полісся, Лісостеп, Степ, Карпати. Вони в свою чергу діляться на регіони. У склад макрорегіону Полісся входять регіони: Волинське, Житомирське, Київське, Чернігівське та Новгород-Сіверське Полісся; макрорегіону Лісостеп — регіони: Волинь, Галичина, Опілля, Поділля (Західне, Східне), Середнє Подніпров’я (Правобережне, Лівобережне, а також Полтавщина і Слобожанщина); макрорегіону Степ — регіони: Буджак, Одещина, Нижнє Подніпров’я, Таврія, Приазов’я, Крим; макрорегіону Карпати — регіони: Лемківщина, Бойківщина, Гуцульщина, Покуття, Буковина, Закарпатська Україна⁵⁷. Як в “Історії української архітектури”, так і в “Енциклопедії історії України” в один ряд поставлені історичні, етнографічні та географічні класифікаційні одиниці. Відсутнє архітектурно-етнографічне районування в народознавчій колективній монографії “Українці”⁵⁸.

Останнім часом архітектурно-етнографічне районування “творять” люди, які некомпетентні як в архітектурі, так і в етнології. Галина Шевцова запропонувала наступні райони: Галичина, Буковина, Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття, Гуцульщина, Тернопільщина, Полісся, Поділля, Центр та Схід. Кожен з них має свої типи церков. В цьому районуванні багато суб’єктивного та випадкового. Наприклад, поява архітектурно-етнографічних районів Тернопільщина, Центр та Схід; зачислення церков в с. Кугаїв Пустомитівського району і в с. Кліцко Городоцького району Львівської області до об’єктів Бойківщини, а до об’єктів Тернопільщини — церков Покуття та Поділля”⁵⁹.

Дослідники українських дерев’яних

церков архітектурно-етнографічному районуванню приділяють мало уваги. Основними об'єктами дослідження є архітектурно-конструктивні особливості церков в уже визначених історико-етнографічних районах. Святослав Гординський, який студіював Лемківщину, визначає кількість лемків та сіл, установлює головні типи будівель цієї етнічної групи⁶⁰.

Володимир Січинський дерев'яні церкви чітко співвідносить до певної етнографічної або етнічної групи. На його думку, "Бойківщина, Гуцульщина і Лемківщина закінчують собою так звану смугу дерев'яного будівництва в Карпатах. Але до них наближаються хати північної, теж лісної смуги України — волинського Полісся, Підляшшя і північної Чернігівщини"⁶¹.

На основі архітектурно-конструктивних рішень та із врахуванням часових рамок будівництва польський вчений Р.Бриковський визначив низку типів церков, які формувалися на Лемківщині, і означив їх як "Lemkowska drewniana architektura cerkiewna"⁶².

Геннадій Логвин за сталими архітектурно-планувальними і конструктивними особливостями церкви окреслює такі архітектурно-мистецькі школи: Київська (Придніпровська), Полтавська, Чернігівська, Слобожанська, Волинська, Галицька, Подільська, Буковинська, Гуцульська, Бойківська, Лемківська і Закарпатська⁶³. Петро Юрченко визначає як дерев'яні храми Галичини, Придніпров'я, Волині, або як бойківські, гуцульські, галицькі, волинські церкви⁶⁴. Леонід Прибега — як школи народного храмового будівництва Буковини, Гуцульщини, Бойківщини, Наддніпрянщини, Слобожанщини, Полтавщини, Полісся, Львівщини, Поділля, Середньої Наддніпрянщини⁶⁵. Іван Могитич — як будівельні школи, школи народного церковного будівництва: бойківська, гуцульська, лемківська, закарпатська⁶⁶.

Визначним школам, типам церков надають назви, які пов'язані з історико-етнографічним районуванням, з географічним місцем знаходження пам'яток або з історичними назвами району, регіону. Таке запозичення позначилось на історико-етнографічному і архітектурно-етнографічному районуваннях. У першому випадку простежуємо лише ареали поширення окремих явищ культури, у другому ж відсутня належна розробка архітектурно-етнографічного районування за церквами, житлом, господарськими спорудами, а також будівельною термінологією.

Запозичення назв для архітектурно-етнографічних районів, шкіл із історико-етнографічного районування не завжди є доцільним, бо копіювання повторює помилки, які мають місце в цьому районуванні.

Наприклад, визначена зона Карпати (Самойлович В., 1972), регіон Карпати (Прибега Л., 1997) і Галицька архітектурно-мистецька школа (Логвин Г., 1999) ґрунтуються на етнографічному районуванні, початки якого заклав Григорій Стельмах. Він виділив такі основні етнографічні райони: Полісся, Карпати, Правобережна і Лівобережна Україна, Галичина і Степова Україна⁶⁷. Це районування має продовження у працях Анатолія Пономарьова, який визначає такі регіони: Підкарпатська Русь, Галичина, Буковина, Волинь, Поділля, Полісся, Сіверщина, Середня Наддніпрянщина, Слобожанщина, Запоріжжя, Донщина і Таврія.⁶⁸

В історико-етнографічному районуванні Г.Стельмаха райони виділені за історико-політичними (Галичина, Правобережна і Лівобережна Україна), географічними (Карпати, Степова Україна) та етнографічними (Полісся) ознаками. Тобто в один ряд поставлені різні показники. Таке окреслення пов'язане з тим, що немає чіткого розуміння ознак, які визначають територіальні одиниці етнографічного районування. Автори часто вживають різні ознаки щодо його визначення, — слушно вказав сучасний український історик та етнолог С.Макарчук⁶⁹.

Ситуація, яка склалася з архітектурно-етнографічним районуванням, переважно тісно пов'язана з тим, що етнографи у 1950-ті роки використали для типологізації історико-етнографічного районування обмежену кількість показників (назви та особливості сільськогосподарських знарядь праці, житла, одягу, специфіку обрядів, певні характерні риси сільської громади)⁷⁰ та через ідеологічні міркування виключили із комплексного підходу визначення меж історико-етнографічних районів за сакральними об'єктами.

Все це призвело до того, що ми маємо не тільки термінологічну, а й територіальну неточність. За Л.Прибегою, регіон Карпати охоплює Львівську, Закарпатську, Івано-Франківську і Чернівецьку (без невеликої частини північно-східної Буковини) області. В нього входять зони: Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, Закарпаття, Буковина і Галичина (частина Львівської області)⁷¹. Згідно з цим зонуванням Покуття є частиною зони Буковини. Архітектурно-етнографічне районування В.Самойловича і

П. Прибеги охоплює досить великі території, які суттєво різняться за природними, історичними, соціальними особливостями та характерними архітектурно-мистецькими і конструктивно-технічними прийомами зведення будівель.

Запропоноване етнографічне районування Т. Косьміної викликає також ряд питань. Виділений макрорегіон Карпати у багато разів менший від макрорегіонів Лісостеп, Степ і Полісся. Він дорівнює одному регіону в інших макрорегіонах. Ця сама ситуація з регіонами в Карпатському макрорегіоні, які є непропорційними по території у відношенні до сусідніх макрорегіонів.

Неаргументованим є включення в макрорегіон Лісостеп регіону Галичини, поряд з регіонами Волинь, Опілля, Поділля, Подніпров'я. По-перше, виділений регіон Галичина займає площу, за сучасним поділом, трьох адміністративних районів (Жовківський, Яворівський, Пустомитівський), а Подільський охоплює межі Тернопільської, Хмельницької, Вінницької та північної частини Одеської областей.

По-друге, Галичина є історичним регіоном України, “за сучасним адміністративним поділом займає територію Львівської, Івано-Франківської області, більшої частини Тернопільської, південну частину Рівненської області, південні та східні частини Підкарпатського воєводства Польщі”⁷².

По-третє, не можна ставити в один ряд історичний регіон Галичина з етнографічними — Опілля, Поділля, Подніпров'я.

Як історико-етнографічному районуванню України, що розроблене на сьогодні в загальних рисах, так і в архітектурно-етнографічному районуванні не маємо меж розповсюдження певних типів церков.

Майже у всіх випадках вчені, які досліджують дерев'яні церкви і житлові споруди, опираються на раніше означені історико-етнографічні райони та при цьому не уточнюють їх межі на основі архітектурно-етнографічного районування.

Така ситуація пов'язана з недостатнім вивченням матеріальної культури багатьох районів та браком виявлених і досліджених будівельних споруд на цих територіях.

1 Докладно про дослідження дерев'яних церков протягом 150 років див.: Тарас Я. Стоп'ятдесятирічний досвід досліджень сакральної дерев'яної архітектури України // Українська сакральна дерев'яна архітектура. Ілюстрований словник-довідник.— Львів: Вид-во ІН НАНУ, 2006.— С. 471–493; Його ж. Досвід вивчення генези української дерев'яної сакральної архітектури в контексті Карпатського регіону // Етногенез та етнічна історія населення країнських Карпат: В 4 т.— Львів: ІН НАНУ, 2006.— Т. II: Етнологія та мистецтво.— С. 178–192.

2 Myśkowski W. Holzkirchen in den Karpaten // Mitteilungen der Kaiserlich-königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmäler.— Wien, 1880.— Bd. 6.— Heft 2.— S. 26–29; Бхлоусь Ф. Церкви русскія въ Галиціи и на Буковинѣ в сравнѣнии с храмами и зданіями у иных, преимущественно древних народов.— Коломыя, 1877.— С. 95.

3 Romstorfer K. A. Bildende Kunst Bukowina.— Wien, 1891.

4 Romstorfer K. A. Die Kirchenbauten in der Bukowina // Mitteilungen der Central-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler.— Wien, 1896.— S. 40–44; Romstorfer K. A. Moldowisch-byzantinische Baukunst.— Wien: Verlag von Lehmann & Wentzel.— 1896.— 20 s., 10 taf.

5 Dzieduszycki W. Fara łaćńska i cerkiew św. Jura w Drohobyczu // Przegląd Archeologiczny.— Lwów, 1883.— Zesz. I.— S. 6–15; Його ж. Die ruthenische Kirchen Kunst // Mitteilungen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler.— Wien, 1886.— Bd. 12.— Heft 4.— S. CLXXIII–CLXXIV; Його ж. Budowle drewniane na Rusi // Przegląd Archeologiczny: Organ c. k. Konserwatori i Towarzystwa archeol. kraj. we Lwowie.— Lwów: Nakładem Towarzystwa archeologicznego krajowego, 1882.— Zesz. I.— S. 11–18.

6 Головацький Я. Объ изслѣдованіи памятниковъ русской старины сохранившихся въ Галичинѣ и на Буковинѣ // Труды I археол. съѣзда въ Москвѣ, 1869.— М., 1871.— Т. 1.— С. 219–242. [Передруковано в часописі “Слово”, 1872.— Ч. 74].

7 Уваровъ А. С. Объ архитектурѣ первыхъ деревянныхъ церквей на Руси // Труды II археол. съѣзда в Петербургѣ.— СПб.: Императорская Академія Наукъ, 1876.— Вып. 1.— 24 с.

8 Mokłowski K. Przyczynek do dziejów gotyku i sztuki i stylu przejściowego w budownictwie cerkiewnym drewnianem na Rusi halickiej // Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce.— Kraków, 1907.— T. VIII.— Zesz. I–II.— S. XLIX – L.— Fig. 24–30.

9 Логинов А. В. Червенские города. Исторический очеркъ въ связи с етнографіей и топографіей Червонной Руси (приложение к Холмско-Варшавскому епархиальному Вестнику).— Варшава, 1885; Mokłowski K., Sokółowski M. Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej.— Krakow, 1905; Łoziński Wl. Prawem i Lewem, obyczaje na Czerwonej Rusi za panowania Zygmunta III.— Lwów, 1903.— XI + 678s.

10 Mokłowski K. Sztuka ludowa w Polsce: W 2 cz.— Lwów: Nakładem księgarni H. Altenberga, 1903.— Czec. I.— S. 376.

11 Щербаківський В. Церкви на Бойківщині // Записки НТШ.— Львів: Вид-во НТШ, 1913.— Т. CXIV.— Кн. II.— С. 5–24 + 16 іл.

12 Myskóvsky W. Holzkirchen in den Karpaten // Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst – und historischen Denkmäler.— Wien, 1880.— Bd. 6.— H. 2.— S. 26–29.

13 Załoziecky W.R. Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpaten Ländern.—Wien: Krystall-Verlag Ges. M.V.H., 1926.— 129 s.

14 Rechowicz K. Stuka budowania z drzewa w okolicy Skolego // Lud.— 1911.— S. 1–14; Janusz B. Cerkwie drewniane w okolicach Lwowa.— Warszawa, 1912.— 44 s.; 17 il.; Janusz B. Cerkwie drewniane w pow. Sanockim // Ziemia, 1911.— S. 312–314; 6 il.; Каманинъ И. Результаты археологической экскурсии въ Тарашанскій и Чигиринскій уезд лѣтомъ 1901 г. // Чтения въ Историческом обществѣ Нестора-Лѣтописца.— К., 1902.— Кн. XV.— Вып. IV.— С. 51–66; Щербина В.Ч. Отчетъ объ Бердическій, Василковскій и Уманскій уѣзды лѣтом 1901. // Чтения въ Историческом обществѣ Нестора-Лѣтописца.— К., 1902.— Кн. XV.— Вып. IV; Доманицкій В.Н. Отчетъ объ археологической экскурсии въ Звенигородскому уѣзде Киевской губерніи лѣтом 1901 // Чтения въ Историческом обществѣ Нестора-Лѣтописца.— К., 1902.— Кн. XVII.— Вып. III.

15 Szaraniewicz I. Zaczatki słowiańskie u stoku Karpat.— Lwów, 1870; Його ж. Kritische Blicke in die Geschichte der Karpaten-Völker.— Lemberg, 1871; Головацький Я. Объяснение этнографической карты Галичины, северо-восточной Угрии и Буковины // Народные песни Галицкой и Угорской Руси.— М., 1878.— Ч. 1.— С. 683–684; Площанский В. Нѣкоторые села Галицкой Руси // Литературный сборник, издаваемый обществом Галицко-Русской Матицы.— Львов, 1870.— С. 31–88; Зубрицький М. Будинки і майстри // Жите і слово.— 1896.— Т. 3.— С. 71–75.

16 Детально про історію визначення етнографічних груп на теренах Карпат див.: Кирчів Р.Ф. Етнографічне дослідження Бойківщини.— К.: Наук. думка, 1978.— С. 10–103; Гуцульщина: Историко-етнографічне дослідження / За ред. Ю. Г. Гошка.— К: Наук. думка, 1987.— 472 с.: іл.; Симашкевич М. Историко-географический и этнографический очерк Подолии // Подольские епархиальные ведомости.— Каменец-Подольский, 1875; Сумцов М.Ф. Слобожане: Историко-етнографічна розвідка.— Харків: Акта, 2002.— 282 с.

17 Щербаківський В. Церкви на Бойківщині // Записки НТШ.— Львів: Вид-во НТШ, 1913.— Т. CXIV.— Кн. II.— С. 7.

18 Павлуцький Г. Деревянные церкви Полтавщины // Труды XIII археологического съезда в Чернигове.— М., 1908.

19 Волковъ Ф.К. Старинныя деревянныя церкви на Волини // Матеріали по етнографіи Россіи подъ ред. Ф.К.Волкова.— СПб.: Изд. Русск. музея Импер. Александра III.— 1910.— Т. 1.— С. 21–44.

20 Шчинскій Е. Отчетъ объ осмотрѣ древностей въ Подольской губерніи лѣтом 1901 г. // Чтения въ Историческом обществѣ Нестора-Лѣтописца.— К., 1902.— Кн. XVIII.— Вып. IV; Його ж. Исчезающій типъ деревянныхъ церквей Подолии // Труды Подольскаго церковнаго историко-археологическаго общества.— Каменец-Подольскъ: Типографія С.П.Киржацкаго, 1904.— Вып. X.— С. 393–416.

21 Истопинъ М.П. Отчетъ о поездкѣ въ межигорье и Киевское Полѣсье // Чтения въ Историческом обществѣ Нестора-Лѣтописца.— К., 1903.— Вып. 1.

22 Див.: Gloger Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce: W 2 t.— Warszawa: Druk Wł.Łazaskiego, 1907.— Т. 1.— С. 82.

23 Кирчів Р.Ф. Етнографічне дослідження Бойківщини.— К.: Наук. думка, 1978.— С. 4–6.

24 Бромлей Ю.В., Грацианская Н.Н. Проблемы этнографического изучения культурной общности населения Карпат // Карпатский сборник.— М., 1976.— С. 8.

25 Mokłowski K. Sztuka ludowa w Polsce: W 2 cz.— Lwów: Nakładem Księgarni H. Altenberga, 1903.— S. 272–420.

26 Gloger Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce: W 2 t.— Warszawa: Druk Wł.Łazaskiego, 1907.— S. 80–96.

27 Obmiński T. Kilka uwag o cerkwiach Galicyjskich // Czasopismie techniczne. Lwów.— 1902.— S. 100–101 + 3 tabl.

28 Карпович В. Малороссийское церковное зодчество // Строитель.— 1905.— № 10 (15 травня).

29 Нарбеков В. Южно-русское религиозное искусство // Православный Соборник.— Казань, 1903 (вересень).

30 Капанинъ И. О договорахъ относительно сооружения церквей въ Малороссіи въ XVIII в. // Археологическая Лѣтопись Южной Россіи.— К., 1903.— Ч. 6.— С. 362–373.

31 Филянскій. Наслѣдіе Украины. Очерк южно-русского народного творчества // Искусство.— М., 1905.— № 3; Сусловъ В. Памятники древней деревянной архитектуры въ Южной Россіи // Очерки по исторіи древнерусского зодчества.— СПб., 1889.— 124 с.

32 Щербаковский В. Къ вопросу о типахъ старинныхъ малорусскихъ цррквей // Археологическая лѣтопись Южной Россіи.— К., 1904.— № 6.— С. 232–235; Його ж. Къ вопросу о деревянной архитектурѣ малорусскихъ церквей Киевской губерніи XVIII в. // Труды XIII археологического съезда въ Екатеринославѣ.— М., 1907.

33 Шчинскій Е. Южно-Русское церковное зодчество.— Каменець-Подольскъ, 1907.— С. 61–84: іл.

34 Волковъ Ф. Религиозныя сооруженія въ восточной Галиціи и въ частности въ Карпатахъ // Труды XIV археологическаго съезда в Чернигове.— М: Изд. Русск. музея Импер. Александра III.— Т. III.— 1911.— (Протоколы); Каманинъ И.О. договорахъ относительно сооружения церквей въ Малороссіи въ XVII в. // Археологическая Лѣтопись Южной Россіи.— К., 1903.— Ч. 6.— С. 362–373.

35 Грабарь И. Деревянное церковное зодчество Прикарпатской Руси // Исторія русскаго искусства: В 2 т.— М.: Изд. І.Кнебель, 1911–1914.— Т. II.— С. 361–376.

36 Шміт Ф.І. Мистецтво старої Русі-України.— Харків: Союз, 1919.— 99 с.

37 Лукомскій Г. К. Галиція в ее старинѣ. Очерки по исторіи архитектуры XII–XVIII вв.— Пг., 1915.— 127 с.: ил. + табл.; Широцкий К. Искусство въ восточной Галиціи // Апполонъ.— 1915; Лукомскій Г. Иллюстрированная исторія Галичины.— Пг., 1915.— 99+5 с.; 60 іл.

38 Січинський В. Бойківський тип деревляних церков на Карпатах // Записки НТШ.— Львів: Накладом НТШ, 1926.— Т. CXLIV–CXLV.— С. 165.

39 Драган М. Українські деревляні церкви. Генеза і розвій форми: В 2 ч.— Львів: НМ у Львові, 1937.— Ч. 1: Текст.— XVI+159 с.

40 Там само.— С. 58.

41 Там само.

42 Там само.— С. 60.

- 43 Там само.— С. 67.
- 44 Там само.— С. 35–37, 50, 53, 58, 87, 89, 96–97, 100, 104, 106, 108.
- 45 Там само.— С. 47.
- 46 Там само.— С. 28, 34.
- 47 Логвин Г. Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період.— К.: Державне видавництво з будівництва і архітектури УРСР, 1957.— С. 209–231; Історія українського мистецтва: В 6 т.— К.: УРЕ, 1968.— Т. 3: Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття.— С. 21–69.
- 48 Макушенко П. Народная деревянная архитектура Закарпатья (XVIII – нач. XX века).— М.: Стройиздат, 1976.— С. 54.
- 49 Гошко Ю.Г., Кіщук Т.П., Могитич І.Р., Федака П.М. Народна архітектура Українських Карпат XV – XX ст.—К.: Наук. думка, 1987.— 272 с.
- 50 Там само.— С. 206–236.
- 51 Самойлович В.П. Українське народне житло.— К.: Наук. думка, 1972.— С. 19–24.
- 52 Природа Українських Карпат / Під ред. К.І.Геренчука.— Львів: Вид-во Львівського університету, 1968.— С. 6.
- 53 Прибега Л. Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України.— К.: Мистецтво, 1997.— С. 10.
- 54 Там само.— С. 10.— Табл. 1.
- 55 Історія української культури: У 5 т.— К.: Наук. думка, 2001–2003; Енциклопедія історії України: У 8 т. / Редкол.: В.А.Смолій та ін.— К.: Наук. думка, 2005–2007.
- 56 Могитич І. Народна дерев'яна архітектура // Історія української архітектури / За ред. В.Тимофійенка.— К.: Техніка, 2003.— С. 373.
- 57 Косьміна Т. Етнографічні регіони України // Енциклопедія історії України: У 5 т. / Редкол.: В.А.Смолій та ін.— Т. 3: Е–Й.— К.: Наук. думка, 2005.— С. 62–64.
- 58 Логвин Г. Культурні споруди в Україні // Українці. Історико-етнографічна монографія: В 2 кн.— Опішне: Українське народознавство, 1999.— Кн. 2.— С. 417–462.
- 59 Шевцова Г. Дерев'яні церкви України.— К.: Грані-Т, 2007.— 376 с.
- 60 Гординський С. Українські церкви в Польщі: Їх історія, архітектура і доля.— Рим, 1969.— 20 с.+ 71 іл.
- 61 Січинський В. Історія українського мистецтва: В 2 т.— Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1956.— Т. 1: Архітектура.— С. 93.
- 62 Brykowski R. Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej.— Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Ossolineum, 1986.— 188 s.+157 il.; Його ж. Łemkowska architektura cerkiewna // Łemkowie w historii i kulturze Karpat.— Cz. 2.— Sanok: Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku, 1994.— S. 81–110.
- 63 Логвин Г. Культурні споруди в Україні // Українці. Історико-етнографічна монографія: В 2 кн.— Опішне: Українське народознавство, 1999.— Кн. 2.— С. 417–462.
- 64 Юрченко П. Дерев'яна архітектура // Історія українського мистецтва: В 6 т.— К.: УРЕ, 1968.— Т. 3: Мистецтво другої половини XVII – кінця XVIII ст.— С. 21–69; Його ж. Дерев'яна архітектура України.— К.: Будівельник, 1970.— 192 с.: 98 іл.
- 65 Прибега Л.В. Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України.— К.: Мистецтво, 1997.— 146 с.
- 66 Могитич І. Громадські споруди: Дзвіниці. Церкви // Гошко Ю. Г., Кіщук Т.П., Могитич І.Р., Федака П.М. Народна архітектура Українських Карпат XV – XX ст.— К.: Наук. думка, 1987.— С. 206–236.
- 67 Стельмах Г.Ю. Етнографічне районування України кінця XIX – початку XX ст. // Українська етнографія.— К., 1958.— С. 106.
- 68 Пономарьов А. Регіональні барви України й українців // Українці: Історико-етнографічна монографія: В 2 кн.— Опішне, 1999.— Кн. 1.— С. 57–72.
- 69 Макаруч С. Історико-політичне та етнографічне районування України: питання співвіднесеності // Народознавчі зошити.— Львів, 2001.— № 3.— С. 389.
- 70 Народа з питань про етнографічні групи та локальні особливості в культурі і побуті українського народу кінця XIX – початку XXст. // Українська етнографія.— К.: 1952.— С. 162–171.
- 71 Там само.— С. 90.— Табл. 1.
- 72 Ісаєвич Я.Д. Галичина // Енциклопедія історії України: В 8 т.— К.: Наук. думка.— Т. 2.— С. 40–41.

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ – СПРАВА ВСІХ І КОЖНОГО.

Пам'ятки історії та культури є основою духовного життя нашого народу. Саме тому їх зберігало і рятувало багато поколінь людей. Трагічний час нашої історії підвів нас до розуміння необхідності збереження культурної спадщини всіх її напрямків в інтересах всього суспільства. Йдеться, насамперед, про церковне мистецтво, яке довгий час залишалося без нагляду: розкрадалось, руйнувалось від неналежних умов зберігання у приміщеннях церков, вивозилось за кордон, ставало предметом зацікавлення багатьох колекціонерів. Реставратори, музейні працівники різних поколінь рятували своєю само-відданою працею унікальні твори церковного мистецтва - ікони, скульптуру, стародруки, декоративну різьбу по дереву. Експедиції музейних працівників обстежували храми, облікували цінні пам'ятки, вели збір експонатів для музейних фондів. В ході експедицій музейники приділяли особливу увагу вивченню пам'яток, уточненню атрибуції, проводили фотофіксацію, надавали практичні рекомендації щодо належних умов зберігання та охорони. Ними велась велика роз'яснювальна робота зі священниками і віруючими. Спільними зусиллями церкви і музею досягалось розуміння важливості збереження пам'яток. Церковні громади та священнослужителі, оберігаючи святині своїх храмів зберегли сотні пам'яток які і до нині знаходяться там.

Необхідно і сьогодні спрямовувати свої зусилля на співпрацю церкви і музею, відстоюючи і оберігаючи наші скарби. Досить часто зустрічаємо випадки коли церква воліє власними силами виконувати відновлювальні, а не реставраційні роботи, які повинні виконуватись фахівцями. Тому ще є багато випадків руйнацій церковного малярства через нерозуміння замовниками справжньої вартості культурних пам'яток. Перемальовуються настінні розписи, перезолочуються фольгою різьблення давніх іконостасів.

Особливо загрозливий стан збереження спостерігається у монументальному малярстві. На відміну від рухомих пам'яток культури, великомасштабні настінні розписи неможливо повністю захистити від забруднень атмосфери, впливів зовнішнього середовища, як от: сонячного проміння, температури, вологості, біошкідників.

Першочерговою причиною таких явищ є незначне фінансування культури, а також відсутність певних угод між державою і релігійними громадами щодо збереження мистецьких цінностей. Церковні громади та їх священнослужителі не завжди розуміють значимість пам'яток, якими володіють, і насамперед важливість передачі їх музеям на зберігання. Для досягнення співпраці з музеями необхідно усвідомити, що лише музей, одним із головних завдань якого є збереження творів мистецтва, може забезпечити відповідні умови зберігання, застосовуючи при необхідності технічну консервацію. Музейне збереження і зокрема консервація, визначається сукупністю спеціальних заходів, спрямованих на покращення умов, в яких знаходяться музейні колекції, вмінням фахівців-музейників створювати такі умови які б забезпечували багаторічну збереженість музейних творів, враховуючи технологічні та фізико-хімічні особливості кожного матеріалу.

Це можна наглядно прослідкувати на прикладі Національного музею у Львові ім. А. Шептицького який володіє найбільшою колекцією українського сакрального мистецтва. Особливого значення для збереження музейних експонатів тут надається створенню оптимальних кліматичних умов: температури і вологості повітря, освітленню, частоти атмосфери.

Музейні працівники і реставратори які працюють з пошкодженими експонатами добре розуміють, що для забезпечення їх збереженості необхідний цілий комплекс заходів, направлених на уповільнене старіння і запобігання пошкодженням. Стабільність музейного мікроклімату у фондах та на експозиції підтримується за допомогою приладів регулювання температурно-вологісного режиму, очищувачів повітря, регулярними профілактичними заходами з пам'ятками плановими оглядами фондосховищ, підтриманням санітарно-гігієнічних умов проведенням систематичного біологічного контролю.

Фіксуючи всі зміни, які відбуваються з творами мистецтва, музейники шукають найбільш сприятливі умови зберігання. Основним напрямком роботи по збереженню музейної колекції є систематичне проведення консерваційних заходів з забезпеченням збереженості творів у їх первісному вигляді, без втручання у матеріальну структуру пам'ятки, зміни форми та естетичного сприйняття, з вибором найбільш безпечних матеріалів в технологій. Щоби зберегти автентичність

РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ ЖИВОПИСУ XVII СТОЛІТТЯ «МАДОННА ЗІ СВЯТИМИ»

Льв. МА 1299 №315

пам'яток та одержати позитивні результати в практичній роботі, у відділі наукової реставрації музею проводиться їх вивчення. Експонати, що поступають на реставрацію чи консервацію, проходять у НМЛ техніко-технологічні дослідження в ультрафіолетових, інфрачервоних променях, практикується діагностика у рентгенівських променях. Часткові чи комплексні дослідження обґрунтовують реставраційні процеси. Вони дають можливість отримати інформацію про стан збереження малярства, допомагають визначити наявність попередніх реставраційних втручань, дозволяють оцінити стан всіх складових твору: фарбового шару, ґрунту, основи, визначити їх індивідуальні особливості і впливати на стилістично-мистецтвознавчий аналіз. Одним із обов'язкових методів дослідження є фото фіксація з застосуванням макро та мікро зйомок, що дозволяє відстежити реставраційні процеси найскладніших ділянок твору. Сфера техніко-технологічних досліджень не обмежується дослідженнями лише в невидимій області спектру. До неї входять і мікрохімічні дослідження, які ідентифікуючи пігменти, в'язиво, покривні шари не лише допомагають правильно підібрати реставраційні матеріали, а й формують базу даних по використанню тих чи інших матеріалів певним осередком чи малярем. В музеї проводяться обстеження мікробіологічного стану у приміщеннях фондосховищ, розробляється стратегія обробки експонатів хімічними препаратами у боротьбі з мікроорганізмами, які спричиняють їх руйнування. Викладений підхід до збереження пам'яток історії та культури дозволяє повернути їм втрачену форму, оцінити їх мистецьку вартість і визначити належне місце в історії українського мистецтва.

Пам'ятка живопису «Мадонна зі святыми» (фото № 1) була передана Львівському музею історії релігії та атеїзму в 1973 році Львівським історичним музеєм. Раніше ікона зберігалася в музеї князів Любомирських у Львові, про що свідчить етикетка на зворотній стороні пам'ятки (музей князів Любомирських у Львові, інв. № 477, КАТ № ____, автор ____ образ Львівської школи XVIII століття). Пам'ятку живопису згадує Тадеуш Маньковський у книзі «Львівський цех живописців XVI-XVII століття», Львів. 1936 р. (Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI-XVII wieku. Lwów. 1936 [Ser. Biblioteka Lwowska, t.36]), а також у книзі того самого автора «Старий Львів», Лондон, 1974 р. з репродукцією ікони [T. Mańkowski. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn, 1974].

В 1965 році пам'ятка була передана на виставку «Львівський портрет XVI-XVII століття», але, з огляду на незадовільний стан збереження, не ввійшла в експозицію (на лицьовій стороні у верхньому кутку крейдою поставлений тимчасовий інвентарний номер

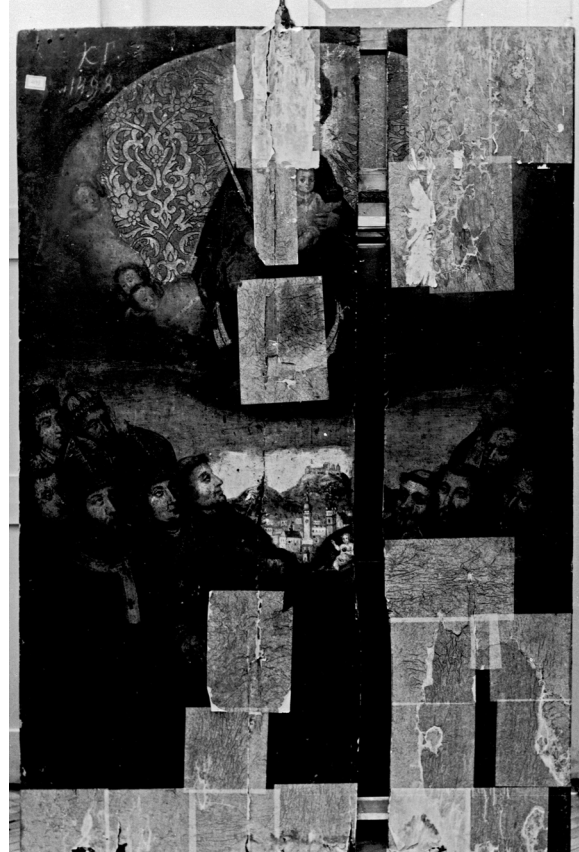


Фото № 1.

Львівської картинної галереї. В цей же час зроблені профілактичні заклейки та зондаж у центрі пам'ятки (вірогідно) реставраторами Львівської картинної галереї.

Пам'ятка в незадовільному стані: по всій поверхні живопису і позолоти є часткові втрати фарбового шару та позолоти. Левкас щільний, білий, клеєво-крейдяний, має відшарування від основи. Пожовтіння фарбового шару. Основа складається з двох зіструганих липових дощок, товщиною 1,8 см, які розійшлися в місцях стику. Волокна — повздовжні. Основа була скріплена 4-ма шпугами: 2^{ма} врізними, з яких одна втрачена, і 2^{ма} торцевими, нижня з яких теж втрачена (наприкінці XIX ст., можливо, на початку XX ст. була прикріплена шурупами накладна додаткова шпуга на 1/3 від нижнього краю).

Основа у задовільному стані. Тильна сторона основи покрита двома шарами фарби, нижній шар — біла темперна фарба, верхній — зеленувато-вохриста олійна фарба.

В кінці XVI — початку XVII століття на землях Східної Галичини під впливом європейського мистецтва великого поширення набуває сюжет ікони «Мадонна-Заступниця» — однієї з іконографічних редакцій Покрови, на яких іноді зображують ктиторів (донаторів) ікони. На характерному для галицьких ікон того періоду позолоченому тлі зображена Богоматір з немовлям Христом на руках, яка сидить у хмарах, в оточенні серафимів. У правій руці Марії — скіпетр, нижче ніг — півмісяць. Важливе місце в іконі займають портрети святих та верхівки католицької і греко-католицької церков, за атрибуціями і аналогіями у такій послідовності.

1. Син польського короля Сигізмунда III Вази — Владислав IV (фото № 2), роки



Фото № 2.

правління 16320 – 1648;

2. Король Сигізмунд III Ваза (фото № 2), роки правління 1587 – 1632;

3. Станіслав Костка, товариство Ісуса, (фото № 2), роки життя 1550-1568. Канонізований папою Павлом V 1605 року.

Народився Станіслав у сім'ї каштеляна Яна Костки. Юність його припала на час поширення в Європі лютеранства, для боротьби з яким імператор Фердинанд заснував Колегіум ієзуїтів у Відні. Саме туди були віддані до науки брати Павло і Станіслав.

Станіслав Костка вирізнявся серед інших терплячістю, послухністю, добрим серцем, набожністю, що було йому зараховано в заслуги. У 1567 році Станіслав Костка був прийнятий до ордену єзуїтів у Римі. Після смерті, у 1605 році папа Павло проголосує його патроном польського народу. Станіслав Костка мав здатність творити чудеса, його культ поширений у Кракові, Познані, Львові (4, т. 2, с.146).

4. Святий Войцех — архієпископ Гнезненський (фото № 2), роки життя 950 – 997.

Згадується у хроніках польських авторів (хроніка Баронія, т.10). Св. Войцех — чех. При народженні йому дали ім'я Альберт, при хрещенні — Войцех. Затверджений як архієпископ Могунацький Германським імператором Оттоном.

Католицька церква вважає заслугою Св. Войцеха його боротьбу з такими язичницькими традиціями, як продаж євреїв у рабство, багатоженство. Та коли він побачив марність своїх спроб, то вирішив іти паломником до Єрусалима. По дорозі прибув у Рим. У Римі відвідав центр ордену бенедиктинців, де і залишився. Був проголошений святим західних слов'ян (4, т. 2, с.146).

5. Святий Станіслав — єпископ Краківський, народився близько 1060 року.

Про нього згадується в хроніках польських авторів, зокрема: каноніка краківського Яна Длugoша та єпископа краківського Кадлубка (XIII ст.). Батьки Станіслава були бездітні, дали обітницю і побудували костел св. Магдалини, після чого у них народився син. Освіту Станіслав одержав у Гнезно, навчався в Парижі. Після повернення був висвячений на єпископа Краківського. Конфліктував з польським королем Болеславом Сміливим, приводом до чого була купівля Станіславом села, у якогось Петра, який, не оформивши купівлю, раптово помер. Сини Петра оскаржили купівлю і король Болеслав наказав забрати село у Станіслава. Станіслав звернувся до Бога і сталося чудо — воскрес

мертвий Петро і засвідчив купівлю села (про це чудо, його правдивість дискутували на Базельському соборі XV ст.) Загинув св. Станіслав від рук короля Болеслава. Через 175 років після смерті канонізований в м. Асизі, в костелі св. Франциска (5, т. 2, с.261) (фото № 2).

6. Святий Яцек — домініканець. Помер 1257 року.

Згадується в хроніці, що зберігається в Краківському монастирі, яку написав Леандр Альберт з м. Болоньї (Італія). Походить із шляхетної сім'ї. Був наближений до єпископа Краківського Івона, який клопотав у Римі перед засновниками Домініканського ордену про приїзд членів ордену в Польщу. Св. Яцека приймають у члени ордену домініканців, він проповідує в Тіролі, а потім прибуває в Краків і відправляється з місією в Київ, де перебуває чотири роки і засновує домініканський монастир. Канонізований 1594 року папою Климентієм III (6. т.3, с.303) (фото № 2).

7. Святий Антоній Падуанський — член ордену святого Франциска, помер 13 червня 1231 р.

Св. Антоній народився в Лузитанії, вступив до ордену августинців у Лісабоні, а потім жив у м. Каїмбро, де був пустельником. Почувши, що королевич Португалії відправляє монахів ордену св. Франциска проповідувати серед маврів і мусульман, вирішує вступити до ордену францисканів. Йому було надано ім'я Антоній (світське його ім'я Фердинанд). Був посланий з місією, але назад до Іспанії не потрапив. Корабель вітром повернуло до берегів Сицилії, де Антоній був прийнятий до одного з монастирів. Випробовував себе постами, молитвами. Там йому було сповіщено з небес, що він має проводити місію серед заблудлих християн. Св. Антоній боровся проти єретиків на території Італії. Він багато зробив у навчанні монахів теології та був призначений гвардіанином (настоятелем) у монастирі. Брав участь у генеральній капітулі, незадовго до смерті Св. Франциска, де і був звільнений від всіх посад з наданням йому права на вільну проповідь. Проповідував у Падуї (Падуанський), Римі і на території Франції. Канонізований папою Григорієм IX в м. Сполетто 1232 року (7, т.2, с.509) (фото № 3).

8. Св. великомученик Йосафат Кунцевич. Роки життя 1580-1623. В 1643 році оголошений блаженним. Зарахований до лику святих 1867 року папою Пієм IX.

Йосафат Кунцевич народився 1580 року у Володимирі-Волинському в сім'ї міщан. В 1609 році вступає в монастир Св. Трійці міста



Фото № 3.

Вільно, де приймає постриг та ім'я Йосафат. Активно пропагував уніатську церкву. Був ігуменом в м. Битені і м. Жировцях, потім — архімандритом Святотроїцького монастиря у м. Вільні і заснував тут орден василіанів. В 1617 році стає митрополитом — єпископом Рутським, а в 1618 році — архієпископом Полоцьким. 12 листопада 1623 року вбитий сокирою у Вітебську. До XIX століття його зображають з раною на голові. Після канонізації в 1867 році папою Пієм IX його зображають із сокирою в голові (8, с.58) (фото № 3).

Зображення духовенства католицької і греко-католицької церкви м. Львова.

Автор прагне надати персональну характеристику кожному, кого він зображав на портреті, особливо це виявилось в портретах міщан Львова XVII століття, в зображенні яких художник не був скований традиціями. Внизу зображення, на жаль, не відомого нам ктитора (фото № 4).

В центрі ікони, біля лінії горизонту, бачимо



Фото № 4.



Фото № 5.

пейзаж, що є одним з найдавніших зображень середньовічного Львова. Зображення на іконах місцевого пейзажу, який оточував художника, — також характерна риса ікон того часу (фото № 5).

Після усунення профілактичних заходів 1964 року проведено повторне зміцнення фарбованого шару 3%^m розчином осетрового клею з медом. Зміцнення левкасу виконано тим самим розчином, але вже 10%^{oi} концентрації з медом. Основи склеєні сечовино-формальдегідною смолою М-19-62 марки «Б», з вмістом щавлевої кислоти. Сечовино-формальдегідна смола, на відміну від фенольно-формальдегідних смол, відзначається високою світлостійкістю, утворює безколірні плівки, вологостійка і кисневостійка, уражень, на відміну від столярного, осетрового і казеїнового клеїв, грибок і комахами не має. Вставлено додаткову шпугу на 1/3 від нижнього торця основи і замінено авторську на 1/5 від верхнього краю основи і втрачену торцеву нижню шпугу. В місцях втрат авторського левкасу підведений новий левкас на 10%-му водному розчині осетрового клею з добавкою лляної олії. При укріпленні фарбованого шару вдалося частково видалити поверхнєве забруднення. Повністю поверхнєве забруднення видалив 5%-м розчином ОП-7

на толуолі. Потемнілу і огрибілу оліфу частково видалив диметилформамідом з додаванням спирту. Окремі місця огрибілої оліфи і напливів добиралися скальпелем, у процесі роботи велося спостереження за допомогою бінокулярної лупи. Розчищені місця покривалися лаком з піненом. В зв'язку з тим, що окремі (точкові) місця невідомого походження (відсутність хімічної лабораторії в музеї) вразили шар живопису, реставраційна рада вирішила їх не видаляти. Втрати фарбованого шару ретушовано аквареллю. Місця втраченої позолоти тонувалися старою оліфою. Пам'ятка повторно покрита лаком.

Після реставрації приступили до датування пам'ятки: в центрі пам'ятки зображення середньовічного Львова, зокрема центральна частина середмістя, в якому вгадується зображення ратуші, латинського кафедрального собору, Єзуїтського костелу. В глибині, за містом, на схилах — Високий замок.

За портретними зображеннями святого великомученика Йосафата, короля Сигізмунда III і королевича Владислава можна провести датування пам'ятки. Відомо, що святий великомученик Йосафат, зображений на іконі, був убитий 12 листопада 1623 року. Зображення його у

вигляді мученика (з розсіченою головою), а також короля Сигізмунда III Вази (правив Польщею до 1632 року) та Владислава IV, зображеного ще королевичем, дає право віднести створення цієї пам'ятки до періоду 1623 – 1632 рр. Імовірно, ікона була створена цеховим майстром, який добре знав Львів. Зображення низки архітектурних пам'яток, деяких з яких вже немає, а інші зазнали реконструкції (зокрема, сигнатурка Єзуїтського костелу), являє собою велику історичну і художню цінність. Крім того, цей реально намальований пейзаж не тільки належить до рідкісних старих зображень Львова, а й є раннім проявом пейзажного жанру у львівському живописі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI-XVII wieku. Lwów. 1936. Ser. Biblioteka Lwowska, t.36
2. T. Mańkowski. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn, 1974.

3. Żywoty świętych starego i nowego zakonu (przez ks. Piotra Skarge Societatis Iesu, Krakow 1936, wydawnictwo księży jezuitów). T. 4, c. 600.
4. Żywoty świętych starego i nowego zakonu (przez ks. Piotra Skarge Societatis Iesu, Krakow 1936, wydawnictwo księży jezuitów). T. 4, c. 146.
5. Żywoty świętych starego i nowego zakonu (przez ks. Piotra Skarge Societatis Iesu, Krakow 1936, wydawnictwo księży jezuitów). T. 2, c. 261.
6. Żywoty świętych starego i nowego zakonu (przez ks. Piotra Skarge Societatis Iesu, Krakow 1936, wydawnictwo księży jezuitów). T. 3, c. 303.
7. Żywoty świętych starego i nowego zakonu (przez ks. Piotra Skarge Societatis Iesu, Krakow 1936, wydawnictwo księży jezuitów). T. 2, c. 509.
8. Садочок українських святих. — Жовква: Типографія Василян, 1938.



Загальний вигляд після реставрації.

ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ МУЗЕЙ ЛЬВІВСЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ УПЦ КП ПЕРШИЙ РІК ЖИТТЯ

Львівська духовна академія – вищий богословський спеціальний учбовий заклад Української Православної Церкви Київського Патріархату, заснована рішенням Священного Синоду УПЦ КП від 11 грудня 1996 року. Академія виросла на базі Львівської духовної семінарії – богословського спеціального учбового закладу, заснованого рішенням Всеукраїнського Собору УАПЦ 5 червня 1990 року. Академія і Семінарія готують високоосвічених священнослужителів, церковнослужителів та інших церковних працівників для всіх областей України. Особливо обдаровані студенти захищають кандидатські дисертації, стають професорськими стипендіатами і готуються до праці в духовних семінаріях УПЦ КП.

Академія і Семінарія знаходяться в історичних приміщеннях колишнього францисканського жіночого монастиря, спорудженого наприкінці XIX ст. в добу еклектики з використанням елементів романського та готичного архітектурних стилів. Академічно-семінарська церква Святого Іоанна Златоустого споруджена у 1876-88 рр. у цьому ж стилі за проектом відомого львівського архітектора Юрія Захарівича. (іл. 1) Алебастровий вітвар храму (сьогодні втрачений) створив скульптор Леонард Марконі, чудові вітражі виготовлено в Мюнхені. Храм було освячено 29 вересня 1889 року як костел Серця Ісусового. З 1991 до 1998 року тривав процес передачі приміщень колишніх монастиря та храму від Міністерства охорони здоров'я спочатку Українській Автокефальній Православній церкві, а згодом Українській Православній Церкві Київського Патріархату. Протягом цих років Церква здійснила ремонт та реставрацію занехаяних інфекційною лікарнею приміщень, що довго використовувались не за призначенням. В 1992 році храм було освячено як семінарську церкву Святого Іоанна Златоустого.

З часу очолення в 2000-у році Академії і Семінарії кандидатом богослов'я, митрофорним протоієреєм Ярославом Ощудляком в цьому учбовому закладі витав дух створення музею. Підтвердження цього – чудова збірка богослужбових книг, антимінсів та інших предметів літургійного призначення, зібраних завдяки активності



Іл. 1

керівництва ЛДАіС та жертвності отців-парохів УПЦ КП ще до заснування музею. Яскравим прикладом розуміння викладачами і вихованцями важливості проблеми збереження пам'яток сакрального мистецтва є історія знайдення та відновлення копії поч. XX ст. ікони Белзько-Ченстоховської Богородиці. Студенти 5-го курсу цього закладу І.Топольницький та М.Шукост випадково побачили цю копію на смітнику прогнилою та покритою цвілью. Вихованці ЛДАіС принесли понижене зображення Богородиці до Академії та разом з викладачем «Історії християнського мистецтва» професором Й. Садовським організували повернення твору до життя. Цю реанімацію втілили відомі львівські реставратори Вадим Волков та Лариса Разінкова. З того часу аж до передачі Музеєві повернена до життя ікона (іл. 2) висіла на почесному місці в канцелярії ЛДАіС в супроводі тексту-інформації про історію ікони Белзько-Ченстоховської Божої матері та віднайдення і відновлення її копії. Поруч – ще один текст, який я хочу навести повністю як свідчення того духу, що панує в стінах навчального закладу.

«БОЖЕ МИЛОСЕРДЯ

«Блаженні ті мертві, які віднині помирають у Господі.

Дух промовляє: «Так, нехай вони спочинуть від своїх

трудів, а їхні діла йдуть услід за ними»

(Од.14:13)



Іл. 2

Молитва ікони на смітнику

Про реанімацію археології духовного буття (Апокаліпсис душі)

Діла людини, якими вона звітує перед Богом – це плід її діяльності, який вона виростила на землі. Це, перш за все, духовна пам'ять, яка закладена у матеріальну культуру, яка залишила по собі багато історичних слідів.

Відреставрована ікона – це археологія духовності, археологія душі християнського народу.

Ікона Божої Матері, відреставрована з сучасного смітника, це – іконографія людини сучасної доби, що викидає душу свою на смітник історії, яка не приносить плоду.

Милосердна Мати Божа молиться, відмолюючи, перш за все, гріх тих молодих матерів, які викидають новонароджених і неохрещених немовлят на смітник.

Вона молиться за всіх засліплених, які нищать і викидають святині на смітник і просить Господа: «Прости їм, бо вони не знають, що роблять» (Лк. 23:24), а вони ж і нині розпинають Христа.

Вона молиться також за Боже благословення того археологічного плоду, який проростає з історично-духовної галузки у «дерево таке, що прилітають птахи небесні і гніздяться на його гілках. Таке, що більше за всю сучасну городину» (Мт. 13:31-32). А це – продовження Божого Промислу у творенні нової історії Божого люду.

«Ось творю все нове» (Од.21:5)

Присвячується всім реставраторам та археологам, які відроджують духовні святині від реанімованої ікони Белзько-Ченстоховської Божої Матері.»

У 2008 році внаслідок співпраці отця-ректора Я. Ощудляка та автора цих рядків ідея створення в учбовому закладі УПЦ КП музею церковних старожитностей була зреалізована. 26 листопада 2008 року в день Святого Іоанна Златоустого – покровителя храму ЛДАіС відбулося урочисте освячення церковно-археологічного музею (іл. 3). Одним з перших відвідав Музей та благословив його роботу митрополит Львівський і Сокальський Андрій (Горак) (іл. 4).

Основу музейних фондів становлять богослужбові книги XVI-XX ст. (43 предмети), антимінси XVIII-XX ст. (17 предметів), ікони та скульптура XIX-XX ст. (11 предметів), хоругви XIX-XX ст. (17 предметів), предмети літургійного призначення XIX-XX ст. (23 предмети), елементи богослужбового вбрання XIX-XX ст. (54 предмети), церковні тканини (24 предмети), що надійшли до Академії з різних парафій протягом останніх років.

Цікавою є збірка стародруків, серед яких видання Львівського Ставропігійського братства XVII-XVIII ст., Львівського Ставропігійського Інституту XIX ст., друкарні Михайла Сльозки XVII ст., Києво-Печерської Лаври XVIII ст., Почаївської Лаври XVIII ст., Унівської Лаври XVIII ст., друкарень Відня, Львова, Сокаля поч. XX



Іл. 3



Іл. 4

ст.

Окрасою збірки є, звичайно ж, Євангеліє 1575 року – перше друковане Євангеліє староукраїнською мовою (іл. 5). Книга видрукувана багаторічним співпрацівником Івана Федорова Петром Мстиславцем у Вільнюсі в друкарні, влаштованій братами Зарецькими та Мамоничами.

Особливе місце в експозиції музею займає підбірка матеріалів, присвячена блаженній пам'яті Митрополиту Миколаю (Юрику). Багатогранна та драматична доля Митрополита – вихованця Державної української гімназії у Станіславові, Станіславівської духовної семінарії, опікуна воїнів УПА, в'язня сумління НКВДистських таборів, отця-пароха УГКЦ та РПЦ, Митрополита Львівського і Тернопільського 1965-83 рр. (єдиного галичанина на цій кафедрі) – висвітлена в експозиції музею

листами, документами, фотографіями, особистими речима Митрополита (іл. 6), збереженими і переданими до музею отцем-ректором Ярославом Ощудляком та владикою Андрієм (Гораком). Унікальною пам'яткою про драматичне життя Митрополита Миколая є чудом збережена пластмасова коробочка, в якій рідні передавали в табір їжу ув'язненому отцю Юрику. На стінках цієї коробочки зберігся «лист», видряпаний голкою, в якому в'язень сумління дає поради своїм рідним та заспокоює їх надією на скору зустріч.

Протягом першого року діяльності Музей зосередив свою увагу на виставково-просвітницькій діяльності. Поряд з постійною експозицією цьому сприяли виставки з приватних збірок: «Хатня ікона з Великої України», «Іконошанування чи новітнє іконостасство» (іл. 7). Ці виставки познайомили вихованців та гостей ЛДАіС з унікальним явищем народної ікони центрального і північного регіонів України та проблемою збереження, творів сакрального мистецтва, що зберігаються в діючих храмах усіх церковних конфесій і регіонів нашої держави (іл. 7).

До розуміння мистецької та історичної цінності унікальних дерев'яних храмів та важливості їх збереження закликає виставка макетів українських дерев'яних церков, надана музеєві їх творцем - художником сектору експозиції Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Михайлом Яськовичем. Художник відтворив близько ста дерев'яних храмів, значна частина з яких



Іл. 5



Іл.6

через недбальство парафіян залишилась на сьогодні тільки у пам'яті та у вигляді макетів (іл. 8).

Цікавим набанням Музею стали знахідки експедицій археолога Вадима Артюха, люб'язно передані дослідником музеєві ЛДА і С.



Іл.7



Іл.8

В жовтні 2009 року Львівська духовна академія уклала угоду з Львівською Національною академією мистецтв про співпрацю в галузі реставрації творів мистецтва з фондів Церковно-археологічного музею. Відтепер експонати Музею потраплять до рук фахівців, а вихованці Духовної академії і семінарії зможуть наочно ознайомитись з процесом реставрації творів мистецтва в стінах свого навчального закладу і, можливо, навіть засвоїти найпростіші ази порятунку предметів старовини.

Віriamo, що музейні виставки та наукові конференції, присвячені тематиці дослідження та збереження творів сакрального мистецтва, організовані в Церковно-археологічному музеї Львівської духовної академії і семінарії Української Православної Церкви Київського Патріархату сприятимуть формуванню священнослужителів нового покоління – гідних зберігачів старовинних храмів та унікальних пам'яток сакрального мистецтва, що дійшли до наших днів крізь бурхливі віки війн, революцій, окупаційних режимів, «войовничого атеїзму» та неучесних «поновлень» новітньої доби.



Антимінс. Освячений Єпископом Афанасієм Шептицьким. 1723 р.



Апостол. Львів. Друкарня Михайла Сльозки. 1654 р.

Каталог експонатів Церковно-археологічного музею ЛДА і С УПЦ КП*

№ п/п	№ кат	Назва експонату	вік	розмір	№ фото на CD примітки
Книги, стародруки					
1	К-1	Євангеліє. Вільно. Друкарня Мамоничів	1575 р.	33 x 20,5 x 8	Ф.№ К-1 експозиція
2	К-2	Тріодь Цвітна. Друкарня Києво-Печерської Лаври	1631 р.	31 x 17,5 x 8	Ф.№ К-2 експозиція
3	К-3	Октоїх. Друкарня Львівського Ставропігійського братства	1644 р.	30,5 x 18,5 x 7,5	Ф.№ К-3 експозиція
4	К-4	Тріодь Цвітна. Львів, Друкарня Михайла Сльозки	1642 р.	33,5 x 20,5 x 8	Ф.№ К-4 експозиція
5	К-5	Апостол. Львів. Друкарня Михайла Сльозки	1654 р.	31,3 x 19 x 6	Ф. № К-5 експозиція
6	К-6	Апостол. Львів. Друкарня Михайла Сльозки	1775 р.	34 x 21,5 x 5	Ф. № К-6 експозиція
7	К-7	Тріодь Пісна. Друкарня Львівського Ставропігійського братства	1753 р.	36 x 21,5 x 8,5	Ф. № К-7 експозиція
8	К-8	Тріодь Цвітна. Львів. Друкарня Михайла Сльозки	1666 р.	32,5 x 20 x 8	Ф.№ К-8 експозиція
9	К-9	Октоїх. Друкарня Почаївської Лаври	1758 р.	34,5 x 21 x 7	Ф. № К-9 експозиція
10	К-10	Ірмологіон. Почаїв. Друкарня Почаївського Василянського монастиря	1794 р.	31,5 x 20 x 5	Ф. № К-10 експозиція
11	К-11	Службеник. Унів. Друкарня Василянського монастиря.	1733 р.	31,5 x 20,5 x 7	Ф. № К-11 експозиція
12	К-12	Службеник. Почаїв. Друкарня Почаївського Василянського монастиря.	1793 р.	38 x 22 x 1,5	ф. № К-12 Літургія иже во Святих Отца нашего Иоанна Златоустого со службами Богородиці и усопших експозиція
13	К-13	Часослов. Львів. Друкарня Львівського Ставропігійського братства.	1692 р.	19 x 14,5 x 9	Ф.№ К-13 Передрук видання 1642 р. Експозиція
14	К-14	Акафістник. Львів. Львівського Ставропігійського братства.	1769 р.	13 x 9 x 7,3	Ф. № К-14 експозиція
15	К-15	Анфологіон. Львів. Львівського Ставропігійського братства.	1694 р.	31,8 x 20 x 11,3	Ф. № К-15 Одне з найбільших і найкраще оздоблених братських видань другої половини XVII ст. Гравер – Никодим Зубрицький. Експозиція
16	К-16	Акафістник. Львів. Друкарня Львівського Ставропігійського братства.	1893 р.	22,5 x 15,2 x 3,5	Ф.№ К-16 експозиція

* Фото експонатів див. на CD

17	K-17	Богогласник. Львів. Друкарня Ставропігійського братства.	1886 р.	21 x 14,7 x 5	Ф. № K-17 експозиція
18	K-18	Києво-Печерський Патерик. Київ. Друкарня Києво-Печерської Лаври.	1863 р.	31,5 x 22 x 4,2	Ф. № K-18 Перше видання цієї книги випущено цією друкарнею у 1661 р. Експозиція
19	K-19	Псалтир Львів. Друкарня Ставропігійського Інституту	1901 р.	27, x 22 x 2	Ф. № K-19 Фонди. Нова палітура.
20	K-20	Расскази для народа о житіях святих угодників Києво-Печерських. Друкарня Києво-Печерської Успенської Лаври	1903 р.	22 x 14,5 x 2,5	Ф. № K-20 Фонди. Палітура понищена
21	K-21	Осьмогласник. Львів. Друкарня Ставропігійського Інституту	1835	21 x 18 x 4	Ф. № K-21 Фонди. Палітура реставрована
22	<u>K-22</u>	<u>Требник</u>		<u>20 x 16 x 7</u>	<u>Ф. № K-22</u> Фонди. <u>Палітура і титульна сторінка відсутні</u>
23	K-23	Трефологійон. Львів. Друкарня Ставропігійського Інституту	1841 р.	34 x 21 x 7	Ф. № K-23 Фонди.
24	K-24	Анфологійон. Москва. Синодальна типографія	1876	36,5 x 24 x 5	Ф. № K-24 Фонди. Корінець палітури втрачений. Дерево, шкіра
25	<u>K-25</u>	<u>Тріодь пісна.</u>		<u>34,5 x 21 x 8,5</u>	<u>Ф. № K-25</u> Фонди. <u>Корінець палітури втрачено. Дерево, шкіра</u>
26	<u>K-26</u>			<u>33 x 20 x 7</u>	<u>Ф. № K-26</u> Фонди. <u>Палітура : дерево, шкіра реставрована.</u>
27	K-27	Октоїх		32 x 20 x 7	Ф. № K-27 . Фонди. Титульна сторінка відсутня. Початок книги дописано в 1758 р.
28	K-28	Мінея. Листопад. Друкарня Почаївської Лаври.	1761	33 x 20 x 6	Палітура: дерево, шкіра Ф. № K-28 . Фонди.
29	K-29	Октоїх. Львів. Друкарня Ставропігійського братства	1739	34 x 22 x 8	Ф. № K-29 Фонди. Палітура: дерево, шкіра
30	K-30	Службник. Друкарня Унівської Лаври	1740 р.	32,5 x 19,5 x 6	Ф. № K-30 . Фонди. Палітура: дерево, шкіра
31	<u>K-31</u>	<u>Ірмологіон</u>		<u>35 x 22,5 x 5</u>	<u>Ф. № K-31</u> . Фонди. <u>Палітура: дерево, шкіра.</u> <u>Титульна сторінка закресна.</u>
32	K-32	Мінея. Липень. Друкарня Почаївської Лаври	1761 р.	32,5 x 20 x 4,5	Ф. № K-32 Фонди. Палітура: картон, шкіра
33	K-33	Мінея. Вересень. Друкарня Почаївської Лаври	1761 р.	32,5 x 20 x 5	Ф. № K-33 . Фонди. Палітура: картон, шкіра
34		Мінея. Березень. Друкарня Почаївської Лаври	1761 р.	32,5 x 20 x 4	Ф. № K-34 . Фонди. Палітура: картон, шкіра
35	<u>K-34</u> <u>K-35</u>	Анфологійон. Львів. Друкарня Ставропігійського Братства	<u>1647.</u> <u>1651 р.</u>	31 x 19 x 2	Ф. № K-35 . Фонди. Палітура: картон, шкіра

36	К-36	<u>Євангеліє.</u>		30 x 20 x 8	Ф. № К-36 . Фонди. Палітура: дерево, оксамит. Реставрована. Титульна сторінка відсутня. Москва?
37	К-37	Апостоли і Євангелія на цілий рік, на неділі і свята... Відень. Дирекція накладу шкільних книг	1863 р.	17,5 x 11 x 2	Ф. № К-37 . Фонди. Палітура картонна
38	К-38	<u>Катихизм</u>	Поч. XX ст.	19,5 x 11,5 x 1	Ф. № К-38 . Фонди. Палітура відсутня. Початкові і кінцеві сторінки відсутні
39	К-39	Апостол. Львів. Друкарня	1654 р.	29 x 18,5 x 5	Ф. № К-39 . Фонди. Палітура нова.
40	К-40	М. Сльозки Богогласник. Львів. Друкарня	1850	20,5x 12,5 x 5	Ф. № К-40 . Фонди. Палітура – картон, полотно.
41	К-41	Статут «Братства Чесного Покрова Пресвятої Богородиці». Сокаль	1912 р.	19,5 x 12,5 x 0,3	Ф. № К-41 .Фонди. Оправа паперова
42	К-42	Співаник церковно-народний для шкіл народних. Уложив о. Віктор Матюк. Львів. Накладом Ц.К. Видавництва книжок шкільних. Друкарня НТШ	1911 р.	23,5 x 16 x 1	Ф. № К-42 . Фонди. Оправа картонна
43	К-43	Пісні церковні (ноти)	Поч. XX ст.	24,5 x 17 x 2,5	Ф. № К-43 . Фонди. Початок і кінець відсутні. Вклеєні сторінки з зошита. Оправа картонна
Антимінси					
44	А-1	Антимінс. Освячений Єпископом Афанасієм Шептицьким	1723 р.	34 x 43	Ф. № А-1 експозиція
45	А-2	Антимінс. Освячений Митрополитом Сильвестром Сембратовичем.	1892 р.	37 x 45	Ф. № А-2 експозиція
46	А-3	Антимінс. Освячений з благословення Митрополита Андрея Шептицького Луцьким Єпископом Йосифом Боцяном.	Перша третина XX ст.	37 x 45	Ф. № А-3 експозиція
47	А-4	Антимінс. Освячений Йосафатом Коциловським.	1923 р.	45 x 53	Ф. № А-4 експозиція
48	А-5	Антимінс. Освячений Йосафатом Коциловським.	1930 р.	45 x 53	Ф. № А-5 експозиція
49	А-6	Антимінс. Освячений Митрополитом Никодимом.	1985 р.	45 x 53	Ф. № А-6 експозиція
50	А-7	Антимінс. Освячений Митрополитом Іоаном.	1991 р.	43 x 51	Ф. № А-7 експозиція
51	А-8	Антимінс. Освячений Архієпископом Львівським і Тернопільським Макарієм для храму Св. Ахангела Михайла села Стара Скварява Жовківського р-ну Львівської обл.	1950 р.	45 x 53	Ф. № А-8 експозиція
52	А-9	Антимінс. Освячений Архієпископом Львівським і Тернопільським для Троїцького храму м. Поморяни Золочівського р-ну, Львівської обл.	1981 р.	45 x 53	Ф. № А-9 експозиція

53	A-10	Антимінс. Освячений Архієпископом Львівським і Сокальським Андрієм.	1994 р.	44 x 49	Ф. № А-10 експозиція
54	A-11	Антимінс. Освячений Єпископом Львівським і Дрогобицьким Андрієм.	1990 р.	50 x 70	Ф. № А-11 Виготовлений у Греції.
55	A-12	Антимінс католицький		3,3 x 3,3	Експозиція Ф. № А-12 Мармур. експозиція.
56	A-13	Антимінс. Освячений Митрополитом Никодимом в Почаївській Лаврі для храму св. Івана Богослова с. Костенів Перемишлянського р-ну	1989 р.	46 x 53	Ф. № А-13. Фонди
57	A-14	Антимінс, освячений Митрополитом Никодимом для храму св.. Михайла с. Гумніська Буського р-ну	1985 р.	48 x 67	Ф. № А-14 Фонди
58	A-15	Антимінс, освячений Митрополитом Никодимом для храму Св. Покрови м. Бібрка	1984 р.	48 x 67	Ф. № А-15 Фонди
59	A-16	Антимінс, освячений Митрополитом Николаєм для храму св. Кузьми і Дем'яна с. Гійче Нестерівського р-ну	1981 р.	47 x 66	Ф. № А-16 Фонди
60	A-17	Антимінс, освячений Архієпископом Львівським і Сокальським Андрієм для храму Покладення Пояса Пресвятої Богородиці с. Мацошин Жовківського р-ну	1994 р.	43 x 63	Ф. № А-17 Фонди.
Священниче облачення					
61	O-1	Священниче облачення	Кінець XIX – початок XX ст.		Ф. № O-1 Комплект Експозиція
	O-1/1	Стихар			
	O-1/2	Епітрахіль			
	O-1/3	Пояс			
	O-1/4	Фелон			
	O-1/5	Скуфія			
	O-1/6	Требна торбина			
62	O-2	Хрест зі священничого фелону	Середина XX ст.	27,5 x 27,5	Ф. № O-2 Експозиція
63	O-3	Фелон	XX ст.	117 x 158	Ф. № O-3
64	O-4	Фелон	XX ст.	115 x 160	Ф. № O-4
65	O-5	Фелон	XX ст.	107 x 145	Ф. № O-5
66	O-6	Фелон	XX ст.	122 x 150	Ф. № O-6
67	O-7	Фелон	XX ст.	132 x 164	Ф. № O-7
68	O-8	Фелон	XX ст.	127 x 172	Ф. № O-8
69	O-9	Фелон	XX ст.	123 x 155	Ф. № O-9
70	O-10	Стихар	XX ст.	147 x 97	Ф. № O-10

71	O-11	Епітрахіль	XX ст.	132 x 26	Ф. № O-11
72	O-12	Епітрахіль	XX ст.	132 x 31	Ф. № O-12
73	O-13	Епітрахіль	XX ст.	120 x 26	Ф. № O-13
74	O-14	Епітрахіль	XX ст.	129 x 29	Ф. № O-14
75	O-15	Епітрахіль	XX ст.	130 x 29	Ф. № O-15
76	O-16	Епітрахіль	XX ст.	132 x 30	Ф. № O-16
77	O-17	Епітрахіль	XX ст.	133 x 30	Ф. № O-17
78	O-18	Пояс	XX ст.	222 x 20,5	Ф. № O-18
79	O-19	Пояс	XX ст.	218 x 19	Ф. № O-19
80	O-20	Пояс	XX ст.	96 x 11	Ф. № O-20
81	O-21	Пояс	XX ст.	97 x 8	Ф. № O-21
82	O-22	Набедреник	XX ст.	41 x 29	Ф. № O-22
83	O-23	Набедреник	XX ст.	40 x 31	Ф. № O-23
84	O-24	набедреник	XX ст.	40 x 27	Ф. № O-24
85	O-25	Набедреник	XX ст.	44 x 30,5	Ф. № O-25
86	O-26	Набедреник	XX ст.	42 x 30	Ф. № O-26
87	O-27	Набедреник	XX ст.	43 x 28	Ф. № O-27
88	O-28	Набедреник	XX ст.	39 x 30	Ф. № O-28
89	O-29	Палиця	XX ст.	39 x 39	Ф. № O-29
90	O-30	Палиця	XX ст.	41 x 33	Ф. № O-30
91	O-31	палиця	XX ст.	43 x 43	Ф. № O-31
92	O-32	Палиця	XX ст.	41 x 41	Ф. № O-32
93	O-33	Палиця	XX ст.	41 x 40	Ф. № O-33
94	O-34	Палиця	XX ст.	40 x 37	Ф. № O-34
95	O-35	Палиця	XX ст.	42 x 41	Ф. № O-35
96	O-36	Поручі	XX ст.	16 x 17 2 шт.	Ф. № O-36
97	O-37	Поручі	XX ст.	16 x 17,5 2 шт.	Ф. № O-37
98	O-38	Поручі	XX ст.	16,5 x 18 2 шт.	Ф. № O-38
Митрополит Николай Юрик					
99	M-2	Архиерейське облачення (богослужбове) митрополита Николая Юрика	Середина XX ст.		Ф. № M-2 Комплект Експозиція
	M-2/1	Стихар			
	M-2/2	Епітрахіль			
	M-2/3	Пояс			
	M-2/4	Поручі			
	M-2/5	Палиця			
	M-2/6	Омофор великий			
	M-2/7	Омофор малий			
	M-2/8	Саккос			
	M-2/9	Скрижаль			
	M-2/10	Митра			

100	M-3	Архисрейське облачення митрополита Николая Юрика	Середина XX ст.		Ф. № М-3 Комплект Експозиція
	M-3/1	Мантия			
	M-3/2	Клобук			
101	M-4	Панагія Владики Николая Юрика	1970 р.	18 (130)х 9,5	Ф. № М-4 , експозиція
102	M-5	Хрест Владики Николая Юрика	1970 р.	18 (124)х 8	Ф. М-5 , експозиція
103	M-6	Посох митрополита Николая Юрика	Середина XX ст.	134 х 3,5	Ф. М-6 , експозиція
104	M-7	Чотки митрополита Николая Юрика	1-а пол. XX ст.	66	Ф. М-7 , експозиція
105	M-8	Коробочка, в якій рідні передавали в табір їжу ув'язненому о. Євгену Юрику	50-і рр. XX ст.	6 х 13	Ф. М-8 , експозиція
Церковні тканини					
106	T-1	Обрус	XX ст.	285 х 285	Ф. № Т-1 , фонди
107	T-2	Обрус	XX ст.	63 х 172	Ф. Т-2
108	T-3	Рушник	XX ст.	158 х 51	Ф. Т-3
109	T-4	Обрус	XX ст.	51 х 260	Ф. Т-4
110	T-5	Обрус	XX ст.	77 х 63	Ф. Т-5
111	T-6	Обрус	XX ст.	78 х 227	Ф. Т-6
112	T-7	Обрус	XX ст.	46 х 518	Ф. Т-7
113	T-8	Обрус	XX ст.	78 х 280	Ф. Т-8
114	T-9	Обрус	XX ст.	84 х 204	Ф. Т-9
115	T-10	Обрус	XX ст.	48 х 219	Ф. Т-10
116	T-11	Обрус	XX ст.	364 х 29	Ф. Т-11
117	T-12	Обрус	XX ст.	19 х 268	Ф. Т-12
118	T-13	Рушник	XX ст.	37 х 230	Ф. Т-13
119	T-14	Рушник	XX ст.	270 х 37	Ф. Т-14
120	T-15	Рушник	XX ст.	254 х 42	Ф. Т-15
121	T-16	Рушник	XX ст.	270 х 29	Ф. Т-16
122	T-17	Обрус	XX ст.	668 х 253	Ф. Т-17
123	T-18	Обрус	XX ст.	101 х 161	Ф. Т-18
124	T-19	Обрус	XX ст.	65 х 107	Ф. Т-19
125	T-20	Обрус	XX ст.	65 х 172	Ф. Т-20
126	T-21	Обрус	XX ст.	73 х 228	Ф. Т-21
127	T-22	Обрус	XX ст.	65 х 270	Ф. Т-22
128	T-23	Обрус	XX ст.	65 х 262	Ф. Т-23
129	T-24	Обрус	XX ст.	60 х 139	Ф. Т-24
130	T-25	Обрус	XX ст.	66 х 250	Ф. Т-25
131	T-26	Обрус	XX ст.	130 х 290	Ф. Т-26
Ікони, скульптура					
132	I-1	Богородиця Одигітрія (Белзько-Ченстоховська)	1-а пол. XX ст.	61,5 х 48 (підрамник)	Ф. І-1 . Полотно, олія. Галичина Експозиція
133	I-2	Розп'яття	XIX ст.	116 х 77 х 15	Ф. І-2 . Дерево, левкас, олія. Галичина Експозиція
134	I-3	Св. Миколай	Поч. XX ст.	44 X 28,5 X 3	Ф. І-3 . Дерево, левкас, олія. Росія Експозиція
135	I-4	Св. Юрій зміборець	XIX ст.	53 X 41 X 4	Ф. І-4 . Дерево, левкас, олія. Україна експозиція
136	I-5	Богородиця Почаївська / св. о. Миколай	1997 р.	37 х 28,5 х 2	Ф. І-5 . Дерево, левкас, олія. Ікона двостороння. Україна Експозиція

137	I-6	Св. Марія Магдалина (?)	Кін. XVIII- поч. XIX ст.	66 x 35	Ф.І-6. Полотно, левкас, олія. Галичина Фонди
138	I-7	Св. вмч. Севастіян (?)	Кін. XVIII – поч. XIX ст.	67 x 38	Ф.І-7. Полотно, левкас, олія. Галичина Фонди
139	I-8	Богородиця-Елеуса	Перша пол. XX ст.	80 x 68 Рама	Ф.І-8. Полотно, вишивка. Галичина Фонди
140	I-9	Хритос-Учитель	Перша пол. XX ст.	80 x 68 Рама	Ф.І-9. Полотно, вишивка. Галичина Фонди
141	I-10	Богородиця з Ісусиком	XX ст.	90,5 x 59	Ф.І-10. Полотно, левкас, олія. Галичина Фонди
142	I-11	Ангел	XIX ст.	62 x 50	Ф.І-11. Дерево, левкас, олія. Галичина
Літургійні предмети					
143	Л-1	Малий покрівець для чаші	Середина XX ст.	39 x 39	Ф. Л-1 експозиція
144	Л-2	Малий покрівець для чаші	Середина XX ст.	33,5 x 33,5	Ф. Л-2 експозиція
145	Л-3	Дискос	1-а пол. XX ст.	10 x 15	Ф. Л-3 експозиція
146	Л-4	Звїздця	1-а пол. XX ст.	7,5 x 12	Ф. Л-4 експозиція
147	Л-5	Лжиця	1-а пол. XX ст.	14,5	Ф. Л-5 експозиція
148	Л-6	Копіє	1-а пол. XX ст.	10,5	Ф.Л-6 експозиція
149	Л-7	Чаша	2-а пол. XX ст.	18 x 12	Ф. Л-7 Експозиція
150	Л-8	Футляр для лжиці і копія	1-а пол. XX ст.	20 x 8	Ф.Л-8 експозиція
151	Л-9	Футляр для лжиці і копія	1-а пол. XX ст.	18,5 x 4,5	Ф.Л-9 експозиція
152	Л-10	Чаша	XX ст.	23,5 - 13	Ф. Л-10. Розламана. Фонди
153	Л-11	Воздух	XX ст.	49 x 49	Ф. Л-11. Фонди
154	Л-12	Воздух	XX ст.	57 x 43	Ф. Л-12. Фонди
155	Л-13	Воздух	XX ст.	65 x 51	Ф. Л-13 Фонди
156	Л-14	Покрівець дароносиці	XIX – поч. XX ст.	25 x 64	Ф. Л-14 Фонди
157	Л-15	Покрівець дароносиці	XIX – поч. XX ст.	23 x 63	Ф. Л-15 Фонди
158	Л-16	Покрівець дароносиці	XIX – поч. XX ст.	23 x 33	Ф. Л-16 Фонди
159	Л-17	Рипіда напрестольна (вірменська)	XX ст.	57 x 25 2 шт.	Ф. Л-17. Метал, литво, карбування. Фонди
160	Л-18	Рипіда напрестольна (вірменська)	XX ст.	35 x 15	Ф. Л-18. Метал, литво, карбування. Фонди
161	Л-19	Рипіда напрестольна (вірменська)	XX ст.	27 x 14	Ф. Л-19. Метал, литво, карбування. Фонди
162	Л-20	Свічник	XX ст.	24 x 10,5 2 шт	Ф. Л-20. Метал, литво. Фонди

163	Л-21	Рипіда напрестольна (вірменська)	XX ст.	26 x 11	Ф. Л-21. Метал, литво, карбування. Фонди
164	Л-22	Покрівець малий	XX ст.	34 x 34	Ф. Л-22 Фонди
165	Л-23	Покрівець малий	XX ст.	35 x 35	Ф. Л-23 Фонди
Хоругви					
166	X-1 (X-1/1)	Христос Вседержитель, св. о. Миколай	XX ст.	51 x 39,5	Ф. X-1, X-1/1 Двосторонній середник. Полотно, грунт, олійний живопис. Луцення і випади.
167	X-2	Св. Володимир	XX ст.	51 x 40,5	Ф. X-2 Середник. Полотно, олія.
168	X-3	Св. Ольга	XX ст.	50,5 x 40,5	Ф. X-3 Середник. Полотно, олія.
169	X-4	Св. Ап. Петро	XX ст.	51,5 x 41,5	Ф. X-4 Середник. Полотно, друк. Потертість. Італія
170	X-5	Св. Ап. Павло	XX ст.	51 x 41,5	Ф. X-5 Середник. Полотно, друк. Потертість. Італія
171	X-6 (X-6/1)	Св. Магдалина (?) Преображення	XX ст.	59 x 49	Ф. X-6, X-6/1 Двосторонній середник. Полотно, грунт, олія. Осипи фарби
172	X-7	Матір Божа Неустанної Помочі	XX ст.	53 x 43,5	Ф. X-7 Середник. Полотно, друк.
173	X-8	Матір Божа Неустанної Помочі	XX ст.	46,5 x 37,5	Ф. X-8 Середник. Полотно, друк
174	X-9 (X-9/1)	Богородиця Почаївська, св. Євангелист Іван	XX ст.	52,5 x 42,5	Ф. X-9, X-9/1 Двосторонній середник. Полотно, друк, олія. Осипи фарби.
175	X-10	Св. Йосип з Ісусиком	XX ст.	53 x 43	Ф. X-10 Середник. Полотно, друк. Потертість. Італія
176	X-11	Богоявлення	XX ст.	48,5 x 37,5	Ф. X-11 Середник. Полотно, друк. Потертість. Італія
177	X-12, (X-12/1)	Св. Йосип з Ісусиком, Свята Родина (?)	XX ст.	50,5 x 41,5	Ф. X-12, X-12/1 Двосторонній (зшитий) середник. Полотно, друк. Потертість. Італія
178	X-13	Хоругва	XX ст.	137 x 73	Ф. X-13 Полотно, вишиття Без середника
179	X-14	Хоругва	XX ст.	137 x 73	Ф. X-14 Полотно, вишиття Без середника
180	X-15	Хоругва	XX ст.	140 x 76	Ф. X-15 Полотно, вишиття
181	X-16	Хоругва	XX ст.	140 x 76	Ф. X-16 Полотно, вишиття
182	X-17	Хоругва	XX ст.	114 x 68	Ф. X-17 Полотно, вишиття