

АПОЛОГЕТ



Матеріали II Міжнародної
наукової конференції
м. Львів, 24 - 25 листопада 2010 р.

ХРИСТИЯНСЬКА САКРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ:
ВІРА, ДУХОВНІСТЬ, МИСТЕЦТВО

Львів
2010

Журнал зареєстрований

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

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

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

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

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

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

Редакційна колегія:

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

Викладач ЛДА кандидат богословських наук
свящ. Любомир Хомин

Викладач ЛДА і С кандидат богословських наук
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 - «Воздвиження Чесного Хреста» з церкви Св. Миколая
Чудотворця в с. Якторів на Львівщині. Іл. до статті М. Пелех, ст.169-177
На третій сторінці обкладинки -«Зішестя в ад» з церкви Пресвятої Трійці у Потеличі.
Іл. до статті М. Гелитович, ст.67-74
На четвертій сторінці обкладинки - «Спас Виноградна Лоза». Поділля.
Іл. до статті Р. Косів, ст.75-83

ЗМІСТ

I. БОГОСЛОВ'Я

Кароль КЛЯВЗА

**ІКОНІЧНИЙ ХАРАКТЕР ХРИСТІЯНСЬКОГО
ПОДРУЖЖЯ 10**

**II. ІСТОРІЯ РЕЛІГІЇ,
ЦЕРКВИ ТА МИСТЕЦТВА**

Іван ПАСЛАВСЬКИЙ

**ПОЛІТИКА РИМСЬКОЇ КУРІЇ ЩОДО ГАЛИЦЬКО-
ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ ЗА ПОНТИФКАТІВ
ІНОКЕНТІЯ IV ТА ОЛЕКСАНДРА IV. ПОРІВНЯЛЬНИЙ
АНАЛІЗ 18**

Вітольд БОБРИК

ЦЕРКВА В ГОЛІ – МІЖ ПРАВОСЛАВ'ЯМ ТА НЕОУНІСІЮ.... 25

Світлана ТИМКІВ

ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА “РИЗНИЦЯ” 27

Ольга ОЛІЙНИК

**ОСЕРЕДКИ ВИГОТОВЛЕННЯ І ПРОДАЖУ
ЦЕРКОВНИХ ШАТ У ГАЛИЧИНІ В ХІХ – ПОЧАТКУ
XX СТОЛІТТЯ..... 30**

**III. РОЗВИТОК
САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Юрій ОСТРОВСЬКИЙ

**АРХІТЕКТОНІЧНО-ДЕКОРАТИВНА ВИРАЗНІСТЬ
ТА ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО
ІКОНОСТАСУ. 38**

Zofia BATOR

**PROBLEM IKON WSPÓŁCZESNYCH NA PRZYKŁADZIE
IKONY ŚWIĘTEJ RODZINY „DOMOWEGO KOŚCIOŁA”. ... 45**

Володимир ЖИШКОВИЧ

**БОГОРОДИЦЯ З НЕМОВЛЯМ В ІКОНОПИСНІЙ
ТРАДИЦІЇ ДАВНЬОЇ УКРАЇНИ. 53**

Орест МАКОЙДА

ТЕМА СТРАСТЕЙ ГОСПОДНІХ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСНОМУ МАЛЯРСТВІ. 62

Марія ГЕЛИТОВИЧ

ІКОНОГРАФІЯ «ЗШЕСТЯ А АД» В УКРАЇНСЬКІЙ ІКОНІ. 67

Роксолана КОСІВ

ІКОНИ «СПАС ВІНОГРАДНА ЛОЗА» ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО (ІКОНОГРАФІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ, ПРИЗНАЧЕННЯ). 75

Тетяна ДЕНИСОВА

НАБЕДРЕНИК: БОГОСЛОВСЬКО-СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ У СИСТЕМІ СВЯЩЕННИХ ШАТ, ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМИ ТА ІКОНОГРАФІЇ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ ХІV – ХVІІІ СТОЛІТЬ). 83

Ольга ЛУКОВСЬКА

ВИКОРИСТАННЯ РЕЛІГІЙНИХ МОТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ. 92

Олег БОЛЮК

ЖЕРТОВНИКИ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ: СПРОБА ПОРІВНЯННЯ 98

Ігор ЮРЧЕНКО

САКРАЛЬНА ТЕМАТИКА ЯК ІДЕЙНА ОСНОВА В ДИЗАЙНІ ДЕКОРАТИВНИХ ТАРІЛОК. 105

Олена КОЗАКЕВИЧ

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦЕРКОВНОГО МЕРЕЖИВА КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТ.: ТЕХНІКИ ВИГОТОВЛЕННЯ, ОРНАМЕНТ. 111

Уляна ТОМКЕВИЧ

ОСЕРЕДКИ САКРАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИВ ІІ ПОЛ. ХХ СТ. КОРОТКИЙ ЕКСКУРС. 120

IV. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК

Віктор ІДЗЬО

ГАЛИЦЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ ЯК РЕЛІГІЙНА, МОВНА, ЛІТЕРАТУРНА ТА ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТКА 1144 РОКУ. ... 127

Кость МАРКОВИЧ

ДОПОВНЕННЯ ДО ІКОНОПИСНОГО ДОРОБКУ МАЙСТРА СЕРЕДИНИ ХVІ СТ., АВТОРА ІКОНИ БОГОРОДИЦІ З ПОХВАЛОЮ З УГЕРЕЦЬ. 131

Олег РІШНЯК, Оксана САДОВА

АТРИБУЦІЯ ТА ДАТУВАННЯ ВІДНАЙДЕНИХ ФРАГМЕНТІВ ІКОНИ «СТРАШНИЙ СУД» В ЦЕРКВІ СВЯТОЇ ПАРАСКЕВИ В СМТ СТАРА СІЛЬ. 137

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ДЖЕРЕЛА ІКОНОГРАФІЇ “ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ” 1646 РОКУ РОБОТИ ВИШЕНСЬКОГО МАЛЯРА ІЛЛІ БРОДЛАКОВИЧА. 145

Марта ГЕЛИТОВИЧ

ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНИ «СТРАШНОГО СУДУ» 1662 РОКУ ІЗ ЦЕРКВИ УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ С. МЕДИНИЧІ БІЛЯ ДРОГОБИЧА В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО. 157

Мар'яна ПЕЛЕХ.

ІКОНОГРАФІЯ ПРЕДЕЛ: РІДКІСНА ІКОНОПИСНА СИМВОЛІКА СЮЖЕТІВ З ЦЕРКВИ УСПЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ ХVІІ СТ. У МОР'ЯНЦЯХ НА ЯВОРІВЩИНІ. 162

Мар'яна ПЕЛЕХ

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОСТАСУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХVІІ - ПОЧ. ХVІІІ СТ. З ЦЕРКВИ СВ. МИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦЯ З С. ЯКТОРІВ НА ЛЬВІВЩИНІ. 169

Роман ЗІЛІНКО

ФРАГМЕНТИ ІКОНОСТАСА КІН. XVII СТ. ІЗ ЦЕРКВИ СОБОРУ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ У ДОМАЖИРІ (ДО ПИТАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ РОСІЙСЬКИХ ІКОНОПИСЦІВ НА ГАЛИЧИНІ). 178

Наталія МАТЛАШЕНКО, Микола ХМІЛЬОВСЬКИЙ

КОРОНОВАНІ ІКОНИ ЛЬВОВА. 182

Уладзімір КАРЭЛІН, Мікалай МЕЛЬНІКАЎ

ВОБРАЗ СВЯЩЕЛЯ ІААНА ЗЛАТАВУСТА Ў САКРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ. 188

Олег СИДОР

ІКОНОСТАСНІ АНСАМБЛІ ЛУКИ ДОЛИНСЬКОГО (ТРАДИЦІЯ ТА ПОШУК НОВИХ ФОРМ І ЗАСОБІВ МИСТЕЦЬКОГО ВИСЛОВУ). 192

Олександр ШЕЙКО

ДАТОВАНІ І ПІДПИСНІ ІКОНИ XIX СТ. ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО. 202

Оксана РОМАНІВ-ТРИСКА

ГУЦУЛЬСЬКО-ПОКУТСЬКО-БУКОВИНСЬКІ ІКОНИ НА СКЛІ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ: ТЕХНІЧНИЙ АСПЕКТ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ. 209

Оксана ШПАК

ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ З ДИТЬЯМ» XIX СТОЛІТТЯ (РІДКІСНИЙ ЗРАЗОК МАЛЯРСТВА НА СКЛІ З БОЙКІВЩИНИ). 216

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР, Тетяна ДЕНИСОВА

НОВОВІДНАЙДЕНІ МАТЕРІАЛИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ МОДЕСТА СОСЕНКА (У РІК 135 – ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНИКА)... 220

Надія ГУПАЛО

ВАСИЛІАНСЬКИЙ МОНАСТІР У ЗОЛОЧЕВІ. 227

Василь СЛОБОДЯН

ДО ІСТОРІЇ СІЛ ГАДИНКІВЦІ ТА ШВАЙКІВЦІ І ЇХ ЦЕРКОВ. 245

Paweł SYGOWSKI

CERKIEWZMATCZAJEJWYPOSAŻENIE–WŚWIETLE MATERIAŁÓW Z ARCHIWUM PAŃSTWOWEGO W LUBLINIE. 266

Ярослав ТАРАС

ЛЕМКІВСЬКА ШКОЛА НАРОДНОГО ХРАМОВОГО БУДІВНИЦТВА. 274

V. РЕСТАВРАЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Галина КЛИМЧУК

РЕСТАВРАЦІЯ ЖОВКІВСЬКОГО ІКОНОСТАСА В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ЛЬВОВА ІМ.А.ШЕПТИЦЬКОГО. 282

Наталія СИДОР, Володимир МАГІНСЬКИЙ

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОН АПОСТОЛЬСЬКОГО РЯДУ СВЯТО-МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ СЕЛА БОДАКИ, ЗБАРАЗЬКОГО РАЙОНУ, ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ. 286

VI. МУЗЕЙНІ ЗБІРКИ, ПУБЛІКАЦІЇ, ПРОЕКТИ

Наталія СКОРОПЛЯС

КОЛЕКЦІЙНІ ЗБІРКИ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ФОНДОВИХ ЗІБРАННЯХ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ». 291

АВТОРИ ЗБІРНИКА

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

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

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

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

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

Гелитович Марта - молодший науковий працівник відділу давньоукраїнського мистецтва. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)

Гупало Надія - старший науковий співробітник, завідувача музеєм заповідником Золочівський замок. Львівська галерея мистецтв. (м. Золочів)

Денисова Тетяна - науковий співробітник відділу фондів Національного музею 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)

Ідзьо Віктор - доктор історичних наук, Ректор Українського Університету в Москві, професор, провідний науковий співробітник Національного Інституту Українознавства МОН України, професор “Університету Львівський Ставропігон”, академік Міжнародної Академії Наук Євразії, лауреат премії ім. академіка І. Крип'якевича. (м. Львів)

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)

Клявза Кароль - завідувач кафедри теології ікони Католицького університету у Любліні. (м. Люблін, Республіка Польща)

Козакевич Олена - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, викладач кафедри “Дизайн костюма” факультету “Дизайн” Львівської Національної академії мистецтв. (м. Львів)

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

Луковська Ольга - кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української Академії Друкарства. (м. Львів)

Магінський Володимир - Художник-реставратор I категорії станкового олійного та станкового темперного малярства. Національний заповідник

«Замки Тернопілля» (м. Львів — Збараж)

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

Маркович Кость – приват доцент Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

Матлашенко Наталя - завідувач відділу Львівського музею історії релігії. (м. Львів)

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

Олійник Ольга - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України. (м. Львів)

Островський Юрій - приват доцент, заступник 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 імені Івана Крип'якевича НАН України (м. Львів)

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

Рішняк Олег - начальник відділу реставрації живопису. Інститут «Укрзахідпроектреставрація» (м. Львів)

Романів-Тріска Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. (м. Львів)

Садова Оксана - головний спеціаліст відділу реставрації живопису. Інститут «Укрзахідпроектреставрація» (м. Львів)

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

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

Сидор Наталія - мистецтвознавець. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)

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

Скоропляс Наталія - головний зберігач фондів, Національний заповідник «Замки Тернопілля» (м. Збараж)

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

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

Тимків Світлана - головний зберігач, Львівський музей історії релігії. (м. Львів)

Томкевич Уляна - Аспірант Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

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

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

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

Юрченко Ігор - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну й основ архітектури Інституту архітектури НУ «Львівська політехніка». (м. Львів)

Кароль КЛЯВЗА
ІКОНІЧНИЙ ХАРАКТЕР
ХРИСТІЯНСЬКОГО ПОДРУЖЖЯ

Предметом богословського аналізу є іконічна властивість християнської родини, функція вказування й уприсутнення спільноти Отця, Сина і Святого Духа – Пресвятої Трійці як праобразу й моделі сімейної спільноти. Вже св. Павло – фарисей із виховання, з римською ментальністю, яку здобув під час навчання, зміг наперекір тому, чого його вчили, на початку 60-их років з ув'язнення в Римі написати до християн в Колосах: „Ісус Христос – образ невидимого [...] Сподобалося Богові, щоб уся повнота перебувала в Ньому, щоб через Нього примирити з собою все чи то земне, а чи небесне” (Кол 1, 15. 19-20). Цей особливий образ Бога стає відтоді підставою для зображення Бога-Людини і всіх, які беруть участь в Його святості – Марії, святих – також святих ангелів. Поєднання людської і божої природи в Особі Сина є підставою і обґрунтуванням християнської ікони. Таке твердження означало перелом у вченні Старого Завіту, що забороняло творення образів і їх почитання. „Не робитимеш собі ніякого тесаного кумира, ані подоби того, що вгорі, на небі, ні того, що внизу, на землі, ні того, що попід землею, в водах. Не падатимеш перед ним ниць і не служитимеш їм, бо я Господь, Бог твій, Бог ревнивий” (Вих 20, 4-5).

На базі богослов'я ікони, яка сягає коренями практики іконописання, й випрацюваної завдяки їй герменеї, що гарантує богословську *достовірність*, відкриваємо іконічний характер щораз нових просторів історії спасіння¹.

Поширене розуміння ікони, яке розвиває класичне визначення II Нікейського Собору 787 року, дозволяє на принципі аналогії побачити іконічний характер людської особи, Церкви, а також особливі дійсності світу і Церкви. Одним із них є сім'я. Власне цьому способу функціонування ікони Бога посвячене це дослідження, яке пов'язує методи, властиві богословській іконології із методами сакраментології. Основним джерелом які лягло в основу є Івана Павла II *Familiaris consortio*.

Любов - основний колір родини як ікони Бога

1. Іконічний характер сімейної спільноти базується на віддзеркаленні в зв'язку чоловіка і жінки як подружжя, а згодом – у зв'язку батьків з дітьми спільноти Отця, Сина і Святого Духа, оскільки сім'я, згідно з доктриною Церкви, є образом Бога-Спільноти. Об'єднує її той самий динамізм любові, який єднає Отця і Сина силою Святого Духа до тієї міри, що святий Іван міг попросту визнати: „Бог є любов” (1 Ів 4,8). Саме завдяки любові сім'я пише ікону Бога у сучасному світі

2. Наступним мотивом віддзеркалення Бога в людській родині є зв'язок з Христом-Іконою. Сім'я, вписана в таємницю Христа і Церкви, стає видимим знаком Його безперестанного вочленення в людську історію – цю велику і звичайну, щоденну, турботливу стосовно побуту простих людей. Згідно з наукою Церкви Христос живе особливо в тих найбідніших, часто витіснених на маргінес великої історії, відкинутих, а іноді навіть переслідуваних. Тому через христотипічний характер наших сімей можемо слушно вказувати на їх іконічний характер як форму зображення Бога серед сімей, цілих осідків і міст, які сьогодні становлять місійні терени для проголошення віри, надії і любові.

3. Третьою причиною, що дає змогу в обґрунтований спосіб дивитися на сім'ю як на образ Бога у сучасному світі, є сакраментальний (тайнственний) характер подружжя і родини. Встановлене Богом Святе Тайнство Подружжя (*mysterion*) починається з творчого акту, коли „сотворив Бог людину на свій образ (eikon); на Божий образ сотворив її; чоловіком і жінкою сотворив їх. І благословив їх Бог і сказав їм: «Будьте плідні й множтеся і наповняйте землю»” (Бут 1, 27-28). Відтоді подружні і родинні акти є освяченою матерією цього Тайнства. З факту, що це Тайнство уділяють собі самі подруги, по факт, що найбільш основні функції сім'ї стають шляхом реалізації покликання до спасіння, є освячуючи ми, а отже єднають нас із Богом життя, Богом святим. Це Святе Тайнство таким чином стає дорогою, драбиною до обожествлення людської особи та її найближчого середовища – сім'ї.

Категорія любові належить до однієї з основних Апостольського Повчання

Familiaris consortio. Вона упорядковує виклад правд про покликання людини в другій частині під назвою „Божий задум щодо подружжя і сім'ї” (FC 11-16). Окреслює перспективи реалізації цього покликання в третій частині, – найважливішій з цілого документу, бо навчає про завдання християнської сім'ї (FC 17-64). Любов окреслює також напрямки підтримки сім'ї через душпастирство, про що говорить четверта частина документу: „Душпастирство сімей: етапи, організація, працівники і обставини” (FC 65-85).

Чеснота любові, яка згідно з Об'явленням ототожнюється із сутністю Бога у відношеннях між людьми, є основою (джерелом), що породжує особову спільноту, будуючу суспільство, упорядковуючу міжлюдські стосунки на шляху зустрічі осіб, свідчення взаємодопомоги, дарів і будовання культури. Любов виводить людину з ізоляції, самотності, та впроваджує в новий вимір існування, надаючи можливість бути батьком чи дитиною. Подружні і сімейні зв'язки, зроджені з любові, вирішують про основний, суттєвий характер цих міжособових стосунків. Одночасно вони найвиразніше зображують досконалість Бога, яка становить Його сутність: „Кожний, хто любить, народився від Бога і знає Бога... бо Бог є любов” (1 Ів 4, 7-8). Подружжя і сімейна любов, яка віддзеркалює Божу любов, має особливий характер. Так про неї говорить Апостольське Повчання: „Внутрішнім принципом, що триває завдяки силі і остаточній меті [...] є любов: так як без любові сім'я не є спільнотою осіб, так само без любові вона не може жити, зростати і удосконалюватися як спільнота осіб. Те, що написав в Енцикліці *Redemptor hominis* знаходить свій початок і найвластивіше застосування в сім'ї як такої: Людина не може жити без любові. Людина залишається для себе незрозумілою істотою, її життя позбавлене сенсу, якщо їй не об'явиться Любов, якщо не зустрінеться з Любов'ю, якщо її не діткне і не зробить певним способом своєю, якщо не знайде в ній живої участі” (FC 18). В цьому сенсі любов явиться як *contitio sine qua non* подружжя і сім'ї – вид світла, без якого не може існувати

ікона, без якого нічого не видно довкола людини. Це правда, що у твердженні Івана Павла II говориться про „Любов” з великої літери – а отже про Любов якою є Бог – але та Любов стала людиною і „людським серцем любила”. Тому і людська любов між членами подружжя „не є принаймні явищем чисто біологічним, а стосується внутрішньої суті людської особи як такої. Реалізовується вона правдиво людським чином тільки тоді, коли становить інтеграційну частину любові, якою зв'язані між собою чоловік і жінка аж смерті” (FC 11).

Показ такої багатомірної любові – від біологічного до релігійно-містичного виміру бачення Бога очами люблячої душі – це писання своїм життям ікони Бога-Любові в світі ненависті чи фальшивої любові. Подружжя, а згодом спільнота люблячих батьків і дітей, через любов показують інший світ цінностей, є якби іконою, внесеною до дому, в якому відтоді може запанувати порядок і мир. Тому коли Бог-Любов є поставлений на властивому Йому місці – в іконі взаємної сімейної любові, тоді все інше стає на своєму місці. Апостольське Повчання *Familiaris consortio* різними способами акцентує практичні риси любові. Говорить про любов між Богом і людьми (FC 12), яка виражається завітом, досконало сповненим в комунії Бога з людьми в Ісусі Христі. Документ вказує на любов до дітей, які є даром Бога-Любові – любові чоловіка і жінки, що в „дорозі взаємного пізнання творить з них одне тіло, [...] а чоловік і жінка стають співпрацівниками Бога, уділяючи дар життя новій людській особі” (FC 14). В цій рисі ікони Бога, подружжя і сім'я стають відображенням таємниці життя, є творцями і захисниками цього життя, так як і Бог підтримує життя і існування світу своєю Всемогутністю. Тому серед цивілізації смерті, що поступово оволодіває значними просторами наших суспільств, сім'ї, згідно з Апостольським повчанням, як повний закликів образ Правди, Добра і Краси існування, що впливає із Божого джерела.

Проте цій правді віддзеркалення Божої любові не суперечить принаймні покликання до дівицтва. „Чинячи спеціальним способом вільним серце людини, так, щоб більше

запалити його любов'ю до Бога і до всіх людей, дівицтво свідчить про те, що Царство Боже і його справедливість є тією цінною перлиною, бажаною понад всі інші, навіть найбільші цінності [...]. Тому Церква на протязі своєї історії захищала вищість цієї харизми у відношенні до харизми подружжя уваги на її зв'язок із Царством Божим” (FC 42)¹.

Окремим місцем реалізації сімейної любові як ікони Бога є любов до старших людей. „Життя старших осіб полегшує нам усвідомлення ієрархії людських цінностей, вказує на тяглість поколінь і прекрасно представляє взаємну залежність Люду Божого. Старші особи мають харизму зносити бар'єр між поколіннями перед тим, ніж вони почали існувати (FC 27). Пошана і любов до старших людей в сім'ї – це нагода дописати ікону Турботливого Бога, зі співчуттям похиленого над хворобою, терпінням і близькістю смерті. Турбота про старших в сім'ях – це ікона пошани гідності людини задля її мудрості, досвіду, а інколи задля самого бажання жити. Про те, що такий образ Бога є відкиненням і сучасних суспільних механізмів щодо старших людей, переконує діагноз самого документу. Відносно нього сучасні культури: „внаслідок неупорядкованого промислового і урбаністичного розвитку, доправили і надалі провадять до недопустимого усунення старших людей на маргінеси життя, що для них є джерелом великого терпіння, а одночасно і духовного зубожіння для багатьох сімей” (FC 27). Тенденції легалізації евтаназії, економічні реформи пенсійних систем, політика дискримінації з огляду на вік та інші прояви маргіналізації старших людей згідно із популярним гаслом „живи швидко, помирай молодим” провадять до того, що лише в сім'ях, сформованих на Євангелії, залишаються збереженими умови для гідного старіння людини. Власне цією рисою християнські родини пишуть ікону Бога – вічно живого і вічно животворно діючого в світі – не стільки як Саваот, Стародавній Старець - а як повна динамізму спільнота любові Отця, Сина і Святого Духа.

Наступним рівнем сімейного віддзеркалення Бога є рівень суспільних і політичних закликів, в які з природи речей

ангажується сім'я, поширювати свідчення присутньої в ній любові до виміру родини родин – народу, держави, врешті – всього людства. Ведені випробуваною в сім'ї любов'ю її члени „можуть і повинні ініціювати різноманітні справи суспільної служби, особливо для убогих, і в кожному разі для тих осіб і ситуацій, до яких не в стані дійти добротинні та опікунські організації” (FC 44). Документ має тут на увазі допомогу, надану потребуючим сусідам, бездомним, безробітним чи людям, які постраждали внаслідок катаклізм, які чим раз частіше відбуваються в світі. В документі крім того перелічено потребуючих, які знаходяться в особливо загрозливих умовах. Це емігранти (FC 77), сім'ї з неповносправними дітьми, неповні сім'ї, передчасно обтяжені труднощами з причини відмінних релігійних традицій (FC 77-78). Відносно цих людей, в ім'я любові до Христа, який є присутній в потребуючих, часто усунених на суспільний маргінес, сім'ї, сформовані згідно з наукою *Familiaris consortio*, мають бути знаряддям свідчення Божої любові і тим самим іконою уприсутнення Божої ласкавості, яка за посередництвом людських рук проявляє Боже Милосердя – як у дочасному так і у надприродньому житті.

У *Familiaris consortio* любов до ближніх є підставою розпізнання в них образу Бога. „Християнська родина, оживлена і підтримувана новою заповіддю любові, живе гостинністю, пошаною і службою кожній людині, в якій завжди присутня гідність особи і дитини Божої” (FC 64). Служачи особовому образу Бога в ближніх, сім'ї уприсутнюють серед світу прикмети цього образу, пишуть його в іконі власної активності, ведені не тільки контактом з самим джерелом – Богом, але й також споглядаючи образ Бога, відбитий у ближніх. Тому будовання міжособової спільноти дає багатство форм, пише різні ікони любові в залежності від культурного, суспільного і навіть особового контексту. **Одна правда про Бого-Любов завдяки різноманітним формам допомоги любов'ю потребуючим набирає постать багатьох ікон сучасних форм Любові**

Документ знаменним способом вказує

на політику як місце свідчення родинами любові до інших людей. „Сім'ї повинні турбуватися найперше про те, щоби закони і державні інституції не тільки не порушували прав і обов'язків сім'ї, але й щоби їм допомагали і позитивно їх обороняли. В цьому сенсі сім'ї повинні щораз краще собі усвідомлювати власну роль співтворців так званої „сімейної політики” а також брати відповідальність за зміни суспільства” (FC 44). Ця ікона політичної заангажованої любові сімей – особливо вимогливе завдання. На практиці воно означає діяння всупереч багатьом правовим постановам міжнародного і внутрішньодержавного характеру (сімейна політика ООН і Європейської Унії, великих держав, континентальних регіонів). Часто внаслідок недалекогоглядних цілей, спрямованих на здобуття чи утримання влади, політичні партії приймають популістські рішення, відкидаючи тим постановку високих моральних зобов'язань, що передусім проявляється у нівелюванні вічних людських цінностей - людського життя, гідності і нерозривності сімейних структур. Альтернативні моделі побудови квазі-сімейних спільнот з природи речей стають на перешкоді природних життєвих процесів чоловіків і жінок. Також патологічні ситуації багатьох сімей, перераховані в Апостольському Повчанні, притемнюють сімейний образ сім'ї як віддзеркалення образу Бога². Єдиним позитивним шансом майбутнього для людської родини є сім'я, збудована на фундаменті віри. Тому документ повторює гасло „Майбутнє людства йде через сім'ю” (FC 86), права якої в сфері політичного життя закладено в *Хартії прав сім'ї*³.

З окреслених способів переживання і ділення любов'ю в сім'ях і сімей впливає основна риса ікони Бога-Любові. Це вид золотого тла для всіх інших барв сім'ї як ікони Бога. Адже любов є найбільш підставовим предметом зображення, тотожним із суттю Бога. З неї випромінює краса Бога, Його Світло, Святість і Милосердя – цінності, які становлять предмет очікування і жадання сучасних людей, виданих на поталу трендів та моди, які часто протирічать цим цінностям.

Христова форма родини як ікони Бога

Ікона любові Бога пишеться згідно з тією історичною конкретизацією, яку в історії спасіння вибрав Бог в Ісусі Христі. Документ пригадує, що „Зв'язок між Богом і людьми знаходить своє остаточне сповнення в Ісусі Христі, Жениху, який любить людство і віддається йому як Спаситель, в той же час перебуваючи у своєму тілі. Він оголошує первинну правду подружжя, правду про початок” (FC 13). Це означає, що в таємниці любові Христа подруги і члени сімейної спільноти повинні відчитувати запис любові Бога. „Дух, який уділяє Господь, дає нове серце і робить здатними чоловіка і жінку любити одне одного так, як Христос полюбив нас” (FC 13)⁴. Вказівка на Духа Христа як на суттєве джерело подружньої любові поглиблює бачення любові Бога, ведучи до того особового *princium caritatis*, який єднає Отця і Сина. Той самий Дух уділяється подругам і тому вони можуть актами своєї любові писати Христову ікону любові. Цитований в цьому місці документу фрагмент Послання до Ефесян (5, 32) пов'язує це твердження з аналогією любові подругів, а також любові Христа і Церкви. Головну думку становить відоме Павлове твердження: „чоловіки повинні любити своїх жінок, як свої тіла; бо хто любить свою жінку, себе самого любить. Ніхто ж ніколи не ненавидів свого тіла, навпаки, він його годує і піклується ним, як і Христос Церквою” (пор. Еф 5, 28-33). Христова форма ікони Божої любові проливає світло її нові елементи, на які звертає увагу даний документ.

Передусім в цій іконі видно майже кенотичну жертву. Любов Бога писана іконою сім'ї повинна бути жертвна, як Христова Голгота. Згідно з даним документом, „Подружня любов осягає свою повноту [...] через переживання тої самої любові Христа, коли жертвував Себе на Хресті” (пор. FC 13). На практиці йде мова про специфічну жертву батька сім'ї, який забезпечує побут дружині і дітям, жертвність матері, яка зміцнює сімейні зв'язки, також йдеться про специфічні форми жертвності дітей для батьків. Їх перераховує документ в третій

частині, вказуючи, яким чином „сім'я має стати тим, чим є по своїй природі” (FC 17-64). У відношенні жертвності жінки документ вказує, що, вона реалізовується на рівні „незамінних цінностей праці жінки вдома. Це має особливе значення у праці виховання – тому що тоді буде усунене саме джерело можливої дискримінації” (FC 23). Вказуючи на площину жертвної любові чоловіків, документ говорить, що „всередині подружньої і сімейної спільноти чоловік покликаний жити, усвідомлюючи свій дар, а також роль чоловіка батька. [...] Любов до дружини, яка стала матір'ю, і любов до дітей є для чоловіка природною дорогою до розуміння і реалізації свого батьківства. [...] Виконує це завдання через великодушну відповідальність за зачаття життя під серцем матері, через турботливе виконання обов'язку виховання, яке поділяє із дружиною, через працю, яка ніколи не розбиває сім'ю, через свідчення християнської зрілості, яке неодмінно впроваджує дітей в живе свідчення Христа і Церкви (FC 25). Також діти знаходять в документі окреслення їхнього вкладу в ікону жертвної любові: „Діти своєю любов'ю, повагою, послухом батькам вносять свій особливий, незамінний вклад в побудову правдиво людської і християнської сім'ї. [...] Сімейна спільнота буде збережена і вдосконалена тільки у великому дусі жертви. Тому що вимагає шляхетної готовності кожного і всіх до порозуміння, вибачення і поєднання” (FC 21).

Любов, вписана в ікону сім'ї, це також любов участі, вписана в контекст потреб і можливості тих, до яких адресована як дар. Так описує цей аспект подружньої любові даний документ: „Особливим є [для подружжя – К.К.] зміст участі в житті Христа, подружня любов містить певну повноту, в яку входять всі елементи особи – імпульси тіла та інстинкту, сила почуттів та відчуттів, стремління духа і волі. Любов стремить до єдності глибоко особової, яка не тільки єднає в одне тіло, але провадить до того, щоби було одно серце і одна душа” (FC 13).

Тут йде мова про участь в любові, яка у випадку Христа означала Воплочення, тобто

Його кенозу. „Він, існуючи в Божій природі ... прийнявши вигляд слуги, ставши подібним до людини ... ставши слухняним аж до смерті хресної” (Фил 2, 6-8). Як Христос з любові став учасником людської долі, так сьогодні сім'ї відчитують „досвідчення спільноти і участі в ній як першого основного вкладу в суспільство” (FC 43). Це покликання становить важливе місце уприсутнення в іконі сім'ї Божої любові, тому що здійснюється воно в „обличчі суспільства, яке щораз більше стоїть перед загрозою деперсоналізації і масовості, а звідси і затиранням людяності [...] що приносить негативні наслідки в багатьох формах „втєчі”, якими є, наприклад, алкоголізм, наркоманія і навіть тероризм” (FC 43).

Позитивним виміром любові в сім'ї є здійснення Євхаристії у спільноті локальної Церкви. Цьому завданню присвячено особливу частину документу, яка вказує на залежність між подружжям і Євхаристією. „Євхаристія є джерелом християнського подружжя. Тому що Євхаристійна жертва уприсутнює завіт любові Христа і Церкви, скріплений Його Кров'ю на хресті. Власне в тій жертві Нового і Вічного Завіту християнське подружжя знаходить коріння, з яких виростає, постійно відновлюється і неухабно оживляється їх подружній завіт” (FC 57). В дальшій частині документу йде мова про те, яким чином Євхаристійний Хліб об'єднує в одне тіло членів сім'ї, як провадить їх до творчого заангажування в місійну та апостольську діяльність. Все це підкреслює важливу рису христотипічної любові Бога, свідченням якої в сучасному світі є християнська сім'я, дійсна ікона Бога-Любові. Така любов дає участь в потрібній гідності люблячого людей Христа, в Його священничій, учительській і пророчій гідності. В цьому сенсі найповнішим вираженням такої христотипічної ікони сім'ї є в східній традиції канонічна ікона жертвування в святині. Включена в ряд святочних ікон іконостасу, вона постійно пригадує правду про покликання християнської сім'ї, сконцентрованої на постаті Сина жертвованого Марією в святині Отця, спалюваного Духом Любові. В Ньому зустрічаються дві пов'язані узами

любові спільноти, – Тринітарна спільнота і спільнота Святої Родини. У зустрічі цих двох *communitates perfectae* заключена участь Бога в людській родині й людської родини в Богу. Пунктом зіткнення цих двох таємниць участі в любові є Ісус Христос. Можна додати, що в цій іконі звучать не до кінця ще богословсько зінтерпретовані тони єдності двох Завітів: Старого – уособлених в Симеоні і пророчиці Анні, та Нового – в Марії і Йосифові. Центральна постать Христа несе в собі згадані вище три основні гідності Царя, Священника і Пророка. В неканонічних іконах на тему сім'ї зникають, на жаль, ці виміри любові, вписані з такою глибокою інтуїцією через старожитню герменею в ікону жертвування Господа Ісуса в Святині.

Таїнственне тло родини як ікони Бога

Таїнственність подружжя надає союзу осіб історіоспастельного динамізму. Іншими словами через практикування властивих подужжю дій, зі сфери запевнення побуту, культурного поступу, економічного забезпечення й зрештою співтворення з Богом нових членів суспільства і Церкви, чоловік і жінка „творять Таїнство”. Цілість подружньої активності – починаючи від любові, через виконання екзистенційно необхідних речей й релігійного покликання, набуває інший сенс у звершенні Таїнства, аналогічно до звершення в Церкві Святого Таїнства Хрещення, Сповіді чи Євхаристії. Це Святе Таїнство триває одночасно з подружжям, і в цьому триванні постійно зміцнюється, аж доки не стане нерозривним вузлом між особами. „Силою таїнственного характеру подружжя, – говорить *Familiaris consortio*, – взаємний зв'язок подругів стає нерозривним. Через таїнственний знак їхня взаємна приналежність є дійсним образом (*eikon. imago*) самого відношення Христа до Церкви” (FC 13).

В сакраментології Таїнственність Подружжя має свою багату історію. Опираючись на згаданий вище стишок Еф 5, 21-33, відчитаний в контексті всіх передань Нового Завіту про подружжя, патрологія, а згодом богословська думка, яка досягла свого апогею в документах Тридентійського Собору, показували дієвість

передання Божої благодаті через практику подружжя. На увагу заслуговують багаті на наслідки інтерпретації таїнственного характеру подружжя подані між іншими Робертом Белларміном, розвинені Матіасом Шівенем, які вказують, що Подружжя разом із Хрещенням, Миропомазанням і Священством є Таїнством освячення людини. Адаже призначає людину до властивих їй завдань в Церкві: „в освячуючій, хоча вже не ієрархічному Таїнстві Подружжя характер [таїнства] є джерелом, з якого зв'язок двох людей черпає всю свою надприродну святість, і завдяки якій вплітається в Містичне Подружжя Христа і Церкви”⁵.

Прямуючи в цьому напрямку II Ватиканський Собор зайняв становище, що догматичний сенс подружжя спроваджується до визнання таїнственною цінністю самої природи подружнього зв'язку. Завдяки цьому вона може вписатися в реалізовану в Церкві й через Церкву історію спасіння. Адаже оскільки подружжя по своїй суті належить до містерії Христа і Церкви. Через подружжя і сімейну спільноту ця тайна являється як ікона серед світу, яка показує реальність спасіння, що здійснюється у великій і малій історії.

В даному папському документі в одну цілість зібрано догматичні рефлексії з персоналістичним баченням подружнього зв'язку. „Подібно, як і кожне зі семи Таїнств, Подружжя притаманним йому чином є дійсним знаком діла спасіння. «Одружені беруть у ньому участь як супруги, разом, як пара, до тої міри, що першим і безпосереднім наслідком Подружжя (*res et sacramentum*) є не сама надприродна благодать, а християнський подружній зв'язок, – типово християнська єдність двох, оскільки представляє (вказує як образ – К.К.) тайну Воплочення Христа і тайну Його Завіту” (FC 13). Таїнственність даного зв'язку чинить, що любов, яка лежить в його основі, плодоносить в двох вимірах – чисто природна любов підлягає очищенню та зміцненню, стає духовною любов'ю, вписану в любов Христа до Церкви, в любов Отця до світу і в любов Святого Духа до всіх елементів історії, що чекають на освячення. Християнське подружжя стає знаряддям

таїнственої участі в тій історії спасіння. Іншими словами завдяки таїнственному характеру стає іконою спасительної любові Отця, Сина і Святого Духа.

Одним з наслідків таїнственного характеру подружжя є його зв'язок із іншими Святими Тайнами. Передовсім із Хрещенням, з якого виростає і яке доповнює в індивідуальному покликанні кожного із подругів. Подружжя також є органічно і в конечний спосіб пов'язане зі Таїнством Євхаристії (FC 57) і Таїнством Покаяння (FC 58). „Каяття і взаємне прощення в лоні християнської сім'ї, так важливе в щоденному житті, знаходить особливе Таїнственне вираження в Таїнстві християнського покаяння” (FC 58).

Із Таїнственності Подружжя випливає його еклезіальний характер, завдяки якому сім'я стає *домашньою Церквою*. Відкритим богословським питанням залишається підняте II Ватиканським Собором, а особливо розвинене в пособоровій літературі, питання розуміння цієї Церкви в категоріях партикулярної Церкви. Від глибини розуміння зв'язків подружжя із таємницею Христа і Церкви залежатиме реалізація ознак еклезіальності як в інституції подружжя, так і в кожному конкретному християнському подружжі. *Familiaris consortio* вказує на ті проблеми при різних обставинах, відкликаючись до категорії „домашньої Церкви”. Наскільки вона є іконою вселенської Церкви, а наскільки містить в собі тільки інституційну аналогію, залежить від способу інтерпретації власне сакраментальності подружжя. Тому поняття „домашня Церква” появляється у випадку обговорення між іншим сімейної молитви: „Гідність і відповідальність християнської сім'ї як «домашньої Церкви» можна осягнути тільки завдяки неустанній Божій допомозі, яку Він завжди подасть, якщо її випрошуватимуть покірною та сповненою довіри молитвою” (FC 59). Буття домашньою Церквою є наслідком не стільки самої природи Подружжя, а радше залежить від випрошеногомолитвою дару, який походить від Бога. Якщо так, то кожне прояв ефективного вказання Бога в контексті сім'ї, яка молиться і реалізує таїнственне

покликання, стає образом Божого дару – образом Бога, заангажованого в сповнення конкретної сім'ї.

Дещо далі йде формулювання у фрагменті, присвяченому виховному післанництву таїнственного подружжя: „Так сім'я охрещених, зібрана воедино Словом і Таїнством як домашня Церква, є, так само, як і Вселенська Церква, вчителькою і матір'ю” (FC 38). Таке розуміння домашньої Церкви робить з неї не тільки випрошений в молитві дар, настільки відчитує його сенс як аналогічний до учительської і материнської функції Церкви. Це б означало, що силою таїнствених зв'язків, також у співучасті інших Святих Таїнств, творилася локальна еклезіальна дійсність, яка включає в себе учительську і материнську функції (у відношенні до віри) в контексті сім'ї.

Вище приведені рефлексії розвиває інше сформулювання, в якому, щоправда, немає категорії „домашня Церква”, але що стосується семантики, замінює формулювання „мала Церква”. В контексті обговорення нового міжнародного ладу між іншим стверджується: „як «мала Церква», так само, як і «велика Церква», християнська родина покликана бути знаком єдності для світу й таким чином виконувати свою пророчу роль, даючи свідчення про Царство і мир Христовий, до яких прямує цілий світ” (FC 48). Отже тут маємо значне поширення шкали даного догматичного формулювання, яке виразно нав'язується до Таїнственого характеру Церкви, поданого в Догматичній Конституції про Церкву. Ця „велика Церква” є „немов таїнством, тобто знаком і знаряддям внутрішньої злуки з Богом і єдності всього людського роду” (КЦ 1). „Мала Церква” – сім'я, згідно *Familiaris consortio*, ця подібність (*similitudo, imago* – К.К.) реалізується таїнственністю подружжя і служінням в свідченні (а отже вказанні як ікона) Царства і миру Христового.

Ще виразніше таїнственна ефективність „Церкви в мініатюрі” (*Ecclesia domestica*) вказана в тій частині документу, де аналізується місце сім'ї в таємниці Церкви (FC 49). Тут між іншим йдеться про те, що: „ християнські подруги та батьки «у своєму властивому стані й порядку життя

мають свій особливий дар серед Народу Божого. Тому вони не тільки «отримують» любов Христа, стаючи «спасенною» спільнотою, а й покликані «передавати» цю любов Христа своїм братам, стаючи таким чином «спасаючою» спільнотою” (FC 49). Це твердження, приймаючи спасаючу ефективність сповнення таїнствених актів християнського подружжя, чинить з нього еклезіальну дійсність, подібну до визначення локальних Церков, які є в тісній залежності від і структур Церкви як інституції. Мимо цього високий ранг буття домашньою Церквою вказує на те, що становить для зовнішнього світу образ Церкви-Спільноти, пов'язаною Святим Духом, який уприсутнює справу спасіння Христа і веде людей (тут через сім'ю) до спасіння.

Коли цей знак таїнственої домашньої Церкви буде видимою іконою Божої любові? Документ вказує, що станеться це тоді, коли через віру члени сім'ї відкриють і полюблять Божий задум щодо родини як такої і щодо своєї сім'ї (FC 51), коли почнуть справу евангелізації не тільки стосовно власних дітей, а також щодо інших (FC 52), коли долучаться до церковного служіння (FC 53), коли з сім'ї створиться домашнє святилище Церкви (FC 55), місце освячення і молитви (FC 61-62).

Підсумок

1. Проведений аналіз тексту Апостольського Повчання *Familiaris consortio*, що мав за мету показ іконологічних аспектів християнської сім'ї, дозволяє вказати її як живу ікону Божої любові. Документ показує цю любов віддзеркалення любові Отця, Сина і Святого Духа. Одночасно ця любов набирає суттєвих характеристик рис. На взір любові Христа вона є жертвною і учасливою, має особливий вимір: як індивідуальний, так і суспільний. Особливе відношення має до убогих і відкинутих на маргінесі суспільного життя, для яких християнські сім'ї стають не тільки носієм конкретної екзистенційної допомоги, але передовсім знаком і образом Божого милосердя.

2. Іконологічний характер християнської сім'ї, яка відображає (а навіть і уприсутнює)

весь динамізм християнської любові, яка походить від Бога, найкраще проявляється в таїнственому характері подружжя. Ця таїнственність робить з подружжя і сім'ї домашню Церкву. Її еклезіальні ознаки в документі сягають так далеко, що спостерігається спасаюча ефективність цієї спільноти. Будь-який догматичний сенс цих тверджень очікує на більш глибоке опрацювання, однак факт, що подружжя і сім'я є знаком і образом спасіння, вказує, що у відношенні до сімей, які живуть по-християнськи, можна застосувати поняття ікони Божої любові.

1 Окрім Літургії іконами, що у ній використовуються: іконостасу, риз і літургійних предметів, багатих іконічним символізмом, щораз частіше йде мова про *музичну* ікону, яка відтворює правди віри, спасительні події не через колір і форму, а через тони і гармонію звучання. Також оживилися дослідження над присутністю символіки *танцю і жести* в експресії догми. Що правда, це стосується тільки окремих культур, але і так в обґрунтований спосіб розширюється сфера розуміння ікони. Сьогодні знаємо, що не тільки літургія ефіопська, мозабарська, а й сучасні африканські чи латиноамериканські практики використовують властиву їм мову музики і руху для зображення і конкретизації слави, яку віддають Богові

Іван ПАСЛАВСЬКИЙ
ПОЛІТИКА РИМСЬКОЇ КУРІЇ ЩОДО
ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ
ЗА ПОНТИФКАТІВ ІНОКЕНТІЯ ІV
ТА ОЛЕКСАНДРА ІV. ПОРІВНЯЛЬНИЙ
АНАЛІЗ

У середині XIII ст. спостерігається активізація дипломатичних контактів між галицько-волинським княжим двором і Римською курією. З історичних джерел відомі принаймні три посольства, що їх в 1244-1254 рр. направляли Романовичі для переговорів з папою римським*. Джерела також повідомляють про щонайменше чотири дипломатичні місії, які Апостольська столиця вислала в цей період для перемовин з галицько-волинськими державцями**. Результатом цих активних дипломатичних зв'язків між Романовичами і Римською курією було укладення церковної унії з Римом (1247 р.) та коронація на короля Данила Романовича (1253 р.).

Усі ці дипломатичні контакти та пов'язані з ними події відбувалися за понтифікату Інокентія IV, що тривав з 25 червня 1243 р., коли він був обраний папою, до його кончини 7 грудня 1254 року. Практично відразу після його смерті наступила криза в русько-римських взаєминах, наслідком якої був розрив дипломатичних відносин між Галицько-Волинською державою і Апостольським престолом, а церковна унія зазнала невдачі. Але це вже сталося за іншого папи, Інокентієвого наступника Олександра IV.

Виникає природне питання: які причини лежали в основі того, що за одного папи (Інокентія IV) галицько-волинські державці знаходили підтримку і розуміння в Апостольській столиці, а за іншого (Олександра IV) сипалися з Риму на їхні голови попередження, докори та погрози?

Власне, пошукам відповіді на це питання присвячена наша розвідка. Почнімо з понтифікату Інокентія IV.

Папа Інокентій IV, в миру Сінібальдо Фієскі, увійшов в історію як великий інтелектуал і блискучий політик. Вже на початку свого понтифікату він визначив для себе головні орієнтири церковної і світської політики: 1. Поборювання й нейтралізація норавливого та вільнодумного імператора Священної Римської імперії Фрідріха II Гогенштауфена; 2. Визволення Єрусалиму

та інших святих для християн місць від сарацинів; 3. Згуртування європейських держав для відсічі монголо-татарському нашествю; 4. Поєднання Східної та Західної церков. Щоб заручитися підтримкою всієї Церкви, Інокентій IV скликав на літо 1245 р. XIII Вселенський собор, який відбувся з 26 червня по 17 липня в бургундському місті Ліоні (звідси більш поширена назва цього собору: I Ліонський). На соборі було прийнято кілька важливих рішень, зокрема був оголошений еретиком і здетронізований імператор Фрідріх II, а також була створена Антитатарська ліга, на чолі якої став сам папа Інокентій IV. На соборі головним доповідачем з татарської проблеми, за свідченням західних джерел, виступив "архієпископ з Русі, на ім'я Петро". Боротьбу з імперією Інокентій IV вів аж до смерті Фрідріха II в грудні 1250 р., і вийшов із цієї боротьби переможцем. Священна Римська Імперія, хоч номінально зберегла своє існування, як дієва політична реальність втратила своє значення, а духовний авторитет і політична вага папства незмірно зросли [1].

Інокентій IV виявляв особливий інтерес до ідеї церковної унії між Римом і візантійською Нікейською імперією. Він охоче відгукнувся на унійні пропозиції тодішнього Нікейського імператора Йоанна Ватациса та патріарха Мануїла II. Передумовою для укладення унії Ватацис висунув вимогу, щоб Римська курія відступилася від визнання Латинської імперії в Константинополі. Зі свого боку, Інокентій IV, як далекоглядний політик, не міг не розуміти, що залучення на свою сторону візантійської Нікейської імперії, яка постійно нарощувала сили, принесло б Римській церкві більше користі, ніж підтримка існування латинської держави, згасання якої важко було не помітити. За повернення Константинополя грецький імператор був ладний пожертвувати незалежністю своєї церкви, а папа зі свого боку не вагався заплатити за унію з греками зникненням Латинської імперії. Виглядало на те, що як ніколи перед тим унія близька до реалізації. Але й цього разу останнього кроку не було зроблено. Допомога, якої сподівалися від Риму за далекосяжні поступки, виявилася непотрібною: дні Латинського Константинополя й без того

були лічені, бо завдяки великій перемозі Ватациса над хрестоносцями відродження Візантійської імперії над Босфором стало питанням часу [2].

Окрему сторінку в діяльності Інокентія IV становлять взаємини з галицько-волинськими князями Данилом і Васильком. Папа поставив перед собою завдання закрити перед монголо-татарами "ворота християнського світу", і об'єднати проти них сили трьох прифронтових держав: Польщі, Литви і Галицько-Волинської Русі [3]. Можна припустити, що розуміння важливої ролі і значення держави Романовичів у тогочасній геополітичній ситуації як передмур'я Європи на шляху азійським ордам, прийшло до Інокентія IV під впливом його зустрічей і розмов з руським архієпископом Петром, гостем I Ліонського собору. Про особу цього архієпископа в науковій літературі висловлювалися різні версії, однак найновіші дослідження показали, що найімовірніше він був галицьким єпископом, якого Данило Романович наприкінці 1244 р. вислав з дипломатичною місією на Захід, щоб дати інформацію про татар та їхню загрозу для Європи [4]. Очевидно, крім цього, Петро був уповноважений передати папі певні конкретні пропозиції галицько-волинського двору, зокрема про необхідність панєвропейського рушення (хрестового походу) проти монголо-татарів, а також про укладення церковної унії та про коронацію Данила на короля.

У відповідь на це посольство Романовичів та під враженням вичерпної інформації архієпископа Петра про силу, звичаї і наміри татар, Інокентій IV у квітні 1245 р. вислав посольство до Монголії на чолі з легатом Джованні ді Пано Карпіні. Цьому монаху-францисканцю було поставлено завдання, переїжджаючи через Русь, зустрітися з галицько-волинськими володарями і перевірити на місці інформацію, передану архієпископом Петром, зокрема про наміри Романовичів щодо церковної унії. З цим завданням Пано Карпіні успішно впорався. Він двічі зустрічався з князями Васильком і Данилом: перший раз, коли направлявся в Орду (кін. 1245 – поч. 1246 рр.), а вдруге літом 1247 р. (кін. червня – поч. липня), коли повертався з Монголії. Ще в січні 1246 р. після

зустрічей з князем Васильком та єпископами Галичо-Волині (Данило тоді перебував в Орді), Пано Карпіні своїми каналами, можливо, через домініканських монахів, які в той час вели активну місійну діяльність по руських містах від Галича до Києва, передав Інокентієві IV інформацію, в якій підтвердив волю галицько-волинського княжого двору та місцевої церковної ієрархії до унії з Римською церквою. На цю інформацію Інокентій IV відгукнувся серією листів-послань від 3 травня 1246 р. на ім'я "світлішого короля Русі", тобто Данила Романовича (3 листи) [5], до "всього возлюбленого во Христі народу руського" (1 послання) [6], та один лист до "брата Алексія домініканця" [7]. У всіх цих листах-посланнях від 3.V.1246 р. Інокентій IV радо вітає бажання володарів, народу й духовенства Галицько-Волинської держави приступити до єдності з Римським Апостольським престолом, і повідомляє про такі прийняті ним рішення: 1. Папа приймає руську державу під протекторіат Апостольського престолу св. Петра; 2. Призначає архієпископа Пруссії та Естонії Альберта своїм легатом на Русь; 3. Посилає домініканця Алексія та ще двох його співбратів на галицько-волинський двір як своїх постійних представників у справах церковної унії. Про організацію хрестового походу проти татар, на що сподівався Данило Романович, у цих папських документах не йшлося. Можливо тому Данило з братом Васильком влітку 1247р. висилають ще одне посольство до папи. Це посольство було відправлене до Ліону в товаристві Пано Карпіні, який, повертаючись з Монголії, понад тиждень гостював у Данила та Василька. Про це друге перебування на галицько-волинському дворі докладно пише Пано Карпіні в своїх подорожніх записках (в. т. зв. "Історії Монгалів"). Він, зокрема, подає також інформацію про обидва посольства Романовичів до Римської курії: "Данило і його брат Василько влаштували нам пишній прийом і затримали нас у себе на добрих вісім днів, хоч ми і противились. Тим часом вони радились між собою, а також з єпископами та іншими поважними мужами про те, про що ми говорили з ними, коли їхали до татарів; вони одностайно відповіли нам, що прагнуть мати папу своїм

отцем і зверхником, а святу Римську церкву – владаркою і вчителькою. При цьому підтвердили все те, про що вже давніше повідомляли в цій справі через свого ігумена, а також послали з нами стосовно цього до кир папи свої листи і послів“ [8].

Із цього свідчення Карпіні, очевидця і учасника розмов з Данилом і Васильком, випливають два важливі висновки: по-перше, влітку 1247 р. Романовичі продовжували форсувати свою ідею про церковну унію, як умову організації Римом антитатарського походу; по-друге, в цій справі вони вислали до папи щонайменше два посольства. Перше посольство було вислане “вже давніше” на чолі з якимсь “ігуменом”, а друге відправлялося разом із самим папським легатом Карпіні.

Згадуючи про перше посольство, яке було вислане до Риму князями Данилом і Васильком “вже давніше”, Плато Карпіні, без сумніву, мав на увазі дипломатичну місію архієпископа Петра (осінь 1244 – літо 1245 рр.). Друге посольство, яке Романовичі направили до папи разом з Карпіні, як пізніше було встановлено, очолював ігумен Григорій з монастиря св. Данила в Угровську [9].

Наслідком цього другого руського посольства до Ліону, очолюваного угровським ігуменом Григорієм, була чергова серія послань Інокентія IV до галицько-волинських князів, а також до інших адресатів, але в руських справах [10]. Ця папська кореспонденція датується кінцем серпня – серединою вересня 1247 р. У своїх листах на ім'я “короля Русі” Данила і “короля Володимирі” Василька Інокентій IV, у відповідь на їхні пропозиції і прохання, передані через ігумена Григорія, підтверджує свої основні рішення, про які він писав у листах від 3.V, 1246 р., а також повідомляє про нові свої кроки. Інокентій IV, зокрема, потверджує прийняття Галицько-Волинської держави під патронат Престолу св. Петра [11], стримує католицьких місіонерів від надто ревної латинізації, і дозволяє русинам зберігати свій східний обряд [12], закликає хрестоносців не воювати з Галицько-Волинською державою [13] та повернути Романовичам їхні володіння, завойовані раніше [14]. Окремим листом Інокентій IV дає доручення легатові Альберту,

архієпископові Пруссії, Естонії та Ліфляндії, офіційно привести державу (regnum) Данила під омофор Престолу св. Петра [15].

Цього разу Данилові посли, повернувшись з Ліону від Інокентія IV, очевидно, привезли до Холма вістку, що Римська курія дала певні обіцянки щодо організації антитатарського фронту, на що дуже розраховували Романовичі. Що така вістка була, свідчать два листи Інокентія IV від 22 січня 1248 р. Один лист адресувався магістрові Тевтонського ордену в Пруссії, в якому папа наказував хрестоносцям пильно стежити за кожним порухом татарів і негайно повідомляти про них Апостольську столицю. Папа також повідомив магістрові, що в цій справі він надіслав листи “світлішому королеві Русі” Данилові і його братові Васильку та “шляхетному мужеві Александру, князеві Суздальському” [16]. І справді, зберігся лист Інокентія IV до Данила і Василька під тією ж датою 22. I, 1248 р., в якому папа повідомляє Романовичів, щоб про татарську небезпеку вони давали знати магістрові пруського хрестоносного воїнства [17]. З цього видно, що Інокентій IV намагався створити союз прифронтових держав – Пруссії, Володимиро-Суздальщини і Галич-Волині, як найбільш загрожених з боку татар. За умов політичного розколу Європи, коли одні держави перебували в антипапському таборі імператора Фрідріха II, а інші намагалися з цього конфлікту витягнути якнайбільше користі для себе (Англія, Франція), Інокентій IV міг розраховувати хіба що на ті держави, які стояли осторонь воєнних конфліктів між головними європейськими потугами, і на які він мав хоч якийсь вплив, як от Пруссія, Польща, Литва, Угорщина тощо.

Ці обнадійливі наміри і заходи Інокентія IV якоюсь мірою вплинули на Романовичів, і восени 1247 р. вони уклали церковну унію з Римом. Про те, що Романовичі визнали тоді своїм духовним сувереном римського папу і склали йому присягу, свідчать два задокументовані факти: перший факт – це звернення князя Василька Романовича до Інокентія IV в справі дозволу на одруження з Дубравкою, своєю троюрідною сестрою [18], і одержання такого дозволу [19]; другий факт – це лист наступника Інокентія IV папи Олександра IV від 13. II, 1257 р. до

короля Данила, в якому він дорікає руському володареві, що той “зламав присягу, яку дав на вірність Римській церкві” [20]. Пишучи ці слова особисто до Данила Романовича, Олександр IV, зрозуміло, не міг перебільшити, чи вигадати таке, чого не було. Значить Романовичі таки склали присягу Римській церкві.

Однак, на цьому етапі русько-римське зближення пригальмувалося. Розчарувавшись в безсиллі Інокентія IV організувати дієву допомогу проти татар, Данило Романович припиняє з ним зносини і звертає свій погляд на північний схід – в бік владимиристо-суздальського князя Андрія Ярославича, який почав вести приховану антитатарську політику [21].

Перерва в зносинах Данила Романовича з Інокентієм IV тривала з 1248 по 1252 рік. Невідомо, хто першим порушив цю дипломатичну мовчанку. Скидається, однак, на те, що відновив діалог з Римом все-таки Данило Романович. Переживши невдачу на східному відтинку своєї зовнішньої політики (його союзник і зять владимиристо-суздальський князь Андрій Ярославич був розгромлений татарами і втік до Швеції), Данило Романович знову залишився сам-на-сам з грізною татарською силою. До того ж саме 1252 р. він включається в боротьбу за австрійську спадщину, маючи намір поставити на австрійський престол свого сина Романа. За цих обставин Данило, очевидно, знову подав якийсь знак Римові, бо розумів, що без підтримки папи, по-перше, його синів не вдасться закріпитися на престолі католицької Австрії, і, по-друге, він і надалі залишатиметься незахищеним перед татарами. Інокентій IV і цього разу відгукнувся прихильно, і вже навесні 1253 р. оголосив про організацію хрестового походу проти татарів, до якого закликав лицарство Русі, Чехії, Моравії, Польщі, Померанії, і навіть Сербії. Спеціальними буллами Інокентій IV повідомляв усіх, що, за його інформацією, татари знову готують великий наступ на християнську Європу, тому він закликав об'єднатися під знаком хреста і одностайно стати на шляху татарам. Учасникам планованого хрестового походу папа обіцяв такі самі духовні привілеї, які мали учасники хрестових походів

за визволення Святої Землі [22]. М. Грушевський здогадується, що ця акція Інокентія IV була відповіддю на прохання Данила про допомогу з початку 1253 р. [23]. Інокентій IV пішов ще далі, і в другій половині 1253 р. відправив на Русь свого легата Опізо[на], який привіз для Данила Романовича королівську корону. Акт коронації відбувся пізньої осені 1253 р. в містечку Дорогичині на північному заході Галицько-Волинської держави [24].

Якщо спробуємо охарактеризувати політику Інокентія IV стосовно східних церков, зокрема щодо Руської церкви, то можна ствердити, що ця політика в багатьох відношеннях відзначалася виваженістю і толерантністю. Як випливає з багатьох документів часів його понтифікату, а також практичних кроків Курії, Інокентій IV був рішучим послідовником папи Інокентія III в політиці щодо східних церков. Як відомо, IV Латеранський собор 1215 р., скликаний Інокентієм III, прийняв важливий документ, який регулював внутріцерковні відносини між християнами західного (латинського) та східного (грецького) обрядів. Це був так званий IX соборовий декрет “Про два обряди в єдності віри” чи інакше “Про два обряди під одним пастирем”, що визнавав рівносвятість та рівноправність двох основних обрядів єдиної Вселенської Церкви [25]. Потреба такого декрету зумовлювалась тими глобальними змінами, що настали в Європі на зламі XII-XIII ст. внаслідок падіння Візантії та зростання західних впливів на Сході. Саме цим декретом керувався Інокентій IV, коли в серпні 1247 р. прислав на ім'я князя Данила спеціальну буллу, якою гарантував Руській церкві її традиційний східний обряд і стримував латинізаційний запал домініканських місіонерів (див. вище). Цю свою толерантну і виважену позицію щодо східного обряду Інокентій IV ще раз підтвердив 1253 р. устами свого легата Опізо[на] в присутності короля Данила, князя Василька, руського єпископату та численних бояр, тобто практично всієї політичної та духовної еліти Галицько-Волинської держави [26].

Окрім того, Інокентій IV звирився цій еліті, що збирається незабаром скликати Вселенський собор у справі універсальної

унії між Східною і Західною церквами. Як вже згадувалося, саме на зламі 40 – 50-их рр. Римська курія вела успішні переговори з Нікейською імперією в справі поєднання церков. Однак силою різних об'єктивних і суб'єктивних причин до укладення універсальної унії церков тоді не дійшло [27]. Не закріпилася і Данилова унія між Руською церквою і Римом, яка незабаром припинила своє існування. Але це вже було за наступного папи, про що докладніше скажемо нижче.

Отже, оцінюючи політику Римської курії за понтифікату Інокентія IV (1243-1254 рр.), маємо переконливі докази того, що ця політика відзначалася виваженим підходом як у сфері міжцерковних відносин, так і в політичній сфері. Церковну унію Інокентій IV розглядав як рівноправне співіснування в рамках єдиної Вселенської Церкви двох обрядів – східного (греко-слов'янського) та західного (латино-римського). Результатом цієї толерантної політики Інокентія IV щодо християн східного обряду було те, що Романовичі пішли на зближення з Римом і погодилися на церковну унію.

У царині державної політики Інокентій IV вбачав у Галицько-Волинській Русі форпост проти монголо-татарського нашествия на християнську Європу. Тому він прийняв державу Романовичів під патронат Престолу св. Петра і коронував князя Данила на короля. Цим актом він включив Галич-Волинь у політично-правову систему Заходу, поставив її в один ряд із суверенними європейськими державами на чолі з королями. Разом з тим акт коронації галицько-волинського державця на короля, здійснений папою Інокентієм IV, недвозначно засвідчив: Римська Апостольська столиця своїм найвищим авторитетом визнавала факт, що київська державна традиція пішла не на північ, до Суздаля, а на захід – до Галича і Володимира. Це на довгі віки закріпило у свідомості європейської суспільності поняття “Королівства Русі” та його законного спадкоємця “Королівства Галичини і Володимирії” (Regnum Galiciae et Lodomeriae).

А тепер пригляньмося до політики щодо Галицько-Волинської держави наступника Інокентія IV на Римському Апостольському престолі – папи Олександра IV.

Насамперед відзначмо, що в історико-церковній літературі понтифікат Олександра

IV (12.XII, 1254 – 1261 рр.) характеризується як приклад вкрай невдалого і хаотичного правління. Цей римський понтифік майже з усіма перебував у конфлікті, а його деструктивні рішення часто призводили до замішань у політичному та церковному житті Європи. Зокрема, він спровокував завзяту боротьбу між т. зв. Гвельфами і Гібеллінами в самому Римі, в результаті якої сам був змушений покинути Вічне Місто. В бездарній війні із сином покійного імператора Фрідріха II – королем Манфредом утратив значну частину своїх володінь, зокрема Сицилію [28].

Таку ж хаотичну і деструктивну політику вів Олександр IV і стосовно християнського Сходу. Біографи папи одноставно відзначають його некомпетентність у східноєвропейських політичних і церковних справах. Він був небожем папи Григорія IX (1227-1241) і повністю відновив його жорстку політику щодо східно-християнських народів. Складні політичні обставини на Сході і Заході були понад сили старшого вже віком папи, а, крім того, відхід від толерантної та виваженої східної політики свого попередника Інокентія IV, і продовження суворого курсу свого дядька Григорія IX стосовно християн східного обряду, спричинилися до загострення стосунків між Римською курією та країнами православної ойкумени, зокрема з візантійською Нікейською імперією, Галицько-Волинською державою та Литвою. Одне слово, папа Олександр IV радикально змінив церковну політику Інокентія IV щодо Сходу [29].

Першими, хто відчув на собі фатальні наслідки цієї нової римської східної політики, були русини. Як випливає з документів, розпоряджень та актів Олександра IV, що стосуються взаємин Римської курії зі східноєвропейськими країнами, свою зовнішню політику він повністю переніс із політичної площини в церковну. Якщо його попередник Інокентій IV щиро бажав організувати антитатарський фронт і на це спрямовував свої зусилля, то в посланнях Олександра IV до східноєвропейських володарів та духовних осіб про це майже не згадується. Натомість новий папа заходився енергійно налагоджувати організаційне життя та місійну діяльність Римської церкви на сході Європи [30]. Він вивів латинське

духовенство, що діяло на теренах Русі, з-під юрисдикції місцевих православних єпископів, на що націлював згадуваний декрет IV Латеранського собору “Про два обряди”, і яка, принаймні формально, діяла згідно з буллою Інокентія IV в часи Данилової унії [31]. Всупереч настановам цього документу, якого, до речі, ніхто не скасовував, Олександр IV знову поновив юрисдикцію католицького Любуського єпископа над латинниками Русі [32].

Олександр IV вважав, що для церковної унії замало визнання Руською церквою верховенства Престолу св. Петра. На його переконання, для цього потрібно було ще змінити грецький обряд на латинський. Та позаяк русини не квапилися міняти свій традиційний обряд, збереження якого гарантував Інокентій IV, новий папа оголосив їм справжню війну. Про те, що саме обрядовий чинник лежав в основі підозрілого ставлення папи до Галицько-Волинської держави, свідчать документи. Вже на третьому місяці свого понтифікату 6. III, 1255 р. Олександр IV вислав до литовського короля Міндовга листа, в якому схвалює його “завзяту боротьбу проти королівства Русі” і закріплює за Литвою захоплені нею руські землі [33]. Як причину свого недружнього акту щодо Русі Олександр IV називає те, що русини, мовляв, досі “перебувають на бездоріжжі безвір'я”, тобто відкрито вказує на обрядовий чинник. Цікаво, що цитований лист Олександра IV був відповіддю на якесь письмове прохання до нього Міндовга. Литовський король, який саме збирався в похід на загарбання руських земель і просив для цього благословення папи, ясна річ, постарався в найчорніших барвах змалювати русинів як схизматиків-маловірів. Це не могло не викликати в папи ще більшу недовіру до Данилової унії, і спровокувало його на конфлікт з руським королем.

Прикметно, що в згаданому листі до Міндовга від 6. III, 1255 р. Олександр IV, оправдуючи свій недружній акт супроти русинів їхнім “безвір'ям”, тобто обрядовою непоступливістю, ще нічого не говорить про розрив короля Данила з Римською курією та Римською церквою. Про порушення Данилом “присяги, даної Римській церкві” Олександр IV заговорить допіру в лютому 1257 р. в посланні на ім'я самого короля Русі

[34]. З цього можна зробити висновок, що політичний і церковний розрив галицько-волинського двору з Римом відбувся в часових межах: березень 1255 – початок 1257 рр. У згаданому посланні від 13 лютого 1257 р. Олександр IV не вказує на конкретні провини Данила Романовича, а говорить лише загально, що руський король “провинився проти віри та послуху церкві”, і за це заслуговує на церковне покарання. Ці покарання Олександр IV доручив здійснити двом латинським єпископам – оломоуцькому та вроцлавському, наказавши їм всі прояви “темного безвір'я”, виявленого в Данила, попередньо перевірити [35].

Чи такі розслідування і покарання супроти Данила були проведені, точно не знаємо, як і не знаємо чогось конкретного про характер його провини перед Римом. Можна тільки здогадуватися, які чинники змусили Данила порвати з Олександром IV. Історики загалом указують на дві причини цього розриву: по-перше, це розчарування галицько-волинського двору бесиллям папи згуртувати християнську Європу для воєнної відсічі татарам [36], і, по-друге, обрядовий чинник, на ґрунті якого виник конфлікт між східним і західним духовенством на терені Галицько-Волинської держави [37].

Однак, був ще і третій чинник, який змусив Данила Романовича відвернутися від Апостольської столиці, і на який дослідники чомусь не звертають увагу. Це, на наш погляд, різка зміна політичного курсу Римської курії, яка відбулася після обрання на папу Олександра IV. Побачивши, що новий папа в східноєвропейській політиці робить ставку на литовського короля Міндовга і, більше того, заохочує його на завоювання руських земель, Данило Романович просто не міг не зробити якогось різкого демаршу супроти Апостольської столиці. В чому конкретно полягав цей демарш, – історичні джерела не уточнюють. Але факт залишається фактом: на початок лютого 1257р. конфлікт між папою Олександром IV і королем Данилом сягнув свого апогею, за яким послідував церковний і політичний розрив між Галицько-Волинською Руссю і Римською курією.

Винуватцем цього конфлікту і розриву значною мірою був Олександр IV. Піддавши ревізії політику свого попередника Інокентія

IV в усіх її основних параметрах, він, замість об'єднувати східноєвропейські прифронтові держави перед лицем татарської загрози, як це намагався робити Інокентій IV, став нацьковувати їх одна на одну, сподіваючись таким чином поширити латинський варіант католицизму на всьому східноєвропейському просторі. З цією ж метою він по суті денонсував конституцію IV Латеранського собору про рівноправність двох (латинського та грецького) обрядів, якою послідовно керувався Інокентій IV, і проголосив латинізацію основним завданням своєї церковної політики на сході Європи [38].

Наскільки далеко зайшла деструктивна східна політика Олександра IV, свідчить той факт, що від нього відвернувся навіть його недавній фаворит – литовський король Міндовг, який не тільки порвав з Римом, але й повернув свій народ до поганства. Олександрові IV не залишилися нічого, як оголосити хрестовий похід проти "литовців, ятвягів і русинів та інших поган і схизматиків" [39]. Однак, ця акція Олександра IV не мала результату, принаймні історичні джерела мовчать на цю тему.

А тепер підсумуймо сказане про понтифікат Олександра IV. Історичні факти недвозначно засвідчують, що цей понтифік різко змінив акценти в політиці Римської курії щодо Галицько-Волинської Русі. Насамперед, він піддав ревізії основний принцип, на якому Інокентій IV і Романовичі уклали унію між Руською церквою і Римом, тобто принцип рівносвятості і рівноправності обидвох обрядів – східного і західного. Визнавши східний обряд єретичним, і проголосивши латинізацію основним завданням своєї церковної політики на сході Європи, та санкціонувавши на цю акцію своїх місіонерів з числа жєбрачих орденів – домініканців та францисканців, Олександр IV не міг не спровокувати протесту з боку принаймні якоїсь частини православного духовенства та мирян Галиччо-Волині, які вже декілька століть виховувалися у духовній атмосфері греко-візантійської обрядовості і культури. Романовичі не могли не враховувати цих протестних настроїв своїх підданих, і це могло бути однією з причин того, що після 1254 р. вони охололи до Риму.

У політичній сфері Олександр IV, на відміну від Інокентія IV, не трактував

"Королівство Галичини і Володимирії" як союзника в боротьбі з татарами. Замість продовжувати лінію свого попередника на згуртування східноєвропейських держав для відсічі агресивним планам Золотої Орди, він повів політику нацькування цих держав одна на одну, чим суттєво полегшив азійським кочовикам здійснювати грабінницькі напади на Русь, Литву і Польщу. Зрозуміло, що за таких обставин розрив галицько-волинських державців з Римською курією був неминучий.

Отож, здійснений нами порівняльний аналіз політики Римської курії щодо Галицько-Волинської держави за понтифікатів Інокентія IV та Олександра IV показує, що ця політика великою мірою визначалася людським фактором. У залежності від того, хто займав Апостольський престол, мінявся характер церковних і політичних взаємин між Римом і Холмом: від дружніх і навіть союзницьких (за Інокентія IV), до напружених аж до розриву (за Олександра IV). Цей очевидний факт спростовує твердження тих істориків, які змальовують політику Римської курії щодо Галицько-Волинської держави як безперервний ланцюг підступів та інтриг з метою її духовного поневолення, як також заперечує думку тих дослідників, які ідеалізують політику Риму в Східній Європі, вбачаючи в ній постійне прагнення пап організувати допомогу державі Романовичів у її боротьбі з азійськими ордами.

* Згідно з історичними джерелами, на які покликаємося далі, це такі посольства: 1. Місія на Захід руського (галицького) владики Петра (осінь 1244 – літо 1245 рр.); 2. Посольство в папську резиденцію до Ліона на чолі з угровським ігуменом Григорієм (літо – осінь 1247 р.); 3. Посольство до Риму, відправлене Данилом Романовичем навесні 1254 р.

** Документально засвідчені такі дипломатичні місії Римської курії на галицько-волинський княжий двір: 1. Місія францисканця П'єтро Карпіні (кінець 1245 – початок 1246 рр.); 2. Дипломатичне представництво в складі домініканців Алексія і Генріха (весна – літо 1246 р.); 3. Посольство "єпископа Веронського і Кремонського (Якова Браганця)" (кінець 1247 р.); 4. Місія на чолі з папським легатом Опізо (кінець 1253 р.).

1. *Нагаєвський І.* Історія римських вселенських архієреїв. Ч. I. – Мюнхен, 1964. – С. 307-314.

2. *Острогорський Г.* Історія Візантії / Пер. з нім. – Львів: Літопис, 2002. – С. 408.

3. *Halecki O.* Diplomatie pontificale et activite missionnaire en Asie aux XIII^e-XIV^e siecle // Congrès international des sciences historiques. Rapports II: Historie

des continents. – Wien, 1965. – P. 5–32.

4. *Дашкевич Я.* Данило Романович і єпископ Петро в освітленні караїмського джерела // Українські землі часів короля Данила Галицького: Церква і держава. Статті й матеріали. – Львів: "Логос", 2005. – С. 74–91; *Паславський І.* Український епізод Першого Ліонського собору (1245 р.). Дослідження з історії європейської політики Романовичів. – Львів: НВФ "Українські технології", 2009. – С. 50-82.

5. *Documenta Pontificum Romanorum Historiam Ucrainae Illustrantia* (1075–1953). Vol. I. Collegit A.G. Welykyj / Analecta OSBM. – Ser. II. – Sec. 3. – Romae, 1953. – № 13. – P. 30-31; № 16. – P. 32-33; № 17. – P. 33. (Далі: DPR, I).

6. DPR, I, № 12. – P. 28-29.

7. DPR, I, № 18. – P. 34.

8. *Джованні дель П'єтро Карпіні.* История монгалов // Путешествия в восточные страны П'єтро Карпіні и Рубрука / Под ред. Н. П. Шастиной. – Москва: Изд-во географ. л-ры, 1957. – С. 81.

9. *Abraham W.* Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi. – Lwów, 1904. – Т. I. – S. 122, n. 1.

10. DPR, I, № 20-27. – P. 35-40.

11. DPR, I, № 25. – P. 38.

12. DPR, I, № 22. – P. 36-37.

13. DPR, I, № 21. – P. 36.

14. DPR, I, № 20. – P. 35.

15. DPR, I, № 26. – P. 39.

16. DPR, I, № 31. – P. 42-43.

17. DPR, I, № 30. – P. 42.

18. DPR, I, № 28. – P. 40-41.

19. DPR, I, № 29. – P. 41.

20. DPR, I, № 34. – P. 49-51.

21. *Паушто В. Т.* Очерки по истории Галицко-Вольнской Руси. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. – 272.

22. DPR, I, № 32. – P. 43-45.

23. *Грушевський М.* Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – К.: Наук. Думка, 1993. – Т. III. – С. 72.

24. *Паславський І.* Коронація Данила Галицького в контексті політичних і церковних відносин XIII століття. – Львів: "Місіонер", 2003. – 70-74.

25. Див.: *Чубатий М.* Історія християнства на Русі-Україні. Т. I (до року 1353). – Рим – Нью-Йорк, 1965. – С. 563-564.

26. Див.: *Полное Собрание Русских Летописей.* Т. II. Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. – СПб., 1908. – С. 827.

27. Див.: *Norden W.* Das Papstum und Byzanz. – Berlin, 1903. – S. 359 seq.

28. Див.: *Encyklopedja Kościelna.* Т. I. – Warszawa, 1873. – S. 124.

29. *Нагаєвський І.* Цит. праця. – С. 315-318.

30. *Abraham W.* Op. cit., p. 147-161.

31. *Чубатий М.* Цит. праця. – С. 640.

32. DPR, I, № 33. – P. 49.

33. Цит. за: *Чубатий М.* Західна Україна і Рим у XIII віці у своїх змаганнях до церковної унії // Записки НТШ. – Львів, 1917. – Т. 123–124. – С. 101.

34. DPR, I, № 34. – P. 49-50.

35. DPR, I, № 35. – P. 51.

36. *Грушевський М.* Цит. праця. – С. 73.

37. *Чубатий М.* Історія християнства на Русі-Україні. Т. I. – С. 640.

38. Там само. – С. 641.

39. *Monumenta Ucrainae Historica.* Vol. I (1075-1623). Colleg. A. Septyckyj. – Romae, 1964. – № 3. – P. 2.

Вітольд БОБРИК ЦЕРКВА В ГОЛІ – МІЖ ПРАВОСЛАВ'ЯМ ТА НЕОУНІЄЮ

Голя – село, що розташоване у Ленчицько-Влодавському приозер'ї у східній частині Польщі. В період Речі Посполитої ця місцевість перебувала у королівській власності і була розташована на теренах Брестсько-Литовського воєводства [11, с. 318], що входило до складу Великого князівства Литовського. В селі знаходиться православна церква св. Антонія Печерського, що належить до Люблінсько-Холмської єпархії [14, с. 293]. З судових документів випливає, що в середині XVII століття церква в Голі належала греко-католикам [17, с. 142], хоча, зважаючи на тип власності, слід думати, що прийняття унії парафіянами сталося набагато раніше. Гольська церква, яка в цей час мала посвяту св. Параскевії, входила до складу Володимирської єпархії [7, арк. 74 зв.; 11, с. 318]. Після ліквідації Польсько-Литовської держави вона була включена разом з іншими парафіями цієї єпархії, які опинилися на теренах Західної Галичини, до складу Холмської єпархії [9, с. 20; 10, с. 177]. В 1875 році, внаслідок здійсненої російською владою ліквідації Греко-Католицької Церкви в Польському Королівстві, святиня в Голі стала православною [12, с. 118-119]. Тут, однак, на відміну від багатьох інших парафій колишньої Холмської греко-католицької єпархії, вірні, після видання в 1905 році Толеранційного указу, не залишили православ'я. За даними різних джерел на початку двадцятих років XX століття в Голі і навколишніх селах переважало православне населення [1, с. 28-29; 4, арк. 6]. Конфесійна структура зазнала змін після заснування 25 березня 1925 року єпископом Генриком Пшезьдзецким, ординарієм Підяської дієцезії, першої на теренах Польської держави неоунійної парафії [13, с. 63; 5, арк. 33-34 зв.].

В 1922 році церква в Голі, яку в роки Першої світової війни внаслідок військових дій мусів залишити православний священик, була самовільно зайнята Римо-Католицькою Церквою [1, с. 28; 2, с. 10]. Час від часу у ній відправляв богослужіння парох сусіднього села Сосновиці [1, с. 28]. Цього ж року, з огляду на незаконне захоплення майна, церква була закрита і опечатана державною владою

[2, с. 10]. Католицька Церква, відкликаючись до греко-католицького минулого, вимагала повернення їй храму для потреб релігійного культу [2, с. 12]. В 1924 році при церкві постав місійний осередок з метою поширення серед православного населення ідеї нової унії [1, с. 28-29], яка мала полягати на приєднанні православного населення та духовенства до Католицької Церкви з одночасним збереження синодального обряду [13, с. 59]. Спершу католицькі місіонери пробували оселитися в Собіборі біля Володави, але наразилися на недовіру місцевого православного населення, яке звинувачувало їх в тому, що вони поширюють латинські звичаї з метою легшого навернення на західний обряд [1, с. 27-28]. Три священники, яких вислав єпископ Пшезьдзецкий до Голі, не були достатньо приготувані до ведення місійної діяльності [1, с. 39-40; 13, с. 60-61]. Певних результатів було досягнуто лише після прибуття сюди в серпні 1924 року о. Миколая Галаса, колишнього православного священника [1, с. 39-40].

Цей священник народився в 1885 році в селі Іза біля Хусту на Закарпатті, що входило на той час до складу Угорського Королівства, а в міжвоєнний час належало Чехословаччині. Навчався в гімназії у місті Сірет Марамороській, що зараз розташоване в кордонах Румунії. У 1910 році вступив до православної духовної семінарії в Кам'янці Подільському, яке на той час входило до складу Російської імперії. Чотирма роками пізніше одружився і отримав ієрейські свячення. Під час Першої світової війни був військовим капеланом; служив, зокрема, на теренах окупованої російською армією Східної Галичини. Після війни, рятуючись від релігійних переслідувань з боку більшовиків, прибув в жовтні 1923 р. до Польщі, звідки походила його дружина. Кілька місяців пізніше, в червні 1924 року, перейшов на католицизм, чого домагався ще з часу прибуття до країни [3, арк. 18-19 зв., 75-75 зв.].

Отець Галас, на відміну від своїх попередників, одержав підтримку місцевого населення з огляду на добре знання ним східної літургії та української мови, а також поваги до місцевих звичаїв. У святині, яку раніше було пристосовано до потреб католицького культу, він знову встановив престол і повернув царські ворота [1, с.29, 40]. Богослужіння служив згідно з вимогами

синодального обряду, під час яких хор співав „ті самі пісні і на ту само мелодію”, як і в православних церквах [1, с.30]. Пошана до місцевих звичаїв серед іншого простежується у його ставленні до проблеми напрямку процесії. У свято Преображення Господнього о. Галас запитав зібраних, в який бік він має скерувати процесію після виходу з церкви. Вірні відповіли, що згідно зі звичаєм наліво [1, с. 30]. Натомість греко-католики на цих теренах керувалися направо. Крім цього отець Галас відмовився від збирання таці і отримання оплати за релігійні послуги [1, с.30-31]. Генрик Юзевський (1892-1981), волинський воєвода, вважав подібні практики методом пропаганди неоунії [1, с. 191].

Ті, хто приходили на богослужіння, які відправляло католицьке духовенство в синодальному обряді, мали часто скромне уявлення про неоунію [1, с. 41]. Один з працівників Воєводського Управління в Любліні на початку унійної акції оцінював її наступним чином: „Православне населення, хоча й відноситься до нового обряду з певною насторогою, з різниці конфесії не здає собі справи, нововведень не аналізує і бере участь в слов'янсько-католицьких богослужіннях, бо там є повністю збережений православний обряд, і на додачу це нічого не коштує” [1, с. 41]. Ставлення мешканців Голі до нового католицького обряду, що отримав назву візантійсько-слов'янський чи східнослов'янський, здається, найвлучніше окреслив один православний господар: „Люди ходять до цієї церкви, бо спрагли, коли б, однак відправлялися латинські богослужіння, то також ходили б, бо так вже було, коли тут була латинська парафія” [1, с. 41]. Можемо припустити, що без переходу колишніх православних святинь у власність Католицької Церкви неоунійна акція проходила б дуже складно.

Стосунки між неоунітами та православними погіршилися в Голі після повторного встановлення православної парафії. Спершу православні богослужіння відбувалися в каплиці на кладовищі [5, арк. 217 зв., 231]. В 1935 році було збудовано молитовний будинок, який в липні 1938 року розібрано в результаті акції нищення церков на Холмщині та Південному Підляшші, що проводила державна влада [8, с. 27;

17, с. 143]. Спир поміж обома спільнотами стосувався як прав на церкву, так і цвинтаря [5, арк. 220, 226-227 зв., 231-231 зв.; 6, арк. 48-48 зв., 50]. Влада Підляської дієцезії пробували розв'язати конфлікт за допомогою персональних змін. В 1935 році отець Галас був переведений до Полосок, що біля Білої Підляської [3, арк. 91], де в 1943 році він помер [3, арк.127]. Його наступники в Голі не зуміли собі порадити з щораз складнішою конфесійною ситуацією. Кульмінацією спору стало зайняття православними церкви після входу радянських військ у вересні 1939 року [4, арк. 21]. Драматичні хвилини для мешканців Голі наступили разом з переселенням людної до СРСР та на понімецькі землі в рамках акції „Вісла” [16, с. 178-196, 239-252, 310-318, 414-436; 15, с. 405-407, 409-413]. В 1947 році церква була закрита у зв'язку з відсутністю вірних. Десятьма роками пізніше після повернення населення з понімецьких теренів церква в Голі була знову відчинена [17, с. 143]. Зараз вона становить одну з чотирьох філій православної парафії в Хороститі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Archiwum Akt Nowych (далі – AAN), Ministerstwo Wyznac Religijnych i Oświęcienia Publicznego (далі – MWRiOP), справа (далі – спр.) 416.
2. AAN, MWRiOP, спр. 867.
3. Archiwum Diecezjalne w Siedlcach (далі – ADS). Akta osobiste ks. Mikołaja Haiasa.
4. ADS. Akta osobiste ks. Walentego Kibalczyca.
5. ADS. Hola. T. 1.
6. ADS. Hola. T. 2.
7. Archiwum Państwowe w Lublinie, Cheimski Konsystorz Grekokatolicki, спр. 114.
8. Baran S. Interpelacja // *Przełom Prawosławny*. H. 7. Białystok, 1998.
9. Bobryk W. Duchowieństwo unickiej diecezji cheimskiej w XVIII wieku. Lublin, 2005.
10. Gil A. Cheimska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja. Lublin, 2005.
11. Koibuk W. Końcioy wschodnie w Rzeczypospolitej okoio 1772 roku. Struktury administracyjne. Lublin, 1998.
12. Lewandowski J. Na pograniczu. Polityka wladz państwowych wobec unityw Podlasia i Cheimsczyzny 1772-1875. Lublin, 1996.
13. Jomacz B. Neounia w diecezji siedleckiej // *Chrześcijański wschód a kultura polska* // ред. R. Juńny. Lublin, 1989.
14. Mironowicz A. Końcioy prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Białystok, 2005.
15. Motyka G. Tak było w Bieszczadach. Walki polsko-ukraińskie 1943-1948. Warszawa, 1999.
16. Pisulicki J. Przesiedlenie ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944-1947. Rzeszyw, 2009.
17. Слободян В. Церкви Холмської Єпархії. Львів, 2005.

Світлана ТИМКІВ ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА “РИЗНИЦЯ”

В кінці XIX ст. в м. Самборі зусиллям трьох священників започаткувало свою діяльність товариство з обмеженою відповідальністю “Ризниця”.

Засновники товариства о. Франц Рабій, Теодор Репецький та Іларіон Гмитрик знайшли ще двадцять однодумців, які долучилися до справи грішми та стали першими акціонерами. Головною метою товариства було виготовлення церковних риз з дотриманням канонів східного обряду та належної якості.

Після перших трьох років діяльності, на протязі яких робітники займалися виключно пошиттям літургійного одягу, “Ризниця” розширила склади та розпочала торгівлю книгами, килимами, обрядовим посудом, іконами, свічками, вином літургійним та іншими церковними предметами. (1) Завдяки високому степеню довіри населення та професійній кредитній діяльності товариство збільшило уставний капітал до 1 мільйона корон, що зробило його першим серед товариств торгівельно-виробничих в Галичині в 1908р. Кількість членів кредитної спілки налічувала понад 300 чоловік та парафій. Керівництво кооперативу прагнути розвитку виробництва розширювало мережу власних філій. В 1899р. викуплено крамницю Антонія Ольшевського в Перемишлі, в 1903р. відкрито магазин у Львові в Народному Домі, 1904р., закуплено торгівлю церковних речей Мих. Димета у Львові на пл. Ринок, в 1905р. відкрито філію в Станіславові, в 1906 відкрито крамницю в Перемишлі, в 1907 закуплено фірму Федора Стахевича в Станіславові, 1907р. У 1908р. товариство викупило триповерхову кам'яницю у Львові на пл. Ринок. (2) Відкрито філію в Сяноку в 1937р. Товариство представляло власну продукцію на двох виставках – у Львові та в Стрию, де було відзначено призовими місцями.

Окрім комерційної діяльності велику увагу товариство приділяло культурно-просвітницьким заходам. Проводились лекції та реферати, влаштувалися тижні кооперативної пропаганди, які піднімали рівень комерційних відносин в Галичині, навчали людей можливості заробляти

власними силами та розумом.

Особливої уваги заслуговує стаття витрат товариства на благодійну діяльність. Це утримання “Приюта” для вдів та сиріт, “Захронку”(дитячого садочку), будинку Сестер Службниць в Самборі. Передавалось в дар потребуючим парафіяльним громадам церковне обладнання. Турбувалась дирекція про соціальний захист робітників – регулярно сплачувались страхові внески на випадок втрати роботи та матеріальні допомоги. Надавались стипендії талановитим бурсакам, запрошувались на практику випускники. Незважаючи на буремне політичне та економічне життя України на поч. ХХ ст. товариство не припинило свою роботу до 1939р., навіть під час війни на кризі.

Предметом особливої гордості товариства було власне виробництво. Воно стосувалось, насамперед, пошиття нових фелонів а також ремонту старих. Майстерня знаходилась у власному будинку товариства в Самборі. Робота надавалась вдовам священників та дітям-сиротам. Частина церковних матеріалів закуповувалась за кордоном. В архівах є записи про поїздки директора фірми п. Ткача на закупівлю в Гданськ та Вільно.(2) Частину мануфактурних товарів закуповували напяму від виробників місцевих або Львівських представників фірм.

Взірці виготовленої продукції

рекламувався в каталогах та періодичному виданні “Торгівельний вісник Ризниці”, де також повідомлялись поточні новини про діяльність товариства та відгуки про замовлений товар та послуги. Асортимент виробів був дуже великий, а діапазон цін міг задовольнити будь-якого покупця. Наприклад при заробітній платі бухгалтера фірми близько 100 корон, фелон міг коштувати в діапазоні 50 - 1200 корон. Побутувала думка, що кооператив “Ризниця” солідний і ціни теж має солідні. Продавалось церковне облачення окрім Галичини, Волині, Прикарпаття ще в Америку, Угорщину, Австрію, Словенію.(3)

Також окрім постійно діючої майстерні фірма наймала, в залежності від потреби, місцевих приватних спеціалістів по виготовленню церковного начиння – хрестів, чаш, ковчегів, хоругв, плащаниць, панікадил, підсвічників. Товариство брало і замовлення на розпис церков та іконостасів. Відомі закінчені іконостаси в с.Дубецько, с. Риманів.

У Львівському музеї історії релігії зберігається невелика колекція церковних риз виготовлених товариством “Ризниця”. Надійшли ці речі у фонди музею після пошукових експедицій по закритих церквах Львівської області в 70-их, поч. 80-их роках.

Фелон (Тк-1019) зі с. Бистриця Дрогобицького р-ну. виготовлений з



Крамниця товариства Ризниця в місті Самборі.

оксамиту вишневого кольору з витравленими на шовковій основі виноградними гронами як основної тканини, та однотонними пізнішими вставками оксамиту на виокремленій горизонтальній плечовій частині. Нашивне опліччя – фабрично виготовлений картуш з хрестограмою в центрі, гаптований галуном по картонній основі. По краю фелон оздоблений золототканою тасьмою та мереживом ручної роботи обшита горловина.

Подібним є фелон (Тк- 1138) з церкви села Волостків Мостиського р-ну), пошитий з чорного оксамиту, оздоблений срібнотканою тасьмою та опліччям з хрестом в овальній рамці. Застібка металева, виливна, в стилі сецесія.

В колекції музею є кілька комплектів священничого одягу виготовлених з легкої шовкової та напівшовкової тканин. Крій цих виробів не складний – цілнокроєна пілочка та спинка, горловина на застібку, прокладочна тканина середньої жорсткості. Значне розширення фелону до низу забезпечувало легкий рух під час служіння та створювало хвилясте драпірування країв. До прикладу це фелон (Тк-641) з с.Бартатів Городоцького р-ну.

Одинією з найцікавіше вирішених композицій крою є фелон (Тк- 593) с.Долиняни Городоцького р-ну.(6) Пошитий з жакардової шовкової тканини квіткового орнаменту з вертикальним устремлінням розвитку декору, по контуру якого прокладений ланцюговий стібок. На пілочці поздовжні вставки з бродату. Для опліччя підбирали багатшу за декором тканину, як правило перетканий золотом і сріблом шовк, а основна тканина – простішого візерунку, півшовкова, вовняна або й зовсім бавовняна. (4) Опліччя із зображенням “Христа Пантократора” в медальйоні. Подібно як і в фелоні (Тк-224), що надійшов в музей з Львівської прокуратури. Виготовлений з білого шовку на якому горизонтально розміщені багатоярусні квіткові букети, по краю обшитий золототканою хвилястою тасьмою на оксамиті. Металева застібка.(5)

Є в колекції фелон (Тк- 1016) переданий Броницькою сільрадою Дрогобицького р-ну., пошитий з парчі. Опліччя із зображенням “Богородиці Одигітрії” в медальйоні, вишите машинним способом з прорисовкою



Фрагмент фелону с. Бистриця.

тонких ліній і тонуванням поверху шовкових ниток. Від медальйону в чотири сторони розходяться рамена розквітлого хреста вигаптуваного галуном. Подібна іконографічна композиція зустрічається на багатьох шатах виробництва “Ризниці” а також інших фірм.

Розвиток промисловості в ХІХ поч. ХХст. зумовив занепад ручного гаптування, проте українські підприємці намагались витримати іноземну конкуренцію та виготовляти обрядове шитво відповідно до вимог свого обряду, шукали нові стилістичні канони оформлення церковних шат в неоднорідному мистецькому просторі того часу. Хоч вироби товариства наближались до технології виготовлення одягу масового вжитку, проте деякі вирізняються індивідуальним підходом та виваженістю художньої композиції.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Торгівельний весник ризниці. Квартальний часопис. Самбір. 1910р.
- 2.Центральний державний історичний архів України у м. Львові., Фонд 428-опис1-справа 59, 1933р.
3. Цінник риз, посудов, и книгъ церковних товариства “Ризниця”, Перемишль 1901р.
- 4.Олійник О. Художня система церковних тканин Галичини ХІХ століття // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. – Кн.2 – Львів., 2010р.
- 5.Літургійне шитво// Каталог виставки, ЛМІР.
- 6.Обрядове шитво// Каталог виставки, ЛМІР.

Ольга ОЛІЙНИК

ОСЕРЕДКИ ВИГОТОВЛЕННЯ І ПРОДАЖУ ЦЕРКОВНИХ ШАТ У ГАЛИЧИНІ В ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.

Виріб літургійних шат здавна становив особливу галузь промислу в Галичині, оскільки для даного виробництва застосовували передусім, згідно канону, багаті, цілковито або частково шовкові золототкані тканини. В ХІХ – поч. ХХ ст. для цих цілей використовували тканини іноземного, менше місцевого виробництва. Привізні тканини відігравали важливу роль у технічному та художньому обміні досвідом між місцевими та іноземними виробниками, знайомили з новими зразками в галузі літургійного декору.

Завершення епохи французького класицизму в першій чверті ХІХ ст. у Західній Європі супроводжується спробами повернутися до зразків минулого – готики, ренесансу, бароко і неокласицизму, що призвело до цілковитого стилевого занепаду. Тому, в першій половині ХІХ ст. культ традицій класицизму слабне, а предметом загальної шани і подиву в мистецтві, зокрема костельному, стають пам'ятки середньовіччя. В передчутті нового мистецького укладу стародавні святині звільняються від надмірних оздоб і невідповідних додатків. Виробництво літургійних шат – параментики¹, яке до того часу переживало у Європі занепад, а натхненне середньовічними засадами і традицією воно знайшло сили відродити свою славу. Середдослідників і духовних осіб сформувався переконання, що необхідно повернути художні засади середньовічних літургійних тканин, гаптів і навіть крою.

Стильові засади західноєвропейського мистецтва стали активно проникати в українське церковне мистецтво. Яскраво ці процеси проявилися наприкінці ХVІІІ ст., особливо в Галичині, а на початку ХІХ ст. вплив західної культури став таким сильним, що українське мистецтво практично повністю втратило самобутність. Якщо в ХVІ – ХVІІІ ст. у сфері літургійних тканин і шитва працювали місцеві (українські) ремісники, то в ХІХ ст. монополія перейшла

до рук іноземців, в основному євреїв та західноєвропейських купців.

З кінця ХVІІІ століття міщани **Жмигорода** (Ясельського повіту – тепер територія Польщі, північно-західне пограниччя Галичини), займалися виробництвом і продажем літургійних (костельних) шат. Жмигород славився мистецькими гаптами золотом, сріблом, кольоровим шовком, його вироби сягали східних кордонів Польщі. Тканини і фурнітуру привозили з-за кордону, а кравці на місці моделювали *орнати, капи, альби* (стихарі), *комжі, фелони, хоругви, тувальні*, покрівці, балдахіни і т.п. Готові вироби міщани на власних візках розвозили по краю, впроваджуючись до Шльонська, в Галичину, Буковину, а також Угорщину².

Зі захопленням Австрією Галичини, внаслідок конкуренції, суттєво занепали всі галузі промислу, в тому числі виріб церковних шат у Жмигороді. Тільки з 1880-х років почалося відродження параментики в цьому осередку, однак, незважаючи на те, що мова про предмети християнського культу, промисел опинився в руках жидів. Християни, місцеві ремісники тільки виготовляли товари, проте викінчений товар не був їхньою власністю, бо належав жидівським фірмам, які існували в польських містах Жмигороді, Тарнові, Кракові, Тарнобжегу, а також в ряді більших і менших містечок Галичини. Їхні агенти-євреї розвозили літургійні предмети по краю і продавали. У галицькі парафії товар завозили переважно міщани зі Жмигорода³.

Купець, віддаючи товар агентів, визначав не сталу ціну, а мінімальну, тому в гонитві за легким заробітком агенти вдавалися до значних спекуляцій. Траплялися випадки, коли вони продавали шати в 4-5 разів дорожче початкової ціни, оскільки, зрозуміло, що селяни, не завжди могли відрізнити справжні шовкові тканини і златолави, від імітованих. Внаслідок таких дій у місцевого населення (поляків і українців) виникла негайна потреба створення власного Товариства, яке б виготовляло церковні шати і продавало їх за усталеною ціною. Спершу подібний заклад заснував у Жмигороді у 1888 р. князь Адам Кописінський. Однак з причини віддаленості від колії, утрудненої комунікації, товариство

було згорнуте в 1891 році.

В цьому ж році постає “**Товариство для виробу та продажу літургійних шат**” у **Кросні** (м.Кросно – тепер у складі Польщі), з ініціативи бургомістра міста Августа Леваковського. До спілки ввійшли кільканадцять ремісників, позбавлених промислу у Жмигороді. Товариство з такою вузькою спеціалізацією, хоч і польське, вперше з'явилося на етнічній українській території. Поставлені завдання перед цим виробничо-торгівельним утворенням, а саме – перебрати промисел церковних шат з чужих рук і продавати тільки доброякісний товар за усталеними низькими цінами – створили умови заробітку місцевим фахівцям виготовлення костельних шат.

Товариство завозило матеріали тільки з Ліону, а облачення та інші предмети для церковного вжитку виготовляли у власній майстерні три кравці і чотири-шість гаптярок. Продаж якісного товару за помірною ціною був успішним як на місці, так і за межами Кросна. Крім літургійних шат суто латинського обряду Літургії для польських костелів, виробництво поширювалося і на українські парафії візантійського обряду, який домінував серед українців Галичини, Буковини і Закарпаття. Так, завдяки посередництву чотирьох агентів, які подорожували і продавали продукцію Товариства по всій Галичині, Буковині й Угорщині, річний продаж в 1896 р. сягнув понад 25 000 зл.⁴

Крім того, Товариство у Кросні виготовляло штандари (прапори), хоругви для цехів і товариств, які виставляло разом з параментикою на чисельних виставках у Кракові, Варшаві, Львові та за кордоном. Згодом, з появою українських священничих спілок, польське товариство здало свої позиції на українському ринку.

До появи в Галичині власних майстерень церковних шат ініціатива в цій галузі належала українським купцям. Високоякісна продукція, ткацько-швейне устаткування, технології відомих західноєвропейських фабрик та гаптярських осередків костельних шат, доступ до яких в межах великої Австро-Угорської імперії став вільнішим, дісталися східних її кордонів, а саме галицьких земель.

Австрійський уряд всесторонньо виявляв зацікавлення у просуванні товарів до нових ринків збуту та збільшенні товарообігу на периферії. Він взяв під контроль всю торгівлю церковними виробами, що у значній мірі вплинуло на розвиток ремесла і торгівлі.

В останній чверті ХІХ ст. в більших містечках Галичини, долаючи високу конкуренцію із жидівськими і польськими закладами, відкривають власні крамниці українські або, як тоді їх називали, руські купці. Так, у Львові наприкінці 1870-х рр. відкриває “торговлю” купець **Михайл Димет**⁵, в якій серед численних імпортованих товарів з Європи, Близького Сходу і Китаю, був великий вибір церковних предметів, зокрема церковних тканин, готових риз, стихарів (альб), мальованих на шовку або полотні плащаниць, хресних хоругв і фан.

У галицькому місті Станіславові широкий асортимент церковних виробів, а це – ікони, ризи, книги, срібний і скляний літургійний посуд, бронзові предмети, столярні та різьблені роботи – представляла на початку 1880-х рр. торгівля **Теодора Стахевича**. Інформацію про види виконуваних майстернею робіт, перелік церковних предметів (в алфавітному порядку), імпортовану фабричну продукцію і оздоби отримуємо з “*Цінника торгівлі Теодора Стахевича*” за 1884 рік⁶. Досить широко представлені в *Ціннику* священниче облачення, літургійні та службові плати: *альби* (підризники або стихарі), *антїпедія* з нашитими гаптами і мальовані, *балдахіни* на двох і чотирьох жердках, *бурси, ризи* грецького крою з всіма додатками (епитрахилем, поясом, поруччями і воздухами), *дальматики, плащениці* мальовані на полотні (шовку) і з вишитим золотом або сріблом тропарем, *пояси* до стихарів, *смушок* (чорне покривало на мари), *суконки* (на дарохранительниці), *хоругви* хресні і братські, *фани, шалі* (на дарохранительницю або монстранцію). Крім готових виробів, підприємство пропонує виконання фахових кравецьких робіт, ручного і машинного гапту на замовлення. Так, більшість компонентів облачення та службових плат шили на місці після погодження з клієнтом тканини,

розмірів, виду оздоби і ціни. Для вибору клієнта в магазині знаходився великий запас переважно імпортих тканин і шмуклірських (позументних) виробів з ряду міст Франції й Бельгії, а також Кракова, Варшави і Відня. Детальний перелік артикулів дає певне уявлення про гатунки тканин та характер оздоб, застосовуваних у галицькій параментиці: «перкалі білі і кольорові, адамашки вовняні (піввовняні) і шовкові (півшовкові), аксамити і піваксамити, парчеві тканини, златоглави, мори, шовки, сукна; галони шихові (золотисті і срібlistі), галони ліонські (Glase і срібlistі), галони золочені, галони золоті, галони шовкові, френзлі шихові кручені (золотисті і срібlistі), френзлі ліонські шихові, френзлі буліонові, кутаси шихові (золотисті і срібlistі), кутаси буліонові (малі і великі), нашивні фабричні гафти, коронки” тощо.

На даний момент дослідження не виявлено жодного джерела, яке б повідомляло про кравецьку майстерню чи рукодільню Т.Стахевича, її обладнання, кількість найманих працівників чи види оздоблювальних робіт. Однак, деякі ручні роботи – як гафт шовковими і металевими нитками, вишивка по тюлі, мереживо – безумовно були. Припускаємо, що виконувалися ці оздоблювальні операції найнятими жінками-надомницями. Подібна практика була в ту пору частою, оскільки не вимагала виробничих приміщень і обходилася значно дешевше підприємцю. Крамниця Т.Стахевича задовольняла потреби духовенства (переважно Станіславівської єпархії) до 1907 р., після чого припинила продаж церковних предметів і була викуплена разом зі складом сабірським Товариством “Ризниця”⁷.

Наприкінці XIX ст. в кількох містечках Галичини з традиційно розвинутим ткацьким промыслом створюються ткацькі школи. Подібна ткацька школа була заснована в 1885 р. в **Глинянах** поблизу Львова. Після закінчення навчання робітників і робітниць наймало ткацьке товариство для роботи на кроснах, які були його власністю для виробництва переважно килимової продукції. Одночасно в школі започаткували виробництво шовкових тканин на літургійні шати. Школа ткала церковні тканини (найімовірніше шовкові і півшовкові адамашки) з сировини місцевого

ткацького товариства і за його кошти. Глинянське ткацьке товариство брало участь у постійно діючій виставці творів крайового промыслу у Львові (1897)⁸, на яку були прислані зразки шовкових адамашків для літургійних шат т.зв. “східного костелу”, тобто української церкви.

В Глинянах до навчання залучалися в першу чергу місцеві жителі з навиками домашнього ткацтва, однак до ткацької науки заохочували мешканців із інших місцевостей. Так за даними 1898 р., “...учнів було 19, між якими 14 місцевих і 5 не місцевих. Крім того, на науку зачашають 5 незвичайних учениць – дві сестри Василянки законниці і три сестри-служебниці”⁹. Останнє повідомлення засвідчує тісну співпрацю ткацької школи з монастирями і духовними особами, які в свою чергу вболівали за розвиток рідних літургійних шат і тому готували власних фахівців.

В середині 1870-х рр. у **Перемишлі** підприємець І.Ф.Ступницький створює власне виробництво церковних виробів і називає його **Першою галицькою фабрикою церковних виробів**¹⁰. Спершу “фабрика” спеціалізувалася на виготовленні церковних виробів з бронзи та інших металів (рання назва – Фабрика бронзовельних виробів). Як пояснює сам І.Ф.Ступницький, “запропонувати свій товар його змусила шкідлива реклама не якісних церковних виробів закордонних фабрик”. Його товари виготовлені на місці власними силами, були якіснішими і довговічними, оскільки створювалися вручну. Виробництво складало дві майстерні – бронзівничих виробів та церковного посуду, а також з виготовлення шат. Зокрема, асортимент церковних тканин у ціннику за 1894-95 рр. складало: *альби* (стихарі), *бальдахи* (небо, підтримуване на 2 і 4 палках), *бальдахи парасолеві*, *фани* (прапори), хресні *хоругви*, *плацаниці*, вовняні різнокольорові пояски до стихарів¹¹. Як видно з цінника, відсутня пропозиція решти компонентів священничого облачення і літургійних тканин. Серед найбільше вживаних матеріалів виступають вовняний і шовковий адамашок, оксамит, полотно, галуни, френзелі, мереживо, кутаси тощо. Як зазначає фабрикант, ручні роботи виконувалися “численною

челяддю”¹², однак, стосовно оздоблення шат, не помічаємо ручних гаптів чи інших робіт, крім кравецьких.

Опираючись на багатолітню практику власної фабрики¹³ та немалий досвід, набутий в багатьох майстернях краю і закордонних фабриках, І.Ступницький пропонував якісний товар як для магазину, так і на замовлення. Крім того, вироби “фабрики” продавалися без послуг посередників, тому й дешевше закордонних аналогів. Всі ці чинники, а також те, що виробник ревниво оберігав традиції і канони панівного у галицьких парафіях греко-католицького обряду, завоювали прихильне відношення руського духовенства та визнання фахівців промыслу – в 1894 році продукцію *І галицької фабрики церковних виробів І.Ф. Ступницького* відзначено срібною медаллю на загальній краєвій виставці у Львові¹⁴.

Церковну торгівлю у **Львові** також відкриває у 1890-х рр. п.**Спожарська**. Спеціалізована крамниця провадила торгівлю кільканадцять літ (до 1909 р.)¹⁵ і, завдячуючи ентузіазму та патріотизму власниці користувалася симпатією в широких колах львівської громади.

В **Тернополі**, на сході Галичини, впершому десятилітті XX ст. теж з’являються майстерні та склади церковних тканин виробів. Першою в 1907 році відкриває «**Робітню церковних шат**» і різних художніх ручних гаптів **Марія Комонєвська**¹⁶. Майстерня виготовляла священниче облачення (фелони, капи, епитрахилі) та богослужбові тканини. Щоб заохотити жінок до рукоділля при Робітні був організований курс художнього гапту золотом і барвистим шовком.

Слідом за Комонєвською засновують у Тернополі торгівлю церковних риз **Євстахій Вербицький** (1910 р.)¹⁷ і згодом **Катерина Вербицька** (1912 р.)¹⁸ Остання, як зазначає рекламне оголошення, крім найдешевшої крамниці, відкрила ще й кравецьку майстерню церковних риз, де також приймали фелони і хоругви для реставрації.

Проблемою всіх попередніх комерційних утворень в галузі створення сакральних предметів була їх розпорошеність, відсутність спільних цілей і стратегії розвитку українського церковного

мистецтва, в тому числі параментики. Тому на часі було зосередження торгівельної діяльності у спеціально створеному священничому товаристві, яке б охопило весь продаж богослужбових виробів українським церквам, мало можливість розпоряджатися підбором тканин і оздоб, та досягнути більшої однотайності якості виробів. Кінець XIX ст. дещо змінив ситуацію у царині церковного мистецтва Галичини. Новий поштовх розвитку промысловості та політично-історичні передумови сприяли створенню церковних товариств, які б відродили основи церковного мистецтва, започаткували і утвердили своєрідний “український” стиль у параментиці – літургійних виробів з тканини.

Наприкінці XIX – початку XX ст. по селах Галичини продовжували мандрувати агенти переважно жидівських фірм і продавати неякісне священниче облачення і богослужбові знаряддя для українських церков за високу ціну. “Ці агенти – як зазначає часопис однієї з церковних спілок, – зверталися передовсім до церковних провізорів і старшини братства і при чарочці підсували їм до підпису накладні за вибраний і закуплений товар по 100 і 200 % дорожчє їхньої правдивої вартості. Це можуть підтвердити сотні з кругів духовенства, а крім того наводимо причину заснування в 1893 році **Товариства для виробу і торгівлі риз церковних в Самборі**”¹⁹.

Організацією товариства зайнялися тодішні катехити в Самборі, оо. Франц Рабій, Теодор Ріпецький і Іларіон Гмитрик²⁰. Дирекція досить енергійно нав’язала торговельні зносини із закордонними фабриками, задіяла місцеві сили до рукоділля й таким чином запустила власне виробництво вже наприкінці 1893 року. Товари, а саме, тканини різних гатунків (адамашок, аксамит, вельвет, атлас, шовк, півшовк, сукно, фулярд, ширтинг, кретон, сатина, мора, батист, перкаль, перетканий срібним або золотим шихом шовк), нитки для гапту та так звані шмуклерські²¹ вироби (шихові, шовкові, позолочені, золоті галони, мереживо, хрестики, кутаси, френзелі, шнури) – купувалися Товариством на місці і за кордоном.

До роботи в майстерні залучалися в першу чергу родини самбірських священників, а саме



Ілюстрований Цінник «Ризниці» в Самборі 1912 р.
(Філадельфія)

вдови і сироти. Таким чином церковна спілка виявляла опікунську турботу долею цих людей. В перший рік існування Товариства працювало тільки 5 робітниць, які займалися виключно виробом церковних риз. Поступово кількість постійно найнятих майстринь збільшується і складає вже 10 і більше осіб²². Ними виконувалися різноманітні ручні роботи – золоті, срібні і шовкові гапти, аплікація шовком, мереживні та „пацьоркові” (бісерні) оздобы. Для виконання високо кваліфікованих кравецьких робіт та машинного гапту майстерня була оснащена відомими німецькими машинами “Зінгер”.

Серед церковних виробів самбірського товариства, згідно з цінником 1896 р., у розділі “Ризи церковні”: *антипедія, бальдахини, бурси, воздухи, дальматики, завіси, заслони, ілитони, колпаки, обойчики, обруси, плащенці, покрівці на дарохранительницю, на аналой, покривала на тетраподи і проповідниці, ручники (гумерали і компорали), смушок, стихарі (підризники), фелони грецького крою з “приборами” (епитрахиль, пояс, нараквиці, воздух і два маленькі покрівці), хоругви хресні, фани (прапори), шалі для обходу з дарохранительницею, шмуклірські вироби (хрести великого формату до фелонів і менші до епитрахіля), тощо²³.*

Протягом трьох перших років Товариство



Фонди ЛМІР, ТК-224 – фелон 1920-х рр., “Ризниці” у Самборі.

у Самборі виготовляло тільки церковні ризи; згодом розширило склади і торгівлю на церковний посуд, килими і книги; відповідно тому й змінено назву Товариства в 1898 р на “**Ризниця**” (тобто склад всякого роду церковної утвари).

Переслідуючи головні цілі свого заснування, а саме перебрати ініціативу у торгівлі літургійними виробами та доставчати українським церквам якісну і



Фонди ЛМІР, ТК-593/1 – хрест на опліччі фелону 1920-х рр. “Ризниці” у Самборі, гаптування золотими нитками і кольоровим шовком.



Оригінальна нашивка “Ризниці” у Самборі на фелоні 1920-х рр.

дешеву продукцію, Товариство поступово розширює сітку своїх магазинів і відкриває філіали у великих єпархіальних містах Галичини. З цією метою “Ризниця” закупила три фірми своїх конкурентів – в Перемишлі (А.Ольшевського), Львові (М.Димета) та Станіславові (Т.Стахевича)²⁴.

Товариство постійно дбало про високу якість матеріалів та виконаної роботи. З цією метою дирекція і провідні фахівці відвідували виставки за кордоном, де можна було оглянути передові європейські досягнення в ткацькій галузі, встановити контакти з відомими виробниками та продавцями параментики в Ліоні, Парижі, Відні, Берліні, Кракові, Варшаві, Кросно, Празі.

З першого року існування самбірське священиче товариство розсилає по українських єпархіях і за кордон безкоштовні цінники, де детально представлені всі види послуг та товари. Щорічні цінники “Ризниці” переконливо засвідчують, що керівництво товариство проводило лояльну цінову політику щодо клієнтів: тканини, фурнітура і оздоблювальні роботи підбиралися згідно з побажаннями замовників – від елементарних за помірні гроші, до вишуканих, високо мистецьких за додаткову оплату. Майже на весь асортимент церковних виробів пропонувалися 4-5 варіантів ціни, а різниця вартості одного і того ж виробу могла становити 10 і більше разів. На подорожчання шат особливо впливало використання дорогих закордонних тканин, наприклад французьких з написами (типу *pallia litterata*), “ритого” *аксамиту*, суто шовкових та перетканих золотим або срібним шихом. Дорого цінувався ручний гафт шовком і металевими нитками на сакральних нашивках до фелонів (рідше



Експозиція “Ризниці” в Самборі на львівській виставці у 1909 р.

(За репродукцією: *Sprawozdanie z działalności “Ligi Potocy Przemysłowej”*. – *Lwów, 1910.* – S.268.)

покрівців) – хрестоподібні та медальйонні сюжетні композиції. Багатші замовники могли собі дозволити оздобу з ліонських золотих галунів, мережива, буліонових (золочених) френзелів, гаптованих золотою ниткою хрестиків та “звіздць”. На більшості своїх виробів “Ризниця” використовувала нашивки з логотипом “Товариство «Ризниця» в Самборі”²⁵.

Інформацію про вироби та об’єми виробництва самбірська спілка регулярно повідомляла у власному часописі – “Торговельному віснику Ризниці”, який почав виходити щоквартально з 1908 року²⁶. З 1907 року появляються ілюстровані цінники “Ризниці”²⁷, що дозволяє клієнтам краще ознайомитися з продукцією і замовляти вироби заочно. Про таку форму співпраці свідчать численні листи подяки парохів, надіслані по отриманні замовлень розсилкою.

Важливим фактором популярності “Ризниці” стала її виставкова діяльність та відзнаки на: Першій українській хліборобській виставі в Стрию (1909 р.)²⁸, влаштованій польською “Лігою помічч” виставці літургійних предметів у Львові (1910 р.)²⁹, міжнародних виставках у Відні,

Карлсбаді, Римі та ін. Не легко відбувалося утвердження української церковної промислово-торгівельної спілки в умовах тісної конкуренції і не зовсім доброзичливого відношення польського ринку, однак професіоналізм і гнучка цінова стратегія завойовували чим раз більшу прихильність замовників, в першу чергу українських.

В 1905 у Станіславові з'явилося товариство з обмеженою порукою "Дім торговельно-промисловий "Достава", яке за бажанням своїх засновників-священиків (Клима Кульчицького, Александра Стефановича та Ілярія Паньківського) займалося спеціальною торгівлею церковних виробів³⁰. Маючи подібні цілі з самбірською «Ризницею» станіславівська "Достава" однак, вважала своїм першочерговим обов'язком зібрати митецькі й промислові сили Галичини, та спонукати їх до продукування власних творів. Це робилося усвідомлено, з метою розвитку рідного мистецтва, "щоб в наших творах, які через засилля чужих фабрикатів почали втрачати старий обрядовий дух – зберігався наш своєрідний характер. Загалом, хочемо, щоб руський народ служив Господу по можливості своїми власними творами і щоб наші церкви мали в своїх утварах рідний характер"³¹. До "Достави" приєдналися талановиті малярі, які через конкуренцію та утиски польських агентів були незнані. Плекаючи справжній український дух в мистецтві, товариство знайомило художників та майстрів зі зразками української орнаментики, рекомендувало дотримуватися особливостей "нашого стилю" в малярстві.

В 1908 р. у Львові відкрили склад "Достави" у Львові, а протягом року заснували філію і перенесли сюди центральну управу. Філія жваво розгорнула торгівлю, до неї почала звертатися значна кількість священиків Львівської і Перемишльської дієцезій. В скорому часі львівська "Достава" згуртувала навколо себе здібніших художників міста і краю, налагодила зв'язки зі світовими фабриками.

Незважаючи на те, що виробництво літургійних шат не було пріоритетною галуззю виробництв "Достави", значний авторитет і добропорядні стосунки з клієнтами, здобуті живописцями, сницарями та талановитими різьбярями поширився на нову продукцію



Оригінальна нашивка "Достави" у Львові на фелоні 1920-х рр.

церковного товариства. Важливою справою для "Достави" було відкриття навесні 1910 р. власної кравецької майстерні. До цього часу всі кравецькі роботи виконувалися по домовленості з кравцем або приватними особами. Цей спосіб виробництва був неефективний, оскільки якість виконання роботи різнилася і не точно витримувалися означені терміни. Тому керівництво найняло більшу кількість вправних жінок і відкрило майстерню. Звичайно, що конкурувати з "Ризницею" ні в професіоналізмі, ні в масштабності роботи майстерня, яка тільки набирала потенціалу, не могла.

"Достава" активно ширила свою діяльність у львівських і станіславівських парафіях, стрімко зростало коло її клієнтів і вкладників. Так, на побажання духовенства і громадських кіл Перемишльської єпархії в 1911 р. відкрито філіальний склад "Достави" в **Перемишлі**. Відкриття філії дозволило спрямувати прибутки для підтримки бідніших церков, і водночас – підтримати рідних майстрів, тим самим розвиваючи самобутнє українське мистецтво і промисел у єпархії.

Якщо порівняти хронологію розвитку структури "Ризниці" і "Достави" на початку



Фонди ЛМІР. ТК-720 – хрест на опліччі фелону 1915-20 рр. "Достави" у Львові, гаптування золотими нитками і кольоровим шовком.

XX ст. помітимо однакову економічну стратегію, однак, зважаючи на значний розрив у практиці та фінансових здобутках, помітним є інтенсивне зростання останньої. Незважаючи на спільні цілі і завдання обидві церковні спілки залишалися непримиренними конкурентами на галицькому ринку. Тим часом, проблема полягала в тому, що попри священничі спілки існував цілий ряд приватних неукраїнських підприємств, які охоплювали своєю комерцією галицькі церкви, і окремі парафії чи то з користі (купити дешевше і на місці), чи то з байдужості ставали їхніми клієнтами. Відповідальність за дотримання українськими парафіями солідарності з галицькими священничими спілками лягала на духовенство, яке повинно було доносити їхні завдання і навіть зобов'язати у їх підтримці.

Загалом відзначимо, що за відносно недовгий час існування (близько 40 років, до кінця 1930-х рр.) обидві священничі спілки "Ризниця" і "Достава" відродили українське церковне мистецтво у галицьких землях, суттєво підняли його професійний рівень. В галицьких церквах появилася митецькі літургійні твори, витримані в дусі українського обряду, що сприяли піднесенню величі богослужіння. З'явившись в умовах жорсткої конкуренції з розвинутими чужоземними торговельними підприємствами, завдячуючи благородним цілям і підтримці українського духовенства, вони змогли утвердитися на ринку. В різних галузях сакрального мистецтва, в тому числі параментики виринув цілий ряд визначних талантів (хоч і безіменних), які гуртуючись довкола "Ризниці" та "Достави", у професійних мистецьких творах старалися поглибити самобутність українського обряду і своєрідність орнаментики.

1 У науковій літературі європейських країн з латинським обрядом Літургії ці типи тканин означають як *параментика*, *параменти* [Knoblauch M. *Der Paramentenschatz im historischen Museum zu Bern*. – Bern, 1895; Braun J. *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*, - Torino, 1914; Stummel H. *Paramente*, t.1-3. – Munchen, 1923; Вербицький Л. *Параменти церковні, фелони і вишивки* // Вистава Археологічна польсько-руська устроена во Львові в році 1885. – Львов, 1885. – С.3-8]. Поняттям «параментика» і «шатництво» послуговувався найвизначніший польський дослідник літургійних шат і гапту Лонгін Жарновецький, який також широко студіював українські (в тому числі галицькі) пам'ятки. У даній публікації автор користується цим поняттям як короткою

синонімічною формою до „церковні „ „сакральні“ тканини, „літургійні шати“, „священничє облачення“.

2 H.G. Towarzystwo dla wyrobu i sprzedazy szat liturgicznych w Krośnie // *Przewodnik przemysłowy*. – Lwów, 1896. – R.I. – Nr.7. – S.85.

3 Ibid. – S.85;

4 Ibid. – S.86.

5 *Господарь и промышленник*. – Станіславовь, 1879. – Ч.2 (16 листопада)

6 **Цінник** церковныхъ снарядовъ, иконъ, ризъ и книгъ, находящихся в торговлі Теодора Стахевича въ Станіславові. – Коломья: Тип. М.Білоуса, 1884. – 15 с.

7 Торговельний вісник Ризниці. – 1908. – Р.1. – ч.1. – С.3

8 Hronika // *Przewodnik Przemysłowy*. – R.II. – 1897. – N 1 (15 października). – S.237.

9 O najnowszych wynalazkach w tkactwie // *Przewodnik przemysłowy*. – R.III. – 1898. – S.281

10 **Цінник Першої галицької фабрики** виробів церковних з золота, срібла, китайського срібла, бронзи і т.п. І.Ф. Ступницького в Перемишлі, Ринок ч.23. – Перемишль: Тупом Іосифа Стифього, б/д (1894-5?). – С.3

11 Там само. – С.5-8.

12 Там само. – С.3. (Кількість і спеціалізація майстрів вимагають уточнення в архівних документах ЦДДАЛ, які на даний момент дослідження недоступні).

13 Фабрика І.Ф.Ступницького проіснувала більше 20 років.

14 Загальна краса вистава у Львові // *Діло*. – 1894. – Ч.22

15 Вісти з "Достави". – Львів: друк.НТШ, 1911. – С.2.

16 Рекламне оголошення // *Подільський голос*. – Тернопіль, 1907. – Ч.4

17 Рекламне оголошення // *Подільський голос*. – Тернопіль, 1910. – Ч.2

18 Рекламне оголошення // *Подільське слово*. – Тернопіль, 1912. – Ч.1

19 Торговельний вісник Ризниці. – Самбір: видав. Тов-ва "Ризниця", 1908. – Р.1. – ч.1. – С.1-2

20 Заходом трьох засновників відбулися перші збори 25 травня 1893 року, на якому були присутні священники і світські особи. На зборах обговорили і прийняли статут Товариства.

21 *шмуклерські* – заст. назва, *позументні*. Позумент – гаптована срібними або золотими нитками тасьма для оздоблення одягу, м'яких меблів і тін.; інша назва *гапун, гальон*.

22 **Цінник** Товариства для виробу і торгівлі риз церковних в Самборі на 1898 рік. – Перемишль: з печатні Н.Джулинського, 1897. – Р.V. – С.III.

23 **Цінник** Товариства для виробу і торгівлі риз церковних в Самборі на 1897 рік. – Перемишль: з печатні Н.Джулинського, 1896. – Р.IV. – С.9-17.

24 В 1904 р. закуплено торгівлю церковних речей М.Димета в Львові на ринку ч.20, де і перенесено філію Ризниці. В 1905 р. засновано філію в Станіславові, а в березні 1906 р. в Перемишлі. В 1907 закуплено склеп Теодора Стахевича в Станіславові, а в 1908 р. закуплено будинок у Львові на ринку ч.43, де невдовзі була перенесена філія.

25 Це підтверджують музейні колекції ЛМІР, МЕХП та польові матеріали з церков Самбірщини, Коломиїщини, Золочівщини та ін.

26 Торговельний вісник Ризниці. – 1908. – Р.1., Ч.1. – С.1;

27 **Цінник** риз сосудов и книг церковных товарищества «Ризниця» в Самборі (с філіями в Львові, Станіславові, Перемишлі). – Самборь: з печатні Шварца и Трояна, 1907. – 120с.

28 Перша українська хліборобська вистава в Стрию // *Господар і промисловець*. – Стрий, 1909. – Ч.21, 22.

29 Торговельний вісник Ризниці. – 1910. – Р.III. – Ч.8. – С.5;

30 Вісти з "Достави". – Львів: друк.НТШ, 1911. – С.2.

31 Там само. – С.3.

Юрій ОСТРОВСЬКИЙ
АРХІТЕКТОНІЧНО-ДЕКОРАТИВНА
ВИРАЗНІСТЬ ТА ПРОЦЕС
ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО
ІКОНОСТАСУ.

Церковне мистецтво, як невід'ємна складова частина національної культури, є складовою частиною релігійної обрядовості, носить ті ж самі риси, що і вся обрядовість. Риси самобутності цієї обрядовості сформулював ще в 1966 р. о. Атаназій Великий. На його думку: «В своїй генезі і в своєму розвитку український обряд не є відтворенням чужих зразків, не є колоніальним стилем сил, які змагаються за панування над українською землею. Наш народ з самих початків був ініціатором і суб'єктом розвитку української церковної обрядності, а не тільки її об'єктом, як цього вже вимагали і вимагають конкретні чи потенціальні окупанти української території. Українська обрядність ні візантійська, ні латинська, але слов'янська. Вона також не однойменна (елементарна), але синтетична: вона постійно творить синтезу, проводжену з власної духовності та власних потреб, і не може без приниження отієї “слави” постійно дивитися на чужі зразки і за ними відсуджувати отой властивий дорібок українського християнства.

Коли б зробити спробу визначення української обрядності, можна сказати, що вона є: – продуктивна, тобто творча в шуканні окремих, властивих собі вартостей, а не репродуктивна в наслідуванні чужих зразків; – вона є селективна, тобто добирає за власними внутрішніми критеріями позитивні елементи вселюдського досвіду, не зважаючи на напрямок і географію їх походження (схід – захід); – синтетична, тобто з корисних для себе і відповідних собі елементів творить нові форми; – відкрита, тобто уникає ексклюзивності візантійських, московських чи римських зразків; – національна, тобто керується вимогами і потребами української християнської громади, а не інтернаціональними штампами. І це є ті головні прикмети української обрядової слави та критерії її оцінки. А всі ці прикмети ілюструють також важливі сектори української загальної історії виявляють

багато історичних явищ і фактів, доводять черговий раз рушійність релігії і Церкви в українській історії¹. Важливе місце в обрядовості української Церкви займав і займає іконостас. Процес його становлення і розвитку тісно пов'язаний з її історичним шляхом.

Значне місце, якщо не визначальне, в колі досліджень проблеми генези українського іконостасу посідає аспект міжвидового синтезу рівнях видів мистецтва і витворення на його основі, органічного за характером ансамблю, що сприймається як автономний, логічно завершений об'єкт в контексті певного середовища, який може розчленовуватися в нашому усвідомленні на окремі складові частини і елементи тільки із застосуванням аналітичних методів досліджень. Тому, на наш погляд, це не тільки проблема пошуку іконописно-змістовної і художньо-формальної цілісності, яку розуміли і розуміють як генетичну багато дослідників. Так як об'єднання іконописних ярусів і їх змістовно-завершеної логічності незалежно від величини розмірних параметрів, не витворює іще у нашому сприйнятті оригінально нового, самоцінно-суверенної завершеної вартості об'єкта - це тільки ще проста «сума», що завжди залишається меншою ніж «ціле» в Аристотелівському розумінні.

З погляду логічно-семантичного підходу - це проблема, розвитку концепту /сутності/ - «Вівтарна перегородка» та її перетворення у новий типологічний архетип з денотатом /йменням/ - «Іконостас».

Ми далекі від думки заперечувати здобутки і значення російської культури епохи Феофана Грека та блаженного Андрія Рубльова. Їх особисті заслуги, як для справи формування і утвердження змістово-мистецької виразності пізніших іконостасів, так і для світової культури в цілому, а тільки вважаємо за історично не адекватне і тому не науково верифіковане застосування терміну «Іконостас» стосовно стану розвитку вівтарних перегородок до XVI - XVII століть.

Також не збираємось заперечувати роль іконопису та іконописців у справі вироблення “проектного завдання” на перетворення даного артефакту, бо напевне

власне вони, керуючись канонічною іконографічною тематикою, орієнтуючись на необхідну мінімальну величину та геометричну спрямованість параметрів ікон, відповідно до сюжету зображення і були безпосередніми законодавцями в ділянці членувань і пропорційності іконостасних ансамблів. Власне їм належить заслуга першого етапу “окартинювання” ікони, процес який розпочався з того, що кожний окремий персонаж або сюжет в системі вівтарної перегородки почав займати окрему площину – ікону або пояс. Власне вони були тими виразниками і втілювачами внутрішніх процесів формальної “самоорганізації” даного артефакту і навпаки.

Михайло Драган у своєму дослідженні про українську декоративну різьбу 16 – 18 ст., пишучи про іконостас, як об'єкт дослідження вважав його основним питанням в колі проблем розвитку і становлення стародавнього українського мистецтва, вказував: “... за браком пам'яток немає змоги простежити ту еволюцію, яку проходив іконостас на Україні у своїх початкових фазах”².

У XVII ст. іконний ковчег замінюється більш розвиненою формою обрамлення, яка виникає з еволюції цілої іконостасної перегородки. Плоска, до цього часу іконна стіна завдяки впровадженню до Церковного мистецтва різьбленої пластики перетворилася в просторовий, трьохвимірний архітектонічно-різьбярсько-живописний ансамбль. Ікони почали органічно пов'язуватися з рамою; позбавлені обрамлення були незавершеними твором в суспільному сприйнятті зламу XVI – XVII ст. і тому вже не могли входити в іконостасний ансамбль.

Ікони почали компонуватися зразу з врахуванням обрамлення. Початково обрамлення разом з усією декорацією пластично накладалися на ікону, пізніше ікону почали вставляти в раму, яка прийняла на себе все декоративне навантаження, залишаючи на дошці лише тонку профільовану планку яку кріпили просто до ікони.

Приймаючи тезу Г. Логвина про архітектонічно-ордерну виразність

українського іконостасу³, як найбільш характерну рису його своєрідності та приймаючи до уваги всі можливі запозичення, які властиво могли сприйматися тільки там, де для цього був відповідно підготовлений ґрунт нашої культури, суспільного усвідомлення та сприйняття, то побачимо, що не маючи змоги простежувати цього процесу безпосередньо на вівтарних перегородках, можемо простежити еволюцію формування архітектонічної виразності в нашій культурі від її початків на пам'ятках інших видів, часто близьких за сферою використання. Проблема досліджень формування відповідного ґрунту для сприйняття у культурі, на нашу думку, дає змогу краще зрозуміти і відповісти, чому шлях розвитку українського іконостасу у XVI – XVII ст. пішов в напрямі формування архітектурно-виразного, відносно автономного об'єкта, бо власне тоді, як складний ансамблевий об'єкт він і починає складатися остаточно. Наявність своєрідного усвідомлення архітектонічного дає підстави говорити про оригінальність і зрілість тієї чи іншої культури.

Для Освальда Шпенглера, архітектонічна форма мала вирішальне значення як “одвічний символ” філософської концепції життя будь-якої культури і епохи. Це на його думку означає, що та чи інша культура виражає свої ідеали в певних архітектурних формах. Архітектура через це є “владною порядком” і для інших мистецтв, які їй і підпорядковуються⁴.

Зараз, в умовах епохи постмодернізму, в колі проблем пов'язаних з формуванням матеріально-духовної культури і середовища, одну з найважливіших теоретично-естетичних світоглядних позицій знову починає посідати категорія “Архітектонічного”. Вона займає як і займала активну позицію у формуванні світогляду і творчого операціоналізму будь-якої культури, одночасно залишаючись показником, і виразником її зрілості. На інтелектуальному рівні осмислення дана категорія володіє принциповим метатеоретичним характером. В кінці XX і на початку XXI ст., коли вся картина світу виступає в суспільному усвідомленні вкрай розчленованою на окремі елементи і ланки, відрухово пробуджуються

тенденції до усвідомлення її цільності, на рівні антропологічного закону і прагнення. Це поняття, як термін починає все частіше зустрічатися. Ним ми почали окреслювати дуже широке коло дискурсної проблематики, правда, не завжди, доречно.

Про архітектонічно-декоративну виразність. Теоретичний екскурс.

Отже в колі проблем, пов'язаних з формуванням будь-якої матеріально-духовної культури, одне з кардинальних місць посідає принцип архітектонічного, як естетично-формальної і філософської категорії, і котра є методологічно базовою, яка приймає активну участь у формуванні світогляду і творчого операціоналізму культурної традиції, будучи водночас і її індикатором на зрілість, володіючи при цьому принциповим метатеоретичним характером.

Першочерговою метою будь-якого творення є найкраще, тобто найдоцільніше логічне втілення у зовнішній формі інформаційно-образної, функціональної, утилітарної, матеріально-конструктивної і технологічної сутності будь-якого об'єкту чи процесу. Це фундаментальний принцип будь-якого формоутворення. Даний принцип як в побутовій так і спеціальній сферах слововживання позначається різними термінами, які виражають його смисл-сутність з різною повнотою і точністю або позначають лише певну, окрему його сторону - «тектоніка», «раціональність форми», «логічність форми», «єдність композиції», «композиційну єдність», «композиція».

Найбільш повно і в широкому аспекті ці принципи позначаються терміном «архітектоніка», грецьким за походженням, яке бере свій початок в античних часах - де ним позначалася «будівельна майстерність -мистецтво», означає «художній вираз закономірності побудови, притаманний конструктивній системі споруд» і взагалі «будові художнього твору».

Термін «Тектоніка» – «те що відноситься до будівництва /побудова форми/», використовується в більш широкому розумінні і ще більш многозначно⁵

Початкове античне розуміння архітектоніки значно розширилося і

поглибилося як у своєму змісті, так і в застосуванні. Зараз воно вживається не тільки в конструктивно-художньому, але й в композиційно-художньому сенсі при позначенні всесторонньої гармонійної досконалості і організованості, раціональності, логічної вишуканості, гармонії внутрішнього і зовнішнього, як своєрідна характеристика якості художніх та технічних утворів, а інколи навіть переноситься і на об'єкти природнього походження, що зовсім не відповідає сутності поняття, бо ця категорія може мати поширення тільки на артефакти.

Тобто під архітектонікою, в широкому розумінні, усвідомлюється всесторонній матеріальний і інформаційно-естетичний взаємозв'язок внутрішнього змісту і форми в різних об'єктах створених людиною – артефактах.

Термін «Архітектоніка» застосовується і в іншому аспекті – стосовно різних видів монументального і декоративного мистецтва в розумінні їх підпорядкованості архітектурі. Так, австрійський мистецтвознавець і теоретик мистецтва Ганс Зедльмайр в статті «До сутності архітектонічного»⁶, заперечував вживання “тектонічне” і “архітектонічне” як, синонімів, вважав, що “...архітектонічне підноситься над тектонічним” і розуміння архітектонічного криється в історичному розвитку, виникненню суспільства і його розбудові як системи. Та й самій архітектурі Зедльмайр, в значній мірі надавав, як носію символічного сенсу, значної уваги у своїх дослідженнях, власне як мистецтву не репродуктивно-зображальному, а образно-символічному.

Світовий історично-суспільний процес, на його думку, співпадає з розвитком і усвідомленням принципу архітектонічного, де він його ілюструє.

Так, доісторичний процес з палеолітом включно є атектонічим. У всіх мистецтвах відсутні тектонічні елементи, брак основної ведучої провідної лінії і розмежувань. Всі епохи після палеоліту, – світова історія до наших днів тектонічні і для них він виділяє п'ять ступенів розвитку.

– Ранній неоліт - тектонічне розповсюджується в регіонах, де було

суспільство, незалежно одне від одного.

– Епоха бронзи - архітектоніка поширюється як «згущення» і наростання тектонічного. Результат, великі мегалітичні та циклопічні споруди.

– Ранні часи всіх високорозвинених культур, де архітектонічне починає ставати «владною порядку» для всіх мистецтв і є їх провідником. Творяться основи розуміння цільності для всіх мистецтв.

– Пізня античність - європейська культура від ренесансу з першими зародками у готиці. Пластика і живопис відокремлюються від архітектури, стають так би мовити, «релятивно автономними»

– Від нових часів і до наших днів. Примат архітектури має «підмочену репутацію», первинне розуміння смислу архітектонічного забуте, або знову стало невідомим за сутністю постановки питання. Архітектонічне досягається через «конструкцію».

Сумарно ці процеси усвідомлення архітектонічного, як принципу, співпадають, на його думку, з історією розвитку релігій.

Існує ще один пласт-аспект буття даного принципу в культурі, а особливо в мистецтві, де архітектонічне через архітектурну у вигляді своєрідного сюжету репродукується у творах різних видів мистецтв, де застосування архітектурних деталей і членувань свідчить через засвоєння цієї теми про суспільне усвідомлення даного принципу як фундаментального і системно творчого. Тут різниця між різними видами мистецької структури приводить до засвоєння нових мотивів та законів в одних видах мистецтв та їх трансплантацію в інші.

Цю тенденцію вперше помічаємо в пластичному оздобленні кам'яних саркофагів і надгробків у античному мистецтві пізнього Риму, яка пізніше найширше проявляється у виробках культової чи сепулькарної пластики. Вона зустрічається і у мусульманському декоративно-ужитковому мистецтві, в тому числі і меблярстві, яке також в основному мало культове призначення. Остаточо у творах декоративного мистецтва сакрального застосування ця тенденція закріплюється, як форма вираження у Візантії, а особливо у пізньороманському мистецтві, де колони,

аркади, профільовані карнизи, як засоби архітектурного членування і виразності, стають декоративно-виражальними елементами у оздобленні, як предметів, так і ікон. Готика продовжила і розвинула цю тенденцію, внісши до цього арсеналу архітектурних елементів, характерні саме для її стилістичної художньої мови зразки. Хоча використання ордерних пластичних архітектурних елементів античного походження не припиняється в Італії та Німеччині і в значній мірі вони інтерпретуються до Нових часів⁷.

Особливо посилив цю тенденцію Італійський Ренесанс. Він почав її переносити і на вироби світського характеру, що особливо помітно у меблярстві корпусних типів, конструкцій призначених для зберігання, бо вони за типологією наближаються до архітектурних будівель, які, як вважає Д. Кес, “... характеризуються чіткою формою, ясно зрозумілою побудовою і високою мірою використання у оздобленні архітектурних елементів. Корпусні меблі вирішуються як архітектурні споруди, як мініатюрні палаці з колонами, пілястрами, карнизами, фронтонами”⁸. Власне такі, складені з архітектурних елементів меблі, в якій кожна частина є самостійною, незалежною формою, але їх органічність сприйняття цілості при цьому не втрачається, згаданий автор і визначає, як архітектонічні. Підкреслюючи раціоналізацію ренесансного формотворення, зросло мобільність і автономність меблів, які все більше відокремлюються від стіни, а значить і усвідомлюються як певна окрема самостійна цілісність.

У цей же період часу дана “інтернаціональна” тенденція поширюється майже по всьому європейському континенті, набирає в той же час національних своєрідностей в процесі того як переплітається з місцевими традиціями.

В епоху Бароко архітектурні елементи починають застосовуватися без особливої строгості і логічної послідовності. Зникає раціональність і ясність ренесансу, як основних критеріїв формоутворення. З'являється схильність до більш довільного характеру виявлення тектонічної структури,

яка на перший погляд приводить до довільної, алогічної обумовленості, без врахування специфіки матеріалу, за що архітектурна виразність оздоблення храмових вівтарів даного часу в Італії була піддана нищівній критиці раннім апологетом модерних тенденцій в розвитку декоративно-прикладного мистецтва Готфрідом Земпером. В цьому випадку, як нам видається маємо приклад неадекватного історичного розуміння поняття “декор”, яке побутує зараз та його буттям і розумінням людьми минулого. В звичному слововжитку поняття “декор” і “прикраса” також перетворилися у синоніми. В минулому декор усвідомлювався не як зайвий додаток, прикраса аплікована на форму, а скоріш, як відповідна “пристойність” і “доречність”, де він за сенсом виводився з мистецтва риторики.⁹

Тому архітектонічно виразний декор у декоративному мистецтві відіграв роль монументалізуючо-документального чинника, підкреслюючи з однієї сторони функціональну спорідненість і тотожність, як у випадку --меблів для зберігання, і як засіб взаємопов'язаної включеності, підпорядкованості в певне стилістичне докільля. Окрім того він зберігав за собою і свою первинну характеристику, як орнаменту – носія символічно-інформаційного смислу.

Архітектонічне, як стиль і спосіб мислення, у всіх культурах формується спочатку у творах декоративно-ужиткового мистецтва, і у більшості народів. Особливо чітко це прослідковується у творах культу та сакральності. Архітектоніка, як найвища категорія досконалості форми, формується у предметному мистецтві. Звідси пізнані закономірності переходять у архітектуру яка надає їм розуміння стилю, надалі відбувається перехід архітектурних принципів у твори ужиткового мистецтва, куди вони переходять у вигляді декоративної виразності, яка пізніше, чергово, після етапу засвоєння на цьому рівні, де освоюється в процесі виробництва, переходить і знову впливає на архітектуру, але вже як символ-метафора другого рівня.

Так, наприклад архітектоніка, як стиль естетичного мислення в українській

культурі формуючись у творах декоративно-ужиткового мистецтва, рукописній книзі, пізніше друкованій, через які вона туди потрапляє і через які поширюється, що в кінцевому результаті приводить до усвідомлення витворення архітектонічно-стильового усвідомлення архітектури і її реалізації в тому числі і такої архітектонічно-виразної споруди в інтер'єрі храмів, як український іконостас. Тут засвоюються принципи ордерності і аж після цього ці принципи широко засвоюються в національній архітектурі. Бо в будь-якій культурі нові принципи не приживаються одразу, не дивлячись на всю їх прогресивність, а тільки тоді, коли в надрах даної культури є підготовлений ґрунт, куди попадають зерна нового, що переходять з інших культур.

“Іконостасність” на думку Алпатова взагалі характерна вже для Давньоруського мистецтва. “Принципи іконостасної композиції дають про себе знати і в багатьох інших видах мистецтва”¹⁰.

Формування архітектонічно-декоративної виразності в українському мистецтві.

З аспектом репродукування архітектурних елементів і членувань, як носіями і відображенням принципу архітектонічної виразності, в найширшому розумінні цього словосполучення, починаємо зустрічатися в Україні з X ст. Сюди він потрапляє з Візантії внаслідок прийняття християнства як державної релігії, як безпосереднім шляхом, так і через Балкани, а також як тенденція романських впливів із Заходу.

Однією з перших пам'яток, де це простежується і про який з впевненістю можна говорити, як про продукт місцевого виробництва, – це так званий саркофаг княгині Ольги з двохстилим віком, віднайдений при розкопках Десятинної церкви у 1826 р., що зараз у фрагментах зберігається у Софійському заповіднику. Тут надвох бічних, горизонтально витягнутих стінках основи зображена шестипролітна аркада на семи колонах-пілястрах з капітелями і базами. В її між колонному полі подано чергування трьох пальмових гілок і хрестів латинського типу, в той час, коли на п'ятисторонніх бічних стінках подано розквітлий хрест

грецького типу. Ритмічне повторення орнаментальних мотивів на видовжених стінках симетрично не завершене. Можна говорити про символічне нав'язування до теми про сім стовпів Мудрості, яка на них збудувала свій храм.

Напевно, що не тільки через архітектуру, але і через художнє оформлення рукописної книги та конструкцію її текстів¹¹, а пізніше і через друковану, в українську культуру входить і утверджується архітектонічне усвідомлення (в розумінні ідея-зміст + тектоніка), як основного принципу втілення гармонійної цілості як на рівні тексту так і виразності його форми.

Книга як архітектонічний утвір і сама є одним з видів декоративного мистецтва, володіючи архітектонікою тексту (У. Морріс, М. Каган), а пізніше як друкована – дизайну (в розумінні найраніше широко тиражованого продукту промислово-мануфактурними методами).

На титульних заставках рукописних книг була випробувана майбутня ідея “іконостасності”. Ці мініатюри відігравали роль “єдикули” (малого храму), триумфальної 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 і вершинним в такого роду зображеннях є фронтиспис з “Юрійського Євангелія” 1119–1128 рр., яке написано в Києві для Юрійського 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 неабстрактно-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 триумфальних арок, великого ордеру з аркадами, а у вигляді гігантських здиблених поверхонь, інкрустованих живописом, які на думку Г. Н. Логвина “... справляють враження килимів” реалізуючи бароковий принцип “боязні пустого місця”. На зображенні з фронтисписа можна вбачати сформований апостольський та праздниковий ряди, судячи з кількості медальйонів переплетених виноградною лозою.

Ці зображення можна віднести до так званих “критичних форм мистецтва”, які є ніби випереджаючими за своєю суттю, відносно епохи в якій створені і є провісниками майбутніх шляхів розвитку мистецтва.¹²

Повертаючись до думки М. Алпатова про ідею “Іконостасності”, яка стала характерною рисою для мистецтва Древньої Русі і її 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 точно, бо тут є певна метафорична афористичність, яка дещо змішує причинно-наслідкові взаємозв'язки.

В переломні моменти історії суспільство звертається до свого минулого, яке виступає одночасно як джерелом досвіду, так і ґрунтом для натхнення. Тут історизм в будь-якому виді мистецтва починає виступати як особливий принцип підходу до вирішення завдань культури і як спосіб творчого мислення.

Різні чисто формальні системи мов і текстів, засновані на зразках історії і традиції, в залежності від соціального замовлення, можуть наповнюватися різним актуальним ідейно-художнім змістом. Отже йдеться про актуалізацію певних вартостей і концепцій минулого як аспірацію і ремінісценцію, або про наповнення новим ідейно-художнім

змістом старих формальних концепцій та ідеологем. Щось подібне відбулося і в українській культурі на початку XVII ст., на етапі формування архітектонічно-виразної декоративної структури нових іконостасів. При всій прогресивності «ренесансних» тенденцій світосприймання, суспільство залишається все ще традиціоналістичним та консервативним, але релігійно-політичне протистояння тих часів змушує його змінювати стилістику і виразність церковного мистецтва, яка головної декларації нової національної культури. Такий об'єкт, як вівтарна храмова перегорода посідає тут домінуючу позицію. Її іконний зміст, як системи залишається традиційним, але кардинально змінюється та розвивається структура, яка поєднує різні складові цієї системи надаючи їй нової цілісності і виразності не втрачаючи можливості усталеного символічного богословського прочитання та толкування. Тому ця нова символічна структура напевне починає підсвідомо і доречно прочитуватися з позицій Євангельського історизму. Події і постаті зображені в іконах починають доповнюватися розвиненими рамами з елементами архітектонічного декору, який за своїм походженням відноситься до пізньої античності римських часів. Періоду в якому і відбуваються Євангельські історії нової ери. Ця нова декоративна структура була неабияк необхідна і з огляду на характер змін, які проходять і в самому іконопису, від ієратичної площинної ікони до ілюзійної та чуттєвої картини. Процес, який на століття раніше розпочався в Італії. Тут нова візуалістика живописного зображення почала вимагати і нового обрамлення. Тільки завдяки ньому картина й почала сприйматися як «вікно у світ». Завдяки цим перетворенням «олтарна перегородка», «тябло», «деісус» видозмінюються і починають усвідомлюватися під денотатом «Іконостас». Звичайно на цей процес мали впливи і запозичення з артефактів Західної Церкви, що були вибрані селективно та творчо осмислені.

1 о. Атаназій Т. Великий. Релігія і Церква – основні рушії української історії // Зустрічі, 1990, № 5 – 6. – С. 162 – 163.

2 Драган М. Д. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 11.

3 Логвин Г. Н., Миляева Л. С. Искусство Украины // История искусства народов СССР. – Москва: Изобразительное искусство, 1974. – Т. 3: Искусство XIV–XVII веков. – С. 101–152.

4 Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. Gestalt und Wirklichkeit. – München, 1923. – S. 141-146

5 Словник іншомовних слів. – К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1985. – С. 84 – С. 814.

6 Sedlmayr H. Zum Wese des Architektonischen. // Epoche und Werke. In 2 Bände. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. – Wien-München: Verlag Herold, 1959-1960. Bd. 2, – S. 203 – 209.

7 Таруашвили Л. И. Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Катмера де кенси. / УДК 72. 03. (063) 1995. – М.: Российская Академия Художеств. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства и архитектуры. 1995. – С. 37-38.

8 Кес Д. Стили мебели. – Будапешт. 1979, – С. 88.

9 Попадюк С. О декоре. // Архитектура СССР. № 1, 1991. – С. 104-107. Див. також. Станкевич М. Декоративність – категорія мистецтвознавства. // Мистецтвознавство '05. – Львів, 2005. – С. 9-18.

10 Аллатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. III, – М., 1955, – С. 183.

11 Пецак М. М. Розвиток давньоруського і староукраїнського наукового тексту. – К., Українознавство, 1994, – 270 с.

12 “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, S. 75–82; Kunst und Wahrheit. – Frankfurt am Main. 1961.

Zofia BATOR PROBLEM IKON WSPÓŁCZESNYCH NA PRZYKŁADZIE IKONY ŚWIĘTEJ RODZINY „DOMOWEGO KOŚCIOŁA”

Kanon ikonograficzny większości świętych wizerunków ukształtował się wprawdzie w starożytności chrześcijańskiej, jednak również w czasach nowożytnych powstawały nowe przedstawienia. Jedne z nich zostały uznane za kanoniczne, inne nie, ale także zostały przyjęte w ludowej pobożności. Również w naszych czasach podejmowane są próby tworzenia nowych ikon, a takie tendencje można zauważyć także w Kościele rzymsko-katolickim. Szukając powrotu do wspólnych korzeni sztuki chrześcijańskiej, tworzy się tu przedstawienia, wyrażające treści wiary katolickiej tradycyjnym językiem malarstwa ikonowego. Owe treści często nie posiadają swojego odpowiednika w liturgii oraz ikonografii Kościoła wschodniego, dlatego stanowią pewien problem, nad który warto się pochylić.

Taka sytuacja dotyczy na przykład obrazu Świętej Rodziny (Jezusa, Maryi i Józefa), który w krótkim czasie zyskał dużą popularność wśród wspólnot „Domowego Kościoła” w Polsce. Wobec tego przedstawienia rodzi się jednak pytanie: Czy ten wizerunek można nazwać ikoną? Czy jest on zgodny z Tradycją Kościoła powszechnego, z jego nauczaniem oraz ikonografią? Czy funkcje tego obrazu są analogiczne do funkcji, jakie pełnią ikony? Czy ikony mogą powstawać poza Prawosławiem? Czy współcześni artyści mają szansę stworzyć obraz, który stanie się „świętym wizerunkiem”, uznawanym w całym Kościele? W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania warto zwrócić najpierw uwagę na proces kształtowania się ikonografii Świętej Rodziny, a następnie dokonać analizy ikonologicznej omawianego wizerunku oraz jego roli, jaki pełni w Kościele.

1. Temat Świętej Rodziny w najstarszych przedstawieniach

Przez wiele stuleci temat Świętej Rodziny nie był podejmowany wprost w chrześcijańskiej ikonografii. Tak jak Boże macierzyństwo Maryi od początku przedstawiano w sztuce, tak św. Józef był osobą, którą mniej interesowała się zarówno teologia, jak też ikonografia pierwszych wieków. Sporadycznie wspominany w Ewangeliach, apokryfach oraz w pismach



Boże Narodzenie, pol. XVI w., Moskwa, (Muzeum Rosyjskie, Petersburg), w: *Życie Maryi w ikonach*, red. G. Parravicini, Warszawa 2003, s. 85.

Ojców Kościoła, również w sztukach plastycznych pierwszego tysiąclecia występuje raczej rzadko. Taka sytuacja zaczęła się powoli zmieniać dopiero w średniowieczu, wraz z rosnącym kultem św. Józefa na Zachodzie¹.

Najstarsze znane nam zabytki sztuki chrześcijańskiej wyrażają przede wszystkim tajemnicę Wcielenia i Bożego macierzyństwa Maryi. Wprawdzie w tych scenach nie spotkamy postaci św. Józefa, ale pojawia się on już w V wieku, czego przykładem mogą być dekoracje o charakterze narracyjnym na łuku triumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie. W rozwinięciu kompozycji *Zwiastowania* ukazano tam np. scenę, dotyczącą wątpliwości Józefa. Po przeciwnej stronie znajduje się *Ofiarowanie Dzieciątka w świątyni*, a bezpośrednio pod nim, *Ostrzeżenie Józefa przed Herodem*. W kolejnej scenie *Ucieczka do Egiptu*, widzimy Jezusa, Maryję i Józefa witanych przez miejscowego władcę. Największą popularność w sztuce chrześcijańskiej zyskały później także inne sceny, gdzie występuje postać św. Józefa: *Boże Narodzenie* oraz *Ofiarowanie Jezusa w świątyni*, a w sztuce zachodniej także *Pokłon Trzech Mędrców*. Owe tematy zostały rozwinięte na Zachodzie w średniowieczu i wyraźnie powiązane z ideą Świętej Rodziny w sztuce nowożytnej.

Choć temat ten, nie jest dominującym w ikonografii wschodniej, jednak jest tam też w pewien sposób obecny. Kanoniczny schemat ikony *Narodzenia Pańskiego*, który został ostatecznie uformowany na początku II tysiąclecia w Bizancjum, ukazuje wydarzenia, rozgrywające się w różnych miejscach i w różnym czasie. W centrum znajduje się Maryja, leżąca na purpurowym łożu. Tuż obok Niej leży Dzieciątko, owinięte w pieluszki i położone w żłobie, w ciemnej grocie. Na Jego człowieczeństwo wskazuje apokryficzna scena kąpieli, zaś na Bóstwo - nimb oraz chóry anielskie, oddające pokłon. Przed jaskinią, na purpurowym posłaniu, leży lub siedzi Maryja. Nie patrzy Ona na Dzieciątko, lecz kieruje wzrok na Józefa, siedzącego na uboczu. Na Jego twarzy maluje się lęk, niedowierzanie, przygnębienie; z głową opartą na dłoni rozmyśla o tajemnicy narodzin z Dziewicy. Tuż przy nim stoi z kijem w dłoni zgrabiony, odziany w skóry starzec, utożsamiany z kusicielem². Usiłuje on podważyć wiarę w dziewicze poczęcie i zrodzenie Jezusa, ale Józef wychodzi z tej próby zwycięsko. Pomimo znacznego oddalenia od centrum ikony św. Józef odgrywa w tej scenie istotną rolę jako małżonek Maryi, który „wziął ją do siebie” (Mt 1,20) i zaopiekował się nią oraz poczętym z Ducha Świętego Dzieckiem. Jego postać została jednak świadomie odsunięta w tej kompozycji na plan dalszy, dla podkreślenia, że to nie on jest prawdziwym ojcem Jezusa. Ów dystans, jaki pojawia się także w innych kompozycjach, związany jest z konicznością zaakcentowania dziewiczego poczęcia Jezusa. Św. Hieronim pisze, że „Nie śmiał Go dotknąć Józef, o którym wiedział, że nie pochodzi od niego”³.

Biorąc pod uwagę czas i okoliczności ukształtowania się tej kompozycji, nie może dziwić fakt takiego właśnie formalnego ujęcia. Ikona *Narodzenia Pańskiego*, która zachowuje ścisły związek z tekstami liturgicznymi, stara się bowiem wyrazić przede wszystkim misterium Wcielenia, w kontekście historiozbowczym, co jest charakterystyczne dla całej myśli patrystycznej⁴. Oparty na opisach ewangelicznych obraz Bożego Narodzenia, jaki rysuje np. św. Hilary, znalazł później odzwierciedlenie w ikonografii tego święta: „Zobaczmy poródzenie, kwilenie i kolebkę Pana (...). Nowe światło gwiazdy ukazało się



Wprowadzenie Jezusa do świątyni, Andrzej Rublow, Daniel Czarny i pomocnicy, 1408, (Muzeum Rosyjskie, Petersburg), w: Życie Maryi w ikonach, dz. cyt., s. 91.

Mędrcom (Mt 2,2) i znak niebieski towarzyszył Panu z nieba. Anioł zwiastował pasterzom narodziny Chrystusa Pana, Zbawiciela świata (Łk 2,11). Zastępy wojska niebieskiego zbiegły się chwalcąc Dziecię (Łk 2,13) i Boże zastępy ogłaszały wielkie dzieło. Następnie aniołowie śpiewali chwałę w niebie Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli. Potem przybyli Mędrcy (Mt 2,1) uwielbiając owiniętego w pieluszki (Łk 2,7) i (...) ukłękli przed Dzieciątkiem położonym w kolebce (Mt 2,11)⁵. Powyższy tekst wskazuje na istotne treści obecne zarówno w liturgii tego święta, jak też w ikonografii, która do czasów średniowiecza była prawie jednakowa na Wschodzie i na Zachodzie.

Kolejną ikoną, w kompozycji której występują Jezus, Maryja i Józef, jest wizerunek związany z liturgią święta, określonego w Kościele wschodnim nazwą „Spotkania”, a na Zachodzie – „Ofiarowania Pańskiego”. W obu przypadkach chodzi o to samo wydarzenie ofiarowania Chrystusa w świątyni Jerozolimskiej, czterdzieści dni po narodzeniu. Schemat ikonograficzny, który powstał jeszcze przed ruchami obrazobórczymi, nawiązuje do Ewangelii (Łk 2,22-38) i tekstów

liturgicznych mówiących, jak „Ten, którego noszą cherubiny i sławią pieśnią serafiny, (...) zostaje przyniesiony do świątyni Bożej zgodnie z prawem i złożony na ramionach starca, jak na ołtarzu. Od Józefa otrzymuje dary miłe Bogu: parę synogarlic, znak nieskałanego Kościoła i nowego ludu wybranego oraz dwa młode gołębie jako początek starego i nowego przymierza. Symeon, który przyjmuje spełnienie obietnicy, błogosławiąc Bogurodnicę Dziewicę Maryję, zapowiada w Niej znaki Męki Pańskiej. Pana prosi o spoczynek, mówiąc: <<Teraz, o Panie, pozwól mi odejść, według Twojego słowa, ponieważ zobaczyłem Twoje wieczne światło, Panie i Zbawicielu ludu chrześcijańskiego>>⁶. Owe treści odnajdujemy także w kompozycji ikony, na której widzimy w centrum ołtarz, otoczony opartym na kolumnach baldachimem (cyborium). Po prawej stronie znajduje się Matka Boża oraz Józef, po drugiej prorokini Anna oraz starzec Symeon. Stojąc na stopniach świątyni, trzyma Jezusa na rękach, okrytych szatą na znak czci, z czułością i wzruszeniem pochylając się nad Nim. W osobie Symeona wyraża się cała starotestamentowa pobożność i tęsknota za Mesjaszem, którego ujrzał zgodnie z obietnicą, w swej późnej starości. Jezus nie jest ukazany tu jako zwykle niemowlę lecz Pan, który prawą dłonią błogosławi, a w lewej trzyma zwój Pisma⁷.

Maryja i Józef, przedstawieni są po lewej stronie, w lekkim ukłonie, z wyciągniętymi dłońmi, okrytymi szatą. Na niektórych ikonach Maryja trzyma Dzieciątka, lub wyciąga ku Niemu swe ręce. Stojący za Maryją Józef trzyma dwie białe synogarlice lub gołębie, przeznaczone zgodnie z Prawem na ofiarę⁸. Na obliczu Matki Bożej maluje się smutek, a wyciągnięte puste ręce stanowią zapowiedź bólu, jaki stanie się Jej udziałem pod Krzyżem Chrystusa. Cyborium oraz ołtarz, widoczne w tle, nawiązują do ofiary krzyżowej oraz Eucharystii, wpisując to wydarzenie w całość historii zbawienia. Symeon jest tu symbolem celebrującego, wznoszącego w dłoniach Święte Dary, by je złożyć na ołtarzu. Maryja uczestniczy w tej celebracji jako Matka, stając się jednocześnie symbolem Kościoła. Kościół wyobrażają także postacie Józefa i prorokini Anny. Ich spojrzenia koncentrują się na maleńkiej postaci Chrystusa, ubranego w białe szaty⁹.

Św. Józef stojący tuż za Maryją, występuje tutaj w funkcji opiekuna Jezusa i towarzysza Maryi, jako ten, który cieszył się sławą: „czystego męża” „wiernego i miłego Bogu sługi Jego Syna”¹⁰. Ukazany został jako ten, któremu została powierzona ważna misja. Zgodnie z zamysłem Najwyższego, Syn Boży musiał się bowiem począć z zameżnej niewiasty, aby nie została posądzona o nierząd oraz by miała zapewnioną opiekę i środki do utrzymania. Józef, jako Jej małżonek, stał się nie tylko Opiekunem, ale także „najpewniejszym świadkiem Jej niewinności i najwierniejszym żywicielem narodzonego z Niej Pana naszego i Zbawiciela (...) by zastępował to maleństwo wobec prawa, ofiarował je w świątyni, w niebezpieczeństwie wziął z Matką do Egiptu, z Nim wrócił i obsłużył Je w różnych innych rzeczach, z ułomności przyjętej natury ludzkiej wynikłych. Nic to nie szkodziło, że do pewnego czasu uchodził za jego syna, gdyż po wniebowstąpieniu i w czasie nauczania apostołów wszyscy jawnie wierzyli, iż się narodził z Dziewicy”¹¹. Dlatego dziewiczość Maryi przed zrodzeniem, w czasie zrodzenia i po zrodzeniu Jezusa, niezmiennie jest wyrażana do dziś na ikonach przez trzy złote gwiazdki, umieszczane na Jej maforionie.

2. Nowożytny przedstawienia Świętej Rodziny w sztuce zachodniej

Święty Józef w nowożytnej sztuce Zachodu jawi się już jako ważna postać wielu scen, związanych z Ewangelią Dzieciństwa. Wraz z rozwojem myśli teologicznej, dotyczącej roli św. Józefa w dziele odkupienia¹², następuje rozwój jego kultu oraz zmiana we wzorcach ikonograficznych dawnych przedstawień. W tym okresie powstają zarówno jego samodzielne wizerunki¹³, jak też znacznym przekształceniom ulegają dotychczasowe kompozycje. Powoli kształtuje się także ikonografia Świętej Rodziny, jednak dzieła podejmujące ten temat, zbliżają się w swojej formie do malarstwa świeckiego. W takiej sytuacji na szczególną uwagę zasługują obrazy kultowe, określane także jako „święte wizerunki”. Należy do przedstawienie typu *Trias humana* (Jezus, Maryja i Józef), które zyskało dużą popularność w sztuce kontrreformacji. W tym schemacie „Trójcy ziemskiej”, będącej odbiciem „Trójcy niebieskiej”, św. Józef stał się obrazem Boga Ojca, Maryja zaś - Ducha

Świętego. Tego typu przedstawienia, ukazujące „ziemską” i „niebieską” Trójcę, można spotkać w zestawieniu wertykalnym, w kompozycjach związanych najczęściej z ewangelicznym wydarzeniem odnalezienia Jezusa w świątyni. Do najpopularniejszych obrazów tego typu w Polsce należy wizerunek z Kalisza.

Obraz Świętej Rodziny z kaliskiego sanktuarium, namalowany został farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 150x250 cm, a datowany jest na I połowę XVII wieku. Sposób malowania, wysmukłość poszczególnych postaci, ich stroje, jak również ciepły, złocisty koloryt, zdradzają wpływy malarstwa włoskiego. Na tym obrazie Jezus został ukazany jako kilkuletni chłopiec, trzymamy za ręce przez Maryję i Józefa. Nad postaciami unosi się, w świetlistym obłoku-mandorli, Duch Święty w postaci gołębic. Powyżej został ukazany Bóg Ojciec w postaci starca, w purpurowym płaszczu, z kulą ziemską w ręku. W tle obrazu widoczna jest panorama miejska oraz krajobraz z rzeką i bogatą roślinnością. Dzisiaj wszystkie postacie na obrazie zostały pokryte srebrnymi sukienkami, spod których widać jedynie ich twarze, ręce i stopy. Pod przykryciem znajduje się także tło, zasłonięte ciemnoczerwoną tkaniną. Wizerunek upodobniony w ten sposób do wschodnich ikon, został uznany już w 1767 roku za słynący łaskami (*imago gratiosa*), w 1770 r. za wizerunek cudowny (*imago miraculosa*), a w 1796 r., na mocy dekretu Piusa VI, odbyła się jego koronacja, podczas której św. Józef otrzymał korony na równi z Maryją i Jezusem, co można uznać za pewien ewenement w Kościele łacińskim¹⁴.

W kaliskim wizerunku, powstałym na podstawie XVI-wiecznej niderlandzkiej grafiki Hieronima Wierixa¹⁵, dają się zauważyć dwa wyraźnie układy kompozycyjne – pionowy i poziomy, wzajemnie się przenikające i dopełniające. W górnej części została umieszczona postać Boga Ojca, który prawą rękę wyciąga nad światem, w lewej zaś trzyma kulę ziemską. Pod Nim, zstępujący Duch Święty, symbolizowany jest przez gołębicę otoczoną blaskiem. Promienie tego blasku koncentrują się na osobie Jezusa, ubranego w złociste szaty, stojącego na ziemi. Jego wzrok skierowany jest przed siebie, a twarz pogodna, uśmiechnięta, promieniująca światłem. Tak



Wizerunek św. Józefa Kaliskiego,
w: *Z dawna Polski*, dz. cyt., s. 120.

wyrażona tajemnica Trójcy Świętej przywołuje na myśl zbawcze wydarzenia: zwiastowanie, narodzenie Pańskie, chrzest Jezusa w Jordanie, przemienienie na górze Tabor. Cała kompozycja nawiązuje zaś bezpośrednio do fragmentu Ewangelii dotyczącego odnalezienia Jezusa w świątyni (Łk 2,48-49), gdzie przypomniał swoim ziemskim rodzicom o zbawczej misji oraz poddaniu Ojcu niebieskiemu¹⁶. To wydarzenie pokazuje, że „nie chciał być tak ich synem, aby nie uważano Go za Syna Bożego. Bo On jest Synem Bożym, zawsze Synem Bożym i ich Stwórcą, a jako Syn Człowieczy istniał w czasie, narodził się z Dziewicy bez udziału męża, mimo to mając oboje Rodziców (...), jako Syn Człowieczy począł się z Dziewicy, jako Syn Boży zawsze współwieczny pochodzi od Ojca-Rodziciela (...) i zawsze pozostał w Ojcu, gdyż On i Ojciec są jednym”¹⁷. Dlatego młodzieńczy Jezus występuje w tym przedstawieniu jako Bóg - Człowiek, który łączy w sobie to, co ziemskie z tym, co niebieskie. Ukazany został jako „Słowo z serca Ojca i ze świętych wnętrzności jakby z łona Ojca (...) poczęty według ciała w ostatnich czasach z dziewiczego

łona, aby z łona matki powtórnie też urodzony objawił się jako widzialny (...), abyś wiedział, że Słowo z dwóch substancji się narodziło – z Boga i z Dziewicy”¹⁸. On jest prawdziwym Synem Przedwiecznego Ojca „Jest Bogiem i człowiekiem, stoi bowiem w środku między Ojcem a ludźmi i w swej słabości wskazuje na rzeczywistość ciała, w cudach na rzeczywistość swego majestatu”¹⁹.

W dolnej części kompozycji, po obu stronach Jezusa, ukazani zostali Jego ziemscy rodzice: z lewej Maryja, z prawej – św. Józef. Maryja, odziana w czerwoną suknię (różową) oraz w ciemnobłękitny płaszcz, nie patrzy na widza, ale z głową lekko odchylną na bok i przymkniętymi powiekami, skierowanymi w dół, trwa w postawie zasluchania i zamyślenia (Łk 2, 51). Św. Józef odziany jest w ciemną tunikę oraz purpurowy płaszcz, wskazujący na pochodzenie z królewskiego rodu Dawida. Opiekun Jezusa, o twarzy starca, trwa w modlitewnym skupieniu, a lilia w jego ręce symbolizuje czystość, niewinność i dziewictwo. Ukazana w ten sposób „Trójca ziemską”, jawi się jako najwspanialsze dzieło Boga, ideał życia małżeńskiego i rodzinnego, znak trwałej wspólnoty życia i rodzinnej więzi w miłości²⁰. Jezus, zajmując miejsce pomiędzy Maryją a Józefem, nadaje sens ich małżeńskiej więzi, jednocześnie z Trój-jedynym Bogiem²¹. Ukazany został tu jako Pośrednik, ale także jako ideał dziecka, poddanego Ojcu niebieskiemu i równocześnie swoim ziemskim rodzicom (Łk 2,51). „Bo cóż miał uczynić Nauczyciel cnoty? Tylko wypełniać obowiązki synowskiej serdeczności. I czy dziwimy się, że będąc poddany Matce okazuje szacunek ojcu? Owo poddanie się nie jest oznaką słabości, lecz czci (...) Chrystus czcił Józefa i Maryję nie z obowiązku naturalnego, lecz z serdecznego zobowiązania. Zbawiciel czcił Boga Ojca, jak Go nikt nie mógł czcić, będąc Mu posłusznym aż do śmierci (Flp 2,8)”²². Być może z tym też wiąże się popularność kaliskiego wizerunku Świętej Rodziny, będącej obrazem Trójcy Przenajświętszej na ziemi oraz pierwowzorem i przykładem dla wszystkich rodzin. Warto tu wspomnieć, że obraz ten, choć powstał w tradycji zachodniej, traktowany i czczony jest dziś w Kościele katolickim na podobieństwo wschodnich ikon. Jego kopia pielgrzymowała

przez wszystkie parafie i świątynie diecezji kaliskiej oraz została „omadlana” we wspólnotach zakonnych²³. W ten sposób współczesny wizerunek Świętej Rodziny został włączony w nurt starożytnego kultu „świętych wizerunków”, które nie tylko pełnią funkcje katechetyczne, ale także stanowią „kanał” łask i narzędzie Ducha Świętego²⁴.

3. Ikona Świętej Rodziny wspólnot „Kościoła Domowego”

Ikona Świętej Rodziny wprawdzie nie należy do kanonu przedstawień Kościoła wschodniego, ale nie jest też obca Prawosławiu, gdyż trafiła tu kilka wieków temu za sprawą „importowanych” z Zachodu obrazów. Przykładem może być tu wizerunek, który na początku XVIII wieku został przywieziony do Moskwy z Italii. Po śmierci właściciela, został umieszczony na zewnątrz, nad głównym wejściem do cerkwi Świętej Trójcy, w moskiewskiej dzielnicy Pokrowki. Tam wstąpił się za sprawą pewnej kobiety, która modląc się o pomoc, otrzymała we śnie nakaz odnalezienia tego właśnie wizerunku. Po wypełnieniu polecenia kobieta dostąpiła trzech łask, o które prosiła w modlitwie. Do nich nawiązuje nazwa tego wizerunku, określanego dziś w Prawosławiu jako ikona *Trzy radości*. Obraz, który został uznany za cudowny i czczony jest na sposób liturgiczny 26 grudnia, przedstawia Matkę Bożą, podtrzymującą stojące na Jej kolanach Dzieciątko Jezus, ubrane w białą szatę. Z prawej strony Maryi stoi św. Józef, z książką lub modlitewnikiem w ręku, z drugiej zaś – św. Jan Chrzciciel, ukazany jako młodzieniec ze zwojem proctw²⁵.

Ikona ta należy jednak do rzadkich przedstawień we wschodniej ikonografii, a bizantyjskich wzorcach nie posiada swojego odpowiednika. Pomimo tego, można zaobserwować dziś tendencję do wyrażania idei Świętej Rodziny tradycyjnym językiem malarstwa ikonowego. Przykładem tego może być wizerunek, czczony we wspólnotach „Domowego Kościoła” w Polsce²⁶. Jest to przedstawienie, które zostało przekazane polskimi liderom na kongresie we Francji w 1988 roku i stało się wkrótce powszechnie w Polsce akceptowanym symbolem tych wspólnot. Wzorec ikony został stworzony w latach 70.

przez siostrę zakonną z benedyktyńskiego klasztoru na Górze Oliwnej w Jerozolimie - Marię Paulę. W centrum kompozycji widzimy młodzieńczego Jezusa, ukazanego pomiędzy Maryją i Józefem. Jezus, ubrany w białą tunikę i złocisty płaszcz, unosi rękę w geście błogosławieństwa. Jego Boskość wyraża charakterystyczny kolor szat *Pantokratora*, a także grecki napis w nimbie krzyżowym „Ho On” - ON JEST („Jestem, który Jestem”). Maryja przedstawiona została w typowym dla wschodniej ikonografii stroju – niebieskiej sukni i wiśniowym płaszczu, który wskazuje na nią jako na Matkę Króla Wszechświata. Jej czystość oraz dziewictwo przed, w czasie i po narodzeniu Chrystusa zostały podkreślone w sposób tradycyjny trzema złotymi gwiazdkami, umieszczonymi na Jej maforionie. Maryja - jako Bogarodzica (*Theotokós*), została ukazana najbliżej Jezusa i w ścisłej łączności z Nim. To w Jej dłoń Jezus wkłada swoją dłoń; w Jej kierunku jest zwrócony w $\frac{3}{4}$ oraz podnosi rękę w geście błogosławieństwa. Z kolei postać Józefa została nieco odsunięta (dawnym zwyczajem) w głąb ikony, ale po to, by stworzyć pewnego rodzaju „dopelnienie” tej kompozycji. Święty Józef stanowi bowiem oparcie dla Matki Bożej i Chrystusa-Emmanuela, jako ten, któremu została powierzona troska i opieka nad Nimi. Jego misję Opiekuna i Żywiciela Syna Bożego wyraża gest podtrzymywania Jezusa lewym ramieniem. Godność Oblubieńca Najświętszej Dziewicy wyraża prawa ręka, obejmująca opiekuńczo ramię Maryi. Lekkie pochylenie głów małżonków oraz delikatny dotyk ich dłoni można interpretować jako znak czułości i serdeczności, zaś błękitny kolor tuniki Józefa, wskazuje na duchowy wymiar ich miłości. Dziewictwo i celibat dla Królestwa niebieskiego nie stoją bowiem w sprzeczności z godnością małżeństwa, ale ją zakładają i potwierdzają. Małżeństwo i dziewictwo stanowią dwa sposoby wyrażania i przeżywania jednej tajemnicy Przymierza Boga ze swoim ludem²⁷.

Podobnej kompozycji wprawdzie nie spotkamy na żadnej z ikon prawosławnych, jednak inspiracji do niej można szukać nie tylko we współczesnym nauczaniu Kościoła katolickiego. Ojcowie Kościoła, podkreślając dziewictwo Maryi i Józefa, nigdy nie negowali uczucia, które ich łączyło. Święty Bazyli



Ikona Kościoła Domowego,
w: <http://www.oaza.telzam.com.pl/ikona-dk>

Wielki np. twierdził, że Józef „Choć odnosił się do Maryi jako małżonki z czułością, miłością i troskliwością, to przecież powstrzymywał się od małżeńskiego pożycia”²⁸, zaś św. Beda Czcigodny głosi, że „nie zbliżył się do Niej w celach małżeńskich, dla poznanych przez siebie tajemnic”²⁹. Oboje małżonkowie trwali do końca w dziewictwie³⁰, a ich małżeństwo „służyło do ukrycia cudu, do przysłonięcia znaku, do ukrycia Dziecka Dziewicy”³¹. Józef uważany był już w pierwszych wiekach za świadka „nowiny o poczęciu Jezusa z Ducha Świętego, aby nie było wątpliwości co do narodzin Jezusa”³².

W ikonografii chrześcijańskiej przez wiele wieków, dla wyrażenia tych prawd, odsuwano Józefa w cień, daleko od Maryi oraz przedstawiano go jako sędziwego starca. Wydaje się, że prawda o dziewiczym małżeństwie na tyle jest dziś wśród chrześcijan ugruntowana, że ukazanie na ikonie Józefa obok Maryi, jako dojrzałego mężczyzny, nikogo już nie zgorszy, ani nie stworzy możliwości do popadnięcia w błędy. Ikona „Domowego Kościoła” wyraźnie zresztą głosi, że „Józef żył w dziewictwie

dzięki Maryi, by z dziewiczego małżeństwa dziewiczy Syn się narodził. Skoro bowiem na świętego męża nie może paść nawet podejrzenie pozamałżeńskiego pożycia (...), skoro wreszcie był dla Maryi raczej stróżem niż mężem, jasne jest, iż ten, który zasłużył na nazwę ojca Pana, pozostał z Maryją dziewicą”³³. Wskazuje na to nimb, wokół głowy Józefa i Maryi oraz trzy złote gwiazdki na Jej maforionie. Pełen delikatności i czułości gest, jakim otaczają się małżonkowie, wyraża zaś prawdę, że tylko miłość pochodząca od Boga jest źródłem miłości małżeńskiej. Złączone dłonie Jezusa, Maryi i Józefa wskazują na jedność małżonków, skierowaną ku Chrystusowi, który cementuje ich małżeństwo. Obie dłonie, połączone dłonią Chrystusa, symbolizują Jego jedność z każdą parą małżeńską, dlatego ikonę tę można uznać za obraz zjednoczenia rodziny chrześcijańskiej, tworzącej Kościół Domowy; obraz miłości Chrystusa do Kościoła oraz przymierza Boga z Jego Ludem. Na to przymierze wskazuje łuk, zamykający górną część kompozycji, rozciągający się nad głowami przedstawionych osób³⁴.

Ikona Świętej Rodziny, związana z wspólnotami „Domowego Kościoła”, zasługuje na szczególną uwagę z powodu głębokich teologicznych treści oraz funkcji katechetycznych i liturgicznych, jakie pełni. Związana z kultem Świętej Rodziny, w stosunkowo niedługim czasie zyskała dużą popularność w Polsce. Można ją spotkać zarówno w nowoczesnych kościołach, noszących nazwę Świętej Rodziny, jak też w kaplicach zakonnych oraz w domach prywatnych. Szczególnie ważne miejsce zajmuje w duszpasterstwie rodzin, pomagając „odkryć piękno i wielkość powołania do miłości i służby życiu”³⁵. Ikona Świętej Rodziny staje się wzorem dla współczesnych rodzin, które borykają się z różnymi problemami i zagrożeniami. Staje się także wzorem dla każdej wspólnoty, której centrum i Głową jest Chrystus (por. Mt 18, 19-20).

Wprawdzie nawiązanie do tradycji ikonograficznej Kościoła wschodniego w tym przedstawieniu jest oczywiste, jednak pod jego adresem kierowane są też słowa krytyczne, w których zaznacza się niezgodność z kanonem. Trzeba jednak uwzględnić fakt, że podobne przedstawienia nie mogły powstać w starożytności chrześcijańskiej, ponieważ nie było wtedy jeszcze rozwiniętego kultu Świętej Rodziny. Jeśli jednak przyjmiemy,

że kanon ikonograficzny jest żywym tworem Tradycji, wyrażającym w nowy sposób pewne teologiczne treści, to taka ikona w naszych czasach wydaje się być dopuszczalna i uprawniona. Za pomocą tradycyjnej symboliki (kolorów, gestów, postaw), wyraża bowiem prawdy, które Kościół głosił od początku. W sposób wyraźny zostały one zaakcentowane w teologii zachodniej w naszych czasach, dlatego to właśnie tutaj taka ikona się zrodziła. To właśnie tutaj, gdzie istnieje od dawna żywy kult św. Józefa i Świętej Rodziny, to przedstawienie jest bezbłędnie interpretowane i zostało także bez przeszkód zaakceptowane przez wiernych i duchowieństwo. Związana z konkretną duchowością i pobożnością, dla chrześcijan innej konfesji może się jednak wydawać nie do końca zrozumiała, ale czy na przykład ikona *Narodzenia Pańskiego* może być w pełni zrozumiała poza liturgią i duchowością prawosławną? Czy nie w takiej właśnie różnorodności przejawia się bogactwo Kościoła, który od początku tworzył własne formy plastyczne, odpowiadające specyfice liturgii i pobożności chrześcijan na Wschodzie i na Zachodzie? Czy Duch Święty, będący Boskim Ikonografem, nie działa w całym Kościele, obdarowując wiernych charyzmatem ikonopisania oraz inspirując nowe przedstawienia? Owe pytania wskazują na istotny problem ikon współczesnych, które pojawiają się zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, a który może być rozwiązany na drodze dialogu.

Podsumowanie

Ikonografia Świętej Rodziny kształtowała się na przestrzeni wieków, wraz z rozwojem refleksji teologicznej oraz kultu św. Józefa. Do najwcześniejszych przedstawień, w których występują postacie Jezusa, Maryi i Józefa – można zaliczyć cykle narracyjne, związane ze scenami *Bożego Narodzenia* oraz *Ofiarowania w świątyni*. Wraz z rozwojem kultu św. Józefa na Zachodzie, po soborze Trydenckim, pojawiają się także jego samodzielne przedstawienia o charakterze kultowym. Powstają nowe wizerunki ukazujące m.in. powrót Świętej Rodziny po odnalezieniu Jezusa w świątyni Jerozolimskiej, jak to ukazuje np. obraz z kaliskiego sanktuarium. W

ostatnich latach pojawia się także tendencja w Kościele do tworzenia nowych przedstawień, w oparciu o tradycyjny język malarstwa ikonowego. Przykładem tego może być ikona wspólnot „Kościoła Domowego”, ukazująca Jezusa, Maryję i Jozefa w półpostaci. Józef obejmuje gestem opieki ramię Maryi, zaś dłonie małżonków łączy dłoń Jezusa. Obraz, będący symbolem wspólnoty rodzinnej i jednocześnie symbolem Kościoła, zyskał dużą popularność w polskiej pobożności, stając się szybko popularnym obrazem kultowym. Owo przedstawienie wskazuje na istotny problem ikon współczesnych, powstających w Kościele na Zachodzie i nie mających swojego odpowiednika w chrześcijańskiej tradycji ikonograficznej.

1 Początki tego kultu nie są znane. Na Wschodzie po raz pierwszy spotykamy się ze wspomnieniem liturgicznym św. Józefa w wieku IV, w klasztorze św. Saby pod Jerozolimą. Na Zachodzie, w manuskrypcie, znalezionym w Centralnej Bibliotece w Zurichu, spotykamy wzmiankę z VIII wieku o pamiętce św. Józefa obchodzonej 20 marca. W martyrologiach z wieku X (z Fuldy, Ratisbony, Stavelot, Werden nad Ruhrą, Raichenau oraz Werony) znajduje się także wzmianka o takim święcie obchodzonym 19 marca. <http://sanctus.pl/index.php?grupa=2&podgrupa=229&doc=164>

2 Postać ta jest także interpretowana niekiedy jako prorok Izajasz. Por. K. Onasch, A. Schneiper, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002, s. 104.

3 Św. Hieronim, *Homilia o Narodzeniu Pana, Teksty o Matce Bożej* (dalej TMB) t.2, przeł. ks. W. Eborowicz, ks. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 101.

4 Zob. np. Św. Hilary z Poitiers, *Z Traktatu o Trójcy Świętej*, TMB 2, dz. cyt., s. 32.

5 Tamże, s. 33.

6 Św. Andrzej z Krety, *Wielkie niespory*, cyt. za *Życie Maryi w ikonach*, red. G. Parravicini, Warszawa 2003, s. 89.

7 J. Charkiewicz, *Tobą się raduje wszelkie stworzenie. Ikonografia Matki Bożej w Prawosławiu*, Warszawa 2007, s. 30-34.

8 Zob. Św. Beda Czcigodny, *Homilia na Oczyszczenie Najświętszej Maryi Panny*, 2-3, *Teksty o Matce Bożej* t. 3 (dalej TMB 3), przeł. ks. W. Kania, Niepokalanów 1986, s. 102-103.

9 *Życie Maryi*, dz. cyt., s. 90.

10 Św. Sofroniusz, *Mowa na Zwiastowanie Bogarodzicy, Teksty o Matce Bożej* t.1 (dalej TMB 1), tłum. ks. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 133.

11 Św. Beda Czcigodny, *Homilia na Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny*, TMB 3, dz. cyt., s. 80.

12 Z pisarzy podejmujących ten temat można wymienić: św. Damiana, św. Alberta Wielkiego, św. Tomasza z Akwinu, św. Bonawenturę, Dunsza Szkota i innych.

13 W ikonografii zachodniej św. Józef

przedstawiany jest najczęściej z Dzieciąciem Jezus na ręku i z lilią w dłoni. Jego atrybutami są także narzędzia ciesielskie (piła, siekiera), warsztat stolarski, bukłak na wodę, kij wędrowca, kwitnąca różdżka (Jessego), miska z kaszą, lampa, winorośl.

14 A. Jacyniak SJ, *Ze świętym Józefem na przelomie tysiącleci*, Kalisz 2002, s. 126-127.

15 B.J. Wanat OCD, *Geneza, walory artystyczne i założenia ideowe obrazu Świętej Rodziny z kościoła karmelitanek w Dubnie*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyjsko-słowiańskie, VI Kongres Teologów Polskich, Lublin 12-14 IX 1989*, red. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994, s. 305.

16 Jacyniak, dz. cyt., s. 128-129.

17 Św. Augustyn, *Z Kazań*, TMB 2, dz. cyt., s. 115, 116.

18 Hipolit Rzymski, *Matka Człowieka i Boga, Z rozprawy 'O błogosławieństwach Patriarchów'*, TMB 2, dz. cyt., s. 29.

19 Św. Zenon z Werony, *Kazanie o Narodzeniu Pana*, TMB 2, dz. cyt., s. 42.

20 Wanat, dz. cyt., s. 306.

21 Jacyniak, dz. cyt., s. 130-133.

22 Św. Ambroży, *Wykład Ewangelii według św. Łukasza*, TMB 2, dz. cyt., s. 74, 77.

23 Por. Jacyniak, dz. cyt., s. 134-135..

24 Szerzej: Z. Bator, *Pneumatologiczna interpretacja pośrednictwa ikon*, Lublin 2006, (praca doktorska, wydruk komputerowy, Lublin Biblioteka KUL)

25 Na temat ikony *Trzyradości* zob. J. Charkiewicz, dz. cyt., s. 216-217, il. tamże.

26 U podstaw tych wspólnot znalazła się prawda, że małżeństwo jest drogą do prawdziwej świętości, a miłość małżeńska ma wartość sakramentalną. Powołaniem osób, należących do wspólnot „Domowego Kościoła”, jest uświęcenie siebie w małżeństwie i rodzinie oraz dochodzenie do chrześcijańskiej dojrzałości.

27 Por. Adhortacja apostołska *Familiaris Consortio* Ojca Świętego Jana Pawła II (dalej FC), Rzym 22 listopada 1981, 16.

28 Św. Bazyli Wielki, *Z Kazania na Boże Narodzenie*, TMB 1, dz. cyt., s. 78.

29 Św. Beda Czcigodny, *Homilia na Wigilię Bożego Narodzenia*, TMB 3, dz. cyt., s. 93.

30 Tamże, s. 94.

31 Św. Piotr Chryzolog, *Homilia o Narodzeniu Chrystusa, o świętym Józefie Oblubieńcu i o Maryi Oblubienicy*, TMB 2, dz. cyt., s. 148.

32 Św. Hilary z Poitiers, *Z Komentarza do Ewangelii św. Mateusza*, TMB 2, dz. cyt., s. 34-35.

33 Św. Hieronim, *Przeciw Helwidiuszowi o wieczystym dziewictwie Błogosławionej Maryi*, TMB 2, dz. cyt., s. 80.

34 Zdjęcie, opis formalny i wyjaśnienie symboliki ikony zob. <http://www.dk.krakow.oaza.pl/odk/ikona.htm>; http://www.rdk.krakow.pl/o_ikonie.htm; <http://www.swietarodzina.org.pl>

35 FC 1.

Володимир ЖИШКОВИЧ БОГОРОДИЦЯ З НЕМОВЛЯМ В ІКОНОПИСНІЙ ТРАДИЦІЇ ДАВНЬОЇ УКРАЇНИ

Традиційні іконографічні канони християнського образотворчого мистецтва вироблялись протягом багатьох століть на основі художніх культур різних народів. На період початку другого тисячоліття у візантійській іконографії склались переважно усі основні схеми канонічних зображень, які швидко розповсюджувались по християнських країнах як Західної, так і Східної Європи. Поступово своя провізантійська іконографія, з регіональними локальними художньо-стильовими ознаками, сформувалася й на теренах Давньої України.

З періоду X – XIII ст. маємо небагато збережених живописних ікон. Про широкий спектр іконографічного різноманіття тодішніх іконописних творів говорить порівняно більше число збережених кам'яних іконок. Саме у рельєфній кам'яній іконі відтворені найдавніші іконографічні мотиви давньоукраїнського мистецтва. Найпоширенішими і найзначнішими як у малярстві, так і у рельєфній іконі були зображення Ісуса Христа та Богородиці. Серед збережених творів дрібної пластики зустрічаються практично всі, привнесені з Візантії, традиційні типи зображень Пресвятої Божої Матері, з посеред яких чимало зображень Богородиці з Немовлям.

У XII столітті поширення на Русі-Україні серед творів дрібної пластики набуває поясне зображення Богородиці Одигітрії. Серед поясних зображень Одигітрії у дрібній пластичній особливій увазі заслуговують іконки, що належать до київської школи різьблення. Для них характерне анфасне трактування ликів Богородиці та Христа, а також своєрідне декорування мафорію Марії по краях смужкою з випуклих квадратів як на зворотній стороні кам'яної іконки з Шумського городища. Мафорій Одигітрії з Шумського городища прикрашений своєрідними чотириконтрними із заокругленими кінцями хрестиками – символами цнотливості. Зображення іконографічного типу Одигітрії зустрічається також на іконах з Любеча, Ізяслава, Волині.

Дещо іншою за характером є кругла кам'яна іконка Одигітрії з Давнього Галича. Не виключено, що іконку виготовлено в майстерні, що функціонувала в одному із міст Галицького князівства в XII – початку XIII століття. На іконці лики Богородиці та Христа подані у незначному повороті у три чверті і звернені одне до одного, голова Марії ледь похилена до немовляти. Виразно і стрімко опущені плечі Богородиці, а також форма доволі широкого круглого обрамлення та деякі інші риси, що були притаманними візантійським прототипам, засвідчують певний вплив тогочасного візантійського мистецтва на стилістичні особливості галицької пластики. Подібний тип Одигітрії особливо поширився у західноукраїнському малярстві XIV – XVI ст., зокрема, на Галичині та Волині, відомий він і на численних лемківських іконах.

Близьким за характером до іконографії Одигітрії є іконографічний тип Богородиці Елеуса, Глікофілуса («Милування»), для якого притаманне милування Марії своїм Немовлям, що пригорнулось до матері. Іконографія Елеуси склалася на основі мотиву Одигітрії у Візантії. З XI – XII ст. цей іконографічний тип поширюється в Італії, Франції, Англії, Німеччині, Грузії та на Русі. Спочатку виник тип Елеуси стоячої та сидючої, а з часом – поясної. Поясною є і знаменита чудотворна живописна Вишгородська Елеуса (відома тепер як «Володимирська Богородиця» (ДТГ, Москва)), яку на початку XII ст. було перевезено з Константинополя до Вишгорода під Києвом.

Глибоко ліричний мотив Елеуси, в якому усвідомлювався народний ідеал самовідданої материнської любові, набув поширення у давньоукраїнському мистецтві, і зокрема, в різьбленій іконі. Найчастіше на теренах України зустрічаються твори із зображеннями Богородиці Елеуси з немовлям на лівій руці (шиферна іконка з розкопок у Києві (XII ст.); глиняна іконка з с. Сахнівка на Київщині (район Канева); київська двобічна шиферна іконка із колишньої зб. М.С.Большакова. Стояча Елеуса з немовлям на лівій руці відображена на невеличкій бронзовій іконці з Давнього Галича (XIII ст.). Щоправда, серед творів давньоукраїнської

металопластики зустрічаються й варіанти Елеуси з маленьким Христом на правій руці (хрести, енколпіони, змієвики (XII ст.).

Ідею перемоги, заступництва виражала ікона із зображенням Богородиці Нікопеї, іконографічний тип якої склався у мистецтві Візантії і був шанованим імператорами, особливо династії Комнінів. У давньоукраїнській пластиці іконографія Нікопеї відображена на унікальній кам'яній (рожевий шифер) іконці, котра за стилем зображення, орнаментацією одягу та палеографією належить до кола пам'яток другої половини XII – початку XIII ст., що походять з київських майстерень, у яких виготовлено цілий ряд високохудожніх творів. Характерною особливістю іконографії Нікопеї на давньокиївській іконі, мотив якої належить до ранніх його трактовок, пов'язаних з мистецтвом епохи Комнінів, є різьблені у медальйонах, розміщені обабіч над плечами Богородиці, зображення князів мучеників Бориса та Гліба. Над зображеннями князів, у верхніх кутках ікони, вміщено двох архангелів Михаїла та Гавриїла. В образі Богородиці-Нікопеї, яка дбайливо підтримує руками перед грудьми овальний медальйон з маленьким Христом Емануїлом, у поєднанні з символічними охоронцями рідної землі – князями Борисом і Глібом та воеводами небесного воїнства – архангелами Михаїлом та Гавриїлом, відобразились переможні ідеї утвердження християнства на Русі, ідеї укріплення єдиної Київської держави¹.

До найдавніших живописних українських нині відомих ікон типу Богородиці Одигітрії належить знаменита Луцька Богородиця Перивлепта, znana як “Волинська Богоматір” (перша половина XIV ст.), що походить із церкви Покрови в Луцьку (зб. у Національному художньому музеї України в Києві)². Свого часу, висловлювалось припущення, що ікона могла бути написана близько 1289 р. на замовлення князя Мстислава Даниловича для спорудженого на території Луцького замку кафедрального собору Івана Богослова³. Втім, більшість дослідників схильні вважати, що ікону написано в межах першої половини – середини XIV століття⁴. Проте, були спроби пов'язати написання ікони й зі серединою XV ст.⁵, а подекуди й із часом близько 1500 року⁶.



*Волинська Богоматір. Перша половина XIV ст.
Національний художній музей України в Києві*

Щоправда, аргументи фахівців про створення ікони саме у першій половині XIV ст. були підтверджені методом радіо-вуглецевого аналізу, проведеного у 1998 році⁷.

На загал, іконі, що криє в собі стилістику різних епох, притаманний стильовий вираз, властивий візантійському мистецтву XIV століття. Монументальна статичність композиції, висока майстерність виконання, краса кольору та ритму ліній вказують, що невідомий волинський майстер наслідує традиції візантійських майстрів епохи Палеологів. Позатим, поряд із прийомами палеологівського малярства у ній помітні й архаїзовані риси попередніх періодів. Зокрема, «у виразному малюнку, тонкому моделюванні облич, особливо Марії, по оливково-зеленому санкіру з легким рум'янцем та червонястими рефlekсами на шиї, – за словами Віри Свенціцької, – відчуваються малярські традиції Київської Русі»⁸.

Величавий силует Богородиці в темно-коричневому з вишневим відливом мафорії окреслений чіткою та впевненою лінією.

На тлі темного мафорію виразно звучать сині, підсвічені щільними пробілами, чіпець та хітон Богородиці, перекинута через ліве плече та оповите на поясі опоясання Христа. Своєрідного звучання іконі надає й кіноварний, ясного відтінку з темно-червоними лініями складок, гіматій, який прикриває ноги Христа, й, особливо, вкраплення двома пасками червоного у нарукав'ї Богородиці. Червоною кіноварною барвою виділено хрест на німбі Христа, що є доволі рідкісним явищем. Володимир Ярема пояснював появу червоного хреста вписаного в ореол Дитини-Ісуса на луцькій іконі впливами західноєвропейської готики (певні готичні риси незважаючи загальний візантійський характер, на думку дослідника, притаманні також ликам та орнаменту на сорочині Христа)⁹. Одним із не багатьох аналогів подібного трактування німба у Христа є ікона типу Елеуса “Богородиця Федорівська Страшна” з Краєзнавчого музею м. Калязіна в Росії, яку датують другою половиною XIII ст. і відносять до ростовської школи іконопису¹⁰.

До унікальних іконографічних рис побудови “Волинської Богоматері” слід віднести й рідкісний варіант трактування синьою барвою опоясання маленького Христа, яке не лише оперізує торс а й оповивши праве плече сприймається як символічний клав. Ікона демонструє варіант іконографічного типу Богородиці Одигітрії, в основу якого закладена теологічна ідея Богородиці як прообразу Церкви, що схиляється під благословенням Христа-архієрея.

Слід відзначити, нетрадиційне зображення чотирьох зірок – символів цнотливості на мафорії Богородиці. Зірки розташовані хрестоподібно, три традиційно (дві – на раменах, одна – на чолі), ще одна внизу в ділянці сонячного сплетіння, що рідко зустрічається у середньовічній іконографії.

Уваги заслуговує й те як Христос тримає у лівій руці сувій не як звично у іконографічному типі Одигітрії затиснутий у долоні посередині, а делікатно пальцями за край. Аналоги знаходимо серед грецьких ікон XIV століття “Богородиця Одигітрія” (з празничками в клеймах) із Візантійського музею в Афінах, “Богородиця Одигітрія” з

Візантійського музею у Фессалоніках (перша чверть XIV ст.), “Богородиця Психосострія (Душеспасителька)” з Галереї ікон в Охриді (перша чверть XIV ст.), “Богородиця Одигітрія” з Археологічного музею в Верії (початок XIV ст.), а також іконі “Богородиця Милосердя (Елеуса)” з іконостасу церкви короля Мілутина в Хиландарі (початок XIV ст.).

З-посеред давніх українських ікон Богородиці ікону Волинська Богоматір вважають найтрагічнішим образом. Особливо вражає скорботний вираз очей Богородиці. «Великі, з непомітною асиметричністю розставлені смутні очі, спрямовані з докором на глядача. Вони ніби вимагають від нього подвигу і самопожертви в ім'я вітчизни»¹¹. Водночас у цьому погляді читається велика сила материнського кохання та передчуття неминучої самопожертви її сина. Витончені риси лику Марії сповнені ніжності, чистоти та духовної величі. Горда постава, ледь схилена до Немовляти, голови, стриманий жест правиці з витонченими довгими пальцями, що вказують на Христа, у поєднанні з суворим колористичним ладом органічно об'єднують постаті в єдине ціле. Високий рівень виконавської майстерності іконописця ставлять Волинську Богоматір до когорти найдовершеніших творів українського малярства XIII – XIV століття.

До унікальних ікон типу Одигітрії належить ікона “Богородиця Одигітрія” XIII – початку XIV ст., відома ще як Домініканська та Смоленська (повторює тип Одигітрії Смоленської)¹². Ікону пов'язують з Константинополем, Києвом і далі з Галичем. Зрештою, більш достовірною є інформація про перебування ікони у львівському храмі Св. Івана Хрестителя, з якого дружина князя Лева Констанція передала її львівському Домініканському костелу. Тепер ікона зберігається в Домініканському костелі в Гданську¹³. Однак, незважаючи на складну історію переміщень, ікона тісно пов'язана з українським сакральним мистецтвом. З огляду на художньо-стилевий лад ікона виразно ув'язується з італо-візантійською школою XIII – XIV століття, і могла б увійти до когорти найдовершеніших іконописних “Мадонн” епохи італійського проторенесансу доби Дученто. Очевидним є високий фаховий

рівень майстра, який пройшов добру школу, найімовірніше італійську, свідченням чого є тонально-об'ємне трактування ликів і кистей рук Богородиці й Ісуса, а також характер вирішення зачіски маленького Христа. Проте уклад постатей і, зокрема, постава маленького Христа, з промовистим розміщенням кистей рук, а особливо позбавлене логіки анатомічно не узгоджене (що не властиво італійським взірцям) зображення стопи як зрештою й голілки лівої ноги, вказує на візантійсько-українські традиції. На зв'язок із православним релігійним середовищем вказують і кириличні букви написів із характером палеографії XII – XIII століть.

Ікона сповнена і рядом інших іконографічних особливостей, зокрема, у Богородиці мафорій не традиційно для типу Одігітрії багряний, а темно-синій, всіяний невеличкими восьмипроменевими золотосіяними зірками та хрестиками з перехрестям та раменами у формі п'яти кульок (із дещо крупнішою посередині). Зображені зірки та хрести ритмічно почергово згруповані в цільну орнаментальну рапортну композицію, на загал підпорядковану умовним горизонталям, вертикалям та діагоналям. Знаходячись в одній вертикальній площині, золоті зірки та хрести за своїм характером відокремлені від світлотіньових переливів складок мафорію Богородиці, і не підкреслюючи форми фактично асоціюються із прозорою вуаллю, яка своїми золотосіяними вкрапленнями проглядається лише на тлі темно-синього мафорію. Відтак, як зауважив професор Дмитро Кривавич: “В іконній інтерпретації Домініканської Одігітрії Богородиця наче одягнула на себе небозвід із зірками – символ мудрості”¹⁴.

Окрім темно-синьої барви та золота (золотосіяне тло, зірки та хрести мафорію, обрамлені золотими стрічками краї мафорію та гіматію Богородиці, розшитий підсвічений золотим асистом хітон та гіматій Христа) в іконі виразно звучить червона барва. Спектр червоного кольору коливається від глибокого темно-червоного гіматію Богородиці до ясно-червоного “ослабленого відтінку, близького до рожевого, подібного до аметисту як виразу душевної любові”¹⁵ в шатах Христа. Глибинний зміст кольорових

зіставлень ікони влучно підсумував професор Володимир Овсійчук, – в іконі “панують дві барви: темно-синя й ясно-червона, чітко розмежовані й водночас величаво узгоджені, як дві великі духовні істини, що сприймаються через символічне визначення Цариці небес і Бога світла. Золото тла, зірок і асисту, пронизуючи всю ікону, творить тріумфуючу ідею світла”¹⁶.

Значимість Богородиці як Цариці небес у іконі виразно підкреслює корона на її голові, що є ще одним унікальним, не властивим для візантійської іконографії, елементом. Контуром намічена корона типу *Fleur de lis* (квітка лілії) органічно і ненав'язливо увінчує загальну композицію ікони.

Унікальною найдавнішою іконою типу Одігітрії посеред уцілілих творів волинського малярства періоду другої половини XIII – першої половини XIV ст. є знаменита “Богородиця Одігітрія” („Богородиця-Дороговказиця”) з Дорогобужа на Волині. Ікона кілька століть зберігалася в колишній монастирській Успенській церкві у Дорогобужі, й неодноразово згадувалася у літературних джерелах. За сприяння П.М.Жолтовського ікону було перенесено



*Богородиця Одігітрія з Дорогобужа.
Друга половина XIII – перша половина XIV ст.
Рівненський краєзнавчий музей*

до Рівненського краєзнавчого музею. На сьогодні від ікони збереглося лише мальоване на паволоці вирізане по контуру зображення Богородиці та Христа. Під час реставрації львівські реставратори паволоку перенесли на нову дошку, надавши іконі експозиційного вигляду¹⁷.

Дорогобузька Одігітрія представляє традиційний тип Одігітрії, сформований, згідно легенди, іконописцем євангелістом Лукою за дорученням самої Богородиці. На іконі з Дорогобужа Богородиця величаво утримує на лівій руці постать маленького Христа. Вертикально посаджена голова Богородиці злегка повернута вправо, погляд скеровано на глядача. Христос одягнений у білий хітон та вохристий гіматій. У Богородиці шати традиційно підібрані: коричнево-червоний мафорій прикрашений широкою вохристою облямівкою, окантованою червоними лініями, ще одна червона поздовжня лінія проходить посередині; чіпець і хітон зелено-синього темного кольору. Зважаючи на фрагментарно збережені залишки золота на шатах Богородиці та Христа є підстави припустити, що золотим асистом було підсвічено весь мафорій Богородиці, хітон та гіматій Христа. Мафорій Богородиці на передпліччі правиці був декорований плетивом золотого орнаменту, від якого залишилися виразні сліди в малярському шарі. Золотоносні орнаменти доповнювали традиційні зорі на чолі та правому плечі. Золотистого світіння іконі додавало, нині повністю втрачене, тло, дрібні залишки якого збереглися вздовж контуру обох фігур.

В іконі важливим формотворчим пластичним засобом виступають тонкі графічні червоні та вохристі лінії. Особливо виразно ритми графічних ліній домінують на шатах Христа, творячи рисунково знайдені заломки складок на вохристому гіматії та білому хітоні, оздобленому червоними восьмипроменевими зірками та цятками між ними. Пурпуром було підсвічено хрестовину нині втраченого німба Христа. Червоною барвою мальовано й символ християнського вчення – сувій у лівійці Христа. Домінування червоної барви в постаті Христа наголошувало на Його божественному походженні та

царському призначенні. Подібне кольорове трактування сувою більш властиве для Балкан, подекуди зустрічається й на окремих грецьких іконах. Зокрема, червоний сувій у руці Христа відтворено на іконах “Богородиця з немовлям” із Візантійського музею в Афінах (початок XIII ст.), “Богородиця Психосострія (Душеспасителька)” з Галереї ікон в Охриді (перша чверть XIV ст.), “Богородиця Одігітрія” з Візантійського музею у Фессалоніках (перша чверть XIV ст.).

Особливістю іконографії Дорогобузької Одігітрії є й зображення опліччя мафорію Богородиці у вигляді подвійної тканини з двома облямівками. Такий іконографічний прийом часто використовували іконописці Центральної Греції та Кіпру. Зокрема, слід згадати грецьку ікону початку XIII ст. “Богородиця з немовлям” з Візантійського музею в Афінах, та двохсторонню грецьку ікону кінця XIV ст. “Богородиця Одігітрія” з монастиря Св. Павла на Афоні.

Іконографічною особливістю ікони з Дорогобужа також є своєрідне вирішення наруків’я правиці Богородиці, облямованого двома вохристо-червоними стрічками з декором імітації білих перлин. Облямівку зеленавих рукавів двома червонявими стрічками декорованими перлами зустрічаємо на пізніших в часі написання українських іконах першої половини XV ст. “Богородиця Одігітрія з апостолами” з церкви Св. Дмитрія в Жогатині біля Бірче (Музей народної архітектури в Сяноку), „Богородиця Звеселення Немовляти з апостолами” з с. Довге (Історичний музей, Сянок), на іконі кінця XV – початку XVI ст. „Богородиця Одігітрія з апостолами” з с. Терло біля Хирова (Національний музей в Кракові). Облямування зеленавих рукавів двома червонявими стрічками, проте без імітації перл, зустрічаємо й на іконі “Волинська Богоматір”.

Окреслена іконографічна деталь зустрічається й на окремих різночасових візантійських іконах, зокрема на мозаїчній іконі „Богородиця Одігітрія” (початок XIII ст.) із монастиря Св. Катерини на горі Синай, “Богородиця Психосострія (Душеспасителька)” з Галереї ікон в Охриді (перша чверть XIV ст.), „Богородиця

Перивлепта” (друга половина XIV ст., Сергієво-Посадський історико-художній музей-заповідник, Сергієв Посад) та „Богородиця Одигітрія”, відома як Пименівська (80-ті рр. XIV ст., Третьяковська галерея, Москва) а також на іконах XV століття, проте на усіх цих грецьких іконах на обох стрічках наруків’я відсутня імітація перл.

Незважаючи на цілий ряд запозичених іконографічних особливостей, якими наділена Богородиця Дорогобузька, її відповідність традиціям давньоукраїнського мистецтва XIII ст. очевидна. Характерно, що закладені в дорогобузькій іконі загальні риси, мистецьке та духовне наповнення проявились у пізніших у часі українських іконах типу Одигітрії.

Введену в грудні 1990 року після ґрунтовної реставрації ікону з Дорогобужа беззаперечно можна віднести то кращих взірців українського провізантійського малярства кінця XIII ст., сповненого глибиною внутрішнього змісту, божественної настроєвості, мистецького виразу. Високий професійний рівень Богородиці-Дороговазиці з Дорогобужу та близької до неї в часі Волинської Богоматері з Луцька засвідчують, що на теренах Волині утверджувались візантійські мистецькі традиції кращого елітарного рівня. Реально погодитись з думкою дослідників, які пов’язують виконання дорогобузької ікони в мистецькому оточенні волинського князя Володимира Васильовича (1264 – 1288 рр.)¹⁸. „Стилістичні особливості дорогобузької „Одигітрії” вказують на її приналежність до того найвищого рівня розвитку професійної мистецької традиції, який існував саме в князівському середовищі, а монументальні властивості ікони дають підстави здогадливо твердити про її вірогідний зв’язок із колом тих майстрів, які виконували ансамблі малярських декорацій княжої фундації”¹⁹.

Львівські реставратори, відновлюючи Дорогобузьку Богородицю, запропонували графічний варіант реконструкції ікони, вмістивши обабіч німба (незберігся) Богородиці двох архангелів²⁰, традиційні зображення яких бачимо в українських Богородичних іконах Одигітрії XV століття. Не виключено, що саме у такому варіанті було написано середник

Дорогобузької ікони. З часом у процесі багатьох поновлень та доповнень, очевидно, ікону тематично та сюжетно збагатили постатями дванадцяти апостолів, про що засвідчують описи очевидців, які споглядали славнозвісну чудотворну ікону в другій половині XIX ст. в Успенському монастирі в Дорогобужі. Зокрема, в одному із повідомлень зазначалося, що: “У церкві села Дорогобуж знаходиться “благодатна ікона Божої Матері”. Вміщена вона у вітварі на горньому місці в окремо облаштованому для неї клоті. [...] Ікона ця без сумніву давня, так як із збережених залишків колишнього на ній напису видно, що вона була поновлена в 1577 р. Поновлення це, припустимо, полягало у видовженні та розширенні ікони й у написанні навколо неї дванадцяти апостолів”²¹.

Очевидно, очевидець не помилився, стверджуючи, що було дописано саме дванадцять апостолів, а не постаті пророків, що традиційно для типу іконографії “Богородиця Одигітрія з похвалою”. Підтвердженням використання типу іконографії “Богородиця Одигітрія з апостолами” є ікона, що походить із славного своїми іконами села Терло на Львівщині (Старосамбірщина). Унікальна ікона кінця XV – початку XVI ст. знаходилась на чільному місці в церкві Різдва Богородиці (зб. в Національного музею Кракова). В іконі виразно домінують червона та охристо-золотиста барви, на тлі яких не менш виразно звучать кола німбів та медальйонів на полях. Богородицю на середнику ікони зображено в коричнево-вишневому мафорію, обшитому на краях яскраво-червоною облямівкою, у зеленому чепці. На правому рамені та голові Богородиці сяють два хрести з розквітливими раменами. Мерехтіння променів сяючих хрестів підсилюють численні графічно трактовані темні лінії, якими всіяно, немов асистом, мафорій Богородиці. Закладений ритмічними лініями мафорію динамічний поривчатий уклад ікони доповнюють золотосіяні німби, оздоблені прокресленими орнаментами (у Богородиці – двома перехресними скісними лініями; Христа – у вигляді ненав’язливого лаврового вінка, який проглядається під кіноварними контурами хреста та літерами). Золотоносне

сяйво німбів Богородиці та Христа активно підсилює пломениюче кіноварно-червоне тло. Полум’яності червені в іконі додають, підсвічені золотим асистом, червоно-оранжеві шати Христа.

Угорі, обабіч німба Богородиці, відтворено півпостаті двох архангелів – ліворуч Михаїл, праворуч Гавриїл. У шагах архангелів теж присутня червона барва (гіматій Михаїла, хітон Гавриїла). Різної сили червені вкраплення знаходимо також на полях ікони, у підписах та клеймах із зображеннями апостолів: внизу, зліва направо – Симеон, Хома, Анна та Іоаким (посередині у спарених клеймах-півколах), Пилип, Варфоломій; згори до низу, ліворуч – Петро, Матвій, Марко, Іаков; праворуч – Павло, Іоанн, Лука, Андрій²².

Значно стриманіше, без притаманної Богородиці з Терла експресії, звучить ще одна українська ікона другої половини XV ст. “Богородиця Одигітрія”, яка тепер теж знаходиться в Польщі у збірці Національного музею Кракова²³. Ця ікона іконографічно більш споріднена з Дорогобузькою. Особливістю ікони є те, що тло написане зеленою стриманою барвою. Відповідно, в іконі панує спокій, дещо приземлений характер. Щоправда, активно на зеленому тлі звучать постаті архангелів Гавриїла (ліворуч) та Михаїла (праворуч) угорі в кутках обабіч німба Богородиці. Особливо яскраво по зеленому пломениє червона барва гіматіїв обох архангелів (гіматій накинута поверх зелених далматиків з передником та опліччям).

Уваги заслуговує й благословляюча кисть правої руки Христа, зокрема уклад пальців. Христос благословляє двома пальцями – вказівним і середнім, водночас два інших, і, зокрема, мізинець, загнутий і притиснутий великим пальцем. Аналогічний уклад пальців правиці Христа зустрічаємо на візантійських іконах “Богородиця Одигітрія” (мозаїчна ікона початку XII ст.) з монастиря Хіландар на Афоні, “Богородиця Одигітрія” з Візантійського музею у Фессалоніках (перша половина XIV ст.), “Богородиця Психосострія (Душеспасителька)” з Галереї ікон в Охриді (перша половина XIV ст.) а також “Богородиця Перивлепта” з Сергієво-Посадського історико-художнього музею-



Богородиця Одигітрія з Яворника-Руського. Кінець XV ст. Музей народної архітектури в Сяноку

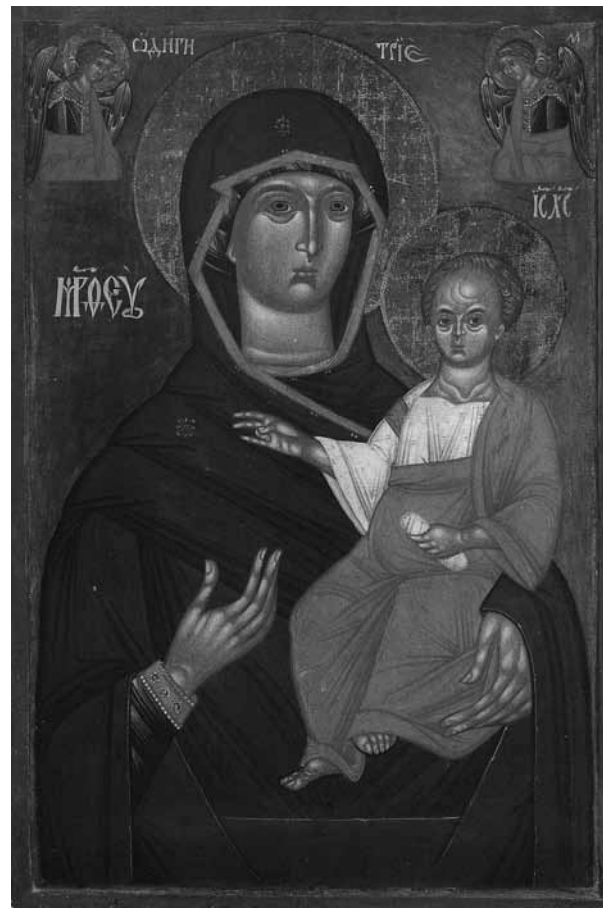
заповідника. На іконі з Терло та Дорогобужа мізинець на кисті правої руки традиційно випрямлений.

У Польщі, у Музеї народної архітектури в Сяноку (далі – МНАС) зберігається ще одна ікона “Богородиця Одигітрія”, тло якої теж написане зеленою барвою. Окремі дослідники вважають, що ікона походить з церкви Архангела Михаїла в с. Яворнику-Руському (нині на тер. Польщі)²⁴, і датують початком XVI ст., пов’язуючи її зі стилістичним напрямком, для якого характерні традиційні монументальність, витонченість рисунку постатей, їх силуету й, особливо, бганою одягу²⁵. До цього ж кола зараховують ікону кінця XV – початку XVI ст. “Богородиця Одигітрія з пророками” з церкви Святої Параскеви в Паніщові біля Коросна (Історичний музей, Сянок, Польща, далі – ІМС)²⁶, “Богородиця Одигітрія” з Покровської церкви с. Долини (зб. у Польщі, ІМС)²⁷, і особлива увага приділена іконі “Богородиця Одигітрія з пророками” з церкви Святого Дмитрія у с. Підгородці Львівської обл. (зб. у НМЛ)²⁸. На загал, погоджуючись

із думкою про стильову єдність згаданих творів, є всі підстави віднести ці ікони до другої половини – кінця XV століття. Саме в той період припав найбільший розквіт цього стильового напрямку в українському іконописі. Вже у перші десятиліття XVI ст. іконопису притаманні дещо інші стильові прояви, котрі найяскравіше відображені в іконах іконостасу з с. Наконечного а особливо в іконі “Пантократор з апостолами” 1565 року майстра Дмитрія з церкви Різдва Богородиці з Долини на Івано-Франківщині²⁹.

“Богородиця Одигітрія” з Яворника-Руського (очевидно, слід погодитись із польськими колегами і датувати її кінцем XV ст.) іконографічно споріднена з іконою з краківського Національного музею³⁰. Таке ж темно-зелене тло. У Богородиці темний коричнево-вишневий мафорій облямований вохристо-червоною стрічкою. Облямівку декоровано по краях двома прямими а по середині теж двома зигзагоподібними коричнево-червоними лініями, поміж яких нанесено білі крапки, що імітують перли. Подібно декоровано й обшлагі вузьких рукавів зеленого хітона. Традиційно для українських 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 клавом. Гіматій вохристо-червоний, підсвічений золотим асистом. Угорі над золотистими німбами Богородиці та Христа – крилаті півпостаті Михаїла (праворуч) і Гавриїла (ліворуч). Архангели одягнуті в однакові шати: червоні гіматії та зелені далматики з перлами на переднику та опліччях.

Третьою відомою іконою XV ст. типу Одигітрії з зеленим тлом (теж зберігається в Польщі – ІМС) є “Богородиця Одигітрія” з Покровської церкви с. Долини³¹. 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



Богородиця Одигітрія з Долини.
Друга половина XV ст. Историчний музей у Сяноку

всіяна білими перлами та трьома дрібними розетками, що імітують дорогоцінне каміння), і особливо, горизонтально розміщена паралельно до нижнього краю ікони складка мафорію. Збігається й характер палеографії нанесених білилом написів. Щоправда, при більш уважному огляді ікон помітно, що ікона з Долини (?) у часі виконання є пізнішою і поступається “краківській” витонченістю та вишуканістю живописання. Долинська більш атракційна, графічно та декоративно сухіша. У складках шат Богородиці та Христа виразніше панує пряма лінія. Ікона “Богородиці Одигітрії” з Долини без сумніву належить до кращих творів українського іконопису другої половини XV століття.

Властиві згаданим іконам типу Одигітрії зі збірок музеїв Польщі іконографічні та стильові ознаки помітні посеред ікон із збірки Національного музею у Львові. Особливо виділяються ікони XV ст.: “Богородиця Одигітрія з похвалою” з Підгородець, з Болехова (відома як Грушівська) та Берегів Долішніх³². Властиво ці ікони яскраво

демонструють найвищий злет української іконописної школи, широко розкривають повноту іконографічного виразу образу Богородиці на поствизантійському просторі.

1 Детальніше про іконку із зображенням Богородиці Нікопеї та інші вище згадані різьблені ікони див.: Жишківч В. Пластика Русі-України: X – перша половина XIV століть. – Львів, 1999. – С. 162 – 177.

2 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Табл. XVII.

3 Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968. – С. 151; Степовик Д. Скарби України. – К., 1990. – С. 46.

4 Александрович В. Українське малярство XIII – XV ст. Студії з історії українського мистецтва. – Львів, 1995. – Т. 1. – С. 68. – Іл. 4; Milyaeva L. The Ukrainian icon 11th – 18th centuries From Byzantine sources to the Baroque. – St. Petersburg: Aurora, 1996. – р. 23. – fig. 21; Шедєври українського іконопису XII – XIX ст. – Київ, 1999. – С. 22, 23; Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. – Т. 2. – К., 2001. – С. 286, 289; Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI – XVIII століть. – К., 2007. – С. 109. – Іл. 23.

5 Скоп Л. До проблеми атрибуції ікони «Волинська Богоматір» з церкви Покрова у м. Луцьку // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: Наук. зб.: Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису (м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 р.). – Луцьк, 1999. – 98 – 100.

6 Пуцко В. Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські Українознавчі Зошити. – Т. III-IV (1994 – 1995). – Краків, 1995. – С. 417 – 421. – Табл. 7; Пуцко В. Український іконопис XIII – першої половини XVII ст. як історико-культурна проблема // Краківські Українознавчі Зошити. – Т. VII – VIII (1998 – 1999). – Краків, 1998. – С. 307.

7 Членова Л. Использование радио-углеродного метода для датирования приведенной украинской живописи XIII – XIV вв. из коллекции НХМУ // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: Наук. зб.: Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису (м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 р.). – Луцьк, 1999. – С. 93 – 94.

8 Свенціцька В.І. Живопис XIV – XVI століть // Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – 1967. – Т. 2. – С. 216.

9 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. – Львів, 2005. – С. 185.

10 Смирнова Э. Икона Древней Руси. XI – XVII вв. // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI – XX века. – Москва, 2002. – С. 133. – Илл. 23.

11 Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968. – С. 151.

12 Овсійчук В.А. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 118 – 126.

13 Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – № 4. – S. 34. – III. 4.

14 Богородиця Одигітрія // Овсійчук В., Кривавий Д. Оповідь про ікону. – Львів, 2000. – С. 154.

15 Овсійчук В. Українське малярство... – С. 123.

16 Овсійчук В. Українське малярство... – С. 120 – 122.

17 Откович З. До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони „Богородиця-Одигітрія” XIII ст. з села Дорогобуж // Родовід. – Ч. 8. – 1994. – С. 55 – 56; Скрентович Н. Реставрація дорогобужської ікони // Вісник інституту „Укрзахідпроектреставрація”. – Львів, 1997. – Вип. 6. – С. 126 – 129; Откович Т. Історія, дослідження та реставрація ікони „Богородиця-Дорогобужська” з Дорогобужа // Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа. – Львів, 2007. – С. 42 – 51.

18 Александрович В. Дорогобужська ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Александрович В. Українське малярство XIII – XV ст. Студії з історії українського мистецтва. – Львів, 1995. – Т. 1. – С. 47, 60 – 61, 76; Лильо-Откович З. Питання дослідження атрибуції, датування та реконструкції ікони „Богородиця-Дорогобужська” з Дорогобужа // Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа. – Львів, 2007. – С. 39.

19 Александрович В. Дорогобужська ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Александрович В. Українське малярство XIII – XV ст. Студії з історії українського мистецтва. – Львів, 1995. – Т. 1. – С. 47 – 48.

20 Откович З. До питання атрибуції... – Іл. на с. 56.

21 Девятисотлетие православия на Волыни // Статистические сведения о приходах Волынской губернии (епархии). – Часть II. – Житомир, 1892. – С. 344.

22 Icônes de Pologne. - Varsovie: „Arkady”, 1987. – Tabl. 43; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XLVI, XLCVII.

23 Icônes de Pologne... – Tabl. 42; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XCVIII. – Інв. № XVIII – 45.

24 У польських джерелах ікону пов'язують із с. Овчари (колишній Рихвальд) біля Горлиць і датують XV століттям. Див.: Grządziela R. Prowienienca i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // Lemkowie w historii i kulturze Karpat. – Wydaie I. – Część druga. – Sanok, 1994. – S. 238 – 239. – II. B.

25 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – С. 19. – Табл. XCIX, C.

26 Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – II. 35.

27 Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku... – II. 17.

28 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXII.

29 Ікона зберігається в Національному музеї у Львові. Див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XC.

30 Icônes de Pologne... – Tabl. 42; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XCVIII.

31 Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku... – II. 17; Овсійчук В.А. Українське малярство... – Іл. на С. 212, 213.

32 Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою (Ікони колекції Національного музею у Львові). – Львів, 2005. – С. 14 – 17, 24, 25. – Кат. № 1, 2, 5.

Орест МАКОЙДА

ТЕМА СТРАСТЕЙ ГОСПОДНІХ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСНОМУ МАЛЯРСТВІ.

В українському іконописному малярстві зображення Страстей Господніх вирізняється особливою оригінальністю та самобутністю. Дана тематика, сповнена глибоким драматизмом та своєрідністю інтерпретацій пасійних сцен, часто виокремлюється серед інших іконописних творів. За декілька століть цей тип ікон зазнав особливих змін не тільки у своїй іконографії, а й у складній трансформації стосовно храмового інтер'єру. Тема Страстей Христових була поширеною та популярною у продовж декількох століть, не втратила своєї актуальності і до сьогодні.

Страждання і смерть Ісуса Христа описано у синоптичних євангеліях та в Євангелії від Івана. Їхні сюжетні лінії тісно переплітаються між собою, вказуючи на чітку послідовність сюжету, і хоча певні відмінності у писаннях існують, все ж вони є не значними і скоріше доповнюють один одного, складаючи цілісність Євангелії. Найбільш схожими між собою послідовністю ведення сюжету можна вважати тексти Матвія та Марка. Лука подає вмілий літературний та повніший опис подій того періоду, однак найбільш змістовним та достовірним за описом дослідники євангелій вважають оповідь Івана, можливо тому, що він єдиний був очевидцем страти свого Вчителя, супроводжував його по дорозі на Голгофу, стояв під хрестом.

Хоча Страсті Христові й описані у чотирьох євангеліях, однак це не перша згадка про мученицьку смерть Христа. Спогад про страждання «Отрока Божого» з'являється у пророцьких книгах ще задовго до появи самого Месії. Найбільший з усіх пророків, якого почитали євреї – Ісаїя, син Амоса, який народився близько 765 р. до Христа, у другій частині свого пророцтва під назвою «книга втіхи Ізраїля» описує страждання і смерть Ісуса – «Слуги Господнього», через якого і сам Ісаїя був названий пророком-євангелістом. У п'ятдесятому розділі Набі (так називали пророків) пише текст немовби від імені самого Месії:

Підставив Я спину Свою тим, хто б'є, а щоки Свої – щипачам, обличчя Свого не

*сховав від ганьби й плювання.*¹

Розповідаючи про жертву Сина Божого, Ісаїя влучно та надзвичайно поетично описує події, які повинні були статися у Гетсиманському саду в час, коли учні Ісуса, покинувши його, ховали свої обличчя, щоб ніхто їх не впізнав і не видав на смерть:

Він погорджений був, Його люди покинули, страдник, знайомий з хворобами, і від Якого обличчя ховали, погорджений і ми не цінували Його...

Він гноблений був та понижений, але уст Своїх не відкривав. Як ягня був проваджений Він на заколення, і як овечка перед стрижами своїми мовчить так і Він не відкривав Своїх уст...²

Наступні слова з книги пророцтв чітко вказують на той факт, що Ісуса стратять разом зі злочинцями та поховать у гробі, який був призначений для заможного чоловіка (Йосипа з Ариматеї). За словами Ісаї, усе це повинно статися з допуску Божого задля великої мети – викупити людей від гріха.

І з злочинцями визначили Йому гроба Його, та Його поховали в багатого, хоч провини Він не учинив, і не було в Його устах омани...

Та зволив Господь, щоб побити Його, щоб муки завдано Йому. Якщо ж душу Свою покладе Він як жертву за гріх, то побачить насіння, і житиме довгі дні, і замір Господній рукою Його буде мати поведження!³

З Євангелії від Матвія дізнаємося, що і сам Ісус декілька разів звіщав про те, що Йому потрібно буде страждати. Це сталося, коли учні визнали його за Христа – Сина Божого, що прийшов у світ врятувати грішників. З того часу Ісус почав говорити учням «...що Він мусить іти до Єрусалиму, і постраждати багато від старших, і первосвящеників, і книжників, і вбитому бути, – і воскреснути третього дня»⁴. Отже страждання Христові були наперед визначені, пророковані та неминучі, їх неможливо було обійти, оскільки все сказане в пророцтвах повинно справдитись – це слова, які часто повторював сам Ісус. Що ж криється у муках та стражданнях Сина Божого, чому вони були такі необхідні для того, аби викупна жертва відбулася?

Ісус Христос є Сином Божим – Богом

та чоловіком (людиною) в одній особі, це визначення є одним з основних правд віри, яку затвердила свята церква. Його божественними вчинками сповнена уся євангелія – це великі чуда, які він чинив під час свого трирічного проповідання. Ісус мудро навчає Закону Божого словами, які не властиві простим людям, чинить безліч чудесних вчинків та оздоровлень; утихомирює бурю на морі, ходить по воді, в чудесний спосіб годує декілька тисяч людей, оздоровлює сліпих, кривих та прокажених, воскрешає з мертвих. У всіх цих вчинках ми бачимо істинну божественну природу нашого Спасителя, вона у повноті виявляється у більшості євангельських розділів. Людська ж природа Ісуса найповніше відкривається у період його страстей. Коли Месію видають людям на розправу він стає тихим і покірним, не оправдує себе, а мовчки чекає сповнення вироку. Його б'ють, обплювають, знущаються, обзивають образливими словами. Муки та катування через які проходить Христос надзвичайно жорстокі, та найтяжчим для нього є відчуття ніби він покинутий самим Богом. Будучи розп'ятим на хресті, він викрикує гучним голосом: «Елої, Елої, лама савахтані», що в перекладі з арамейської означає «Боже Мій, Боже Мій, – нащо Мене Ти покинув?»⁵.

Своїми стражданнями Христос наближається до нас, простих людей з плоті і крові, можливо саме тому, дивлячись на сцени з втіленням Страстей Господніх, ми здатні щиро співчувати та співпереживати його мукам. У кожному Ісусовому падінні, у його напруженому тілі та зболілому погляді ми бачимо невимовну Господню любов до кожного з нас. Для того, щоб збулося писання Христос мав терпіти, а отже Страсті його є великим дарунком.

Якщо взяти за основу євангельські писання, то початок страсного сюжету мав би розпочинатися з місцевості званої Гетсиманія, куди Ісус прийшов з своїми учнями: «... взявши Петра й двох синів Заведеевих, зачав сумувати і тужити, – звертаючись до своїх вибранців він з гіркотою промовляє – Обгорнена сумом смертельним душа Моя!»⁶. На Оливній горі, обливаючись кривавим потом, Ісус просить у свого Отця:

«Авва-Отче, – Тобі все можливе: прнеси мимо Мене цю чашу!»⁷. У пасійних іконах даний сюжет відомий під назвою *Молитва на Оливній горі* або *Моління про чашу*. За євангельським змістом ця сцена розпочинає цикл Страстей Христових, а закінчується він *Покладанням в гріб*.

В Україні страсна тематика тісно пов'язана з т.зв. Пасійним обрядом. Пасією (з латинського *passio* – страждання, мука) називався церковно-богослужбовий обряд, встановлений Київським митрополитом Петром Могилою (поч. XVII ст.). Здійснювався він в монастирях, соборних церквах у п'ятницю перших чотирьох тижнів Великого посту і складався з читання Євангеліє про Страсті Господні. Обряд Пасій вперше зображено у Цвітній Тріоді, написаній у 1702 році при Києво-Печерському архімандриті Іосафі Краковському⁸.

Інший відомий обряд, що відноситься до Страстей Господніх, мав назву *Хресна дорога*. Він з'явився в Європі завдяки спорудженню хресних стацій, які в свою чергу виникли на місці придорожніх хрестів. Важливим моментом у *Хресній дорозі* було відтворення Єрусалимських околиць (наприклад, Господнього гробу), зображень Страстей (таких як «чоловік болю» – Христос у терновому вінку на голові), відтворення Голгофи (зображення розп'яття із Богородицею, Марією Магдалиною та апостолом Йоаном) і Пієта (Богородиця тримає мертвого Христа). Великий вплив на формування стацій *Хресної дороги* мала книга нідерландця С.А.Кройса «*Adrichomius*». Генеральний настоятель францисканців в Іспанії А.Доза в 1626 році у праці «*Exertitia Spiritualia*» подав вступ до *Хресної дороги* з остаточним оформленням стацій⁹. У 1750 році *Хресну дорогу* було посвячено в римському Колізеї, звідки вона поширилась по всьому світі.

Перші мистецькі зразки Страстей Господніх на українських теренах є втілені у стінописах храму Софії Київської¹⁰. Частково збережені фрагменти фресок, які представляють пасійні сцени, відтворюють такі страсні сюжети: Христос перед Каяфою, Відречення Петра, Розп'яття, Зішесття в ад, З'явлення жінкам-мироносицям, Увірування

Томи та Зіслання Святого Духа. Цим раннім взірцям варто приділити особливу увагу, оскільки їх поява збігається в часі з подібними явищами з центральноєвропейських країн, де пасійні стінописи набули особливого поширення у XII ст. і були розповсюджені аж до XVI століття. Новий спосіб трактування образу Христа і святих у цей період обумовлений, в основному, появою реліквій (знаряддя муки), які з'явилися у Європі після пограбування Константинополя в 1204 році. В іконописних творах майстри середньовіччя старались виявити людську природу Христа і його фізичне знищення, через яке небо поєдналося зі землею.

Пасійні зразки стінопису з Софії Київської є абсолютним раритетом в області дослідження страсної тематики, оскільки ні більш ранніх і навіть подібних зображень на сьогоднішній день в Україні не виявлено. Отже ці твори потребують окремого дослідження, яке, вочевидь, повинно здійснюватись із залученням західноєвропейських зразків. Основними аспектами дослідження монументальних зображень Софії мали б стати виокремлення основних іконографічних типів, які характерні для пасійних зображень цього періоду, а також виявлення їх зв'язку з іконографією західної Європи. Важливо також звернути увагу на місце пасійних циклів у храмовому інтер'єрі та на визначенні їхньої функції.

Найпоширенішим типом зображень Страстей Господніх в Україні є ікони збірного типу. Це великі за розміром багатосюжетні композиції, що вміщують певну кількість пасійних сцен (клейм), які найчастіше компонуються навколо центрального зображення Розп'яття. Кількість сюжетів у таких іконах коливається від декількох до 25 і більше, однак найпоширеніше число клейм становить 20-21 композицію. На території західної Європи, зокрема Італії, подібний тип ікон (табличних, з клеймами) був сформований у середині XIII століття¹¹.

На вітчизняних теренах страсні іконописні твори збереглися від XV ст., в основному на території Західної України. Однак, більшість дослідників схиляються до припущення, що пасійні ікони збірного типу побутували вже у XIV столітті. Найдавнішою

пам'яткою фахівці вважають ікону "Страсті Христові" з села Здвижень (XV ст.), яку приписують художнику з Ванівки (сучасна територія ПР). Пензлю цього майстра належать також іконописні твори: "Деїсус", "Різдво Богородиці", "Страшний суд", "Нерукотворний Спас" та "Воздвиження Чесного Хреста". Роботам митця дано високу оцінку, зокрема В.Овсійчук вдало зауважує, що майстру властиве витончене розуміння композиційних вирішень, бо, відповідаючи традиційним канонам візантійської іконографії, він у кожному сцену вносить своє розуміння драматичної напруги дійства, яке підкреслює ритмом, розміщенням мас, контрастом протилежних за характером емоційного виразу людських груп, нарешті, кольором поряд з силуетністю, лінійністю¹².

Ікона "Страсті Христові" зі Здвиження – це велика за розміром (192 x 133 см) композиція з двадцятьма клеймами, які обрамлюють найбільшу центральну сцену Розп'яття. Композиційні формули, за якими майстри створювали страсні ікони, часто довільні і не прив'язані до чіткого канону. Так зображення Розп'яття, яке служить центром твору, у іконі майстра з Ванівки знаходиться нижче осередкової осі. За рахунок цього зміщення клейма у верхній частині ікони йдуть двома рядами. Така композиційна схема характерна ще двом пасіям XVI ст. – з Угерців та Міхової. В іконі з Жогатина (XVI ст.) Розп'яття займає більшу частину площини твору і розміщене чітко по центру композиції, краї якої обрамлюють не великі за розміром клейма. Оригінальна за композиційною будовою ікона з Трушевичів (XVI ст.): її клейма вміщено у верхню і нижню частину роботи, вони не обрамлені і сприймаються так, ніби їх домалювали на вже готовий твір із зображенням "Розп'яття".

Та не дивлячись на довільну структуру композиції, більшість ікон "Страсті Христові" зберігають багато спільних рис. На ранньому етапі вони виявляють себе в основному в іконографічній наближеності до візантійських зразків. Зображення розп'ятого Христа, багатофігурні композиції, зміщення перспектив, замкнутий простір – це не повний перелік ознак, за якими можна порівнювати страсні іконописні твори. Така

тенденція у іконографії буде зберігатися майже до середини XVII століття.

У середині та другій половині XVII ст. ситуація почне поступово змінюватися. Саме у цей період склад іконостаса в окремих випадках поповнюється рядом «страстей» і т.зв. «цвітним циклом». З позаіконостасних станкових зображень поширеними стали ікони «Богородиці», вшанованих святих, «Страшного суду» і на кінець – «Страстей Христових».

Образ Христа, в порівнянні з іконами XVI ст., починає змінюватись: його обличчя звужується, на нього лягають широкі, м'які, глибокі тіні, які творять об'ємність. Христос виходить із замкнутих рамок величного візантійського Пантократора, він стає виразом розсудливого та справедливого, але не чужого людським почуттям Бога. Позбавлений строгості його образ ще зберігає свою монументальність, але вже й набуває людських рис¹³.

У XVII ст. страсні цикли стають особливо поширені, вони починають входити до складу деяких іконостасних ансамблів (П'ятницька церква у Львові, церква з Кам'янки-Бузької) та до настінних розписів. Пасії стають настільки популярні, що на їх винятковість звертає увагу архідиякон Павло з Алеппо, який супроводжував свого батька, патріарха антиохійського Макарія у подорожі по південній та східній Європі. У записках 1654 року він зауважує, що у Києві серед козацьких малярів є багато вправних майстрів, які володіють великою здібністю пластичного відтворення людей та детального зображення сцен Страстей Господніх¹⁴.

Павло Алепський у своїх замітках також згадує про апокрифічний твір «Суд над Христом», підкреслюючи, що така робота була в кожній київській церкві. Нажаль, жодного давнього зображення на сьогодні не збереглося. Певні реконструкції цієї ікони можна провести лише з подібних західноєвропейських зразків або пізніших творів XVIII ст., які належали народним або напівпрофесійним митцям. В центральній частині такої ікони було зображено Ісуса у терновому вінку, з обох сторін від нього сидять вісімнадцять суддів, які тримають

в руках хартії з текстом судового вироку. У верхній частині відтворено постаті Пілата та кесаря Тиверія, а в нижній – двох секретарів.

Про ще одну своєрідну інтерпретацію Страстей Господніх розповідає у своєму дослідженні П.Жолтовський¹⁵. Мова йде про церкву села Білий Спас на території Межигірського монастиря. Зворотна частина іконостасу цієї церкви вміщувала великі мальовані на полотні картини із зображенням страстей, серед яких виділялись дві групи: перша зображала монахів, які, ступаючи слідом за Ісусом, несуть в руках хрести; друга – похід вслід за Богородицею хрестоносниць-інокінь. За словами автора, ця композиція підкреслює роль чернецтва, що постала на межі XVII та XVIII ст., і мала особливе звучання в цьому монастирі, де після прощання зі світом закінчували своє життя під чернечою рясом колишні запорожці¹⁶.

З початком XVII ст. український іконостас трансформується у багатоярусну систему: з середини XVI ст. у ньому утверджується ряд "празників", а на початку XVII ст. подекуди з'являється пасійний ярус. Пасійні сцени П'ятницького та Успенського іконостасів найвиразніше характеризують нове трактування іконостасної структури. У П'ятницькому іконостасі страсний цикл має своєрідну композиційну схему. Простір у роботах звужений до мінімуму, а кожен наступний сцену у верхній частині замикає пишна аркада. У деяких творах спостерігається композиційна схожість, наприклад, «Христос перед первосвященником» та «Христос перед царем Іродом». Подібність легко відстежується, оскільки роботи знаходяться у безпосередній близькості. Загалом страсний ряд, як весь П'ятницький іконостас, демонструє зіткнення старих традицій та нових мистецьких пошуків. Успенський іконостас, який створено Сеньковичем, більше відповідає давнім традиціям. Однак страсний ряд цього іконостасу згодом був поправлений Миколою Петраховичем, після чого пасійний цикл набув новітнього естетичного звучання.

Художня програма, закладена у пасійний цикл під кінець XVI на початку XVII ст.,

проіснувала аж до XIX століття. Певною технологічною особливістю є те, що з XVII ст. Страсті Христові часто зображували на полотні.

Іншу сутність зберігали народні ікони страсного типу. В Україні у XVII – XVIII ст. поступово набуває поширення народна гравюра. Слід зауважити, що церковна ієрархія, зокрема в Росії, вже в XVII ст. почала боротьбу з поширенням народних гравюр, особливо тих, які вміщували релігійні теми. Церква мотивує це тим, що народні майстри невправні у своєму ремеслі, тому їхні зображення позбавленні миловидності. У Галичині в XVIII ст. офіційна церква теж засуджує народні твори і вилучає їх з церков. Таке відношення церковних візитаторів певним чином обмежує розвиток народного іконопису, однак суворі накази не в силі змусити майстрів цілковито відмовитися від своєї роботи. Народне мистецтво, в тому числі іконопис, належно оцінять лише під кінець XIX століття. А загалом твори народних майстрів варто розглядати на зовсім інших естетичних засадах, ніж подібні роботи професійних художників. Також це стосується ікон Страсті Христові, в яких найперше передана емоційна та духовна сфера митця аматора.

Якщо середньовічне малярство носило передусім релігійний зміст, то під впливом народної течії воно набуває своєрідного світського звучання. З огляду на цей факт сакральні твори починають втрачати свою надто сувору винятковість та набувають особливого звучання, яке виражається у своєрідній теплоті, свіжості та безпосередності. Своєрідним у народних майстрів є те, що використовуючи надто обмежені засоби виразу, вони домагалися максимальної повноти художнього відтворення. Важливим компонентом їхньої творчості є лінія. Вона описує форму, підкреслює пластичність, наповнює композицію розміреною ритмічністю, надає роботі емоційної та експресивної виразності. Часто трапляється так, що роль лінії та контуру стає визначальною в організації композиційної площини. Прикладом можуть послужити ікони «Страсті Христові» XVI – XVII ст. з Плав'я та Сколе.

Стосовно палітри, яку використовували народні майстри, то у більшості випадків вона була скупа, приглушена, наближена до гами нейтральних тонів. Втім, у процесі розвитку іконостасу митці стали відтворювати ширшу гаму відтінків. Ними вони моделювали пластику форм та збагачували суто малярські ефекти. Згодом серед художників стала помітною певна манера виконання. Декотрі віддавали перевагу кольорам холодної гами, інші навпаки – насиченим охристо-коричневим. Зокрема, на зламі XVII – XVIII ст. риботицькі майстри використовують прозорі сіро-зелені барви, широко вдаються до розбілювання, просвічування білого ґрунту. Всі ці художні засоби, вкупі взяті, опосередковано свідчать про живі традиції, перейняті, від монументальних настінних розписів давнього часу¹⁷.

Технологічний бік народних творів практично не поступався професійному малярству, про що свідчить добрий стан збереження іконописних робіт. Народні майстри працюють, дотримуючись канону і церковних приписів, однак, наслідуючи твори провідних митців, вони у більшості випадків надають композиціям спрощеного вигляду, вдаються до зміщення пропорцій, а подекуди й деформацій. Саме така особливість надає біблійним персонажам вираженої гротескної заостреності. Святі у народних творах сприймаються як прості люди з присутньою їм безпосередністю. Складається враження, що саме такими хотіли б бачити святих прості люди. Найчіткіше ця гротескність помітна у творах, які втілюють саме страсну тематику.

Не викликає сумніву той факт, що іконописні твори «Страсті Христові» на українських теренах є явищем оригінальним, самобутнім та таким, що потребує глибокого і комплексного дослідження. Відсутність підсумовуючих праць по даній темі засвідчує особливу актуальність розгляду страсної тематики. Корпус пам'яток за темою страстей має досить широкий історичний спектр, він розпочинається XV ст., а закінчується кінцем XIX і навіть початком XX століття. На сьогоднішній день іконописні твори, у яких втілена страсна тематика, потребують ретельної каталогізації та поділу за

типологічними характеристиками. Сьогодні неопрацьованою залишається певна кількість пасійних творів з найбільшої української збірки – Національного Музею у Львові. Також для повноти уявлення на часі опрацювання ікон з приватних збірок та більш пізніх робіт, кінця XIX – початку XX століття.

- 1 Іс. 50:6
- 2 Іс. 53:3,7
- 3 Іс. 53: 9-10
- 4 Мт. 16: 21.
- 5 Мр. 15: 34
- 6 Мт. 26: 37,38
- 7 Мр. 14: 36
- 8 Релігієзнавчий словник / За ред. Колодного А., Лобовика Б. – К.: Четверта хвиля. 1996. – С. 234.
- 9 Кунцлер М. *Літургія церкви* / Пер. з нім. Монахині Софії. – Львів.: Свічадо. 2001. – С.491.
- 10 Овсійчук В. Крвавич Д. *Оповідь про ікону*. – Львів, 2000. – С.258
- 11 Овсійчук В.А., Крвавич Д.П. *Оповідь про ікону*. – С.260.
- 12 Овсійчук В.А. *Українське малярство X-XVIII століть*. Проблеми кольору. – Львів, 1996 – С.177
- 13 Жолтовський П.М. *Український живопис XVII-XVIII ст.* – К.: Наук.думка. 1978. – С.92-93.
- 14 *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию въ половине XVII века, описаное его сыномъ архидиакономъ Павломъ Аллепскимъ, переводъ съ арабского Т. Муркос...*, Москва 1897-1900. – С.78.
- 15 Жолтовський П.М. *Український живопис XVII-XVIII ст.* – С.94
- 16 Там само. – С.94
- 17 Свенціцька В.І., Откович В.П. *Українське народне малярство XIII-XX століть: Світ очима народних митців*: Альбом. – Київ, 1991. – С.11.

Марія ГЕЛИТОВИЧ ІКОНОГРАФІЯ «ЗІШЕСТЯ А АД» В УКРАЇНСЬКІЙ ІКОНІ

Українська ікона як один з найвиразніших чинників національної культури, все ще залишається явищем мало відомим і вивченим. Заслужують увагу різні аспекти її характеристики на різних етапах історичного розвитку. Безумовно, головними є мистецькі вартості та своєрідність художнього вислову. Український іконопис володіє багатьма, тільки йому властивими рисами, що творить його національну своєрідність. Можливість повніше і наглядніше збагнути сутність «національного колориту» мистецьких пам'яток дає розгляд тематичних груп та їх хронологічна систематизація, що висвітлює історію стилевих, образних, іконографічних, техніко-технологічних характеристик й ін.

З подібною метою задумувалась і науково опрацьовувалась виставка «Від Тайної вечері до Воскресіння», що експонувалась у 2010 р. в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького на базі музейних пам'яток. На виставці було представлено тематичні групи ікон зі збірки музею «Тайна вечеря», «Розп'яття з пристоячими», «Плащаниці», «Христос-Виноградар» та «Воскресіння». Кожна з цих груп привернула увагу своєрідністю іконографічно-образного вирішення, різноманітністю індивідуальних почерків тощо. Чи не найбільш промовистими у цьому плані були ікони на тему «Воскресіння Христове» в іконографічному типі «Зішестя в ад». Більше двох десятків пам'яток дали змогу простежити особливості розвитку цього зображення упродовж XV-XVII ст.¹ Здійснена реставрація творів дозволила вести конкретнішу мову про їх художньо-мистецькі характеристики.

Іконографія «Зішестя в ад» склалася під впливом апокрифічних творів, зокрема «Протоєвангелія Никодима», «Слова Євсевія», а також на підставі текстів Псалтиря й апостольських послань, згідно з якими Христос після смерті увійшов в ад – місце, де перебували старозавітні праведники, які не могли увійти до раю через первородний гріх (Адам і Єва, царі Давид і Соломон, пророки Даниїл, Ів. Предтеча й ін.). Формування цієї іконографії

було закладено у візантійському мистецтві. Відомо декілька її варіантів. В композиції домінує постать Спаса збільшена щодо інших персонажів. Христос показаний у сяйві, стоячи на складених навхрест вратах аду з хрестом у лівій руці – символом перемоги, правицею тримає за руку Адама. Склалося два основних типи цієї іконографії: з зображенням Адама і Єви по один бік від Спасителя (асиметричний) та з зображенням прародичів обабіч Христа. Перший тип властивий найдавнішим зразкам у яких кількість дійових осіб обмежена, як це демонструє ікона XII ст. з монастиря св. Катерини на Синаї, де Адам і Єва показані ліворуч; Давид, Соломон та Іван Хреститель праворуч². У ранніх пам'ятках Христос інколи зображений без мандорли зазвичай у динамічній позі³.

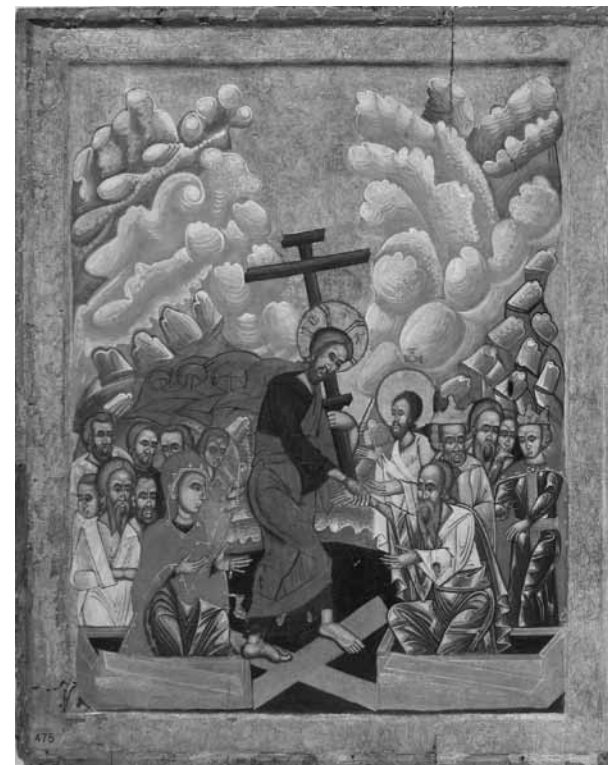
Найраніше зображення в українському мистецтві збереглося у фресках Софії Київської (Христос у сяйві крокує вправо, Адам і Єва зображені зліва; праворуч у мармуровому саркофазі-Іван Предтеча, царі Давид і Соломон). Ця сцена, а точніше її фрагмент, віднайдений у фресках церкви Івана Богослова Луцького замку XIV ст.⁴ Присутня вона у мініатюрі Київського Псалтиря 1397 р. У фресках Любліна 1418 р. та у фресках церкви в Лужанах - Адам і Єва зображені праворуч.

Найповнішу характеристику композиційно-образних розв'язань цієї теми в українському іконописі XV-XVII ст. подають ікони з колекції Національного музею у Львові, що демонструють її найраніші збережені зразки. В іконописі «Зішестя в ад» вперше зустрічається у клеймах двох ікон другої половини XV ст. - «Страстей Господніх» та «Воздвиження Чесного Хреста» Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені⁵. Місце цього сюжету у «Страстях Господніх» зазвичай було посередині нижнього ряду - під Розп'яттям у середнику, що мало логічний послідовний зв'язок подій. Той самий принцип бачимо й на іконі «Воздвиження». У цьому клеймі іконографія наслідує варіант з зображенням Спасителя, що крокує праворуч, тримаючи в руці не хрест, а звиток, а праотці Адам і Єва розміщені по один бік. Інша іконографія на «Страстях Господніх» - Спас зображений з хрестом, повернений вліво до Адама; Єва показана праворуч. (Тему Воскресіння в найдавніших іконах «Страстей

Господніх» традиційно доповнюють ще два клейма – «Христос у Гробі», та «Явління Христа жінкам Мироносицям»). Обидві ікони належать до одного малярського осередку, окреслюваного, як коло майста ікон з Ванівки і Здвиження⁶. Близькою за іконографією та колористикою до цих клейм є ікона кінця XVI ст. з церкви Покрову Пресвятої Богородиці у Полянні, причому окремі її частини мають спільні іконографічні моменти з однією і з другою композиціями. Ікона з Поляни демонструє найраніший зразок цього сюжету як окремої празникової сцени. Про існування окремого празникового ряду у передвітарній перегороді того періоду немає відомостей. За збереженими фрагментами празниковий ряд відомий приблизно з другої чверті XVI ст.⁷ (ікона з Поляни входила до складу празникового ярусу іконостасу цієї церкви створеного пізніше, близько середини XVI ст.⁸).

До ранніх прикладів празникових ікон належить ікона з Жогатина близько 1530 рр.⁹ (Підстави такого датування пам'ятки дають результати дендрохронологічного аналізу деревини, однієї ікони із цього комплексу.¹⁰) Іконографія представляє асиметричний тип композиції з зображенням Адама і Єви праворуч, причому Адам показаний з німбом.

Очевидно, храмовою була ікона з Вітрилова кінця XV- початку XVI ст.¹¹ Її іконографія аналогічна як у клеймі ікони «Страсті Господні» з Угерць, виконаної, мабуть, тим самим майстром¹². Клеймо «Воскресіння» на цій іконі розміщене у правому нижньому куті під сценою «Покладення до гробу» поряд з клеймом «Явління Христа жінкам мироносицям». Таку саму послідовність бачимо на «Страстях Господніх» початку XVI ст. з Жогатина.¹³ Зображення сцени Зішестя в ад на цій іконі для української іконографії є рідкісним. Христос зображений на тлі круглого яскраво-блакитного саява, тримаючи правицею Адама, а лівою рукою Єву, що стоять обабіч у саркофагах. (Така іконографія нагадує псковські ікони XV-XVI ст.). Цікаво, що подібну іконографію використав народний майстер «Страстей Христових» кінця XVI ст. з церкви Чуда Архангела Михаїла у с. Плав'є-Вандрусівка¹⁴. Тут відсутнє традиційне зображення врат аду. Сам ад персоніфікований у рогату



Зішестя в ад. Середина XVI ст. Віжомлія

потвору з ланцюгом на шиї; він показаний на тлі півкруглого отвору чорноної печери. Сцена «Зішестя в ад» могла розміщуватися й у нижньому клеймі ліворуч, однак, й у такому варіанті її супроводжують ті самі сцени, як це бачимо на іконі з Мігової.¹⁵

Загалом в українському іконописі від XV до середини XVI ст. збереглися лічені приклади «Зішестя в ад» як окремого сюжету – чи то в празниках, чи в храмових іконах. Окрім уже названих, до найраніших зразків належить ікона з церкви у Віжомлі з напрочуд оригінальним трактуванням пейзажного тла – у вигляді клубчастих хмароподібних гірок. Ікона привертає увагу як своїм композиційно-образним трактуванням, так і колористичним вирішенням. Автор майстерно оперує теплими відтінками золотисто-вохристих, сірувато-сріблених, оливково-зелених барв та дзвінкими акцентами відкритої чарвоної барви покладеної лише на мафорій Єви та на плащ царя Соломона. Художньо-образні характеристики твору мають виразний перегук з іконами майстра Олексія, званого за його датованим 1547 р. «Успінням Богородиці» зі Смільника¹⁶. На цій підставі ікону з Віжомлі можна датувати серединою XVI ст. Іконографія наслідує рідкісний варіант з зображенням Єви ліворуч.

Праворуч, поряд з Адамом, заакцентована постать Івана Хрестителя, що стоїть близько Спасителя в адоративній позі.

Серед відомих нам храмових ікон «Воскресіння» цієї іконографії наймонументальнішою за композиційно-просторовим вирішенням зображення, рівно ж за своїми розмірами, є ікона з церкви Архангела Михаїла у Вишенці, у якій простежується відгомін балканського малярства. Динамічна постать Спасителя чітко виділяється на тлі світло-блакитної, майже білої мандорли. Важко віднайти відповідник цій іконі, передусім у динаміці постатей, майстерній передачі ракурсів фігур, жестів, поворотів голів, щільно притулених одне до одного облич праведників. Кульмінація цього дійства – піднесення Спасителем Адама з аду. Стрімко, майже вертикально вгору, здійснений кінець гіматія Христа нагадує крило ангела. Спаситель показаний немов у стані невагомості. Не торкаючись стопами врат аду, він немов ширяє над підземним світом у якому показані мініатюрні чортенята. У гвинтоподібному русі зображений Адам, ніби знеацька



Зішестя в ад. Середина XVI ст. Вишенка



Зішестя в ад. Фрагмент. Друга половина XVI ст. Походження невідоме

заскочений подією: у нього підкошені ноги, ліва рука розгублено охоплює груди. Внутрішній стан Адама передає і його одяг – хаотично загорнена довга накидка, оголені гомілки. Майстрові цієї ікони приписуємо ще низку пам'яток, серед яких – комплекс ікон з церкви Святого Миколая у Кам'янці Бузькій.¹⁷ Є між ними датований 1587 р. «Страшний Суд», що дає підстави датувати ікону з Вишенки приблизно 1580-ми рр. Ремінісценції іконографії, а особливо образної характеристики цієї ікони, простежуються на храмовій іконі початку XVII ст. незафіксованого місця походження.¹⁸ Храмових ікон «Воскресіння» XVI ст. збереглося порівняно небагато. Подібні за іконографією ікони з Холма середини XVI ст.¹⁹ та Ясінки Масьової другої половини XVI ст.²⁰, що наслідують симетричну композицію з зображенням Адама ліворуч. Привертає увагу нещодавно реставрований фрагмент храмової ікони невідомого походження у якій підкреслюється експресія образів, постаті перебільшено динамічні. Христос у яскраво-червоному гіматії, осяяний світло-блакитною мандорлою енергійно крокує праворуч до Адама, якого схопив вище зап'ястя, Єва зображена за Адамом. Усі сарозавітні праведники показані без німбів.

Більшість зразків цієї іконографії представляють празникові ікони. Оригінальними з іконографічного і мистецького погляду є ікони з церков у Дальові, Малнові, Трушевичях, Либохорі, Зубриці, Новиці, Войнилові...

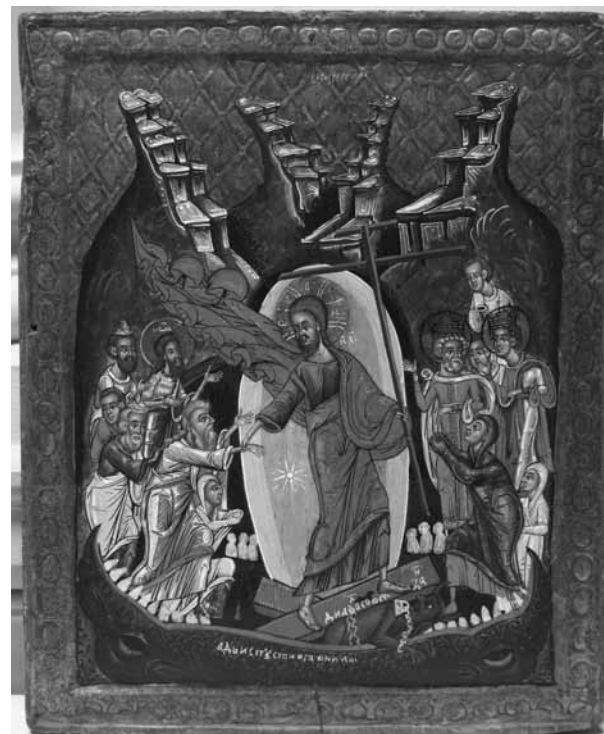
Непересічного артистичного хисту був

анонімний автор празникового циклу середини XVI ст. з церкви Св. Параскеви в Дальові, що демонструє рідкісний приклад розміщення всього циклу на одній горизонтальній іконі²¹. «Зішестя в ад» тут вирізняється динамічним зображенням Спаса, крокуючого вліво до Адама, Єва показана праворуч; іконографія наслідує ранні зразки з традиційним розміщенням старозавітних царів та Івана Хрестителя ліворуч, зображених з великими німбами, за Свою - невелика юрба праведників.

Рідкісний варіант празникового ряду демонструють ікони другої половини XVI ст. з церкви Собору Архангела Михаїла у Старій Скваряві: празникові сюжети розміщені внизу ікон апостольського ряду Моління. Композиція «Зішестя в ад» тут представлена чи не найменшою кількістю персонажів: праворуч зображені Адам, Єва та Авель, до яких крокує Христос; ліворуч - царі Давид і Соломон та Іван Предтеча²². Зауважимо, що тут ця сцена підписана саме як Зішестя Христа до аду, а не як Воскресіння, як це демонструють підписи інших ікон. Натомість, у скварявських празниках Воскресіння ілюструє сцена «Жінки-Мироносиці біля гробу Господнього».²³

Майстерний зразок празникової ікони близько середини XVI ст. представляє ікона з Малнова²⁴. На ній ад зображений у вигляді зубастої пащі потвори у центрі якої стоїть Христос. Цікаво, що Спаситель енергійно крокує вправо з великим двораменним хрестом з довгою перекладаюю, якого тримає перед собою, а головою повернений вліво, схопивши правицею Адама. Кінець його гіматія, що піднятий у стрімкому русі вгору, ритмічним укладом складок має певний перегук з ритмами чотирьох шпилів гір-лещадок на тлі. Окрім традиційних за іконографією персонажів, тут, у вигляді спеленутих немовлят, зображені душі праведників, як це часто показано у сценах «Воскресіння із мертвих» на іконах «Страшного Суду». Ця пам'ятка стилістично пов'язується з групою ікон з Бойківщини.²⁵ Бойківська говірка простежується і в мові супровідного тексту «Диявол совязан. Ад испусти ияжників».

По-своєму інтерпретована ця тема і на



Зішестя в ад. Середина XVI ст. Малнів

празниковій іконі 1590-х рр. з Троїцької церкви у Потеличі, що є зразком т.зв. народного малярства²⁶. (Ця ікона представляє порівняно рідкісний приклад поєднання двох чергових сюжетів: у даному випадку «Воскресінню» передує «В'їзд в Єрусалим»). Автор, в основі дотримуючись усталеної іконографії, все ж осмислює її по-своєму: постать Христа не виокремлена розміром, а показана як усі інші персонажі узагальнено зі спрощеним трактуванням форм.

Оригінальною мистецькою інтерпретацією цієї теми в народній манері є празникова ікона зі Смільної²⁷. Образ Христа, що низько схиляється перед Адамом, зворушливо ширий. Містичність сцени підкреслюють фантастичні блакитні, золотисто-жовті й брунатні гори, чітко виризовані на срібному тлі. Приваблює лірично-камерне, радісне звучання цієї сцени, підсилене своєрідним, декоративним трактуванням форм, колористичним вирішенням та лаконічною простотою художнього вислову.

Своєрідне іконографічно-композиційне тлумачення «Зішестя в ад» - на храмовій іконі невідомого походження анонімного майстра кінця XVI початку XVII ст.²⁸, званого за низкою творів.²⁹ Сцена розгортається не перед традиційною печерою увінчаною



Зішестя в ад. Остання чверть XVI ст. Потелич

горами, а на тлі декоративної стіни з двома будівлями по краях. Усіх персонажів автор зобразив з німбами і показав одним щільним рядом, крокуючими до Христа у положенні адорації (по чотири постаті з кожного боку), причому найближчі до Спасителя Давид та Предтеча підтримують його мандорлу. Адама і Єву показано на першому плані у саркофагах. Чорний отвір під ногами Спаса заповнений ключами і замками на ланцюгах. У нижній частині розповідь продовжує потрактована на свій лад сценка «Жінки-мироносиці біля Гробу Господнього»: у центрі - порожній гріб з двома ангелами та двома фігурками сплячих воїнів; ліворуч до гробу прямують жінки-мироносиці, праворуч - зустріч Христа і Богородиці.

Ще інше – асиметричне розв'язання сцени «Зішестя в ад» пропонує автор празникових ікон початку XVII ст. зі Сколе і Зубриці³⁰. Христос зображений зліва, а праведники згруповані лише по один бік – праворуч. (В раніших зразках така іконографія відома у клеймі «Страстей Господніх» з Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі.³¹) Ікони цього майстра засвідчують доволі активне проникнення нових тенденцій та іконографічних змін, властивих XVII ст. Зокрема, це зображення двох ангелів, що тримають хрест – деталь, яка буде властива цій іконографії у XVII ст.

Відтогочасудійство стає багатолюднішим, композиція багатоплановішою, простір отримує глибину. Сцена відбувається на тлі глибокої печери, увінчаної шпильми гір, з якої виходять сонми праведників. Домінуюча постать Христа на першому плані отримує



Зішестя в ад. Початок XVII ст. Сколе

статичніше вирішення, а жести праведників позбавляються динамічного, емоційного характеру. Замість хреста Спаситель частіше тримає невелику хоругву. Серед пророків з'являється зображення Мойсея зі скрижалями. Більша увага відводиться оповідним моментам - атрибутуці, одежам персонажів тощо.

Приблизно від останньої чверті XVI ст. в іконописі появляються зображення «Воскресіння» у західному варіанті, як це демонструють ікони з церкви Святого Духа у Потеличі,³² чи з церкви у Березові³³, причому у композиціях ікон «Страстей Господніх» часто зображено поряд обидва варіанти, як на іконі з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі³⁴, або на іконі 1593 р. з церкви у Великому.³⁵ Таке поєднання західного і східного варіанту «Воскресіння» у «Страстях Господніх» продовжує існувати й XVII ст., (ікона з церкви у Лип'ї³⁶ й ін.)

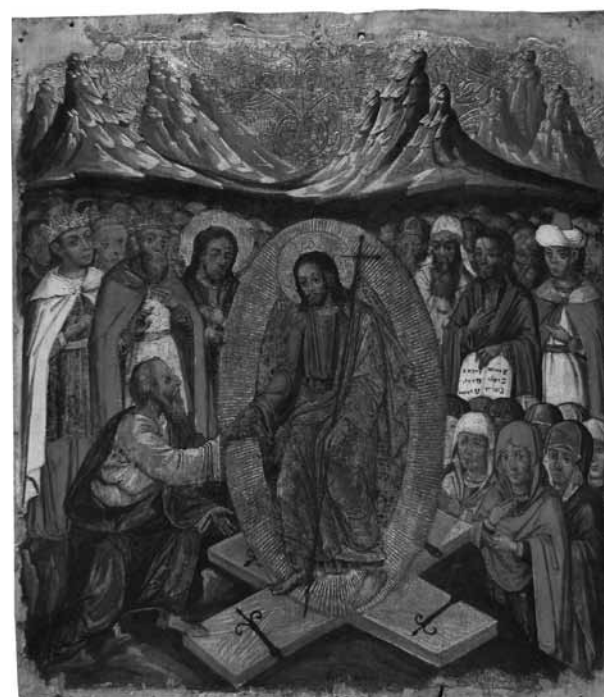
Показовим прикладом храмових ікон «Воскресіння» у східній традиції є датована 1631 р. ікона з Лисинич³⁷, що, очевидно, належить до продукції львівських майстрів. Тут ще відчутні іконографічні традиції попереднього періоду, які поєднуються з новими композиційно-просторовими пошуками. Вправний рисунок, «правильні» пропорції фігур і особливо колористичне вирішення твору ставлять його в ряд



Майстер Андрій. Зішестя в ад. 1648 р. Львів.

кращих здобутків львівського малярства того періоду. Збереглася ще одна львівська храмова ікона цієї іконографії датована 1648 р. підписана львівським малярем Андрієм (належить Національній галереї в Бухаресті). Твір відзначається високим мистецьким і професійним рівнем, а за композицією представляє варіант, близький до ікони з Лисинич.

Датовані ікони й у XVII ст. все ще залишаються явищем порівняно рідкісним, а тому слугують атрибутованими орієнтирами. Такою є ікона невідомого походження 1665 р. Її традиційний другий план з вузькою лінією чорного отвору печери вщерть заповнює юрба праведників, двома потоками прямуючи до Спасителя, що має статично стоїть на широких, складених навхрест дошках з кованими завісами – розбитих вратах аду. Іконографія цієї ікони продовжує розвивати той самий прототип, що на двох попередніх іконах: на першому плані ліворуч зі саркофага піднімається Адам, а Єва з групою жінок показана вище колін, стоячи під вратами аду. Можна гадати, такий варіант був використовуваний саме львівськими майстрами. Подібна іконографія наслідують в празниках П'ятницької та Успенської церкви у Львові. Найближчою за іконографією до ікони 1665 р. є ікона з церкви Різдва Пресвятої Богородиці у с.



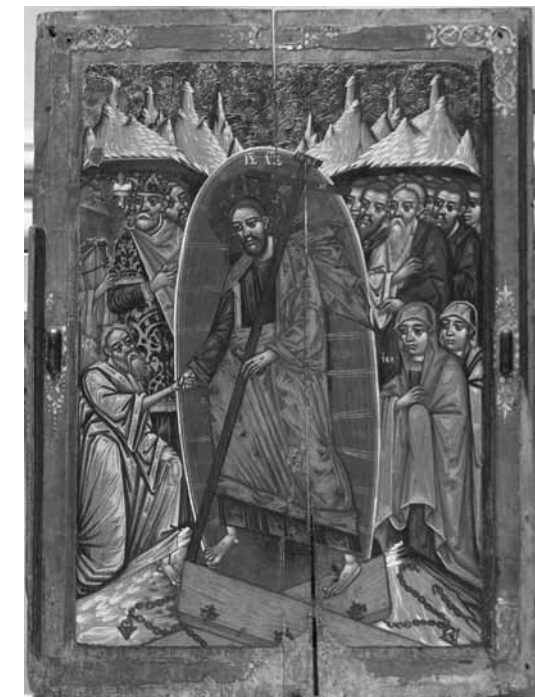
Зішестя в ад. 1665 р. Походження невідоме.

Сировари на Тернопільщині³⁸.

Проведена реставрація ряду пам'яток на цю тему докорінно змінила уявлення про мистецькі, передусім, колористичні особливості багатьох з них. До таких належить ікона з с. Крупського Жидачівського району. Її вирізняють насичені барви глибоких багатих кольорів з тонкими тональними нюансуваннями. Відкрилися вишукані орнаменти на одежах царя Давида, витончені світло-тіньові переходи на одежах Адама та ін. У композиції виразно домінує перший план: постать Христа, а також головних дійових осіб – Адама і Єви. Дійство сповнене величаво-урочистого настрою.

Своєрідним композиційним і художньо-образним вирішенням відзначається храмова волинська ікона XVII ст. Статична постава персонажів, стримана гама локальних кольорових плям обмеженої палітри (світлої блакитної та коричневої), спокійна ритміка рисунку надає ліричного характеру цій сцені. Цікава іконографічна деталь – зображення під вратами аду двох мініатюрних фігурок ангелів, які звільнюють ув'язнених. Характер письма цієї ікони нагадує стінопис дерев'яних церков.

З Волині походить також храмова ікона з церкви у с. Прохід.³⁹ У пейзажі, посеред двох традиційних гір, показана група будівель з двосхилими дахами і вежами.



Зішестя в ад. XVII ст. Крупське

Впровадження архітектури в пейзажне тло часто зустрічається й на празникових іконах того часу. Інколи тут з'являється зображення гори Голготи з трьома хрестами, інколи - мініатюрна сценка «Жінки Мироносиці біля Гробу Господнього», як на іконі з П'ятницької церкви у Львові.

Чимало празникових ікон з зображенням Воскресіння у типі «Зішестя в ад» знаходиться в іконостасах XVII ст. діючих церков (у П'ятницькій церкві у Львові, Святодухівській в Рогатині, у церкві Св. Юра у Дрогобичі, Успенській у Морянях* та ін.). Хоча в багатьох тогочасних іконостасах Воскресіння показано у західному варіанті (в іконостасах церков Преображення Господнього в Любліні, Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, Івана Предтечі в Дністрику Головецькому та ін.)

На прикладі пам'яток цього сюжету видно, наскільки творчим був підхід до розв'язання канонічних композицій, водночас наскільки багатою була уява митців як професійних, так і народних. «Зішестя в ад» є однією із тих композицій, які ілюструють живучість і стійкість давніх візантинізуючих традицій. Цьому, очевидно, сприяло й богословсько-містичне значення цієї сцени – триумф Христового Воскресіння й визволення людини з в'язниці смерті та піднесення її до Божої гідності⁴⁰.

1 Куратори виставки М. Гелитович, Р. Косів, Р. Злінко.

2 *Popova O., Smirnova E., Cortesi P.* Ikony różnych kręgow kulturowych od VI w. po czasy współczesne. - Warszawa, 1998. - S. 51.

3 Там само. – С. 63.

4 Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XII-XVIII століть. – К., 2007. – Іл. 37.

5 Там само. – Іл. 82, 86.

6 Свенціцька В.И. Мастер икон XV века из сел Ванивки и Здвизень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – Москва, 1977. – С. 279-290.

7 Александрович В. Мастер цикла великих празників з Успенської церкв в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI ст.) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000. – Вип. 35-36. – С. 87-90.

8 Гелитович М. Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромиля та пам'ятки його кола // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. - S. 83-97.

9 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII - XV ст. – Львів, 2005. - Іл. 471.

10 Гелитович М. «Спас Пантократор з Жогатина». Проблеми атрибуції // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2007. - № 5 (10). – С. 102-106.

11 Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. - Іл. 31, 32.

12 Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона... - Іл. 101.

13 Гелитович М. «Страсті Господні» з Жогатина // Пам'ятки України: історія та культура. -2008.- №2. - С. 64-67.

14 Українське народне малярство XIII - XX століть: Світ очима народних митців: Альбом./ Авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – К., 1991. – Іл. 50.

15 Гелитович М. «Страсті Христові» з Мігової на Бойківщині // С. - № 2. – 2008. – С. 38, 39.

16 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Іл. LXXIX, LXXX; Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія у колекції Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2000. – №1(6). - С. 99-102.

17 Гелитович М. Комплекс ікон 1580-х років з церкви св. Миколи у Кам'янці-Бузькій // Буття в мистецтві. Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Львів, 2007. – С. 157-167.

18 Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / Автор-упоряд. о. д-р С. Дмитрух. – Ч. II. У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – С. 69.

19 Міляєва за участю Гелитович М. Українська ікона... – Іл. 121.

20 The Glory of Ukraine Sakred Images from the 11th to the 19th Centuries. – Bethesda, 2010. - N 14.

21 Міляєва за участю Гелитович М. Українська ікона... – Іл. 108-111.

22 Скоп Л. Маляр ікони Богородиця Одигітрія з Мражниці. – Львів, 2004. – Іл. 105; Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI - XVIII століття із села Старої Скваряви. Альбом. – Львів, 2009. – С. 61, 66.

23 Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI - XVIII століття... - С.79, 83.

24 Сидор О. «Воскресення Христове бачивши, поклонімося святому Господу Ісусові...» // Християнські культури в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу. - Вип. 2. – Львів, 2000. – С. 49.

25 Міляєва за участю Гелитович М. Українська ікона... - Іл. – 123,183, 209 й ін.

26 Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Троїцької церкви у селі Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII. – Львів, 2004. – С. 332-334.

27 Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypu. – Krakow, 2006. – Іл. 45, 48.

28 Klosińska J. Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – Іл. 37; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – Іл. 67; Гелитович М. Українські ікони Спас у Славі. – Львів, 2005. – С. 82-85.

29 Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. – К., 1990. - С. 8;

30 Скоп Л. Маляр ікони Богородиця Одигітрія ... – Іл. 103,104.

31 Міляєва за участю Гелитович М. Українська ікона... – Іл. 224.

32 Гелитович М. Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXV. – Львів, 1998. - С. 344, 345.

33 Українське народне малярство ... – Іл. 36.

34 Міляєва Л. за участю Гелитович М. – С. 254, іл. 224.

35 Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Іл. CV; Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – Іл. 55-62.

36 Groniek A. Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym. Warszawa, 2009. – S. 9-49.

37 Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. – Іл. 68.

38 Злінко Р. Збірка сакрального мистецтва Тернопільсько-Зборівської єпархії УГКЦ // Українська Греко-католицька церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та проблеми сучасності. – Вип. 4. – Львів, 2006. – С. 137.

39 Міляєва Л. за участю Гелитович М. – Іл. 330.

* Висловлюю вдячність Мар'яні Пелех за надану інформацію про цей іконостас.

41 Богословський аспект теми «Зішестя в ад» розглянено: ks. Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczpospolitej. Problem kanonu. – Warszawa, 2001. – S. 346-350; Іванчо І. Ікона і Літургія. – Львів, 2009. – С. 313-337;

Роксолана КОСІВ

ІКОНИ «СПАС ВІНОГРАДНА ЛОЗА» ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО (ІКОНОГРАФІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ, ПРИЗНАЧЕННЯ)

В українському іконописі образ Спас Виноградна Лоза¹ набуває особливої популярності у першій половині XVIII ст. Такі взірці трапляються на Галичині, Волині та Центральній Україні, що свідчить про швидке розповсюдження теми. Це, зокрема, пояснюється впливами культури бароко, коли в літературі та мистецтві особливого значення надавали складним алегоричним та символічним композиціям, які нерідко вимагали богословського тлумачення і доброго знання біблійної історії. Тоді ж поширюються образи «Христос у точилі», «Христос у чаші», «Пелікан» та інші, прямо чи асоціативно пов'язані з Євхаристійною жертвою Спаса.

На думку П. Жолтовського образ Спас Виноградна Лоза розвинувся в унійній церкві після Замоїського синоду 1720 р.², коли було запроваджено нове для цієї церкви свято Євхаристії. Це також було однією із причин популярності сюжету. Варто також звернути увагу на те, що образ акцентував на причасті під видом крові, яке у цей час уже не практикувалося в латинській традиції. Натомість східна церковна традиція наголошувала на причасті під двома видами.

Як можна простежити за збереженими творами, у XIX ст. образ «Спас Виноградна Лоза» трапляється рідше, і переважно у творах народного іконопису, зокрема на хатніх іконах, які відомі на всій території України.

Образ Спас Виноградна Лоза є глибоко-символічним, що представляє Спаса у момент після воскресіння, акцентуючи на його жертві та таїнстві Євхаристії, яке було вперше встановлене на Тайній вечері. Тематично цей образ пов'язаний з іконографією Тайної Вечері та Воскресіння Христового. Прямого опису образу в Святому Письмі немає. Розкриває цей сюжет текст Євангелія від св. Івана «Я істинна виноградна лоза, а Отець мій виноградар» (Ів. 15:1), «Я

лоза, а ви пагони. Хто перебуває в Мені, і Я в ній, той приносить багато плоду» (Ів. 15:5). Іконографія Спас Виноградна Лоза унаочнює містичне перетворення крові Христа у вино. Христос зображений оголеним у пов'язці на стегнах, інколи червоному плащі (часом плащ лежить на саркофазі), сидячи на саркофазі. З його пробитого ребра виростає галузка з гронами, обвиває поперечину хреста та опускається дотолу, де з грона Христа витискає кров у чашу. Чашу інколи підтримує ангел чи ангели. На тлі можуть бути зображені знаряддя страстей: колона, біля якої Спаса бичували, мотузки, цвяхи, молоток, терновий вінок, кліщі. Попри реалістичність відтворення жертви Спаса, образ не відзначається драматизмом. На окремих іконах помітний легкий усміх на вустах Христа. Колорит, пейзажне тло, присутність золота, декоративність надають творам спокійного урочистого настрою.

Різними є варіанти назви самого зображення. В літературі трапляються такі окреслення як «Спас Виноградна Лоза», який ми пропонуємо, «Христос Виноградна Лоза», «Христос Виноградар», «Христос Лоза Істинна», які є синонімічними. На пам'ятках підписи зображення трапляються вкрай рідко. Лише на одній іконі зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) нам вдалося віднайти напис «Источник Жизни», уміщений перед вкладним текстом (пам'ятка 1741 р. з церкви Собору Богородиці с. Полонична Кам'яно-Бузького р-ну на Львівщині). «Безсмертним Джерелом Господа Нашого Ісуса Христа» названо народну гравюру 1731 р. з Борзни на Чернігівщині³. «Источником» означено цей образ у матеріалах церковних унійних візитацій другої пол. XVIII ст. Таку назву використано при описі ікони на дверцях напестольного кивоту у церкві Богородиці Покрови у Блищиводах на Львівщині⁴ та двох ікон, які були над проскомидійником (жертвенником) у святилищі церкви св. Юрія в Озерній⁵ та св. Параскеви в Кошляках⁶ на Тернопільщині. Очевидно, саме таку назву мав образ у тогочасному середовищі. У назві «Источник» прочитується тематична подібність з символічними образами Христос Живоносне джерело (Христос над чашею, з

Його ран кров спливає у чашу) та Христос в чаші, що також були поширені у бароковому періоді. Останнє зображення трапляється на українських воздухах та на дверцях напрестольних кивотів другої половини XVII–XVIII ст.

Символіка виноградної галузки з гронами має давню історію. Цей мотив використовувався у багатьох культурах до християнства і мав різні тлумачення. Як знак Ізраїлю відомий у старозавітній біблійній історії після виходу ізраїльтян із єгипетської неволі (пс. 79:8-16, вих. 5:1-7, 27:2-3, Єр. 2:21, 12:1-10). У Новозавітній історії це символ самого Христа – Месії, «Лози істинної». Як символ Євхаристії в сакральному мистецтві виноградна лоза поширюється з ранньохристиянського періоду, де трапляється на саркофагах, у розписах катакомб, на речах літургійного вжитку. Згодом цей мотив розповсюджується на передвітарних перегородках, в мозаїчному оздобленні храмів, ще пізніше в різьбі іконостасів, зокрема, на царських вратах. Образ Христа Доброго Пастиря з виноградною лозою відомий принаймі з VI ст. (зокрема, таке зображення бачимо на чаші Антіоха⁷). У Західній Європі цей образ популяризували у гравюрі брати Вірікси, які зображали Христа розіп'ятого на виноградному дереві з гронами та листям або Христа розіп'ятого на хресті, з боків якого виростають виноградні галузки з гронами та листям, внизу два старозавітні соглядатаї землі Ханаанської з великим виноградним гроном⁸. Також у них знаходимо образ Святого Сімейства на тлі виноградника⁹. У грецькому мистецтві післявізантійського періоду відомі зображення благословляючого Христа (як Вседержителя) з відкритим Євангелієм на тлі розлогого виноградному дерева з гронами та листям, на гілках якого апостоли, часом Богородиця й Іван Хреститель. Цей образ ближче ілюструє згадані слова євангелія від Івана і трактується в еклезіологічному значенні. Христос – виноградна лоза – як голова Церкви, вірні як пагони. Такі зображення у грецькому мистецтві XVI – XVII ст. відомі з епітетом Виноградна Лоза. В українському мистецтві ця іконографія, зокрема, представлена гравюрою Никодима

Зубрицького до Мінеї празничної (Львів, друкарня Ставропігії, 1694 р.). На ній Христос зображений як Вседержитель, сидячи на розлогодному виноградному дереві. Крім апостолів тут також різні святі (отці церкви, царі та монахи). На українських гравюрах (зокрема, рамка до Требника 1682 р., авторства В. Ушакевича, Львів, друкарня Ставропігії) бачимо зображення розіп'ятого Христа, обабіч якого виростає виноградна галузка з гронами та листям, що інспіровано західноєвропейськими взірцями. Такі образи відомі також в іконописі¹⁰, церковному гаптуванні¹¹, в різьбі на дарохранильницях¹² тощо. У збірці НМЛ українських ікон такої іконографії немає.

Образ Спас Виноградна Лоза у варіанті, представленому на іконах зі збірки НМЛ, виникає доволі пізно. В українському мистецтві така іконографія Спас Виноградна Лоза появляється у другій половині XVII ст. Одним із давніх збережених взірців є символічного змісту гравюра з Акафістів 1674 р. друкарні Києво-Печерської лаври. Тут зображено Христа, який сидить на саркофазі, звернений вліво (від глядача). З Його пробитого ребра виростає виноградна галузка з гронами. Спаситель, сидячи на саркофазі витискає кров у чашу з грона. У галицькій гравюрі цю тему розвиває Никодим Зубрицький. Відомо дві його гравюри. Одна виконана 1691 р. для титульного аркуша Службника, виданого у Львові в друкарні Ставропігії, друга – 1699 р. для Акафісту цієї ж друкарні. На першій гравюрі Христос сидить зверненим вліво, чашу, у яку стікає кров з грона тримає ап. Яків, перший єпископ Єрусалима, що ще більше підкреслює Літургійне, Євхаристійне значення образу і також установлення Церкви Христової. Тут також бачимо старозавітних соглядатеїв землі ханаанської з виноградним гроном. На другій гравюрі Христос сидить зверненим вправо, що більше поширено на іконах. Тут також є мотив колони з мотузками, як атрибут страстей Господа, що також часто виступає в іконописі.

Образ Спас Виноградна Лоза, як правило, не входив до системи ікон іконостасу. Це зображення переважно уміщували у святині над проскомидійником, на



Спас Виноградна Лоза.
Гравюра з Акафістів. Київ, 1674 р.



Спас Виноградна Лоза.
Ікона. 1670–1680-і рр.



Спас Виноградна Лоза.
Ікона. Кін. XVII ст.

Походження невідоме. НМЛ. с. Монастирок Львівської обл. НМЛ.

дверцях напрестольного кивоту, або в наві у бічних вітварях, інколи на двобічних іконах (про що, зокрема, свідчать дві пам'ятки з НМЛ). Загалом, образ відповідає символіці святині, де здійснювалося таїнство освячення і перемінення Дарів на Літургії. Крім ікон та гравюр¹³, образ відомий на літургійних тканинах, а саме на покривах на Дари (переважно, на покривцях на чашу), що пояснюється його значенням. Цей образ можна побачити й на інших сакральних речах, до прикладу зображення Спас Виноградна Лоза є на хресті XVIII ст., що походить з церкви в Улючі (НМЛ).

Збірка ікон «Спас Виноградна Лоза» НМЛ налічує 24 пам'ятки останньої чверті XVII – XIX ст.¹⁴ З них п'ять творів датовано. Більшість ікон (18) належить до першої половини XVIII століття. Одна ікона виконана у техніці рельєфної різьби з поліхромією, одна виконана олією на склі. До цієї групи входить також покривець на чашу, намальований олією на шовку (репсі). Різним є надходження творів у музей. Дев'ять пам'яток надійшло ще до 1930 р. Частина ікон поступила з розформованих львівських музеїв у 1940-му році. П'ять творів передано з Музею Богословської академії, по одному з Музею Яна III, Музею Ставропігії та колекції Студіону. Ікона на склі надійшла у 1960-х рр. з Чернівецького краєзнавчого музею.

За іконографією твори Спас Виноградна Лоза з НМЛ, як і загалом пам'ятки з цим зображенням, можна поділити на дві групи.

До першої відносимо варіант Спасу з ангелом (чи ангелами), який тримає чашу, до другої – більш упрощеної – без ангела. Попри відносну усталеність іконографії, різним є трактування тла, саркофага, хреста, зняряд страстей, які є також не на всіх пам'ятках.

До давніших ікон «Спас Виноградна Лоза» у збірці НМЛ слід віднести твір невідомого походження, який надійшов із розформованого Музею Ставропігії¹⁵. Зображення виконане на дошці у формі медальйона, обабіч якого декоративна рельєфна різьба. Як записано у Книзі надходжень НМЛ, твір походив з іконостасу, де був під хрестом, який його увінчував. Варто зазначити, що подібний медальйон серцевидної форми в пишному різьбленому обрамленні з образом Спас Виноградна Лоза розміщено в центральній нижній частині напрестольного кивоту XVIII ст. зі Скиту Манявського¹⁶. За манерою різьби та стилістикою малюнку виконання пам'ятки з НМЛ можна віднести ще до 1670–1680-х рр., таким чином це – чи не найдавніший український іконописний приклад цієї теми, який може виводитися від київської гравюри Спас Виноградна Лоза 1674 р. Тут Христос, як і на гравюрі, зображений зверненим вліво. У такому самому положенні намальований Спас на іконі з Монастирка на Львівщині, яку також можна віднести ще до кінця XVII ст. Ця ікона виділяється тим, що у Спасу намальоване пробитим ліве ребро, що не відповідає усталеній іконографії. Можливо саме ця деталь стала причиною того, що



Спас Виноградна Лоза. Гравюра з Акафістів, Львів, друкарня Ставропігії. 1699 р. Автор Никодим Зубрицький.



Спас Виноградна Лоза. Ікона. 1730-і рр. Походження невідоме. НМЛ.



Спас Виноградна Лоза. Ікона. 1741 р. Походження невідоме. НМЛ.

майстри почали зображати Спаса, зверненим вправо, а не вліво, як на давніших взірцях. Коли Христос звернений вправо, краще можна показати пробитим його правий бік з виногородною лозою. Крім того на обидвох іконах Христос у терновому вінку, що не має логіки, оскільки Він зображений після воскресіння. Однак, ця деталь підкреслює пережиті страждання Господа і часто трапляється в іконографії Спас Виноградна Лоза.

Інша ікона, де у такому ж повороті вліво намальована постать Христа – пам'ятка невідомого походження кінця XVII – початку XVIII ст., виконана на полотні. Вона виділяється композицією, оскільки образ Спас Виноградна Лоза закомпоновано у медальйон у формі вінка з лаврового листа. На кутах медальйона голівки ангелів з крилами. Подібний прийом компоновання зображення можна побачити у мініатюрах українських стародруків XVII ст.¹⁷ Зображення значно понижене зі значними осипами фарбового шару, що не дозволяє повністю прослідкувати іконографію. Проте помітним є червоний колір саркофага (?) на якому сидить Спас і червона колона. Червоний колір саркофага відомий за низкою інших ікон, у тому числі й зі збірки НМЛ. Цей колір тут є символом страждання і пролитої крові. На іконі відсутнє зображення хреста, що є поодиноким таким прикладом. Відзначимо, що хрест також не

зображений на гравюрі Спас Виноградна Лоза з Акафістів (Київ, 1674 р.)

У XVIII ст. і пізніше ікони «Спас Виноградна Лоза» переважно повторюють варіант зображення Христа зверненого вправо, відомий за другою гравюрою Н. Зубрицького (з Акафістів, Львів, 1699 р.). Такого типу найдавніша датована ікона 1721 р. Спас Виноградна Лоза у збірці НМЛ, що походить із церкви у Синевідську Нижньому на Сколівщині. Це одна з двох ікон на цю тему в НМЛ, намальована на полотні. Ікона виділяється умовним зображенням виноградника на тлі незагрунтованого полотна, чим нав'язує до євангельської притчі про робітників на винограднику (Лк 20, 9-16). Напис євхаристійної молитви на освячення Дарів, уміщений справа на тлі, підкреслює зв'язок образу з Літургійною жертвою. Слід зауважити, що такі написи інколи трапляються на іконах «Спас Виноградна Лоза». До прикладу євхаристійна молитва написана також на іконі 1741 р. невідомого походження, що надійшла в НМЛ з колишнього Музею Богословської академії у Львові¹⁸ та на іконі 1720-1730-х рр. з с. Молдавсько Турківського р-ну на Львівщині¹⁹. Ще одна деталь, яка вирізняє пам'ятку з Синевідська Нижнього це зображення престолу з вигнутими декоративної форми бароковими ніжками. На такому престолі, а не на саркофазі сидить



Спас Виноградна Лоза. Ікона. 1730-і рр. З церкви св. Юрія с. Озерна Зборівського р-ну Тернопільської обл. НМЛ.



Спас Виноградна Лоза. Ікона. 1730-і рр. Поділля. НМЛ.



Спас Виноградна Лоза. Ікона. 1730-і рр. З монастирської церкви св. Юрія у Бродях Львівської обл. НМЛ.

також Спаситель на іконі 1730-1740-х рр. з Ясениці Замкової Старосамбірського р-ну на Львівщині²⁰.

За художнім вирішенням, виразністю та образністю виділяються три ікони «Спас Виноградна Лоза» 1730–1740-х рр. намальовані в одній майстерні, яка, ймовірно, як припускають дослідники, локалізувалася в Острозі (або поблизу Острога в Межиріцькому монастирі) на Волині²¹. Ці ікони мають також більший розмір, ніж інші твори. Творчий почерк цих майстрів вирізняють миловидні обличчя світлої карнації, легка усмішка на вустах Спаса, правильні риси, а також посріблене тло з гравірованим рослинним орнаментом у вигляді листя аканта та умовний краєвид з квітками. Ікони «Спас Виноградна Лоза» цієї майстерні, які, крім збірки НМЛ, знаходяться також і в інших музейних та приватних колекціях, подібні й іконографією. Тут присутній ангел (або й два), який підтримує чашу, зображено фрагмент світлої будівлі з напівкруглими дверима зліва за постаттю Спаса, локальний світлий позем та багрянця, на якій сидить Христос. Будівля і багрянця рідше трапляються у цій іконографії на іконах інших майстрів. Однотипні зображення мають дві ікони зі збірки НМЛ: одна з церкви св. Юрія у Бродях на Львівщині, інша з Поділля²². Дещо відмінний варіант цієї теми демонструє ікона цієї ж майстерні з церкви св. Юрія в Озерній

на Тернопільщині²³. Тут Христос зображений у бароковому S-подібному русі, головою і торсом звернений вліво. Він не витискає кров із грона, а обома руками розкриває рану на грудях, з якої тече кров у чашу, намальовану в руках ангела. Справа композиції – ще один ангел з чашою, яку він тримає під виноградним гроном. На усіх іконах «Спас Виноградна Лоза» цієї майстерні зліва за саркофагом представлено фрагмент будівлі з дверима. Цю будівлю можна потрактувати як самий гріб Христовий, а також як церкву Вокресіння, збудовану на місці гробу Господнього в Єрусалимі. Ікона з Озерної також виділяється декоративним бічним обрамленням із поліхромією (збережена права частина). Подібне обрамлення має також двобічна ікона Богородиця з Дитям / Коронування Богородиці з церкви св. влкм. Параскеви у Кошляках Зборівського р-ну Тернопільської обл. тієї самої майстерні (НМЛ). Нам вдалося віднайти запис у візитаційній книзі Львівської дієцезії 1760–1761 рр., про те, що у церкві св. Юрія в Озерній була ікона Спас Виноградна Лоза над проскомидійником у святилищі: «жертвенник зліва в кути білими обрусами накритий, над ним образ «Істочника» на дошці»²⁴. Таким чином, можна вважати, що мова йде саме про цю ікону з НМЛ, яка була у церкві над прокомидійником.

Такий самий ракурс тіла Спаса, як на пам'ятці з Озерної є на іконі невідомого

походження першої половини XVIII ст.²⁵ Тут Христос так само розкриває рану на грудях, з якої тече кров у чашу, що в руках ангела. Якщо на іконі з Озерної є також ще один ангел з чашою біля виноградного грона, то тут таке зображення відсутнє. Тим самим втрачається символічне значення виноградної лози.

Вийняткові за іконографією пам'ятка 1730–1740-х рр. з церкви Собору архангела Михаїла у Ясениці Замковій. Якщо усі ікони XVIII ст. цієї іконографії зі збірки НМЛ мають форму вертикального прямокутника, чи наближену до квадрата, то ця пам'ятка значно видовжена по горизонталі. Це зумовлено тим, що у правій частині композиції намальовано умовний гористий краєвид з деревами, на тлі якого дві постаті у динамічних, дещо манірних позах, одна з них з кошиком у руках. Аналогічної композиції нам віднайти не вдалося. Можливо, це зображення також є своєрідною інтерпретацією притчі про робітників на винограднику, а можливо, це постаті жінок-мироносиць. Христос, на відміну від усталеного взірця, тут сидить не на саркофазі, а на престолі з бароково вигнутими ніжками, подібно як на іконі 1721 р. з Синевідська Нижнього, про що згадано вище. На іконі відсутнє умовне золоте (чи сріблене) тло, як на більшості творів. Варто також звернути увагу на те, що під напівпрозорим фарбовим шаром, яким виконано зображення у правій частині композиції, помітні сліди іншого рисунка, зокрема, у постатей видно сліди крил. Можливо, спершу майстер планував на цій дошці намалювати інше зображення. За стилістикою малюнка ікона наближена до трьох згаданих творів, що приписуються острожській майстерні. Подібно потрактовано постать Спаса, риси лику, карнація тіла є світлою і локальною. Така сама будівля намальована на краю зліва. Христос у багрянці, яка огортає Його ноги поверх пов'язки на стегнах (лентіону). Ангел, який тут намальований справа, приклякнув на одне коліно, що відображає впливи західноєвропейської іконографії. Навколішки намальований ангел з чашею також на іконі 1741 р. з церкви Собору Богородиці с. Полонична Кам'яно-Бузького

р-ну Львівської обл. та на перемальованій іконі XVIII ст. з церкви св. Онуфрія на Волянах у Буську Львівської обл. На інших іконах «Спас Виноградна Лоза» з НМЛ ангел з чашею стоїть.

Інший приклад іконографії Спас Виноградна Лоза має твір із церкви Введення Богородиці с. Молдавсько Львівської обл., що за характерним почерком атрибується Марку Шестаковичу, маляру Домажирському. Відомо комплекс ікон цього майстра, деякі з них підписані, що й дозволяє визначити час створення ікони у 1720–1730-х рр. Трактування постаті Христа на іконі Марка Шестаковича близьке до ікони невідомого походження того ж часу²⁶. Обидві пам'ятки мають упрощений варіант іконографії, без ангела. На обидвох однаково потрактовано тіло Спаса, моделювання пов'язки на стегнах, яка зав'язана на вузол збоку, колону зі знаряддями страстей. Спаситель на обох іконах у терновому вінку.

Глибоке, декоративної форми різьблене обрамлення має ікона невідомого походження першої половини XVIII ст.²⁷ У верхній частині рама має форму трифолю. Іконографія виділяється тим, що позем намальований у вигляді поділеної на квадрати підлоги, що переносить дію в інтер'єр. Таким чином, можна припустити відтворення на іконі умовного храмового середовища. Христос сидить на червоно-вохристому саркофазі у вигляді повздовжньої тумби і витискає кров у велику золотисту чашу, намальовану внизу у центрі композиції. Вгорі на рамі ікони бачимо зображення Святого Духа у вигляді голуба, що трапляється у цій іконографії (Святий Дух представлений також на згаданій іконі з Монастирка). Умовний інтер'єр зображено також на невеликій іконі другої чверті XVIII ст. з церкви с. Кульчиці Самбірського р-ну Львівської обл. Слід відзначити, що якщо на іконах «Спас Виноградна Лоза» на інтер'єр вказує підлога, поділена на квадрати, то у верхній частині, яку займає виноградна галузка та хрест, все ж залишається умовне орнаментальне чи гладке тло, чи умовний краєвид. На іконі з Кульчиць Христос сидить на саркофазі, а чаша стоїть на невеликому престолі, покритому тканиною. Таке зображення є рідкісним, оскільки

прослідковуються три основні варіанти розміщення чаші: в руках ангела, на саркофазі або на поземі. Знову ж таки цією деталлю майстер підкреслив євхаристійне значення образу. Невелика ікона з Кульчиць могла належати до напестольного кивоту, подібно як згадана пам'ятка зі Скиту Манявського.

Глибоку раму з ажурним різьбленим орнаментом має згадана вище ікона 1741 р. з церкви Собору Богородиці с. Полонична Кам'яно-Бузького р-ну Львівської обл. Ця ікона виділяється вкладним текстом, у якому зазначено, що її фундаторами було подружжя Теодора та Марії Федашів. До цієї пам'ятки за формою та іконографією подібна перемальована ікона XVIII ст. з церкви св. Онуфрія на Волянах у Буську Львівської обл.²⁸ Ікона з Буська була середньою центральною частиною віттарика, до складу якого входять два ажурно орнаментально різьблені бічні крила та медальйон з образом Бога Отця, який увінчував центральне зображення. Подібний приклад з медальйоном з Богом Отцем на завершенні демонструє ікона «Спас Виноградна Лоза» середини XVIII ст. з греко-католицької перемиської дієцезії²⁹. Ця ікона також розміщена у глибокій рамі з різьбою.

Ще одна ікона 1730 р. невідомого походження³⁰ має вкладний текст і прізвище фундатора, яким був Данило Назарів. Важливо, що на цій іконі вказано, що це «цимборій», тобто вона була дверцями напестольного кивоту. На її звороті на локальному червоно-вохристому тлі намальовано херувима та орнаменти. Слід зауважити, що іконографія Спас Виноградна Лоза іконі 1730 р. та іконі 1741 р. з Полоничної майже однотипна, відноситься до варіанта з ангелом.

Більш умовно, символічно потрактовано образ Спаса на іконі 1741 р. невідомого походження, про яку згадано вище. Композиція ікони виділяється симетрією. Спас сидить у центрі на червоно-вохристому саркофазі і з такого ж грона витискає кров у чашу, що стоїть поруч. Саркофаг тут має значення престолу. Тут також розміщено напис молитви на освячення Дарів. Загальний колорит ікони стриманий, тло темне, майже чорне, на ньому виділяється постать Спаса, червоно-вохристий хрест, така ж виноградна галузка та саркофаг.

Варто звернути увагу також на покривець з образом Спас Виноградна Лоза зі збірки НМЛ. Його іконографія традиційна, відноситься до варіанта без ангела. Зображення виконано олійно на малиновому репсі, який є тлом. Можна припускати, що образ Спас Виноградна Лоза мав популярність на покривцях XVIII ст., проте таких прикладів збережено не багато. Одним із них є гаптований покривець кінця XVIII ст.³¹ Образ Спас Виноградна Лоза став бароковим вираженням теми Євхаристії (Причастя під двома видами), яка відома на візантійських та балканських покривцях на чашу і дискос XII–XV ст. (відповідно на покривці на чашу – причастя від видом крові).

У збірці НМЛ є дві двобічні ікони другої половини XVIII ст., які на одному боці мають образ Спас Виноградна Лоза. Одна з них, очевидно, процесійна, зверху з декоративним різьбленим поліхромованим обрамленням, яке увінчується короною. На її звороті образ Богородиці Непорочною зачаття. Друга ікона 1774 р. з церкви у Яворові Львівської обл. невелика, восьмигранної форми, очевидно, була вивішана у храмі стаціонарно, можливо, над тетраподом. На її звороті цілофігурна постать Богородиці з Дитям. Варто звернути увагу на таке поєднання зображення обох боків ікон. Можливо, це пов'язано із давньою візантійською традицією, коли на двобічних іконах уміщували образ Богородиці чи Богородиці з Дитям та Розп'яття або Не ридай Мене Мати. Одне зображення унаочнювало втілення Христа, інше – Його відкупну жертву, що й демонструють обидві двобічні ікони з НМЛ. Якщо звернутися до образу Спас Виноградна Лоза на цих творах, то бачимо упрощений варіант – без ангела. Загалом слід відзначити, що у другій половині XVIII ст. на іконах не спостерігаємо нових інтерпретацій зображення Спас Виноградна Лоза, вони повторюють схеми, відомі за давнішими взірцями, що підтверджують дві згадані пам'ятки.

XIX ст. у збірці Національного музею представлено хатньою іконою Спас Виноградна Лоза з Буковини, виконаною у манері народного іконопису на склі. Ікони цього типу виділяються посиленою декоративністю, площинністю, насиченим

колоритом. У композицію ікони майстер активно вводить орнаменти. Це і стилізовані зірки на темно-синьому тлі і трактування саркофага з поземом, які перетворюють твір у суцільний різнобарвний декоративний килим. Образ Спас Виноградна Лоза є також на іконі на полотні середини XIX ст. народної манери письма невідомого походження. На ній Христос уміщений поруч з чудотворним образом Богородиці з Дітям (варіант Римської), св. Миколаєм та св. Варварою³². На народних іконах XIX ст. майстри своєрідно трактували виноградну галузку, зокрема грона та листя. Грона тут складаються з трьох ягідок, що може символізувати Пресвяту Трійцю.

Як можна простежити, українські ікони «Спас Виноградна Лоза» засвідчують найбільшу їх популярність у період бароко. У жодній іншій країні ця тема не мала такого поширення, як в тогочасному українському іконописі. У такому варіанті іконографії Спас Виноградна Лоза не було у західноєвропейському мистецтві, де також активно розвивалися євхаристійні образи Христа. Отож, можна говорити про те, що в українській бароковій культурі витворилися специфічні образи та сюжети християнського мистецтва з виразними прикметами національного стилю, одним із яких є Спас Виноградна Лоза.

Ікони «Спас Виноградна Лоза» зі збірки НМЛ попри подібність іконографії, яка загалом є усталеною, все ж демонструють різні варіанти подачі: від більш реалістичного з відтворенням красвиду та знарядь страстей, до більш умовного з символічними написами літургійної молитви на освячення Дарів. Ікони виділяються й різною манерою письма. На тлі загального стриманого колориту ікон Спас Виноградна Лоза, вирізняється група творів, що пов'язується з острозькою майстернею. Вони об'єднані звучним колоритом та декоративністю. Такі ж прикмети мають народні ікони Спас Виноградна Лоза XIX ст. Серед групи ікон з НМЛ бачимо твори доволі великі – понад метр по довшій стороні і наполовину менші. Деякі з них у пишних різьблених рамах, деякі мають просте обрамлення з профілюванням. Як можна прослідкувати за формальним

вирішенням та писемними джерелами, ікони розташовувалися над проскомидійником у храмі, походили з бічних вівтарів та напрестольних кивотів. У Книзі надходжень НМЛ лише про одну пам'ятку записано, що вона була у верхньому ярусі іконостаса. Ікона на склі XIX ст. хатнього призначення.

1 Темі Спас Виноградна Лоза в українському мистецтві приділено увагу у низці праць, де розглядалися як окремі твори, так і групи пам'яток з різних музейних та приватних збірок. Див.: Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві // Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв. – Київ, 1921. – Т. I. – С. 69; Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1978. – С. 73, 77; Скоп Л. Творчість волинського іконописця XVIII ст. (автора ікон «Христос Виноградар») // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 18-21; Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. іконографія, типологія, стилістика. – Львів, 1996. – С. 107; Василевська С. Композиція «Христос Виноградна Лоза» на волинських іконах XVIII ст. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2001. – Вип. 8. – С. 38-40; Боднарчук Я. Ікона «Христос Виноградар» (XVIII ст.) // Волянська з Волині. – 2002. – Ч. 3 (46). – С. 47-48; Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Львів, 2006. – С. 64-66; Сивак В. Українські ікони «Христос Виноградна Лоза»: символіка, генеза, іконографія. Наукова магістерська робота. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2007. (на правах рукопису); Сивак В. «Христос – виноградна лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. // Народознавчі зошити. – Львів, 2009. – № 3-4. – С. 337-342.

2 Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст... – С. 73.

3 Репродуковано: Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть... – С. 66.

4 Генеральна візитація Львівської дієцезії 1763–1764 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 24. – Л. 192.

5 Генеральна візитація Львівської дієцезії 1760-1761 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 21. – Л. 541 зв.

6 Акти генеральної візитації Петра Білянського Львівського, Галицького і Каменецького єпископа 1783–1784 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 27. – Л. 703-704.

7 Зберігається у Метрополітен Музеї в Нью Йорку.

8 Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix. Catalogue raisonné. – Bruxelles, 1979. – Т. II. – P. 152, il. 1149; P. 160, il. 1209; P. 195, il. 1455, 1455a.

9 Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix. Catalogue raisonné. – Bruxelles, 1978. – Т. I. –

P. 84, il. 632, 632a.

10 Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. Альбом / Упор. Членова Л. – Київ: Мистецтво, 1999. – Іл. 89.

11 Зокрема, див.: Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст... – С. 107.

12 Див.: Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Львів, 2002. – С. 298.

13 Крім гравюр стародруків, образ Спас Виноградна Лоза відомий в народних не книжкових дереворізах. Див.: Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть... – С. 66.

14 18 ікон Спас Виноградна Лоза цієї збірки було експоновано на виставці «Від Тайної вечери до Воскресіння» у залах Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького у квітні-травні 2010 р. За виїнятком кількох творів, ікони вперше представлено для огляду (куратор експозиції ікон Спас Виноградна Лоза – Р. Косів). Над іконами проведено повний комплекс консерваційно-реставраційних заходів у художньо-реставраційних майстернях НМЛ (завідувач В. Мокрій).

15 НМЛ Д-859.

16 Див. фото: Станкевич М. Українське художнє дерево... – С. 299.

17 Порів.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий. Вып. II. Ч. 2. Львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания 2-й половины XVII в. / Сост. Гусева А., Полонская И. – Москва: Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, 1990. – Ил. 1956а, 2016, 2269.

18 НМЛ I-3327.

19 НМЛ I-3752.

20 НМЛ I-1764.

21 Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1978. – С. 73; Скоп Л. Творчість волинського іконописця XVIII ст... – С. 18-21; Луцьк В. Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції. м. Луцьк, 12-13 грудня 1996 р. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, 1996. – С. 32-33. (Іл. на вклейці).

22 НМЛ I-2678, I-1713.

23 НМЛ I-609.

24 Генеральна візитація Львівської дієцезії 1760-1761 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 21. – Л. 541 зв.

25 НМЛ I-3374.

26 НМЛ I-929.

27 НМЛ I-2452.

28 НМЛ I-2849.

29 Музей народної архітектури в Сяноку. Репродукована: Under Your Protection... 15th–18th centuries icons from the Polish Carpathians. – Nowy Sącz: The District Museum in Nowy Sącz, 2006. – II. 45.

30 Надійшла зі збірки «Студіон». НМЛ I-3172.

31 Музей етнографії та художнього промислу у Львові. Репродукований: Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України... – С. 106.

32 НМЛ I-3249.

Тетяна ДЕНИСОВА

НАБЕДРЕНИК: БОГОСЛОВСЬКО-СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ У СИСТЕМІ СВЯЩЕННИХ ШАТ, ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМИ ТА ІКОНОГРАФІЇ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XIV – XVIII СТОЛІТЬ)

Тема генези такого важливого компонента богослужбового облачення архиєрея, яким є набедреник, на даний час залишається маловивченою. Богослужбовим є той спеціальний одяг, який використовують священнослужителі для здійснення Літургії. Він докорінно відрізняється від повсякденного облачення, в якому знаходиться ієрей або архиєрей, коли не здійснює священнодіяння. На сьогодні, до обов'язкового священного одягу єпископа чи архиєпископа, необхідного, зокрема, для здійснення Божественної Літургії, відноситься підсакошник, епитрахиль, нарукавники (поручі), пояс, омофор, набедреник (епігонат, палиця), сакос. Предметом даного дослідження став набедреник, його богословська символіка, тісно пов'язана з нею форма, яка зазнавала змін протягом століть, та особливості іконографії.

Основним джерелом, на якому базується наше дослідження, є збережені пам'ятки українського іконопису кінця XIV – початку XV ст. і до XVIII ст. Надзвичайно важливим є той факт, що значна їх кількість містить зображення архиєрів у повному облаченні. Вибір ікон, як головного об'єкту даної праці, обумовлений перш за все тим, що у державних та приватних колекціях зберігаються набедреники (палиці), які здебільшого відносяться до XVII – XVIII століть.

Таке джерело, як мініатюри манускриптів, книжкова та станкова гравюра, не дає повної інформації про мистецьке оздоблення досліджуваних предметів. Гравюра київського Службника 1692 р. зображує одного з Отців Церкви, архиєпископа Кесарії Каппадокійської – св. Василя Великого, облаченого у літургійний архиєрейський одяг. Поверх сакоса, при стегні справа, розташований набедреник, який має чітко окреслену форму ромба. Три нижні кути

епігонату завершені великими котасами. Видатного автора теологічних творів, присвячених обґрунтуванню християнської догматики про Трійцю і спрямованих проти аріанства, зображує дереворит стрятинського Службника 1604 р. На гравюрі святий представлений фронтально на повен зріст, із розкритою книгою в лівій руці, як символ того, що він долучився до розвитку християнського вчення. Св. Григорій Богослов одягнутий у фелон, з-під якого видно нижній кут набедренника, прикрашеного значним за своїм розміром котасом. У центральній частині епігонату зображена голівка херувима. З наведених прикладів видно, що гравюри, як правило, лише унаочнюють форму та, інколи, іконографію набедренників.

Терміни, що використовувалися східнохристиянською традицією у період після прийняття християнства й до кінця XIX ст., були привнесені до церковнослов'янської (старослов'янської) мови, що побутувала на українських землях, передовсім через священні та богослужбові книги. Зазвичай це були запозичення з грецької, яка не набула поширення в Україні¹.

Візантійська традиція була покладена в основу не лише відправлення богослужіння у храмі, а й зовнішнього вигляду архиерейських богослужбових шат та їх символічного значення. Епігонат або епігонатій у перекладі з грецької означає наколінник. Сама назва предмету конкретно вказує на місце, де мав знаходитись даний компонент священницького одягу. Крім того, така назва свідчить, що він мав бути доволі значного розміру, досягаючи коліна або навіть покриваючи його зверху.

З розвитком літургійної обрядовості термін “наколінник” починає означати те саме, що й “набедренник”². У дослідженні вживаємо терміни: “набедренник”, “епігонат”, які мають тотожний сакральний зміст та визначають належність цього предмету до богослужбового облачення ієрарха. Слід зазначити, що у період Візантійської імперії набедренник носили виключно архипастирі. О. д-р Юрій Федорів у праці “Обряди української церкви. Історичний розвиток і пояснення” наводить свідчення Теодора

Вальсамона, що жив у XII ст., про належність епігонату одним тільки архиереям³.

Пізніше, вже у XVI ст., набедренником нагороджували деяких заслужених архимандритів, і то тільки тих, що мали привілей носити митру. У XVIII ст. ним відзначали також і заслужених осіб з-поміж ігуменів та протоієреїв. Сучасні “Словник українського сакрального мистецтва” (автор статті – Р. Захарчук-Чугай) та “Словник церковно-обрядової термінології” (автор – Н. Пуряєва), подаючи терміни “набедренник”, “наколінник”, “епігонат” та “палиця”, надають їм однакового значення, говорячи про них, як про нагороду, що дається священникам. Р. Захарчук-Чугай вказує, що набедренник (палиця – аналогічно) має форму видовженого по вертикалі ромба, плат із зображенням на лицевій стороні хреста. Він дається священникам як перша нагорода та носить при стегні справа⁴.

Натомість “Словник церковно-обрядової термінології” (2001 р.) подає інформацію, що набедренник та палицю носять як ієреї, так й архиереї. Дані предмети розрізняються у словнику за способом їх прикріплення (підвішування до пояса за один або за два кути), проте не вказується, з якого боку конкретно носять той чи інший. Набедренник – елемент богослужбового одягу архиерея та нагородженого ним ієрея, що являє собою довгу хустку, яку за два кути підвішують до пояса та носять на стегні⁵. Палиця, за Н. Пуряєвою, елемент богослужбового одягу архиерея та нагородженого ним ієрея, що являє собою чотирикутну хустку, яку підвішують до пояса за один кут і носять на стегні⁶.

Вживання термінів, якими означуємо цей компонент богослужбових шат, вимагає прискіпливої уваги. Попри спільність термінології сучасного східнохристиянського церковного обряду для традиційних українських християнських конфесій, існують й певні відмінності. Скажімо, набедренник у вигляді “довгої хустки”, який за два кути підвішують до пояса, опис форми якого подає Н. Пуряєва, не відповідає тій реалії, яка є властивою для УГКЦ.

Набедренник, що має форму вертикального видовженого прямокутного плату,

з'являється у православній традиції у XVI ст.⁷ Ймовірно, такий варіант форми виникає внаслідок потреби відділити нагороду ієреїв та ієромонахів від архиерейського набедренника. Він дійсно, як зазначає Н. Пуряєва, прикріплюється за два кути. Проте, нині священники його підвішують не до пояса, а носять на довгій стрічці при стегні справа. Сім набедренників такої форми (XX ст.), зберігаються у Церковно-археологічному музеї Львівської духовної академії УПЦ КП.⁸

Символічне значення, мистецьке оздоблення предметів, що входять до системи священних шат, складають цілісну єдність із символікою, художнім вирішенням як екстер'єру, так й інтер'єру храму. Споруда Церкви символізує Христове царство на землі. Крім того, Храм є символом образу Спасителя, так як в ньому перебуває Ісус Христос у Пресвятій Євхаристії. У нерозривній єдності з внутрішньою просторовою організацією Церкви виступають предмети богослужбового одягу, які містять в собі відповідну символіку.

Ще в часи раннього християнства були прийняті Церквою спеціальні облачення для священнослужителів різного чину. В них облачаються ієреї, архиереї за приписами Вселенських соборів. Ризи духовних осіб у перших століттях християнства були подібні до одягу, який використовували на Сході, або до тих одягів, які носили старозавітні священники, тобто хітонів. Впродовж віків сформувався певний перелік компонентів, які склали належність архиерейського облачення. За св. Йоаном Кронштадським, одяг священнослужителів є Божою зброєю, через яку вони оголошують війну дияволу⁸. Кожна складова богослужбових риз має своє символічне значення.

Підсакосник являє собою довге вбрання з вузькими рукавами. Найчастіше його виготовляють з білого матеріалу і прикрашають нижню частину багатим орнаментом. Облачення супроводжується читанням спеціальної молитви: “Возрадується душа моя в Господі, бо облачив мене в ризу спасення і одежою радости зодягнув мене”¹⁰.

Поверх підсакосника одягають таку

частину архиерейського облачення, як нарукавники (поручі). При накладанні на праву руку мовиться: “Десниця Твоя, Господи, прославилася в силі; права Твоя рука, Господи, сокрушила ворогів, і множеством слави Твоєї стер еси супротивників”. При накладанні на ліву руку читається інша молитва: “Руки Твої створили мене і збудували мене; врозуми мене, і навчуся заповідям Твоїм”. Наружники символізують мотузки, якими були зв'язані руки Ісуса Христа, коли його вели на суд до правителя Понтія Пилата та первосвященника Каяфи. Мистецьке оздоблення нарукавників досить часто є суголосним як набедреннику, так й епитрахилі.

Епитрахиль являє собою компонент облачення, який надівають на шию поверх підсакосника. Без неї не може бути здійснене будь-яке богослужіння в храмі. Сім хрестів на ній нагадують сім Святих Тайн та сім дарів Святого Духа. Епитрахиль є символом Божої благодаті, що зійшла на архиерея для всього його священного служіння, подібно як старозавітних священників обливали миром при їх посвяченні. Нагадуванням про це служать слова молитви, яку промовляють при накладанні епитрахилі:” Благословен Бог, що зливає благодать Свою на священників Своїх, як миро на голову, що спливає на бороду, бороду Аронову, що спливає на омети одягу його”.

Пояс, яким підпоясується архипастир поверх підсакосника та епитрахилі, символізує Божу силу для відправи богослужіння. При цьому говориться:” Благословен Бог, що перепоясує мене силою і положив непорочною путь мою, що чинить ноги мої, як оленеві, і на висотах ставить мене”.

Омофор накладається навколо шиї на плечі архиерея поверх фелона чи сакоса. Його оздоблювали хрестами та, інколи, й шитвом. Починаючи з X – XI ст. омофори стають широкими і виглядають як лори візантійських імператорів.¹¹ Святителі, зображені в соборі св. Софії в Києві, мають широкі омофори.¹² Цей предмет облачення служить для нагадування про вівцю, що заблукала і доброго пастиря, який її шукає, залишивши 99 овець. Про це пише

св. апостол Лука (Лк.15, 4 – 7). Одягання омофору символізує спокутування Ісусом Христом гріхів людства.

На значній кількості ікон ієрарх зображується у фелоні. Його використовували як пресвітери, так і єпископи, відомості про це зустрічаються у VII ст. Подібно до набедренника, його форма мінялася упродовж віків. Спочатку фелон мав суцільний крій, покриваючи всю людську постать від голови до ніг, без рукавів, на ньому був лише круглий виріз для голови. Згодом крій змінювали, пристосовуючи до потреб богослужіння – скорочуючи його передню частину. Проте о. д-р Ю. Федорів зазначав, що на українських землях в деяких місцевостях зберіглася давня форма цього компоненту риз. Зокрема у Львові, на великі свята (Великдень, Різдво, Богоявлення Господнє) священники облачалися у довгі фелони, а передню полу “підносили і припинали на два гудзики на грудях”.¹³ Цей компонент є верхнім облаченням, яке вдягається під час богослужіння. Тоді промовляється спеціальна молитва: “Священники Твої, Господи, зодягнуться в праведність і преподобні Твої радістю возрадуються завжди, нині, і повсякчас, і на віки віків.” Фелон є символом духовного ярма, служіння Богу впродовж свого життя, яке священник перекладає на себе. Крім того, фелон символізує багрянлицю, одягнуту на Господа перед судом Пилата.

Сакос спочатку був облаченням константинопольського патріарха. В XIII ст. він одягав сакос упродовж року лише тричі: на Великдень, Різдво, та П’ятидесятницю. На початку XV ст. митрополит Київський Фотій (1409-1431) привозить сакос із Греції. В Україні сакос стає компонентом одягу єпископів з 1705 р. Він має незшиті з боків нагрудну та спинну половини, й такі ж незшиті по низу рукави, які з’єднуються гудзиками. Подібно фелону, він є верхнім облаченням, маючи з ним однакове духовне значення. Сакос є символом тої ризи (хламіди), в яку був облачений Ісус Христос. Це одяг примирення, терпіння. Крім того, на голові архиєрей носить митру, яка нагадує про терновий вінець на голові Спасителя.

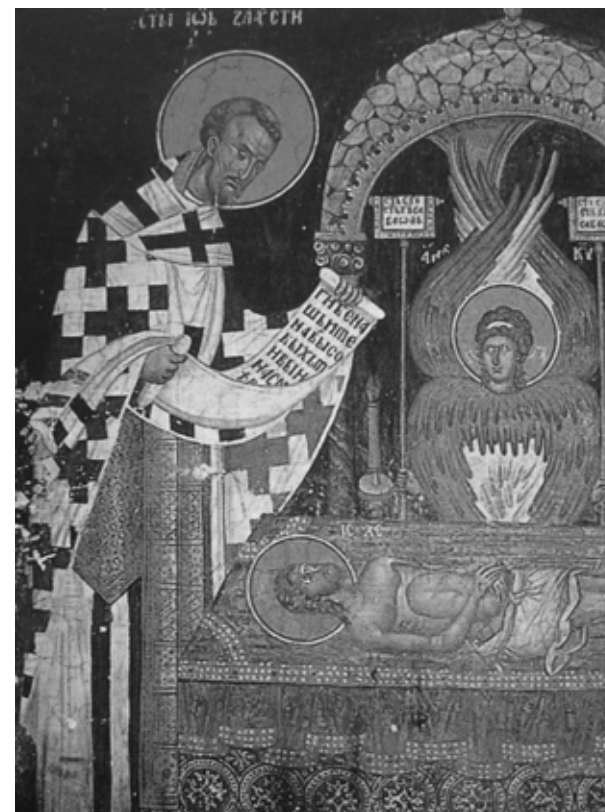
Таким чином бачимо, що з літургійним

одягом пов’язано багатство символів. Новий Завіт використовує облачення як символ. Це не “культовий одяг”, а вияв живого поєднання із живим Богом.¹⁴

У системі священних шат важливим компонентом виступає набедренник. Він має свою сакральну символіку, яка певним чином тісно пов’язана з формою даного предмета. Богословська література подає кілька духовних значень епігонату. Вважається, що він символізує рушник, яким Ісус Христос витирав ноги апостолам.¹⁵

Таке символічне значення даного предмету пояснює його достатньо великий розмір, який він мав первісно. Як ми вже згадували вище, плат був довгим, досягаючи рівня коліна, або навіть нижче його. Певне уявлення про розмір (довжину) набедренника дає збережена унікальна вірменська хоругва 1448 р. (Музей Ечміадзінського собору у Єревані, Вірменія). Хоругва двобічна, на одній із сторін представлені три постаті: цар Трдат, святий Григорій Просвітитель та свята Рипсіме. Вірменія була першою державою, яка офіційно прийняла християнство близько 300 р., за св. Григорія Просвітителя. Цей святий зображений у архиєрейських шатах із епігонатом довжиною нижче коліна. Дослідниця Роксолана Косів у монографії “Українські хоругви” зазначає, що традиція виготовлення подібних хоругв, виводиться з візантійської, тому можна припустити, що такі хоругви були поширені і в Київській Русі.¹⁶ Основою формування облачень українських священнослужителів були художньо-ідеологічні засади візантійського вбрання. Тому припускаємо, що зовнішній вигляд архиєрейських богослужбових шат в цілому, та епігонату зокрема, на українських землях цього періоду, був подібним до того, у якому зображений св. Григорій Просвітитель.

Важливим свідченням про загальний вигляд та розмір набедренників є рисунок Радзівілівського літопису XIII (XV) ст. (Бібліотека Російської Академії наук в Петербурзі, Росія). Малюнок зображує подію, яка відбувається у 991 р. Процесію до київської Десятинної церкви очолює ієрарх, що має епігонат з нижнім краєм трикутної форми та довжиною до коліна. Крім того,



Фрагмент фрески східної стіни нартекса церкви Пантократора монастиря Дечані в Косово. XIV ст.

зображення також дає уяву про значну ширину даного предмету. Таке припущення можна зробити з огляду на те, що один бік набедренника заходить під епитрахиль.

Ймовірно, що в той період, при облаченні у священні шати, архиєрей спочатку надягав набедренник, практично покриваючи ним стегно, а після нього – епитрахиль, якою зверху накривалася бічна частина епігонату. Цю думку підтверджує фреска на східній стіні нартекса церкви Пантократора монастиря Дечані в Косово. Пам’ятка відноситься до 1335- 1355 рр., розпис представляє сцену Літургії Святих Отців. Обабіч престолу, на якому покладена плащаниця, зображені святи Василій Великий та Йоан Золотоустий, обидва у подібних архиєрейських ризах. Постаць св. Йоана Золотоустого розвернута на фресці таким чином, що бачимо нижню частину набедренника. Вона має трикутну форму й завершується котасом. Крім того, видно одягнуту поверх епігонату епитрахиль, яка частково сбоку його закриває. Особливу увагу звернемо на наступний важливий момент. Мистецьке оздоблення як набедренника, так і епитрахилі на фресці XIV ст., подібне за своєю

стилістикою. Впродовж наступних століть, що підтверджують, зокрема, іконописні та гаптовані пам’ятки, тенденція виконання цих двох компонентів літургійних шат із однакових матеріалів, використання схожої техніки для мистецького прикрашення, буде зберігатися.

З іконописом, яке є основним джерелом для дослідження, тісно пов’язане літургійне шитво. Гаптовані предмети богослужбового облачення залучені нами вперше для з’ясування тієї форми, яку мав набедренник у певні історичні періоди. Цікаві пам’ятки гаптування представляє колекція Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (далі - НМЛ), що налічує близько трьохсот предметів.¹⁷

Надзвичайно важливою пам’яткою для дослідження нашої теми є збережені до наших днів гаптовані фігури фелону XV ст. з м. Золочева, Львівської обл. (НМЛ). Досліджуючи шати на фігурах трьох ієрархів бачимо, що епитрахилі частково покривають набедренники, підтверджуючи тим самим думку про те, що епігонат у той період одягався під епитрахиль. Проте, довжина набедренників дещо менша, ніж на постацях святих, зображених на фресці монастиря Дечані в Косово. На кожній золочівській фігурі архиєрея оздоблення епігонату, епитрахилі, нарукавників складає певну мистецьку цілісність. Нижні кути епігонатів завершені котасом, таким само, як на відповідній епитрахилі. Припускаємо, що згадані три компоненти священних шат могли становити свого роду комплект, що виконувався в одному стилі, ймовірно, одним майстром.

Ще одне сакральне значення епігонату закладено у молитві. Вдягаючи набедренник священнослужителі відповідно промовляють: “Перепояши меч Твій по бедрі Твоїм, сильний, красотою Твоєю і добротою Твоєю; і натягни лук і успівай, і царюй, істини ради, і лагідности, і справедливости; і дивно наставить Тебе десниця Твоя завжди, нині, і повсякчас, і на віки віків”.

Набедренник символізує собою духовний меч, духовну зброю, якою є Боже слово. В одному з послань, висвітлюючи свої богословські погляди, св. апостол Павло



Св. Миколай з житієм.

Ікона кінця XIV – початку XV ст., Вільшанка. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького.

писав:” Візьміть і меча духовного, який є Слово Боже” (Еф. 6, 17). Тим мечем має бути озброєний архипастир, який зобов’язаний боротися з безвір’ям, ересями і гріхом. У тому ж посланні до ефесян св. апостола Павла сказано:”Зодягніться в повну Божу зброю, щоб могли ви стати проти хитрощів диявольських” (Еф. 6, 11). Як уособлення Божої зброї, набедренник прикріплювали до поясу під праву руку.

Збережені пам’ятки, згадувані вище, дають можливість говорити про значні розміри набедренника які він мав первісно. Можемо припустити, що він був видовженим по вертикалі, з верхньою прямокутною частиною, що прикріплювалася на поясі, та нижньою частиною у формі рівнобічного трикутника. Іноді його нижній кут прикрашався котасом.

Пам’ятки, що зберігаються у фондах НМЛ, надають важливі матеріали для науковців. Тільки житійних ікон св. Миколая кінця XIV – початку XV ст. і до XVIII ст. тут налічується близько п’ятдесяти. Спеціальний каталог тематичної групи “Св. Миколай з житієм”, детально опрацьований Марією Гелитович,



Св. Миколай з житієм.

Ікона кінця XV – початку XVI ст., Ванівка. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького.

охоплює всі відомі іконографічні варіанти.¹⁸ Зображення св. Миколая на повен зріст у архиерейських шатах представляють вагомий матеріал для дослідження нашої теми.

Ікони кінця XIV – XV ст. фіксують зміну форми набедренника, передовсім зменшення його загальної площі. По довжині він значно скорочений й досягає лише рівня середини стегна. Його верхня частина звужена, нижня – як і раніше, має трикутне завершення. (Св. Миколай з житієм кін. XIV – поч. XV ст., Вільшанка, НМЛ).

Прикладом одночасного побутування різних форм набедренників, є ікона Воздвиження Чесного Хреста XV ст. із Здвижня (НМЛ). Архиерей, що тримає хрест, зображений з набедренником у формі вертикально видовженого прямокутника, два нижні кути якого завершені дрібними котасами. Подібну форму епігонату спостерігаємо й на іконі св. Миколай з житієм із Тюшки (Закарпаття, приватна колекція).

З кінця XV ст. з’являється на іконах зображення набедренника з новою конфігурацією його нижньої частини,



Покров Богородиці.

Фрагмент ікони середини XVIII ст., Східна Україна. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького.

яку простежуємо й надалі, впродовж XVI ст. Трикутне завершення епігонату трансформується, маючи тепер тільки два кути. Воно стає все більше подібним до верхівки леза меча, із значно видовженим одним гострим кутом, який часто завершується котасом (Св. Миколай з житієм кін. XV – поч. XVI ст., Ванівка, НМЛ; Чин святих сер. XVI ст., Поляна, НМЛ).

Цікавий набедренник зображено на іконі св. Миколая з житієм кін. XV – поч. XVI ст. церкви з околиць Самбора, Львівської обл. (НМЛ). Він має форму квадрата, поставленого на вершину, із невеликим котасом на нижньому куті. Такий епігонат свідчить, що еволюція форми відбувалася поступово.

Можемо припустити, що протягом століть могло співіснувати декілька форм набедренників. Вагомим свідченням на користь цієї думки слугує епитрахиль XVI ст. з фондів НМЛ. На ній гаптовано кілька святих у повному облаченні. З п’яти постатей ієрархів, двоє мають набедренники великого розміру із нижньою частиною трикутної форми. Три постаті зображені із епігонатом

у формі ромба, причому він розташований як вище, так і нижче коліна. Принагідно зазначимо, що у двох ієрархів бічну частину набедренника покриває епитрахиль.

На іконі майстра Дмитрія 1560-х рр. св. Миколай зображений з набедренником у формі ромба (Майстер Дмитрій. Св. Миколай з житієм 1560-ті рр., Долина, НМЛ). Приблизно з другої половини XVI ст. фіксуємо на іконах із постатями архиерей, що мають набедренник, саме форму ромба цієї частини священних риз. Така форма стає панівною впродовж наступних віків та зберігається і у наші дні (Святий Василій Великий XVII ст., Стрийський р-н, Львівська обл., Збірка сакрального мистецтва монахів-студитів у Львові «Студіон», далі - Студіон; Покров Пресвятої Богородиці XVII ст., Дрогобицький р-н, Львівська обл., Студіон; Покров Богоматері 1739-1741 рр., Сулимівка, Національний художній музей України, Київ). Про значне поширення й утвердження епігонату у формі ромба свідчать, зокрема, його зображення на гаптованих літургійних предметах. Для прикладу можемо згадати пелену “Покрова Богородиці” 1692 р. (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, далі – НКПІКЗ, Київ; наукавники “Св. Амвросій” 1750 р., Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, далі - ЧІМ).

Трапляється, що на постатях архиерей знаходимо зображення відразу двох набедренників. Здебільшого це характерне для ікон періоду XVII – XVIII ст. (св. Миколай з житієм 1671 (?), Баличі, НМЛ; Три святих XVII ст., Надвірнянський р-н, Івано-Франківська обл., Студіон; Йов Кондзелевич 1698-1705 рр. Христос Пантократор з Богородчанського іконостасу, НМЛ; св. Василій Великий поч. XVIII ст., походж. невід., НМЛ).

Також є й такі ікони, де набедренники на ієрархах відсутні (Святий Миколай та Параскева XVI ст., Дрогобицький р-н, Львівська обл., Студіон; Покров Богородиці кін. XV – поч. XVI ст., Рихвалд, НМЛ).

Протягом століть, ймовірно, існували різні варіанти закріплення епігонатів при облаченні архиерея. Ми згадували вище слова молитви, де говориться:” Перепояши



Св. Миколай. Хоругва середини XIX ст.
Походження невідоме.

Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.

меч Твій по бедрі Твоїм...” Зображення на іконах надають можливість припускати, що одні набедренники прикріплювалися на поясі (вони облягають фігуру), інші – за допомогою стрічки (розташовані на відстані від постаті). Для прикладу, згадаємо наступні ікони: св. Миколай з двома житійними сценами другої пол. XVI ст., Підбуж, НМЛ; Св. Василій Великий із житієм XV ст., Лосіє, Історичний музей у Сяноку, Польща).

Достатньо цікавим є дослідження іконографії набедренників, що також була доволі різноманітною та змінювалась впродовж століть. Оскільки можна судити по наявних пам’ятках, спочатку для даного предмету був характерний орнамент. Зустрічаємо зображення набедренника з геометричним візерунком на низці ікон з посталями ієрархів: св. Миколай з житієм кін. XIV – поч. XV ст., Вільшанка, НМЛ; Святі Василій Великий та ап. Петро XV ст., Лисятичі, НМЛ; Чин святих сер. XVI ст., Поляна, НМЛ.

Окрім геометричного, характерним є і рослинний орнамент на епігонаті, що бачимо, до прикладу, на наступних іконах: св. Миколай з житієм кін. XV – поч. XVI

ст., Коростна, НМЛ; св. Миколай з житієм другої пол. XVI ст., Хащів, НМЛ.

Поряд з тим, існував свого роду мінімалізм в оформленні такого компоненту шат. Відомі зображення, де єдиним оздоблювальним елементом виступає широка стрічка кайми. Можливо, для виготовлення набедренника використовувалася дорога тканина – парча, бродат, яку лише окантовували (Св. Миколай з житієм перша пол. XVII ст., Старе Село, НМЛ; ікони св. Йоан Золотоустий та св. Василій Великий з одвірок царських врат іконостасу 1759 р., Крупське, Студіон).

Зустрічаються й рідкісні для епігонатів іконографічні теми. Так, на іконі XVII ст. один із святих має набедренник у формі ромба, оздоблений по периметру вузькою смужкою кайми. Середник займає зображення вісьмикутної зірки. Втрати малярського шару не дають можливості визначити іконографію епігонатів двох інших святих (Три святих XVII ст., Надвірнянський р-н, Івано-Франківська обл., Студіон).

З XVII ст. на іконах набуває поширення у іконографії набедренників зображення херувима. В християнській догматиці, у трактаті Діонісія Ареопігита “Про небесну ієрархію” (“De Hierarchia Celesti”, V ст.) розглядаються дев’ять ангельських чинів у трьох тріадах. За загальним визначенням всі вони є ангелами: 1) серафими, херувими та престоли; 2) господства, сили, влади; 3) начала, архангели, ангели.¹⁹ Ангел служить символом невидимих сил, що мають обов’язок воювати з ворогами Господа, прославляти Його, здійснювати Його волю. Згадана іконографія набедренників зустрічається на багатьох іконах впродовж століття, зокрема, наведемо наступні: Ф. Сенькович. Св. Василій Великий 1620-ті рр., Львів, НМЛ; св. Василій Великий XVII ст., Стрийський р-н, Львівська обл., Студіон; І. Руткович. Ікони святих Йоана Золотоустого та Василя Великого на одвірках царських врат жовківського іконостасу (1697-1699 рр.), НМЛ.

Варто відзначити, що важливий матеріал щодо дослідження нашої теми надають, зокрема, церковні хоругви, які були неодмінною складовою інтер’єру церкви. Одним із джерел для їх створення слугували

ікони та за своїм призначенням вони близькі до процесійних двобічних ікон.²⁰ Церковні хоругви засвідчують, що на епігонаті іконографічна тема із херувимом була настільки поширеною, що таке зображення зустрічаємо на облаченні св. Миколая на пам’ятках XIX ст. (хоругва із св. Миколаєм першої пол. XIX ст. з с. Руський Мочар із Закарпаття, Музей сакрального мистецтва Львівської духовної семінарії Святого Духа; церковна хоругва із тим же святим невідомого походження сер. XIX ст., НМЛ).

Поступово одним із найважливіших іконографічних зображень на набедреннику стає хрест. Чотири рамена має хрест візантійської церкви, які символізують чотири сторони світу.²¹ Хрест є символом перемоги, відкуплення і спасіння. До середини V ст. він був єдиним зображенням на стіні апсиди за престолом. Св. Ніл Синайський у листі до єпископа Елімпіодора, що збудував церкву і мав бажання її прикрасити, писав: “На схід від божественного жертівника в святиніці намалюй тільки один хрест і більш нічого, бо одним спасаючим хрестом був зцілений людський рід і безнадійним всюди голоситься надія”.²²

Зображення хреста на епігонаті набуває значного поширення у XVIII ст. Хоча відомі приклади такої іконографії вже з XVI ст. (св. Миколай з житієм 1580-ті рр., Кам’янка Бузька, НМЛ). На іконі “Перенесення мощів св. Івана Сучавського”, невідомого походження, 1783 р., набедренник архиєрея містить зображення хреста (НМЛ). Подібна іконографія епігонату характерна і для наступного, XIX ст. (Покров Пресвятої Богородиці 1805 р., Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл., Студіон). По центру сучасних набедренників, як правило, теж знаходиться зображення хреста.

На зламі XVII - XVIII ст. відбувається суттєва зміна у іконографії набедренників, яка яскраво демонструє еволюцію її розвитку. Для цього періоду характерна поява різноманітних сюжетних композицій. Коло сюжетів, відтворених на епігонатах, виявляло та підкреслювало символічний зміст даних предметів. До прикладу, набедренник архиєрея на іконі Покров Богородиці середини XVIII ст., відтворює

іконографічну тему “Спас Нерукотворний” (Східна Україна, НМЛ).

Цінний матеріал для вивчення нашої теми становлять також збережені набедренники. Зокрема, низка пам’яток XVII – XVIII ст. була розглянута у монографії Тетяни Кари-Васильєвої.²³ До прикладу, згадаємо набедренники (палиці) із сюжетними композиціями: “Успіння Богоматері”, “Преображення” (XVII ст., ЧМ); “Вручення ікони Рудницької Богоматері” (XVII ст., НКПКЗ); “Св. Афанасій” (серед. XVIII ст., Полтавський художній музей).

Аналіз набедренника, як важливого компонента священних шат, дає можливість простежити впродовж XIV – XVIII ст. еволюцію його форми. Попри різноманітність конфігурації, форма епігонату була невід’ємно пов’язана із глибоким богословсько-символічним значенням даного предмету. На протязі століть він був символом, суть якого не змінилася й по нинішній день. Дослідження іконографії епігонатів представляє коло тем та сюжетів, якими оперували майстри при їх створенні протягом століть.

1 Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні. – Рим-Нью-Йорк, 1965. – Т. 1. – С. 116-118.

2 Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. – Львів: Свічадо, 2001. – С. 81.

3 Федорів Ю., о. д-р. Обряди української церкви. Історичний розвиток і пояснення / Передмова Преосв. Кир Ісидора Борецького Єпископа Торонтського // Праці Українського Богословського Наукового Товариства. – Рим – Торонто, 1970. – Т. XVIII. – С. 113.

4 Захарчук-Чугай Р. Набедренник // Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 158. Її ж. Палиця // Словник українського сакрального... – С. 173.

5 Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової... – С. 80.
6 Там само, С. 91.

7 Православие: Словарь-справочник. Второе изд., испр. и доп. – Москва: Дарь, 2007. – С. 560.

8 Цибко А. Церковно-археологічний музей Львівської духовної академії УПЦ КП // Апологет. Збірник матеріалів I Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – 2009. - № 1-4. – С. 237.

9 Иоанн Кронштадский, св. Мысли о богослужении Православной Церкви. – Тверь, 1991. – С. 21.

10 Цей та наступні тексти молитов подані за: Господи, звиваю до Тебе: Молитовник. – Львів, Свічадо, 2008.

11 Пальмов Н. Об омофоре, саксе и митре. – Киев, 1912. – С. 9.

12 София Киевская: Альбом / Сост. Г.Н. Логвин. – Киев, 1971. – Лл. 69, 75.

13 Федорів Ю., о. д-р. Пояснення церковних богослужень і святих тайн: Підручник для школи і дому. – Львів: Свічадо, 2009. – С. 46.

14 Кунцлер М. Літургія Церкви. – Львів, 2001. – С. 189.

15 Juris Graeco-Romani editio. – Frankfurt, 1596. – S.447; Федорів Ю., о. д-р. Обряди української церкви. Историчний розвиток... – С. 113.

16 Косів Р. Українські хоругви. – Київ: Оранта, 2009. – С. 47.

17 Гелитович М. Датовані гапти Національного музею у Львові // Різдво Христове 2000. Статті й матеріали. – Львів, 2001. – С. 184.

18 Гелитович М. Святий Миколай з житієм. – Львів: Свічадо, 2008. – 152 с.

19 Див.: Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. – СПб.: Глаголь, 1997.

20 Косів Р. Українські хоругви... – С. 104.

21 Іванчо І. Ікона і літургія. – Львів: Свічадо, 2009. – С. 65.

22 Катрій Ю., о. Наша християнська традиція. – Львів: Місіонер, 2007. – С. 226.

23 Див.: Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII – XX ст.). – Київ, 2000. – 77 іл.

Ольга ЛУКОВСЬКА **ВИКОРИСТАННЯ РЕЛІГІЙНИХ МОТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ.**

Характерною тенденцією творчості митців художнього текстилю є звернення до релігійних образів. Такі риси простежуємо, насамперед, у мистецьких творах, що виконуються художниками безпосередньо для конкретних храмових інтер'єрів. Крім того, інтерпретацію релігійних сюжетів, образів, знакової символіки спостерігаємо у численних творчих роботах, не пов'язаних з обрядовим призначенням.

Використання релігійної тематики у художніх тканинах пов'язане із реконструкцією старих та появою нових храмів. Відповідно виникає потреба в облаштуванні інтер'єрів, відновленні їх внутрішнього простору. В оздобленні церковних інтер'єрів, поруч з іконами, розписами, дереворізьбленням художні тканини відіграють велику роль, адже в результаті синтезу декоративно-ужиткових творів з архітектурою створюється середовище, що відповідає духовним потребам сучасної людини, діючи на її емоції та психіку. Літургійні тканини підпорядковуються загальній стилістиці храму і становлять важливий елемент архітектурно-просторової композиції. Крім ужиткового призначення, вони несуть певне змістове навантаження, вносять неповторне естетичне забарвлення.

У створенні художніх обрядових творів для храмових інтер'єрів, зокрема, плащаниць, хоругв, стягів тощо, важливим для митців є знання принципів та правил створення церковних тканин та їх композиційних схем. Виконати сучасний твір і водночас зберегти вікову традицію у трактуванні релігійних образів є нелегким завданням, оскільки воно потребує не лише мистецького смаку та професійного вміння, але також знання усталених церковних канонів, глибоких знань з іконографії, комплексного поєднання усіх компонентів.

Сакральні тканини мають особливий образно-символічний зміст, а це значить, що все тут – і розмір, і колір, і композиція – має своє значення, що пов'язано зі складною

символікою Святого Письма. Кожний такий твір потребує певної організації композиційної площини, своєрідного пошуку художніх засобів для розкриття сюжету.

Оскільки створення літургійних тканин вимагає професійних художників з міцними знаннями та певним досвідом, звертання до релігійної тематики стало важливим спрямуванням навчального процесу у мистецьких закладах. У Львівській національній академії мистецтв та у Львівському державному коледжі декоративного та ужиткового мистецтва ім. І.Труша релігійна тематика введена у дипломне і курсове проектування. Серед студентських робіт зустрічаємо численні хоругви, стяги, плащаниці, та ряд інших обрядових храмових тканин, які молоді художники, під пильним керівництвом викладачів, вчаться проектувати та виготовляти у матеріалі.

Так, на відділах художньої вишивки і моделювання костюма та художнього ткацтва ЛДКДУМ ім. І.Труша було виконано ряд дипломних робіт, одягових та інтер'єрних, для конкретних церков Львівщини. Це, зокрема, вишиваний священничий фелон К.Пелех, тканина хоругва “Покрова” та “Ісус Христос” О.Луковської, хоругва “Свята Ольга” М.Паздрій, виконаний у техніці аплікації та вишивки та інші роботи, створені спеціально для церкви Св. Єлизавети і Ольги у Львові, хоругва “Свята княгиня Ольга” Х.Максимович для інтер'єру церкви Святої Ольги та Святого Володимира у м.Винниках та багато інших.

Аналізуючи студентські роботи ЛДКДУМ ім. І.Труша, бачимо, що при створенні декоративних композицій молоді митці звертаються до ряду іконографічних схем “Оранта”, “Покрова”, “Деїсус”, “Одигітрія”, творчо переосмислюють сюжетні композиції “Благовіщення”, “Тайної вечері” тощо. Найчастіше студенти виконують хоругви, які є важливим атрибутом церковного простору та супроводжують церковні процесії з нагоди різних свят, обрядів, урочистих подій.

Серед дипломних робіт ЛДКДУМ ім. І.Труша зустрічаємо також декоративні гобелени релігійно-філософського та асоціативного спрямування, які не



О.Луковська “Ісус Христос”

призначені для конкретного інтер'єру, наприклад, “Хоругва” Р.Фур, гобелен “Покрова” Ю.Маркович, гобелен “Різдвяна ніч” Ю.Кози та інші.

Незважаючи на те, що релігійна тематика введена у дипломне проектування у ЛДКДУМ ім. І.Труша, все ж, відчутним тут є відсутність цілісного системного її опрацювання. Натомість, у Львівській національній академії мистецтв на кафедрі художнього текстилю тему сакральних тканин для християнського храму вивчають поглиблено.

Ще на початку 1990-х років у навчальній програмі ЛНАМ паралельно з темою “Тканини для одягу” вводиться керунок “Орнаментальні рапортні тканини для одягу священників”. Ініціаторами та авторами методики роботи над створенням сакральних тканин були викладачі кафедри

Т.Печенюк та З.Шульга. Розроблені програми, що складаються із циклу лекцій і завдань з композиції та роботи в матеріалі, передбачають набуття студентами не лише широкого діапазону теоретичних знань щодо специфіки сакральних тканин, особливостей компоновання сюжетів, семантики орнаменту та його символічного значення, але й професійного вміння у царині виготовлення тканин релігійного призначення.

Програма курсу "Літургійні тканини для християнського храму" є надзвичайно складною та багатогранною. Для вирішення композиційних завдань студенти повинні добре володіти словником церковно-обрядової термінології, враховувати усю специфіку проектування тканин для внутрішнього храмового простору. Програма ретельно продумана та поділена на окремі розділи – "Тканини для вітваря і престолу", "Килими та килимові покриття в церковному інтер'єрі", "Рушники та скатертини у храмі", "Пелени".

Вихованці кафедри ретельно вивчають традиції та історію літургійного шитва в Україні, досліджують провідні центри гаптарства, килимарства, аналізують їх стилістичні особливості і відмінності, знайомляться з музейними збірками церковних тканин, аналізують творчість визначних майстрів, зосереджено вивчають технічні та технологічні властивості, а згодом, застосовують свої знання на практиці. Велика увага надається вивченню та розробці орнаментів, адже це надзвичайно важливий елемент оздоблення тканин, який відіграє символічну роль.

Результатом навчання є дипломні роботи для багатьох церков не лише Львівщини, а й України. Серед творів, що збагатили храмові інтер'єри, є унікальні рукотворні плащаниці, які виткали студенти І.Наумова, О.Мазур, З.Костинюк, комплект священничого одягу О.Онишак, літургійні обрядові тканини І.Мацієвської, вітварні тканини Л.Купчинської, двостороння тканина хоругва Н.Кондрак-Землинської, фелон, підризник, покрівці та воздухи С.Бедрус та багато інших.

У лічних дипломних роботах випускників

кафедри художнього текстилю ЛНАМ простежуємо багатство композиційно-пластичних рішень і художньо-виражальних засобів. Наприклад, інтерпретацію біблійного сюжету бачимо в гобелені-триптиху "Тайна Євхаристії" студентки О.Гижої. У центрі композиції – Ісус Христос, який благословляє, стоячи за престолом. Праворуч та ліворуч зображені ангели та шість апостолів, що підходять до престолу причаститися. У кольоровому вирішенні гобелена використано символіку кольору для посилення змісту, закладеного в самій назві: тут поєднуються білі, золоті та червоні кольори. Євхаристія – це жертва, яка приноситься на відпущення гріхів, це дорога до вічного життя. Тому в гобелені переважає білий колір, що символізує світло. Гобелен вирізняється площинно-декоративним трактуванням.

Варто зазначити, що сюжети Святого Письма глибоко захоплюють молодих митців. Як наслідок, спостерігаємо появу творчих робіт релігійно-філософського характеру. Об'єктом уваги молодих художників є власне світовідчуття, духовні переживання, пошук відповіді на одвічні питання людського буття. Усе це знаходить відображення в умовно-асоціативних сюжетах і навіть безсюжетно-асоціативних композиціях, де використовуються релігійні образи чи символи. Прикметними є вже самі назви творів, наприклад, "До істини" О.Олійник, "Відлуння давнини" Р.Кислого, "Ангел ночі" Н.Лавної, "Тіні душ" Г.Когут, "Дорога життя" Т.Заремби, "Звільнення духу" Ю.Кухара, "Крізь віки" І.Токар та інші.

Під час створення робіт творчого характеру властивим є звертання молодих художників до образів християнських святих, простежуємо теж вільні творчі асоціації на різноманітні релігійні сюжети, активне використання орнаментальної символіки.

При виконанні художніх робіт у матеріалі студенти часто збагачують структуру виробів за рахунок використання мішаних технік ткацтва (гобеленого, ремізного) та поєднання їх з іншими текстильними техніками, наприклад, в'язанням, макраме, вишивкою, гаптуванням, розписом, колажем

тощо. Варто зазначити, що застосування такого багатого арсеналу текстильних технік часто стає важливим у посиленні художньої виразності мистецького твору.

Наприклад, при виконанні дипломного декоративного панно "Млин часу" М.Паздрій поєднує розпис на тканині з аплікацією та вишивкою, що значно оживляє поверхню та підсилює емоційне звучання твору. Подібним шляхом іде М.Кокоденяк у дипломному панно "Плащаниця": Твір виконаний у техніці холодного батіку та збагачений оздобленням з декоративного шнура.

Значимо, що висока духовність і невичерпна сила образотворення ікони приваблюють не лише студентів, а й досвідчених митців. Релігійні ремінісценції простежуємо у творчості багатьох професійних художників, що працюють в ділянці текстилю. Давнє сакральне мистецтво стало вагомим джерелом інспірацій у виконанні творчих робіт виставкового характеру.

У художніх творах митці порушують проблеми глибинних взаємин людини і світу, відображаючи їхню органічну єдність. Такі роботи вирізняються особливою духовністю, релігійно-філософським наповненням, у них простежується емоційно-чуттєвий досвід спілкування митця із традиційним мистецтвом, спроба відтворення гармонії між особистісним, духовним, внутрішнім та зовнішнім та буденним.

Широтою декоративного узагальнення, силою втіленого образу, глибокою змістовністю та монументальністю, навіть незалежно від розміру, вирізняються роботи старшого покоління М.Біласа, І.Боднара, І.Винницької, Н.Паук, а також середньої генерації С.Бурак, Т.Печенюк, З.Шульги та інших. У їх творчості простежується глибокий зв'язок з українською іконою, одухотвореністю її образів, багатством колористичних якостей. Під час створення композицій митці домагаються декоративності, засобами та інструментами якої є графічність, площинність, колір.

У виборі сюжетів художники звертаються до українських іконописних традицій. Святе Письмо митці трактують як життєдайне джерело, що здатне очистити

душу сучасної людини, як філософію життя, яку і відображають у своїх творах засобами художнього текстилю. Найчастіше спостерігаємо звертання художників до образів Ісуса Христа та Богородиці як втілення найвищої гуманності та загальнолюдських ідеалів.

Зауважимо, що під час виконання творчих робіт автори не обов'язково дотримуються канонів, надаючи перевагу вільній інтерпретації сюжетів Святого Письма. Безперечно, що звернення до такої складної "вічної" теми вимагає високої професійності та майстерності.

Символіка містких релігійно-філософських понять і самі релігійні образи інколи вводяться у контекст сучасної теми. Ці твори мають певну знаково-символічну сутність, виявляють суб'єктивне ставлення авторів до розкриття того чи іншого аспекту піднятої проблеми, а, отже, й індивідуальні прийоми її втілення у матеріалі (наприклад, "Бойківська мадонна" М.Біласа, "Реставрація" Н.Паук, "Ангеле, охоронцю мій" С.Бурак, "Блага вість" Т.Печенюк).

Неповторним національним забарвленням вирізняються твори на релігійну тему М.Біласа, серед яких гобелени "Панахида", "Вечірня молитва", "Голгофа", "Богородиця", аплікації "Різдво", "Великдень" та багато інших.

Важливим аспектом творчості М.Біласа є звернення до духовної скарбниці іконопису. Наприклад, композиція його килима "Бойківська мадонна" побудована на основі іконописного образу. Митець зображує молоду матір з дитиною на руках. Твір відзначається винятковою образною глибиною, декоративною виразністю і цілісністю колористичної гами, побудованої на гармонійній єдності відтінків червоного, коричнево-вохристого, зеленого.

Творчість митця – це вдале поєднання народного та професійного мистецтва. Художник звертається до широкої палітри зображальних засобів. У своїх творах канонічні сюжети він збагачує включенням у композицію елементів українського орнаменту, церковної архітектури. Зокрема, композиція "Богородиця" створена на основі іконографічної схеми Одігітрії. Богородицю



Н.Паук "Вифлеємська ніч"

та Ісуса Христа М.Білас зображує коронованими. Стилiстичнота iконографiчно гобелен близький до гуцульських iкон.

У килимi "Вечiрня молитва" автор умовно вiдтворює iнтер'єр маленької каплички. По центру твору – образ Богородицi з дитям є прикметною для творчостi художника.

Прикметним для митця є використання та поєднання рiзноманiтних технiк (ткацтво, вишивка, в'язання), фактур (ворс, перебори) та матерiалiв (ниток, картону, тканини, паперу, дроту тощо).

У творчому доробку художницi Н.Паук численнi хоругви, стяги та декоративнi гобелени на релiгiйну тематику. Мисткиня iндивiдуально пiдходить до вирiшення проблем розкриття теми, шукаючи таких засобiв художнього вiдображення, якi б спрямовували на асоцiативне, багатозначне сприйняття твору. У декоративному гобеленi "Реставрацiя" засобами художнього ткацтва Н.Паук передає складну проблему людства – втрату духовностi. Гобелен iз зображенням реставрацiї образу Богородицi нiби закликає нас зберегти свiй внутрiшнiй свiт, вiдновити своє духовне обличчя.

Композицiї багатьох творiв Н.Паук, таких як "Христос", "Богородиця", "Вифлеємська нiч", "Покрова" досконало продуманi, бездоганно вивiренi щодо об'ємiв i форм, злагодженi у кольорi та професiйно виконанi.



М.Паздрiй "Ангел вiдданостi"

Усiм цим творам характернi монументальнi iнтонацiї.

Зокрема, символiчним i монументальним наповненням вирiзняється твiр Н.Паук "Христос у силi". Образно-композицiйна структура гобелена пiдпорядкована декоративнiй мовi узагальнення. Композицiя умовно подiлена на три частини: зображення Ісуса Христа в центрi доповнюється двома постатями архангелiв по боках. Твiр вирiзняється силою образної емоцiйностi, продуманою організацією площин, насиченiстю колористичного вирiшення. Кольорову гаму складають пурпуровi, вохристi, сiро-блакитнi та чорнi вiдтiнки.

Аналізуючи художню практику митцiв художнього текстилю, спостерiгаємо, що дуже часто образна мова декоративних творi вирiшується засобами символiки, алегорiї, метафори. У розкриттi смислового пiдтексту важливу роль вiдiграє нави́ть назва, яку художник дає своєму творовi, спрямовуючи думку глядача у певному напрямку

Узагальнену стилiзацiю образiв, використання символiв-знакiв, творчу iнтерпретацiю та вiльний пiдхiд у трактуванні сюжетiв можна побачити у

творах О.Хоменко "Композицiя", М.Паздрiй "Ангел вiдданостi", Т.Витягловської "Вертеп", Зав'ялової "Благовiщення", Т.Ядчук Богомазової "Сiм архангелiв" та багатьох iнших. Процес створення авторських композицiй надзвичайно рiзний i залежить вiд творчого сприйняття та пiдходу митця, його внутрiшнього духовного свiту, естетичних смакiв та уподобань.

Наприклад, тема Благовiщення розкривається у триптиху "Пам'ять" Н.Пiкуш. Декоративна композицiя складається з трьох робiт – "Благовiщення", "Замилування" та "Пiєта". Канонiчнi схеми авторка iнтерпретує модернiстично, на свiй мистецький лад, вона використовує узагальненiсть та асоцiативнiсть образiв, акцентує на внутрiшнiй, духовний свiт людини. Творчостi мисткини притаманний символiзм та лаконiзм. Художньої врівноваженостi Н.Пiкуш досягає за допомогою поєднання протилежностей: спiввiдношення холодних та гарячих кольорiв, динамiчних та спокiйних локальних площин. Художниця надає перевагу чистим спектральним кольорам.

На вiдмiну вiд Н.Пiкуш, у творах С.Бурак бачимо поєднання нюансних спiвставлень та плавнi розтяжки i переходи кольорових вiдтiнкiв. Затаєна символiка фiлософсько-релiгiйних понять засвiдчується у творах С.Бурак "Ангеле, охоронцю мiй", "Яка твоя доля?".

Так, декоративний гобелен "Ангеле, охоронцю мiй" спонукує глядача до внутрiшнiх роздумiв. Твiр вирiзняється узагальненiстю образiв, вдалим спiввiдношенням пропорцiй i ритмiв. Глибоко наповнена змiстом i умовно-асоцiативна композицiї С.Бурак "Яка твоя доля?". Декоративна фiгура ангела абстрагується у геометричнi та криволiнiйнi форми. Твiр замикається темним обрамленням, що надає композицiї завершеностi. Обидва гобелени мають вишуканий стриманий колорит, побудований на гармонiйному поєднаннi бiло-сiрих, бежевих, коричневих, вохристих вiдтiнкiв.

Стилiзацiєю в дуcї давнiх сакральних тканин позначенi, мiнi-гобелени I.Мiнько-Муращик, виконанi шпалерним ткацтвом.

Творчо iнтерпретованi релiгiйнi мотиви та образи простежуємо в сюжетно-фiгуративних композицiях її авторства "Ангел", "Композицiя з церквою", "Триптих". Дослiджуючи цi твори, слiд вiдзначити, що естетичного враження авторка досягає завдяки колористичнi, наближенi до обмеженої, але насиченої гами темперного живопису. Прикметним при цьому є використання пряжi, фарбованої натуральними барвниками.

Отже, як показує дослiдження, використання релiгiйної тематики є характерною та важливою тенденцiєю творчостi митцiв художнього текстилю. Свiдченням цього є високомистецькi твори, створенi для конкретних храмових iнтер'єрiв, а також численнi декоративнi роботи виставкового характеру.

ЛІТЕРАТУРА

Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII – XX ст.). – К.: Інформаційно-видавничий центр УПЦ, 2000. – 960 с.

Карби // Альманах. – Львів: Афіша, 2002. – №1. – 104 с.

Лашук Ю. Михайло Білас – це стиль, школа, академія // Образотворче мистецтво. – 1993. – №1. – С. 12-14.

Луковська О. Відділ художнього текстилю ЛДКДУМ ім.І.Труша. Художня освіта і творчі проблеми // Вісник ХДАДМ. – 2004. – №7. – С. 42-51.

Луковська О. Діяльність кафедри художнього текстилю ЛНАМ: традиції і новаційні пошуки // Вісник ХДАДМ. – 2006. – №12. – С. 94-101.

Михайло Білас. Альбом / Упор. Б.С.Бутник-Сіверський. – К.: Мистецтво, 1972. – 90 с.

Михайло Білас. Ткацтво, аплікація, вишивка. Каталог / Упоряд. О.Білас-Березова. – Дрогобич: Добре серце, 2004. – 54 с.

Печенюк Т. Традиції та новації художнього текстилю у Львівській Академії мистецтв // Є. – 2003. – № 2. – С. 49-51.

Рукотворна тканина. Традиції та сучасність / Упор. З.Шульга. – Львів – Сургут: Гердан, 2005. – 255 с.

Художній текстиль. Львівська школа / Уклад. Т.Печенюк. – Львів: Поллі, 1998. – 160 с.

Олег БОЛЮК
ЖЕРТОВНИКИ
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ:
СПРОБА ПОРІВНЯННЯ

Аналіз проскомидійників, зафіксованих автором у часі мистецтвознавчих експедицій відділу народного мистецтва ІННАН України на західноукраїнській території впродовж 2005–2010 рр., вказує на варіативність їх тектоніки та художні особливості відносно окремих районів побутування. Такі предмети церковного облаштування, що використовують у часі літургії, містять неоднакову цінність художнього рішення, однак є важливими для вивчення історії церковного мистецтва загалом.

Ключові слова: церква, проскомидійник, дерево, декор, мистецтво, інтер'єр, експедиція.

Серед складної системи дерев'яного церковного облаштування – сакральних, обрядових та ужиткових предметів храму, що використовують для священнодійств та церковних потреб священнослужителів і парафіяни східного обряду, особливе місце займає проскомидійник. Його ще називають столом або трапезою приношення, предложення, предложенія; професієм. Послугувуватимемось також його синонімами – жертвник, жертівник, жертвеник, хоча аналогічні назви властива й головному престолу. Такий предмет внутрішнього облаштування святилища храму має в основному вигляд чотирикутного дерев'яного стола або шафки, призначених для приготування священнослужителем Святих Дарів на першій частині божественної Літургії – Проскомидії, тому й називають його проскомидійником. Столом приношення (предложення, предложенія) називають тому, що на ньому кладуть дари, принесені християнами перед службою Божою, а жертвником, бо тут приготування їх для приношення безкровної жертви Нового Завіту. Ця конструкція символізує Вифлеєм і Голготу, оскільки під час Проскомидії згадуються Різдво й Страсті Христа¹⁻⁹. Тому до стіни біля проскомидійника або до його стільниці кріплять ікони «Різдво Христове»¹⁰ (церкви Введення Діви Марії в храм 1913 р. с. Ботелка Вишня Турківського р-ну,

Арх. Михаїла 1902 р. с. Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну Львівської обл.), «Розп'яття», рідше «Христос – виноградна лоза», в окремих випадках – «Оплакування», «Плащаниця» (церква Собору Пресвятої Богородиці 1870 р. с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл.)¹⁰, і лише є кілька прикладів розташування ікони св. Миколая Мирлікійського (св. Євстахія 1876 р. с. Стрілки Старосамбірського р-ну Львівської обл.). Таким чином розміщення тут ікони винятково одного сюжету (сцени) не є канонічно визначене.

У ранньохристиянській церковній практиці проскомидійників, очевидно, не існувало й приготування безкровної жертви відбувались на головному престолі, тому назва «жертвник» збереглась згодом за двома конструкціями. Впродовж історичного розвитку християнства та усталення богослужбового обряду, проскомидійник, як і низку інших стаціонарних церковних предметів, розміщують стало у святилищі (вівтарі, пресвітерії, пресбитерії, „Святому Святих”, „хорі”)¹. У ньому жертвник встановлюють біля північної стіни, відтак він завжди є зліва від престолу; „горного сідалища” для архієрея (єпископа); сидінь для священників та дияконів – „сопребстоля”; запрестольної (храмової) ікони або пристінного вівтаря. Праворуч стола приношення часто є дверний отвір у приміщенні – ризницю (сосудохранильницю) або власне сосудохранильниця у вигляді шафи чи кренеса встановлена в апсиді¹¹ (іл. 1).

На жертвнику, покритому освяченими обрусами, розміщують стоячий хрест з Розп'яттям (напрестольний), по його боках – два свічники, перед ним – святий посуд (звізда, дискос, чаша, які накривають спеціальними покрівцями; копіє; ложечка; ампулки на вино і воду на таці)³.

В інтер'єрах західноукраїнських церков тепер існують кілька типів проскомидійника щодо його тектонічних особливостей: **нішовидний (ніша)**; **тумба**; **стіл**; **стіл (тумба)** з вертикальною столярною конструкцією з протилежного від лицевого фасаду краю стільниці – **ретабулумом**; **шафка-кренес**.

Жертвник, монтований у спеціально для нього вимурувану нішу, чи ним є власне



Іл. 1. Інтер'єр святилища церкви Пресвятої Трійці 1828 р. с. Киселиці Путильського р-ну Чернівецької обл. 18.06.2008. Фото О. Болюка.

ніша, котра може бути відкритою для огляду або зачиняється на дверцята, частіше властива мурованим церквам. Всередині такого типу виїмки, окрім встановленої ікони з кіотом чи Розп'яття, інколи відсутні інші оздоблені дерев'яні предмети. Ззовні ніша прикривається дверцятами, які переважно складені з профільованих елементів, оздоблено накладними різьбленими деталями, фарбовані у різні кольори¹¹ (іл. 2).

Проскомидійник з подібно декорованими дверцятами, проте **шафковидного типу**, найчастіше трапляється у церквах Буковинської Гуцульщини, рідше – в закарпатських храмах. В таких випадках площини дверцят оздоблюють накладні різьблені чи точені деталі, а також можуть диспонувати зображення виноградних грон, лози та потира¹¹.

Взагалі тематика жертвності Христа як основна догма християнства, виражена у візуальній інтерпретації, властива практично усім проскомидійникам. На такому типі конструкцій присутні у тій чи іншій композиції символіко-догматичні зображальні форми: хрест, чаша, рідше – виноград.

На підставі досліджень автором церков Львівської, Івано-Франківської, Чернівецької, Закарпатської, Рівненської областей можна припустити, що найвиразнішими у сенсі художнього



Іл. 2. Проскомидійник («жертвник») у ніші апсиди церкви Св. Трійці (св. влмч. Параскевії) 1890 р. Кінець XIX ст. с. Усть-Путила Путильського р-ну Чернівецької обл. 13.06.2008. Фото О. Болюка.

виконання є шафковидні проскомидійники окремих закарпатських храмів Міжгірського району. На таких конструкціях можна побачити розгорнутий сюжет жертвоприношення, відомий зі Старого Завіту та алегорію жертви Спасителя із Євангелія «Христос – виноградна лоза».

Так, на площині верхніх дверцят проскомидійника церкви св. влмч. Дмитрія (св. пр. Іллі) XVIII ст. с. Репинного Міжгірського р-ну Закарпатської обл. зображено ікону «Христос – виноградна лоза». Ісус сидить біля латинського хреста на кам'яній брилі, намальованій за середньовічним канонем у зворотній перспективі, та чавить виноградне гроно у чашу, що стоїть поруч Нього. Лоза, що виростає із рани Христової – правого ребра, та опершись на поперечину хреста, спадає додолу перед Ним, є єдиним динамічним елементом ікони. Тричвертний ракурс хреста, брили, колона тортур Спасителя із шнуром, що звисають з кілець, і сидячий із спокійним ликом Ісус, схрестивши ноги, викликають не хвилюючі переживання, а спокій та роздуми про неминучість терпіння й вічність буття¹² (іл. 3).

Подібну композицію сюжету, лише без повного зображення хреста та відсутності колони тортур, можна побачити на жертвнику у церкві-музеї Св. Духа 1795 р.



Лл. 3. Проскомидійник з іконами «Христос – виноградна лоза» та «жертвоприношення авраама» на пределлі у церкві св. влмч. Дмитрія (св. пр. Іллі) XVIII ст. с. Репинне Міжгірського р-ну Закарпатської обл. 22.08.2009. Фото О. Болюка.

с. Колочава Міжгірського р-ну¹².

На дверцятах верхньої частини шафковидного проскомидійника замість попереднього сюжету у двох випадках мальовано ікону «Трьох святих», що є у церквах св. Миколая Чудотворця 1804 р. с. Верхній Студений, Введення Діви Марії в храм (св. Арх. Михаїла) 1808 р. (1850 р.) с. Буковець, або в одиничному випадку – кріплено рельєфно вирізьблену чашу до жертovníка Благовіщенського храму 1820 р. с. Середнього Студеного (усі церкви збудовані в Міжгірському районі)¹² (лл. 4–6).

В останньому випадку ікона розміщена нетипово – з внутрішнього боку дверцят написано «Св. Миколая Чудотворця»¹². На ній в горішній частині прочитуються імена ктиторів – «Марію» та «Данила», що очевидно, є фрагментом молитви-звертання жертводавців. В одному випадку, у церкві Покрови (св. ап. Томи) XVIII ст. присілка Діл с. Репинного, виявлено ікону на дверцятах жертovníка, де зображено сидячу короновану Богородицю з Дітям на Її колінах, обабіч яких стоять Св. Миколай Мирлікійський та Іван Хреститель¹². Цілоком ймовірно, що певний сюжет був зображений і на неіснуючих дверцятах проскомидійника Святодухівської церкви XVIII ст. с. Гукливій



Лл. 4. Шафковидний проскомидійник XIX ст. із іконами «Трьох святих» та «Жертвоприношення Авраама» на пределлі церкви св. Миколая Чудотворця 1804 р. с. Верхній Студений Міжгірського р-ну Закарпатської обл. 21.08.2009. Фото О. Болюка.

Воловецького р-ну¹².

У шафковидних жертovníках на нижній площині-пределлі конструкції інколи скомпоновано ікону «Жертвоприношення Авраама» або вона трапляється тут на нижніх дверцятах, на відміну від верхніх з іншим іконографічним сюжетом. Цоколь конструкції призначений для зберігання різноманітних церковних предметів, які не завжди використовують у Проскомидії. Зображення старозавітної сцени може мати розгорнутий сюжет, де, окрім Авраама, котрий тримає в правиці ножа (радіше меча, тесака); його сина Ісака на вогнищі жертovníка; барана, який не мальований із заплутаними рогами в гіллі гушавини згідно Писання, лишень мирно очікуваний своє цілопалення, а й ангела Господнього у туміть, коли посланець Божий промовляє слово Творця: «Не витягай свої руки до хлопця, і нічого йому не чини, бо тепер Я довідався, що ти богобійний, і не пожалів для Мене сина свого, одинака свого»¹³. Описану сцену можна оглянути на проскомидійниках вже згадуваних церков св. Миколая Чудотворця 1804 р. с. Верхній Студений Благовіщення 1820 р. с. Середнього Студеного і Введення Діви Марії в храм (св. Арх. Михаїла) 1808 р. (1850 р.) с. Буковець¹². Усі три ікони



Лл. 5. Шафковидний проскомидійник XIX ст. із іконами «Трьох святих» та «Жертвоприношення Авраама» на пределлі церкви Введення Діви Марії в храм (св. Арх. Михаїла) 1808 р. (1850 р.) с. Буковець Міжгірського р-ну Закарпатської обл. 21.08.2009. Фото О. Болюка.

проскомидійників подібні композиційною схемою, що дає підставу припускати авторство якщо не одного майстра, то принаймні двох. На користь цієї думки свідчить трактування поз зображуваних, аналогічність крою одягу людей; своєрідність малювання рогів барана, що нагадують козячі; подібність посудини із вогнем (у буковецькій іконі – відсутня); характерний жест ангела, котрий стримує лезо зброї жертводавця та інші деталі. Примітивність малювання, наприклад, одягу середньостуденського «Жертвоприношення Авраама» схиляє до припущень про ймовірність першої спроби тогочасного майстра зобразити старозавітню сцену. Інакша гіпотеза щодо авторства цього твору та, що це змальований образ з верхньостуденського зразка іншим малярем. Близьке розташування сіл із розглядуваними пам'ятками дозволяє висловити думку на користь авторства однієї особи, однак таке питання потребує поглиблених досліджень, й попередньо датувати твори останньою третиною XIX ст.

Часово давнішим за означені твори є ікона з таким самим сюжетом, однак дещо іншої іконографічної схеми, на цоколі шафковидного проскомидійника репинської церкви. Тут відсутні баран та посудина для вогню, ангел



Лл. 6. Шафковидний проскомидійник XIX ст. із іконою «Жертвоприношення Авраама» на пределлі у церкві Благовіщення 1820 р. с. Середній Студений Міжгірського р-ну Закарпатської обл. 21.08.2009. Фото О. Болюка.

зображений позаду Авраама, а не перед ним; Ісак на колінах не на палаючих дровах, а поруч них; немає взагалі хоча б умовного трактування гушавини. Манера письма сюжету як й ікони «Христос – виноградна лоза», що вгорі жертovníка, належить одному автору. Пам'ятку датуємо серединою XIX ст.¹²

Старозавітний сюжет «Жертвоприношення Авраама» автором статті було виявлено у часі наукової експедиції 2009 року в дзвіниці біля церкви Введення Діви Марії в храм (датування побудови будівлі не з'ясовано) с. Абранка Воловецького району. Ікона мальована на двох дошках, розміщених горизонтально, що цілоком ймовірно могла слугувати якщо не антипедіумом престолола, то, принаймні, розміщуватись на пределлі іконостасу чи проскомидійника. Оригінальна різнопланова композиція, вираз облич Авраама та Ісака, зображення барана, казана із вогнищем, що димить, переконує про руку професійного художника і дозволяє датувати початком XX ст.¹² (лл. 7).

На цоколі проскомидійника іншого вже типу – *тумби*, вознесенської церкви с. Перехресний Воловецького району, також зображено сцену «Жертвоприношення Авраама». Дверцятами слугує ікона «Христос Пантократор», однак вони



Іл. 7. Ікона «Жертвоприношення Авраама» на стіні першого ярусу дзвіниці біля церкви Введення Діви Марії в храм (датування побудови будівлі не з'ясовано) с. Абранка Воловецького р-ну Закарпатської обл. 17.08.2009. Фото О. Болюка.

розміщені на правому боковому фасаді, а з лівого боку жертовника вмонтовано образ «Св. Марія Магдалина»¹². Бокові іконки, написані на полотні, не є навмисне створювані для проскомидійника, оскільки їх зміщена композиція (кутове розміщення Христа, зрізаний німб Магдалини) переконує про фрагментарність творів та їх повторне використання (первісне призначення було, ймовірно, для хоругов) вже в конструкції. Автентичною можна вважати центральну ікону пределли проскомидійника – «Жертвоприношення Авраама», написану на двох горизонтально кріплених дошках. Тут поясні зображення Авраама та Ісака, й ангела, що з'являється не серед хмар, як у попередніх прикладах, а стоїть на землі; прописування їх мімічного виразу, а також лаконічне колористичне рішення підтверджує думку про створення конструкції у середині ХХ ст., після часу побудови церкви в 1947 р.

На цьому жертовнику встановлено дарохранильний кивот, який переважно розміщують на головному престолі. Особливістю цього кивоту є його бокові доповнення – рельєфно й ажурно різьблені так звані «вуха» – ажурно різьблені обрамлення ковчега, аналогічні боковим вівтарям чи деяким процесійним іконам, у клеймах яких зображено Івана Богослова праворуч та Богородицю – ліворуч. Така композиція нагадує сюжет Розп'яття з Пристоячими, який можна побачити на іконостасах, лише замість розп'ятого Христа – невеличка скринька для зберігання



Іл. 8. Жертвник з ретабулумом із іконою «Молитва в Гетсиманському саду», кивотом. Початок ХХІ ст. Церква Різдва Пресвятої Богородиці 1864 р. с. Латірка Воловецького р-ну Закарпатської обл. 14. 08. 2009. Фото О. Болюка.

Святих Дарів, що символізують Його Жертву¹⁰. Подібно аналізованому кивоту, однак із розгалуженою ажурно різьбленою та позолоченою виноградною лозою, завершує проскомидійник у березнівській церкві Міжгірщини. Зрозуміло, що його встановили на висоті згодом, коли відпала потреба використання цієї місткості для зберігання Святих Дарів¹². Подібні способи зберігання священного посуду – у дарохранильних кивотах, розміщених на жертовниках, практикується у церквах Великоберезнівщини: наприклад, арх. Михаїла ХVІІІ ст. с. Ужок, Різдва Пр. Богородиці 1995 р. с. Жорнава.

Взагалі ставити давні кивоти на проскомидійниках досить поширено у галицьких церквах. Наприклад, так є у церквах Різдва Богородиці 1876 р. с. Розлуч, арх. Михаїла 1909 р. с. Яворів (у дзвіниці виявлено старіший – із 1725 р.) Турківського р-ну; Преображення Господнього, 1867 р. с. Ковиничі Самбірського р-ну¹⁰.

Як виняток проскомидійником може слугувати **дарохранильний кивот**, кріплений до стіни, що у церкві Введення Діви Марії у храм 1913 р. с. Ботелка Вишня Турківського р-ну¹⁰.



Іл.9. Проскомидійник кінця ХХ – початку ХХІ ст. церкви Преображення Господнього 1776 р. с. Жалин Костопільського р-ну Рівненської обл. 29.05.2010. Фото О. Болюка.

Подібні невеликі скриньки властиві для іншого типу проскомидійників – **стола чи тумби із ретабулумом**, – своєрідною надбудовою над столом з краю стільниці у вигляді кіота. Посередині нього переважно зображено сюжет «Молитва в Гетсиманському саду» («Молитва о Чашу»), інколи – «Христос – виноградна лоза» («Христос-виноградар») або ікони кріплені до стіни окремо від жертовника. Такими конструкціями диспонують зокрема святилища закарпатських церков сс. Верб'яж, Латірка, з іконами на стіні – сс. Тишів, Ялове, Задільське¹² (іл. 8).

Проскомидійники з ретабулумом у церквах Галичини зустрічаються частіше, аніж на Закарпатті (церкви Різдва Івана Предтечі ХVІІ ст. с. Сухий; арх. Михаїла 1700 р. с. Вишка; св. Миколая Чудотворця 1655 р. с. Гусний; св. ап. Петра і Павла 1894 р. с. Стужиця Нова Великоберезнянського р-ну). У галицьких храмах, окрім згадуваних іконографічних тем («Христос – виноградна лоза», «Молитва в Гетсиманському саду» («Молитва о Чашу»), Розп'яття: св. Параскевії Сербської 1781 р. с. Тисовець; Успіння Богородиці 1730 р. с. Топільниця Горішня; св. Параскевії Сербської 1991

р. с. Топільниця Долішня; св. Миколая Чудотворця 1690 р. та Івана Хрестителя 1906–1907 рр. с. Тур'є Старосамбірського р-ну), кріплять «Євхаристію» (жертвники 2004 р. церкви влмч. Дмитрія 1921 р. с. Букова Старосамбірського району; кінця 1980-их рр. церкви Покрови Богородиці 1939 р. с. Нижнє (Болозів Долішній, Болозов, Болозва); 1860-ті рр. (?) церкви св. Івана Богослова 1864 року с. Береги; Зіслання Святого Духа (інший празник – Покрови Пречистої Богородиці) 1671 р. та Покрови Пресвятої Богородиці 1999 р. с. Викоти; Покрови Пресвятої Богородиці 1909 р. с. Садковичі; єв. Івана Богослова 1911 р. с. Морозовичі Самбірського р-ну)¹⁴.

У храмах Рівненського Полісся для центральної композиції проскомидійника переважно використовують ікони «Євхаристія» та «Молитва в Гетсиманському саду». Вони становлять одне ціле з жертовником (**цільною конструкцією**), тобто ікона є ретабулумом, або кріплені окремо до стіни апсиди (**настінна частина**): церкви Покрови Богородиці (св. влмч Варвари) 1889–1891 рр. с. Мала Любаша Костопільського р-ну; св. Миколая Чудотворця (св. влмч Параскеви) 1845 р. смт. Березне¹⁵. Такі конструкції можуть бути наближені габаритами до розвиненої тектоніки запрестольного вівтаря, що аналогічно жертвникам галицьких й закарпатських церков. У цих композиційних рішеннях, наприклад як у трапезі приношення церкви Преображення Господнього 1776 р. с. Жалин Костопільського р-ну, вбачаються латинські впливи¹⁵ (іл. 9).

У деяких святилищах ікону «Пресвятої Євхаристії» (інший варіант – сюжет «Первомученика Стефана побивають камінням»^{16*}) поліщуки розміщують праворуч головного престолу для збереження симетрії стосовно ікони «Молитва о Чашу» над проскомидійником: церкви Арх. Михаїла (св. ап. Петра і Павла) 1843 р. с. Поліське (Погорилівка) Березнівського р-ну; Успіння Пресвятої Богородиці 1877 р. с. Висоцьк Дубровицького р-ну; Різдва Пресвятої Богородиці середини ХVІІІ ст. смт Зарічне; Миколая Чудотворця 1872 р. м. Дубровиця¹⁵. Також відомо, що на церквах, зведених переважно в останнє століття, зображали

сюжет Євхаристії – ключовий момент літургії та основної догми християнства загалом, відразу на стіні апсиди, аналогічно давньоруському іконографічному репертуару центральної конхи.

У церкві Перенесення мощей св. Миколая 1917 р. с. Ставок Костопільського р-ну на проскомидійнику зафіксовано невелике *саркофаговидне накриття* на потир та дискос¹⁵. Така дерев'яна, осклена з боків конструкція, нагадує гробівець плащаниці, подібна до цілком скляних накриттів, є досить пізнім пристосуванням для зберігання євхаристійного посуду, й можна гадати що поширилась на цих теренах в останні десятиліття. Під час мистецтвознавчих експедицій у Галичині, Буковині, Закарпатті накриттів такого типу не виявлено.

Відносно поширеним типом проскомидійників є *шафка-креденс*, яка стоїть біля стіни або прикріплена до неї на відповідній висоті, зручній для користування ним. Наприклад, жертвник церкви Арх. Михаїла с. Яблунця Путильського району¹¹. Альтернативним варіантом, який слугує для покладення Святих Дарів, є тришухлядний *комод* (церква Арх. Михаїла 1909 р. с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл.)¹⁰.

Однак, найчастіше за усі попередні типи, трапляються проскомидійники у вигляді звичайного *стола*, невеликого *столика*, чи, навіть, *серванта* із меблевого гарнітуру промислового виробництва 1970–1980-их рр. В останньому випадку його встановлення у святилищі свідчить про неможливість парафії або сформовану думку цієї громади щодо непотрібності пошуку гармонійного поєднання такого предмету із рештою обстави храму¹². Згідно еволюції виробництва меблів та на підставі подібності серванта до функціонально-тектонічних ознак креденса чи, раніше, – шафи, варто його віднести до їх типу.

Узагальнюючи результати польових досліджень, які є першим етапом вивчення питання еволюції, тектонічно-декоративних, локально-диференційних особливостей проскомидійників західноукраїнських церков, важливо наголосити, що типологію жертвника становлять: нішовидний (ніша); шафковидний (шафа, креденс, сервант); тумба; проскомидійник – дарохранильний кивот (виняток); стіл (тумба) з ретабулумом

та його підтипи – цільна конструкція або верхня частина цього облаштування, кріплена до стіни апсиди; стіл (столік); комод. Останні два типи проскомидійника, а також тумба є найпоширеніші у церквах досліджуваних теренів. Територіально обмеженішими слід вважати жертвники з ретабулумом, які на Закарпатті трапляються спорадично, проте тут поширені шафковидні із іконами на їх площинах (Міжгірщина), відтак є найвиразнішими у художньому сенсі. Проскомидійники-ніші виявлені винятково у мурованих церквах (частіше на Буковинській Гуцульщині), що, очевидно, обумовлено застосованим будівельним матеріалом.

Зрозуміло, що пропонований аналіз важливої типологічної групи облаштування простору літургії Євхаристії у церкві, – проскомидійників, – є лише початковим результатом їх дослідження, й потребує вивчення у майбутньому.

1. Болюк О. Проскомидійник / Олег Болюк // Мала ілюстрована енциклопедія українського народознавства / За ред. чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. Степан Павлюка. – Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2007. – С. 487.

2. М. С. Жертвник / Михайло Станкевич // Словник українського сакрального мистецтва / За наук. ред. чл.-кор. АМ України Михайла Станкевича. – Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2006. – С. 98.

3. Пуряєва Н. Жертвник / Наталія Пуряєва. // Словник церковно-обрядової термінології – Львів : Монастир Монахів Студитського Уставу ; Видавничий відділ «Свічадо», 2001. – С. 54.

4. Соловій М.М. Літургіка для українських католицьких шкіл / М.М. Соловій. – В 2 ч. – Ч. 1. Святі речі. – Торонто: Видавництво ОО Василян, 1959. – 87 с.

5. Любачівський Мирослав Іван. Літургіка: храм-посуди-ризи, дзвони-мощі-образи, книги церковні-церковний спів / Мирослав Іван Любачівський. – В 2-х ч. : Ч. 1. – Рим, 1990. – 89 с.

6. Християнство : Словарь / Под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. – М. : Республика, 1994. – 559 с.

7. 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.

8. Вагнер К., Форґрімлер Г. Короткий теологічний словник / переклад з нім. о. д-ра Олександра Авраменка. – Львів, 1996. – 663 с.

9. 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., Шмагалю Р.Т. – Львів : Афіша, 2000. – 364 с. – 316 іл.

10. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич – Львів : Афіша, 2002. – 479 с.

11. Моздир М. Експедиція на Закарпаття 1995 року / Микола Іванович Моздир // Народознавчі зошити. – 1998. – № 1. – С. 38–49.

12. Болюк О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої

експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину (Самбірський, Старосамбірський, Турківський райони Львівської області) й Закарпаття (Великобрезнівський, Перечинський райони Закарпатської області у 2005 році (3 серпня – 17 серпня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Національної академії наук України. – Львів.

11. Болюк О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Буковинську Гуцульщину (Вишницький, Путильський райони Чернівецької області) у 2008 році (10 – 22 червня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Національної академії наук України. – Львів.

12. Болюк О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Закарпатську Бойківщину (Воловецький, Міжгірський райони Закарпатської області) у 2009 році (14 – 27 серпня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Національної академії наук України. – Львів.

13. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Завіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – ІМ. 22.12.

14. Болюк О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину й Підгір'я (Самбірський та Старосамбірський райони Львівської області) у 2006 році (25 серпня – 5 вересня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Національної академії наук України. – Львів.

15. Болюк О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Рівненське Полісся (Костопільський, Березнівський, Сарненський, Дубровицький та Зарічненський райони Рівненської області) у 2010 році (26 травня – 6 червня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва: [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Національної академії наук України. – Львів.

16. Логвин Г.Н. 3 глибин: гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. / Григорій Никонович Логвин. – Київ : Дніпро, 1990. – Іл. 126 : Первомученика Стефана побивають камінням.

Примітки.

* У вказаній монографії Г. Логвин зазначає власне таку назву щодо іконографічної сцени побиття камінням архидіякона Стефана.

Принадно автор статті висловлює вдячність колезі Оксані Шпак за консультування цього та інших питань в часі написання роботи.

Ігор ЮРЧЕНКО

САКРАЛЬНА ТЕМАТИКА ЯК ІДЕЙНА ОСНОВА В ДИЗАЙНІ ДЕКОРАТИВНИХ ТАРІЛОК

Анотація. В статті проаналізовані декоративні тарілки із написами сакрального змісту, виготовлені народними майстрами різних європейських культур. Визначено закономірності виразу змісту виробів за рахунок виразності формують властивостей композиційної побудови тарілок та орнаментальних мотивів. Встановлено, що методика виконання декору підпорядковувалась загально естетичним нормам і правилам.

Ключові слова: сакральна тематика, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн, орнамент, естетичні категорії, різьба по дереву.

Abstract. In the article the decorative plates with inscriptions sacred content, made by folk artisans from various European cultures. The regularities of the content of the expression product by expression formative properties of composite construction plates and ornamental motifs. Established that the method of decoration generally subordinated to aesthetic rules and regulations.

Keywords: sacred themes, decorative and applied art, design, ornament, aesthetic categories, woodcarving.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями. Минуле століття залишило нам велику культурну спадщину у вигляді музейних і приватних збірок творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Ці твори виступають у ролі своєрідних знаків-символів або візуальних зліпків з певної культурної епохи, оскільки за кожним з них закріплені певні філософсько-світоглядні або релігійно-світоглядні погляди, які виступали у якості ідейної основи для їх створення. Аналіз предметів матеріальної культури може свідчити про те, що у суспільстві часто виникала проблема відсутності здорової духовності. Проблема ж духовності суспільства в цілому й духовного розвитку кожної людини зокрема, залежить від багатьох чинників. Одним з таких чинників



Рис. 1. Декоративна тарілка. Микола Шкрібляк. Дерево, різьблення, інкрустація. Гуцульщина (Україна). НМЛ. Інв. № 4849, НМД-117. (Фото автора).

тематичного змісту «Хліб нашъ насущный, даждь нам днесь» розміщено в перехідній середній зоні й поєднано з традиційним лінійним мотивом «слізки». Центральна зона тарілки побудована на основі правильного шестикутника й має вигляд великого мотиву «ружі». Структурну основу цього мотиву заповнюють метрично розміщені хрестоподібні мотиви й мотиви у вигляді стилізованих пшеничок, які підкреслюють змістовну основу напису. Центральна частина мотиву акцентовано інкрустована темною породою деревини і виконує роль у композиції тарілки композиційного центру. У якості гармонізуючого прийому майстер використовує у трьох зонах різного рівня опрацьованості орнаментальний мотив «ружі», що на основі єдності характеру своєї форми поєднує в одне ціле всі зони тарілки. Необхідно зауважити, що в історичному контексті мотив «ружі» був солярним знаком і виконував апотропейну функцію. Таке подвійне поєднання християнської й поганської символіки у формі тарілки демонструє відому ситуацію в християнській вірі – двовір'я (синкретизм), коли у побут увійшла символіка християнського змісту, а у відомості залишались поганські вірування. Однак заслуга майстрів гуцульської деревообробної традиції, зокрема родини Шкрібляків, полягала в тому, що поганські орнаментальні мотиви були ними творчо



Рис. 2. Декоративна тарілка. Юрій Шкрібляк. Різьба, інкрустація. Гуцульщина (Україна). 1880 р. МХП. ЕП 19283. (Фото автора).

переопрацьовані у християнському контексті й солярні знаки в одних випадках набували християнського тлумачення, а в інших виконували декоративно-оздоблювальну функцію.

Композиція другої тарілки побудована на основі центрального хрестоподібного мотиву, має перехідну зону і зону, розташовану ближче до краю тарілки з тематичним написом «Хлеб нашъ насущный даждь намъ днесь» (рис. 2). В перехідній зоні на основі прийому поєднання «фігура-фон» зображено «дужко подібні» мотиви в центрі з елементом «пшенички» і мотивом «тарнички», основа яких заповнена технікою «ільчетого письма». Мотиви протилежно скеровані назустріч один одному. Центральний мотив має вигляд хреста з розміщеними в просторових проміжках між перекладинами хреста мотивами «пшенички». Вся схема композиції побудована на основі двох напрямків руху: від краю тарілки до її центру, до хреста; та від центру тарілки, від хреста до краю, до шрифтового напису. Схематично зміст композиції можна образно передати як взаємовідношення «просити-отримувати». В такому контексті скеровані до центру тарілки мотиви «дужки» з «пшеничками» в центрі схематично зображують і підкреслюють образ молитовного прохання. Підкреслюють таке тлумачення розміщені такі самі «дужки» з «пшеничками» в центрі навпроти центрального мотиву хреста,



Рис. 3. Декоративна тарілка. Автор невідомий. Дерево, різьблення. Польща. Музей Хліба в м. Радзьонков (Польща). (Фото автора).

теж декорованого в проміжках мотивами «пшенички». Образ звертання розкриває зв'язок між людиною і Богом через образ прохання. Візуально такий зв'язок стає видимим завдяки фактору подібності мотивів «пшенички». Процес віддачі молитовного прохання позначається за допомогою фактору подібності округлими елементами, інкрустованими металевими цвяшками, і скеровується від центру тарілки до першої її зони з надписом. Підсилює цей рух й інший декоративний прийом. На основі фактору подібності фактур «ільчетого письма» фон перехідної зони з'єднується візуально з фоном напису і на підставі такого прийому просторового поєднання звертає увагу на те, що прохання виконано.

Розглянемо наступні два приклади (третьої і четвертої) декоративних тарілок, що демонструють візуальні властивості техніки різьби по дереву, опанованої польськими народними майстрами. Композиція третьої тарілки поділена на дві зони – зону, розташовану ближче до краю тарілки, з розміщенням в її структурі тематичного напису «Chleba naszego powszedniego -daj nam dzisiaj» й центральної зони з п'ятипелюстковим рослинним мотивом, у формі якого відчувається наслідування бароковим рослинним формам, і який може асоціюватись з темою росту (рис. 3). У цілому композиція тарілки є традиційною, однак на увагу заслуговує використання



Рис. 4. Декоративна тарілка. Автор невідомий. Дерево, різьблення. Польща. Музей Хліба в м. Радзьонков (Польща). (Фото автора).

у зоні з написом зверху над ним і знизу під ним орнаментального стрічкового мотиву у вигляді метричного чергування неправильних прямокутників. Подібний мотив використовували й гуцульські майстри у своїй практиці декорування.

Композиція четвертої тарілки має традиційних три зони, з яких перехідна зона має чисте, незаповнене декоративними елементами тло; зона, що знаходиться ближче до краю тарілки, має напис тематичного змісту «Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj»; а центральна зона декорована мотивом реалістичного трактування, який має вигляд снопа, складеного з пшениці в центрі (рис. 4). Навколо центрального мотиву розміщено інструменти й пристосування для проведення посіву й жнив пшениці. Оригінальним прийомом майстри позначають візуальний орієнтир у композиції тарілки – її верх трикутноподібним мотивом, що асоціативно нагадує традиційний християнський символ Святої Трійці з розміщеним усередині всевидячим оком. Цей мотив виконує й іншу функцію – візуально розділяє тематичний напис. У порівнянні до українських тарілок композиції тарілок, декорованих польськими майстрами, відрізняються небагатим використанням декоративних прийомів.

Взорець п'ятої декоративної тарілки гіпотетично можна віднести до ручної роботи російських майстрів, які працювали



Рис. 5. Декоративна тарілка. Автор невідомий. Різьблення, фарбоване дерево. Росія. Музей Хліба в м. Радзьонков (Польща). (Фото автора).

на теренах Польщі, частина якої належала на той час Російській Імперії. Проте ця робота могла належати й польському майстру, який міг виготовити цю тарілку під замовлення. Композиція тарілки є дуже простою – вона поділена традиційно на три зони (рис. 5). Перша зона, та, що розташована ближче до краю, заповнена написом тематичного змісту «Хлеб нашъ насущный даждь намъ днесъ», а в проміжку між початком і кінцем фрази розміщено трикутноподібний мотив. Мотив своєю формою асоціативно нагадує символ Святої Трійці, але в середині має погано впізнаваний стилізований образ, що одночасно схожий на ангела або всевидяче око. Середня перехідна зона має незаповнене порожнє тло, а у центральній зоні розміщено реалістично виконаний у техніці різьби сніп пшениці, який тематично по смислових відношеннях має зв'язок з написом.

Розглянемо останній, шостий приклад декоративної тарілки, виконаний німецьким майстром різьби по дереву. Композиція тарілки побудована розподілом її площі на два поля (рис. 6). В крайньому полі знаходиться тематичний напис «Unser taglich Brot – gib uns heute», а в центральному полі розміщено орнаментальний мотив, побудований на основі хрестоподібного мотиву, що віддалено асоціативно нагадує один із солярних знаків – свастику, яка означала в поганській традиції вічність. Центральний мотив побудований



Рис. 6. Декоративна тарілка. Автор невідомий. Дерево, різьблення. Німеччина. Музей Хліба в м. Радзьонков (Польща). (Фото автора).

так, що має вигляд збірного образу, який асоціюється з поділом кола на рівні частини, як зорані поля, й нагадує одночасно зрізані колоски пшениці. Тло навколо мотиву опрацьоване у вигляді крапок, вибраних різцем для різьби, які асоціативно нагадують розсипане зерно пшениці.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок. Розглянуті приклади декоративних тарілок, безумовно, не дають вичерпної інформації, щодо глибини і якості культурної традиції різьби по дереву різних європейських народів, однак дають змогу зробити наступні висновки:

незважаючи на різне художньо-декоративне виконання, сакральна тематика, яка виражалась написами молитовного змісту з християнського віровчення, займала провідне місце в системі формування й відображення релігійного світогляду у різних європейських народів;

незважаючи на свідомий вибір суспільством християнського віровчення і його символіки, в різних європейських національних культурах паралельно існували й форми поганських символів, які були включенні в контекст християнського вчення;

порівняльний аналіз мистецтва декорування технікою сухої різьби дає підставу стверджувати про наявність у різних європейських народів спільного розуміння прекрасного, яке виражалось формальними

естетичними категоріями – цілісності, супідрядності, статичності-динамічності, ритмічності, симетричності тощо;

закономірності композиційного формоутворення декоративних площин у поєднанні із технікою різьби по дереву дають неповторну й оригінальну візуальну мову, завдяки якій можливо виразити смислові навантаження будь-якого рівня складності;

порівняння центральних головних орнаментальних мотивів дає підставу стверджувати, що рівень художньої умовності коливався між технікою виконання реалістичних зображень і прийомами абстрактно-умовних узагальнень.

Об'єктами проведеного дослідження були обрані твори декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема декоративні тарілки, у формі яких були використані тематичні написи сакрального змісту, а саме початок Господньої молитви «Отче наш...». Однак необхідно зауважити, що існує велика кількість творів декоративно-ужиткового мистецтва із використанням в їх структурі написів морально-етичного змісту, висловів з народної мудрості тощо. Проведення комплексного дослідження цих виробів дасть змогу збагатити пізнання закономірностей класичного співвідношення понять «змісту» й «форми» як основних естетичних категорій, оскільки практика візуальних мистецтв стверджує, що будь-який зміст має бути виражений у адекватній йому формі.

ЛІТЕРАТУРА:

- Курилич М. Гуцульський орнамент / Упорядник Л.М. Довга. – К.: ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. – 128 с., іл., табл.
- Оршанський Л.В., Андріюк П.В. Основи гуцульського художнього деревообробництва: Навч. посіб. – Косів: Писаний камінь, 2002. – 236 с., іл.
- Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К.: Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект поліграф», 2005. – XVI, 400 с., іл.
- Станкевич М.С. Українське художнє дерево XVI-XIX ст. – Львів: Афіша, 2002. – 480 с., іл.
- Творенія иже во святых отца нашего Тихона Задонскаго / Издание пятое / Т.4. – М.: Въ синодальной типографіи, 1889. – 387 с.
- Юрченко І.А. Порівняльний аналіз як метод дослідження морфологічних властивостей декоративних елементів плоскої гуцульської різьби // Народознавчі Зошити. – 2001. – № 2. – С. 254-271.

Олена КОЗАКЕВИЧ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦЕРКОВНОГО МЕРЕЖИВА КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТ.: ТЕХНІКИ ВИГОТОВЛЕННЯ, ОРНАМЕНТ

Мереживо — прозорий сітчастий текстильний виріб, у якому орнамент твориться розмаїтими техніками: вишиванням, плетінням, в'язанням, тканням, у межах яких розглядають їх різновиди за засобами виготовлення та художньо-стильовими особливостями. Мереживо¹ прикметне саме ажурною структурою, що і вирізняє його від інших видів декоративного мистецтва.

Термін «мереживо» походить від старослав'янської *merza, mreza* — сітка; «кружево», старосл. «круживо», «кружело» — походить, очевидно, від «круг»². На західноукраїнських землях до сер. ХХ ст. в ужитку — «коронка» (від пол. *Koronka*: оздоблення мало зубцевидне завершення на кшталт корони); чеською — «čipka»; франц. «Dentelles» (зубці), давніше «pasement»; нім. «Spitze» (зубцевидне завершення, загострення); англ. «Lace» (шнур, стрічка).

Примітивні риболовецькі сіті³ стали першоосновою для подальшого удосконалення плетіння і в'язання сіток, що згодом дало поштовх у розвитку вишуканої техніки створення ажурних виробів — *філе*⁴. Через нетривкість текстилю про сітчасті вироби доісторичних епох свідчать лише археологічні знахідки — відбитки на кераміці та знаряддя праці. Початково це



Мереживне оздоблення на боковий вітвар, сер. ХХ ст., фабричне мереживо на киталт «філе», ц. Собору Пресвятої Богородиці (1888), с. Трушівичі Старосамбірський р-н Львівської обл., експедиція 2006 р.



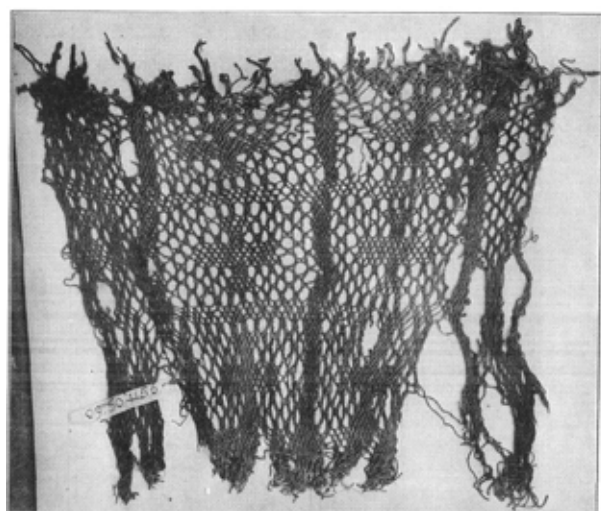
Мереживне оздоблення "плати", сер. ХХ ст., в'язання гачком, ц. Успіння Пресвятої Богородиці, с. Берестяни Старосамбірський р-н Львівської обл. Автор – Павлишин Ганна, 1925 р.н., експедиція 2006 р.

були кістяні голки "іглиці", що виконували функцію гачка для плетіння сітей (палеоліт), у скіфську добу з'являються мідні гачки для виготовлення одягу та тканин господарського призначення⁵. Поодинокі фрагменти тканин не дають чіткої уяви про цілісний комплекс доісторичного вбрання, ритуального зокрема⁶. З окремих зображальних джерел (антропоморфні фігурки, вироби з металу) та реконструкцій прадавнього (дохристиянського) одягу — дані про сітчасті головні убори й тороки⁷.

Один з архаїчних різновидів створення мереживного оздоблення — *змережування*. З розвитком плетіння та ткацтва часів Трипільської культури (енеоліт), з появою примітивних форм крою цей ажурний спосіб з'єднання деталей одягу розвинувся у більш складну декоративну вишивальну техніку з властивою для неї орнаментикою — *мережку*⁸. На думку О. Прусевича, поширився такий різновид вишивки від північних народів — на слов'янські землі, на Балкани, до Адріатики і в країни Західної



Мереживне оздоблення "плати", сер. ХХ ст., в'язання гачком, ц. Успіння Пресвятої Богородиці, с. Берестяни Старосамбірський р-н Львівської обл. Автор – Павлишин Ганна, 1925 р.н., експедиція 2006 р.

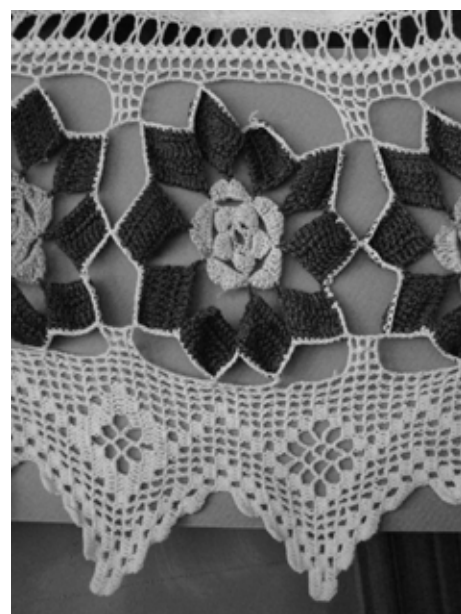


Фрагмент коптської сітки, V ст. від Р.Х., техніка сітчастого плетіння (брання).

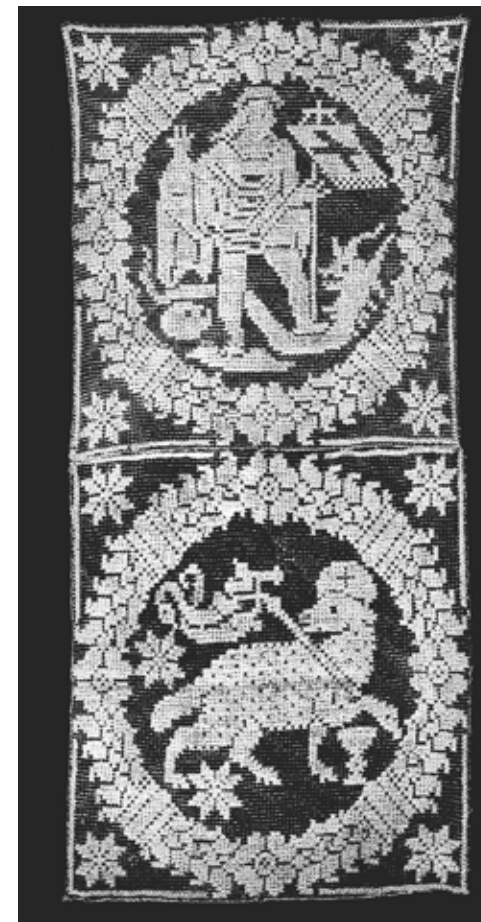
Європи. Сітчасті тканини були відомі у країнах Арабського Сходу, де візерунок творився за рахунок витягування та зв'язування ниток⁹.

До давніх текстильних технік, які використовували у виготовленні ажурних полотен, належить *сітчасте плетіння*¹⁰ на рамах, так зване "брання". Властиво, подібний спосіб виготовлення плетива був відомий у Єгипті вже в II тис. до Р.Х., в Греції — на поч. н.е., також у країнах Скандинавії, згодом поширився серед інших народів, у тому числі й у країнах Західної Європи¹¹.

Ранні згадки про мереживо, чи, радше, фрагменти, походять з Древнього Єгипту: у саркофагах візерунчастими сітками було



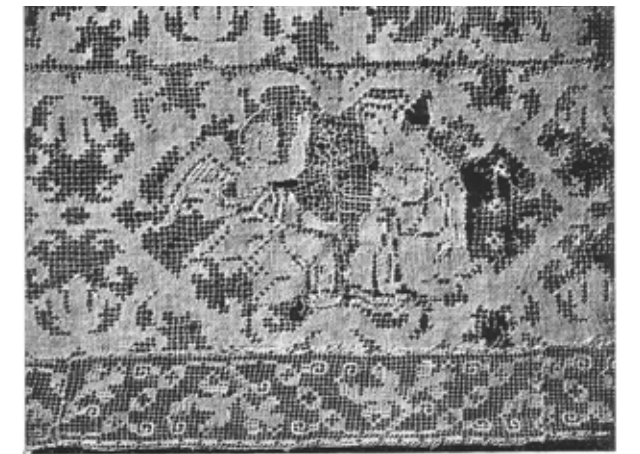
Мереживне оздоблення рушника, 1980-90-х рр., с. Усть-Путила Путильського р-ну Чернівецької обл. Автор – Петрашук Олена, 1932 р.н., експедиція 2008 р.



Мереживо, сюжет — Св. Георгій і Великодне ягня, XVI ст., Португалія (?), техніка філе, з виставки у Бостонському музеї 1919 р.

вкрито мумії жреців та фараонів. Існує припущення, що у виготовленні найдавніших мереживних артефактів (X-XI ст. до Р.Х.) використовували "мережку", яку поєднували з вишивкою золотими та срібними нитками¹², гаптували також і на в'язаній сітці. Визначити призначення окремих виробів, як-от сіток на волосся чи ажурних круглих виробів [очевидно, покривал або серветок — *О.К.*] важко через відсутність будь-яких знаків, символів, написів. Винятком є фрагмент коптської сітки, на якій чітко простежуються хрестоподібні мотиви: вірогідно, річ мала обрядове призначення або стала частиною поховального обряду¹³. Цей зразок, виготовлений технікою сітчастого плетіння, датовано V ст. від Р.Х.¹⁴.

На українських землях побутування прототипу мережива (у вигляді тороків, змережених деталей одягу, сіток для укладання волосся) відоме здавна¹⁵. У часи Київської Русі використовували для оздоблення одягу вищих верств суспільства та облачення церковних служителів. У



Мереживо, сюжет — "Благовіщення", XVI ст., Італія, Флоренція, техніка мережки.

могильниках м. Білгород (Київська обл.) і Шаргородських захороненнях біля Василькова дослідник В. Хвойка віднайшов шматки мережива, шитого золотом, які датував X–XII ст.¹⁶. Ця знахідка, однак, свідчить лише про наявність "кружева" та його застосування у декорі вбрання князів і знаті, а не про його місцеве виробництво. Хоча можна припустити, що такі речі виготовляли в майстернях при монастирях з металеві нитки, де професійно займалися гаптуванням. Мереживо згадується в Іпатському літописі: "Сам же [Данило] їхав обіч короля... а жупан із золотоканого єдвабу грецького і широким золотим мереживом юбшитий..."¹⁷. У Західній Європі мереживне оздоблення поширилося завдяки католицизму, властиво через літургійне облачення чи інтер'єрні тканини. Ним прикрашали альби, комжі, обруси на вітвар — у вигляді декоративних смуг або частин виробу. Через нетривкість текстильного матеріалу інформація про церковні мереживні артефакти, зрештою, як про і світські вироби, збереглася головню на творах живопису, фресках, а також в писемних працях¹⁸.

У наступні кілька століть мереживо залишалося дорогим текстильним товаром¹⁹, який на українських землях у незначній кількості виробляли на місцевому рівні в цехах позументників — різноманітні галуни, тасьми. Переважно "коронки" завозили з країн Західної Європи для оздоблення одягу знаті та духовництва. Зазначимо, що наприкінці XV – поч. XVI ст. в Італії (а згодом у інших країнах) поширилося мереживо, плетене на

паличках (кльоцках, бобінах, коклюшках) та шите голкою, яке, власне, і вважається “класичним”. Його виготовлення отримало новий якісний розвиток: виникають осередки (Клюні, Генуя, Брюгге, Аленсон, Аррас, Брюссель, Венеція), удосконалюють техніки та способи (ручне, а згодом машинне), що вплинуло на художньо-стильові особливості ажурних виробів. Упродовж XVII–XVIII ст. окрім оздоблення створюють мереживні декоративні панно з релігійними, так званими фігуративними сюжетами: зображення Мадонни з дітям, Святе сімейство, Святі, Великодні ягнята тощо. Ці вишукані твори мистецтва відкрилися широкому загалу головно завдяки виставкам, які отримали надзвичайного розвитку наприкінці XIX – початку XX ст. у Сполучених Штатах Америки, Європі, на українських землях зокрема.

У Метрополітен музеї 1919 р. відбулася виставка мережива, на якій було представлено ажурні артефакти з музейних та приватних колекцій. Один з експонатів — мереживний виріб (виконаний технікою шиття голкою *needlepoint*, італійський *gintop*, датований кінцем XVII ст., з приватної колекції *George J. Whelan*): по центру розташовано три фігури (Святе Сімейство) — дитяча, обабіч якої — жіноча та чоловіча. Силуети “вписані” у мереживне тло: на сітці виконано дзеркально-симетричну композицію з рослинних мотивів²⁰.

Цікавим стосовно композиційного вирішення є мереживний виріб з виставки у Бостонському музеї 1919 р.: вертикальне розташування двох мотивів, які не поєднані між собою. Верхня секція — Св. Юрій (*St. George*) і дракон, нижня — Великодне ягня. Обидва зображення замкнено у кола у вигляді вінків, по кутах кожної композиції — розети (мереживо виконано у техніці *file*, датується XVI ст., походить, можливо, з Португалії)²¹.

Зразком різновиду мережива на кшталт мережки (*linen-stitch*) є лляна кайма з сюжетним зображенням “Благовіщення”, датована XVI ст. (Італія, Флоренція). Композиція складається з трьох горизонтальних смуг — широкої центральної і двох вузких по обидві сторони.

Використано рослинні мотиви орнаменту, а також фігуративне зображення Архангела та Діви Марії, скомпоновані у шестикутник²². Відмінність цієї техніки полягає у створенні сітчастого тла способом висмикування ниток: таким чином щільний орнамент отримує певні абрис.

Одним з найвідоміших центрів XVI–XVII ст. з виготовлення мережива вважається Венеція (венеційське мереживо, *punto in aria*, *punto di Ragusa*). Власне, відмінність від інших технік шиття голкою та особливість одного з різновидів — *punto di Ragusa* — полягає візантійській стилістиці орнаменту. Зразком є мереживна кайма з рослинним візерунком, де у вигляді медальйона — зображення Мадонни з Дітям, вписане в овал (датовано поч. XVIII ст., *Ragusa*). На поч. XX ст. працівник Брюссельського музею охарактеризував “коронковані вироби *punto di Ragusa*” як речі місцевого (Італія, *Ragusa*) виготовлення, на стильові особливості яких вплинув архаїчний візантійський орнамент²³.

Мереживні вироби зображено на живописних полотнах з релігійною тематикою, які, власне, ілюструють і підтверджують існування певних типів виробів чи оздоблення. На картині “Народження Пречистої Діви”²⁴, датованій поч. XVII ст., що належить пензлю італійського майстра Аллорі (*Allori*), відомого як Бронзіні (*Bronzini*), зафіксовано ажурне оздоблення головних уборів святих, покривал на ліжку, скатертин²⁵. Цікава й іконографія твору: художник відтворює історичний костюм часу, в якому живе, предмети домашнього інтер’єру (меблі, тканини, посуд, книги), хоча події відбуваються багатьма століттями швидше²⁶.

В епоху бароко виготовлення мережива зазнає особливого розквіту, оскільки цього вимагали модні тенденції у європейському костюмі. Ним оздоблювали і чоловічий, і жіночий одяг: очіпки, манжети, комірці, фартушки, хустинки, шалі, верхній одяг, плаття (фальбани, волани), а також предмети інтер’єру. Відповідно розвивалося і церковне мереживо. З розвитком фабричного виробництва та винаходами спеціальних машин, продукування цього текстильного артикулу отримало новий розвиток

відповідно до потреб суспільства. Машинна продукція здешевила собівартість мережива, зробивши його доступним для середнього класу. Також з’явилися нові техніки — *фриволіте*²⁷ та *в’язання гачком* (кроше), які поступово витіснили шиття голкою та плетіння на паличках.

Усі зміни, які стосувалися європейського мережива (техніки, типологічна структура, художньо-стильові особливості), відобразилися і в українському — відповідно соціокультурних та мистецьких передумов. Майже до кінця XIX ст. мереживні вироби були предметом імпорту. Лише наприкінці XIX – першій третині XX ст. з появою коронкарських шкіл, переважно на території Східної Галичини, до його виготовлення було залучено місцеве населення. Це вирішило одночасно цілу низку проблем: розвиток фахової освіти, місцевого промислу, пропагування жіночих робіт. 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.), Бобові²⁸, 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 коронки, переткані золотом, — до альб, комж, обрусів. У закопанській школі на третьому році навчання учениці виробляли костельні комплекти. Виготовлення у канчужській школі золотих коронок і мереживних вставок для “костельних шаг” Митрополита Андрея Шептицького свідчить про високий рівень місцевої продукції та застосування мережива в системі декору церковних тканин кінця XIX — першої третини XX ст.²⁹

Створюють також товариства, торгівельно-виробничі об’єднання, які продукують широкий асортимент параментики та оздоблення, що мало створити гідну конкуренцію неякісним привізним товарам.



Комжа, мереживні частини виробу, 1970-і рр., фабричне мереживо на зразок фриволіте, с. Дунаїв Перемишлянського р-ну Львівської обл., ЛІМ; Інв. №ТК-2432.

Найвідомішими серед них стали Товариство “Ризниця” у Самборі (засн. 1898р.) та товариство з обмеженою порукою “Дім торговельно-промисловий “Достава” в Станіславові (засн. 1905р.)³⁰.

Коронки стали одними з найпривабливіших експонатів різноманітних виставок, яким на зламі XIX–XX ст. належала дієва роль у розвитку та пропагуванні декоративного мистецтва та промислу³¹. Саме під час огляду експонатів тисячі відвідувачів з різних куточків українських земель та сусідніх країн отримали можливість ознайомитися з витворами як місцевих, так і запрошених майстрів. Властиво, саме на таких експозиціях відбувався “взаємообмін”: у професійних речах прочитувалося використання традиційних мотивів, і навпаки — у народних виробах з’являються нові техніки виготовлення та способи оздоблення.

Упродовж 1920-30-х рр. виготовлення церковних тканин тривало у тому ж руслі, що й інших видів декоративного мистецтва³²: пропагували підтримку місцевого виробника,

у художньо-стильовому вирішенні перевагу віддавали українським мотивам. Насторінках часопису “Нова Хата” (1925-1939) друкували зразки стихарів, риз, покрівців, хоругв: подавали і графічне, і технологічне вирішення кожного виробу. Поодинокі зразки у такому стилі ми зустрічали під час мистецтвознавчих експедицій 2005-2010-х рр.

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. Коли почали відкривати церкви чи будувати нові, збережені речі повернули у храми. Та все-таки люди прагли придбати щось нове, сучасне, блискуче та кольорове. Тому давніші довоєнні вироби або спалили, або “відправили” на горища дзвіниць, натомість їх замінили фабричні тканини чи сучасні вишивки, які не завжди вирізняються мистецькими особливостями і відволікають увагу від майстерно різьблених іконостасів чи ікон.

Художньо-стильові особливості церковного мережива кін. XIX-XX ст. ми визначили на основі опрацьованих музейних збірок та експедиційних матеріалів. Умовно можна виокремити дві групи “коронки”: перша — вироби (фасонні, поштучні), які набувають довшої форми у процесі їх виготовлення: завіси, серветки, обруси. Друга (репрезентована надзвичайно розмаїто) — метражні коронки у вигляді смуг, стрічок, якими прикрашають священниче облачення та інтер’єрні тканини: стихарі, комжі, альби, покрівці на чашу (пурифікатори), обруси на престол (головний та бокові), рушники-покрівці на аналої, рушники на ікони (рушники-божники), хоругви, серветки (літони). Завершують часто сітчасте оздоблення френзелями, китицями, кутасами.

Священничого облачення — альби, комжі, стихарі — зафіксовано поодинокі зразки. Переважно найширша ажурна смуга прикрашала низ одягу (католицький обряд), сягаючи до півметра шириною. На рукавах були дещо вужчі смуги, по вирізу горловини — до 1,5 – 2 см. Альба з церкви с. Дунаїв³³ декорована по нижній частині коронкою, виготовленою у техніці паличкового

(коклюшечне, пол. *klockowe*, фр. *fusaux*, англ. *bobines lace*) плетіння. Мереживо поділене на декілька вужчих смуг: на сітчастому тлі ромбовидні мотиви скомпоновані у фриз. Нижня смуга має хвилеподібне завершення, великі ромби з павукоподібними елементами чергуються з маленькими хрестовидними ромбиками.

Комжа з цієї церкви має іншу структуру мережива — широка (до 60 см) смуга по низу виробу та вужчі (25 см) по низу рукавів складаються з окремих ажурних елементів, які з’єднані між собою у суцільне полотно. Скомповані мотиви у сітчасту рапортну структуру³⁴. Дещо інша композиція комжі з фітоморфним орнаментом³⁵: на сітчастому тлі гачком у техніці “філе” вив’язано суцвіття троянд, галузки та листя, скомпонованих у стрічку. Динаміка досягнута за рахунок різних напрямків смуг.

Интер’єрні тканини — серветки, завіси на престол, обруси — зустрічаються теж досить рідко. *Серветки* переважно круглої форми: маленькі — під підсвічники на центральний та боковий престоли, більші за діаметром використовували як *скатертину*. Орнамент частково залежав від технік виготовлення: в’язання *гачком*, в’язання “на вилці”, “на кілочках”, *філе*.

В’язані гачком вироби робили двома способами: починали “виплітати” від центру по колу, обриваючи нитку у кожному наступному ряду. Такий варіант дозволяв робити речі, доволі великі за діаметром (від маленьких серветок до покривал), використовуючи залишки різнокольорової пряжі. Зразком є серветка під свічник зі с. Тур’є: з фабричних ниток “акрил”, з “повітряних стовпчиків”³⁶. Інший варіант в’язання гачком — виготовляють окремі елементи і зводять їх у суцільний виріб. Подібним методом з’єднували мотиви, в’язані “на вилці”.

Ще одна техніка створення мережива — в’язання “на кілочках”, яка дуже нагадує *Ténériffe*. Цей спосіб має давню традицію і походить з Південної та Центральної Америки. З плином часу у Європі удосконалили процес виготовлення, що дозволив виробляти вишукані мереживні вироби. На спеціальну круглу форму з

отвором по центру і зубцями по зовнішній стороні намотують нитки, переплітаючи їх між собою відповідно візерунку. Утворювалися окремі мереживні елементи круглої форми, які нашивали на сітчасте тло або з’єднували у виріб. “На кілочках” — виконували на площині, де замість зубців були набиті кілочки. Маленьку серветку і скатертину у цій техніці, датовану другою половиною XX ст., ми зафіксували у церкві с. Костринська Розтока Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл..

Вироби з орнаментом-написом та з яскраво вираженою релігійною символікою найчастіше фіксують в оздобленні костельних тканин (римо-католицький обряд). *Завіса* з храму с. Дунаїв, вив’язана гачком у вигляді горизонтальної смуги з зубцевидними краями: на сітчастому тлі у вигляді сот “вписано” фразу: “PÓJŹCIE DO MNIE WSZYSCY!”³⁷. Завіса з церкви с. Костринська Розтока, виконана у техніці філейно-гіпюрної вишивки, відзначається центричною (дзеркально-симетрична) композицією. На основі у вигляді сітки по центру вишитий хрест (верхній ярус), по обидві сторони якого — мотиви на зразок безконечника. Нижній ярус — чотирипелюсткові хрестоподібні квіти³⁸. Поєднання статичного хреста та фітоморфних мотивів використано в орнаменті завіси на тетрапод з церкви с. Склівка. Чітко простежується два мотиви — хрест та “рожа” в обрамленні листків (чергуються), які скомпоновані у стрічку і транслюються по всьому виробу³⁹.

Уміле поєднання традиції, “модних” віянь та релігійної символіки простежуємо на прикладі *обрусу* на тетрапод (с. Склівка), в’язаного гачком. Виріб виготовлено за принципом створення окремих мотивів, які з’єднують у велике полотно. 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 церкви⁴⁰.

Найповніше репрезентована друга група — мереживне оздоблення, яке надає виробу святковості, декоративності, завершення. Ідентифікувати ажурну оздобу

як церковну можна здебільшого лише у синкретичній єдності з основним виробом, на якому присутня релігійна символіка. Власне, коли культові речі виготовляли у спеціальних закладах, як-от монастирях, коронкарських школах, церковних спілках, вони переважно мали ознаки, які вказували на їх призначення. Відколи у церкви почали приносити традиційні декоративні вироби чи створені під впливом новомодних віянь, ідентифікувати їх стало набагато важче. Власне прикрашання та оздоблення українських храмових інтер’єрних тканин, зрештою, як і народних житлових, поширилося наприкінці XIX ст., а особливий розвиток отримало упродовж 1960-80-х рр..

Важливу роль у системі оздоблення внутрішнього простору українського храму відіграють *рушники* (прикрашають аналої, ікони, інколи накривають ними бокові вівтарі), у виготовленні й декорі яких домінують ткацькі та вишивальні техніки. У створенні таких виробів чітко простежуються художні особливості, характерні для традиційного декоративного мистецтва означеного регіону.

Рушники на аналої (довжиною до 2 м) переважно оздоблені релігійною символікою, головню вишитим орнаментом: хрести, написи на зразок “Христу поклоняюся Твоєму владико”, анаграмами “ІХС”. Найчастіше протилежні кінці прикрашали *тороками*, які робили двома способами: виторочуванням ниток з основного полотна⁴¹ і добиранням гачком з ниток іншого гатунку пасма потрібної довжини. Давніші здебільшого робили першим методом: витягували поперечну нитку, ділили її на групи (пасма) і вив’язували сітку, яка викінчувалася 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, головню через поширення техніки “макраме”⁴²: соти різної форми та розмірів, трикутники, зубці. У другій пол. XX ст. збільшується кількість декоративних “фантазійних” вузлів, якими створюють розмаїті мотиви, переважно фітоморфного характеру⁴³.

Рушники на *ікони* мають ажурну оздобу

двох типів: у вигляді вставки-прошиви з рівними краями з обох сторін і з фігурною смугою-завершенням по низу. Мотиви орнаменту—найрізноманітніші: ромбовидні, зіркоподібні, геометризovanі квіткові мотиви, що складаються з безлічі дрібних елементів. Переважно орнамент утворюють мотиви, скомпоновані в односторонню, дещо рідше — двосторонню стрічково-ярусну композиції. Основна семантична роль у декорі рушників відводиться вишивці, мереживо ж лише завершує художньо-естетичний вигляд виробу. Мереживне оздоблення часто повторює ритм і стилістику вишитого орнаменту або ж навпаки, дисонує з ним. Вишиті зображення на рушнику з церви с. Садковичі представляють собою цікаві поєднання кількох типів орнаменту, а саме: орнітоморфний (голуби), фігуративний (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 стилізованих квіткових (восьмипелюсткових) мотивів⁴⁴. У виробі з церкви с.Вороновиця вишивка у вигляді замкнутої динамічної монокомпозиції, тоді як мереживо підпорядковане принципам побудови статичної композиції⁴⁵.

Під час мистецтвознавчих експедицій на Буковинському Поділлі (Заставнівський р-н Чернівецької обл.)⁴⁶ було зафіксовано цікаве явище зміни функції виробу. Рушники, які прикрашали інтер'єрів сучасних храмів, початково виконували одягову функцію (кінець XIX – перша половина XX ст.) — головні убори “рушники-намітки”. Виготовляли їх з пряжі високого ґатунку 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, які транслювались на всю довжину одинарної смуги. Рідше трапляються двоярусні смуги зі

зміщенням фестонів по діагоналі⁴⁷.

Найчастіше у виготовленні ажурних оздоб використовували техніку *в'язання гачком* на кшталт філе, особливо у 1960-80-і рр.. Від 90-х рр. XX ст. дуже часто замість ручно виготовленого мережива використовують фабричне. Це вплинуло на художньо-стильові особливості виробів: коронки, як і вироби в цілому, втрачають свою національну ідентичність, самотність, зрештою, мистецьку цінність. Можна лише сподіватися, що у гонитві за новомодними яскравими та блискучими “художніми” тканинами ми не втратимо того щирого, що упродовж віків втратило свій блиск, але зберегло дух народної традиції та української духовності.

Вивчення художньо-стильових особливостей мережива кінця XIX – XX ст. засвідчили широке використання цього виду мистецтва в системі декору сакральних тканин. Наприкінці XIX – початку XX ст. коронки були коштовним оздобленням одягу духовенства та знаті. Мереживо виготовляли у спеціальних школах, застосовуючи при цьому фахові знання щодо технік та орнаменту. Упродовж XX ст. художньо-стильові особливості церковного мережива змінювалися стосовно соціокультурних, політичних, релігійних та мистецьких чинників. Коронки другої половини XX ст. характерні технікою виготовлення – *в'язання гачком*, яке поширилося під впливом журналів рукоділля. В оздобленні також використовують фабричне мереживо, що до кінця 1990-х рр. стало масовим явищем. З погляду мистецької вартості вирізняються вироби, датовані 1960-1980-и рр.: тактовне й уміле поєднання української народної традиції та впливів сучасності. Застосування різноманітних способів виготовлення мережива, різноплановість композиційних схем та багатства орнаменту свідчить про українське церковне мереживо як самотній вид декоративно-ужиткового мистецтва.

1 Термін *Мереживо* має різні варіанти використання, що залежить від взаємовпливів культур, соціокультурних та мистецьких чинників, локальних мовних особливостей тощо: *коронка, карунка, кружево, цюпка, чіпка, цирка, фарбота*.

2 *Фасмер М.* Этимологический словарь русского

языка. — Т. II. — М., 1967. — С. 385.

3 Найдавніша рибальська сітка (фрагменти) походить з території Фінляндії і датована 7280 –и рр.. до н.е. Сітки з Данії і Литви з атлантичного періоду виготовлені з липового лика (За: *Охріменко Г. Неоліт Волині. — Луцьк: Де Марк, 1993. — С. 8*).

4 *Філе* (фр. Filet, filer — прясти) — *в'язання* або плетіння сіток; різновид *в'язальної* техніки, в основі якої — *в'язання вузлів*; ажурне *в'язання*; поєднання *в'язаної* сітки з *філейною* або *гіпюрною* вишивкою створює мереживо; *Charle M., Pagés L.* Les broderies et les dentelles. — Paris, ? — S. 11, 112.

5 Археологічні знахідки з Мизинської стоянки (Чернігівщина) засвідчили побутування довгих голків з надсідками у верхній частині, які, очевидно, були призначені для намотування нитки (За: *Шовкопляс І. Мезинская стоянка. — К.: Наукова думка, 1965. — С. 204*; *Шовкопляс І. Кам'яний вік на території Української РСР. — К.: Радянська школа, 1962. — С. 106*; *Граков Б. Каменское городище на Днепре // Материалы и исследования по археологии СССР. — Москва: АН СССР, 1954. — № 36. — С. 104, 113-114*).

6 *Клочко Л.* Вивчення історії костюма давнього населення на території сучасної України. Використання в сучасному моделюванні / *Клочко Л.*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Народний костюм як виразник національної ідентичності” [за ред. М. Селівачова]. — К.: ТОВ «ХІК», 2008. — С. 19-28.

7 *Відейко М.* Трипільська цивілізація / *Відейко М.* — К., 2003. — С. 64.

8 *Мережка* — різновид мережива, виготовленого технікою вишивання; полягає у витягуванні ниток основи з тканини і зібрання їх у пучки.

9 *ЛНБ НАНУ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. — Ф. 88. Прусевич. — Спр. 9. — 41а.; Charle M., Pagés L.* Les broderies et les dentelles. — Paris, ? — S. 9-10.

10 В українській текстильній термінології техніка сітчастого плетіння відома під назвою “брання”, менш поширені визначення – “егіпетське плетиво”, “в'язання на рамах”, “трикотаж на рамах”, “спренг”.

11 *Charle M., Pagés L.* Les broderies et les dentelles. — Paris, ? — S. 180.

12 *Turnau I.* Historia europejskiego włokiennictwa odzieżowego od XIII do XVIII w. / *Turnau I.* — Warszawa: WPAN, 1987. — S. 172; *Wierzbicki L.* Historia koronki / *Wierzbicki L.* — Lwów, 1884. — S. 11; *Nevill J. F., Jesurum E.* A history of hand-made lace / *Nevill J. F., Jesurum E.* — London, 1900. — S. 4.; *Morris F.* Embroidery in ancient Egypt // BNBC. — № 1. — 1917. — S. 11-15.

13 *Здорова Н.* Плетіння чи брання // НТЕ. — 1968. — № 2. — С. 68-69; *Фалеева В. А.* Русское плетеное кружево. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — С. 5; *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian. — T. 1. Kultura materialna. — Kraków, 1929. — S. 317, 414; *Turnau I.* Historia dziewiarstwa europejskiego do początku XIX wieku. — Wrocław-Warszawa: WPAN, 1979. — S. 68-69.

14 Зберігається фрагмент ажурної тканини у Метрополітен музеї, Нью-Йорк.

15 *Козакевич О.* Мереживні та в'язані вироби в оздобленні церковних тканин на Західній Україні XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005-2009 рр.) // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали I Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра,

духовність, мистецтво”. — № 1-4 (16-19). — Львів, 2009. — С. 197-203; *Козакевич О.* В'язані та мереживні вироби у літургійному облаченні: витоки, типологія, художні особливості (європейський контекст) // Історія Релігій в Україні. Праці XX-ї Міжнародної наукової конференції. Книга II. — Львів: Логос, 2010. — С. 700-708; *Козакевич О.* Джерела формування українського в'язання у загальноєвропейському контексті // Вісник ХДАДМ. — 2004. — Вип. 5. — С. 26-38.

16 *Нудерле Л.* Быт и культура древних славян. — Прага, 1924. — С. 196.

17 Літопис руський за Іпатським списком / *Пер. Л. Махновець.* — К.: Дніпро, 1989. — С. 408-409.

18 *Ricci E.* Old Italian lace. — Vol. 1. — 1926, Philadelphia. — S. 2-7.

19 Підтвердженням того, що мереживо було дорогим та малодоступним текстильним товаром, є заборона у Кракові 1379 р. на дорогі тканини, коронки, срібні пояси (За: *Blotnicki T.* Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem historii haftów I tkanin. — Kraków, 1930. — S. 151.

20 *Morris F.* The summer lace exhibit at the Metropolitan museum of art. // BNBC. — № 1. — 1919. — S. 4-6.

21 *Fox C.* The lace exhibit at the Bruuklin museum of art. // BNBC. — № 2. — 1919. — S. 18-19.

22 *Ricci E.* Old Italian lace. — Vol. 1. — 1926, Philadelphia. — S. 43.

23 *Johnstone M.* Ragusa: The mysrery spot in lace-history // BNBC. — № 2. — 1926. — S. 23-25.

24 Знаходиться у вівтарній частині Санта-Марія Кортона (*Santa-Maria at Cortona*, Італія)

25 *Ricci E.* Old Italian lace. — Vol. 1. — 1926, Philadelphia. — S. 2-7.

26 Це, власне, стосується іконографії багатьох європейських художників. Наприклад, дещо суперечливим є зображення на живописному полотні Діви Марії, яка в'яже хітон з червоної вовни для маленького Ісуса Христа (*Л. № 1*. Бертрам, XIV ст.). Відтворений у сюжеті процес в'язання вказує на поширення цього ремесла у XIV ст., а особливо засвідчує значний поступ у технологічному розвитку [трикотажу] — застосування п'яти спиць. Натомість, викликає сумнів існування цього способу в'язання вже на початку I тисячоліття від Р.Х.: з цього періоду походять вироби у техніці голкового стібка, в'язані на двох спицях — під запитанням. Очевидно, майстер Бертрам відтворив у роботі побутові сцени свого часу, що було притаманне для західноєвропейської іконографії.

27 *Фриволіте* (фр. Frivolité) — пустота, легковажність) — різновид техніки в'язання; мереживо, яке виплітається за допомогою човника методом обкручування і затягування петель.

28 Сучасні території Польщі.

29 Sprawozdanie z czynności komisji krajowej dla spraw pszemysłowych od pocz. marca do końca sierpnia. — 1888, Lwów. — S. 200.

30 *Олійник О.* Осередки виготовлення літургійних шат кін. XIX – трет. XX ст. // Мистецтвознавство '06. — Львів, 2006. — С. 87-100.

31 *Ничай А.* Выставка господарско-промыслова в Коломые. — Станиславов, 1881. — С. 21-47; Wystawa prac uczniów i uczenic s. k. szkoły dla przemysłu artystycznego we Lwowie // Czasopismo techniczne. — 1887. — № 11. — S. 130; Wystawa krajowa w Przemyślu 1882 r. — Przemyśl, 1882; Wystawa krajowa rolnicza i

przemysłowa w Krakowie // Czasopismo techniczne. — 1887. — №9. — S. 101-103; Katalog przedmiotów wystawy etnograficznej. — Lwów, 1880; Przewodnik informacyjny po wystawie etnograficznej w Tamopolu. — Tamopol, 1887; Katalog wystawy archeologicznej i etnograficznej we Lwowie. — Lwów, 1885.

32 Йдеться про територію Східної Галичини. На інших територіях через певні соціокультурні та політичні чинники події розвивалися у дещо іншому руслі, що потребує детальнішого дослідження у порівняльному контексті.

33 Львівський історичний музей (далі – ЛІМ); Інв.№ТК-2433; с.Дунаїв Перемишлянського р-ну Львівської обл., 1970-і рр.

34 ЛІМ; Інв.№ТК-2432; с.ДунаївПеремишлянського р-ну Львівської обл., 1970-і рр.

35 ЛІМ; Інв.№ТК-2435; с.ДунаївПеремишлянського р-ну Львівської обл., 1970-і рр.

36 Експедиція 2005 р.; ц. Св. Миколая Чудотворця (1690), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 1980-90-і рр..

37 Львівський історичний музей (далі – ЛІМ); Інв.№ТК-2442; с.Дунаїв Перемишлянського р-ну Львівської обл., завіса виконана 1970-і рр..

38 Польові матеріали автора (далі – ПМА); с. Костринська Розтока Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., завіса виконана у пер.пол. ХХ ст..

39 ПМА; ц. Св. Безсеребренників Козьми і Дем'яна (1790), с. Скелівка Старосамбірського р-ну Львівської обл., завіса виконана 1970-і рр..

40 ПМА; 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 виробу (виготовлені за допомогою гачка, геометризовані фітоморфні 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.

41 ПМА; ц.Покрови Пресвятої Богородиці, с.Викоти Самбірського р-ну Львівської обл.

42 *Макраме* (фр. *Macramé*, від араб. *Migramā* — бахрома, через турец. *Макрама* — шалик, серветка з бахромою) — техніка в'язання вузлів, яку використовують у виготовленні одягових та інтер'єрних виробів, декоративних оздоблень; різновид мережива.

43 ПМА; ц.Івана Хрестителя, с. Вербівці Старосамбірського р-ну Львівської обл., тороки на рушнику виконано 1960-70-і рр..

44 ПМА; ц.Покрови, с. Садковичі Самбірського р-ну Львівської обл., мереживо на рушнику, 1950 – 1970-і рр..

45 ПМА; ц.Різдва пресвятої Богородиці, с. Вооронівця Кельменецького р-ну Чернівецької обл., мереживо на рушнику, 1970 – 1980-і рр..

46 Мистецтвознавча експедиція на Буковинське Поділля та Бессарабію, 2007 р.

47 ПМА; ц. с.Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., рушник-намітку датовано першою половиною ХХ ст.. У церкві дуже багато рушників такого стибу. Церква Різдва Пресвятої Богородиці (1894), с.Самушино Заставнівського р-ну Чернівецької обл., рушник датовано першою половиною ХХ ст..

Уляна ТОМКЕВИЧ

ОСЕРЕДКИ САКРАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В II ПОЛ. ХХ СТ. КОРОТКИЙ ЕКСКУРС.

У другій половині ХХ ст. український сакральний живопис розвивався в діаспорі, в країнах еміграції українців. Цей розвиток був зумовлений географією розселення українців по світу і подальшого їх проживання у різних регіонах та континентах.

Українське сакральне малярство розвивалося як в заокеанській країнах - США, Канаді, Латинській Америці (Бразилія, Аргентина), Австралії, так і в Західній Європі (Франція, Англія, Польща). Поділ за осередками є досить умовним, оскільки українські художники в діаспорі переважно не обмежували себе діяльністю в окремому центрі чи регіоні, а працювали в різних країнах та континентах. Центри розвитку українського сакрального малярства збігаються з регіонами проживання українців в еміграції, але і в цьому випадку можемо виділити окремі осередки.

Найбільш інтенсивний розвиток щодо кількості збудованих храмів і створених іконостасів та поліхромій українське сакральне мистецтво отримало в Північній Америці. Історично склалося так, що США й Канада стали тими двома країнами, де українська діаспора мала змогу на належному рівні матеріально забезпечити будівництво українських церков і створення іконостасів.

Після другої світової війни США й Канада зустріли третю хвилю еміграції українців. В біографіях художників, що емігрували за океан в той час, переважно значиться дата виїзду 1949 р., причому більшість виїхали з Німеччини, з таборів для переміщених осіб. Серед цих українських канадців та американців був високий процент інтелігенції, зокрема священиків, художників, на відміну від перших двох хвиль еміграції, спрямованих здебільшого на сільськогосподарську активність. З огляду на зростання урбаністичного населення багато міст потребувало нових церков, тому 50-70-і рр. є роками активності у розвитку будівництва українських церков та їх оздоблення. Величезні кафедральні

собори і менші церкви будувалися в Торонто, Монреалі, Едмонтоні, Нью-Йорку, Філадельфії, Чикаго, менші церкви – по всіх канадських провінціях і американських штатах, де були значні українські громади. Архітектори, іконописці, майстри настінного живопису були затребувані до такої міри, що художники світського напрямку часто залишали його і вивчали іконографію та техніку сакрального живопису [1, 110].

Возначений період традиційної архітектурні стилі часто поєднували з сучасними, створюючи абсолютно нові споруди. Українському сакральному малярству того часу, стінописам та іконам в новозбудованих церквах властиві модерні тенденції, менша увага до іконографічних принципів, аніж до естетичних якостей робіт.

Важко визначити час, коли завершився повоєнний і розпочався сучасний період розвитку українського сакрального будівництва в США й Канаді. Зміни, хоч і відбувалися поступово, проте були значними. Так, після другої світової війни спостерігалось стійке кількісне зростання в церковних громадах, а наприкінці ХХ ст. ситуація кардинально змінилася. Зокрема, кількість віруючих УПЦ в Канаді з понад 200 тис. на початку 60-х рр. скоротилася до близько 10 тис. на сьогодні. Після другої світової війни будувалося багато нових церков, а сьогодні у цій сфері панує криза. Небагато людей бажають бути священиками, на відміну від великої кількості семінаристів в 1950-і.

Зміни простежуються також в стилістиці архітектури храмів і сакральному малярстві. Українські церкви набагато менше тяжіють до експериментів з модерними стилями, повертаючись до традиційних стилів іконопису і церковної архітектури, в яких основним критерієм є богословські та іконографічні засади. Іконостас, який був фактично відкинутий в облаштуванні українських греко-католицьких храмів в Канаді, сьогодні повертається в усіх достатньо заможних парафіях. Хоча в Канаді є чимало сільських українських греко-католицьких церков без іконостаса, майже всі міські церкви мають іконостаси (хоч інколи це лише намісні ікони). Яскравим

прикладом повернення до канонічно правильної іконографії є оформлення церкви Св.Юра в Едмонтоні. Розписи повністю вкривають інтер'єр і виконані згідно класичної іконографії (автор розписів - Heiko Schlieper).

Майже всі українські художники в Канаді займалися іконописом, особливо в період інтенсивного церковного будівництва 60-70-х рр. В Канаді працювали Юліан Буцманюк, Леонід Молодожанин, Ювеналій Мокрицький, Святослав Гординський, Роман Коваль, Михайло Дмитренко, Іван Макаренко, Вадим Доброліж, Христина-Наталія Микитюк, Віра Сеньчук, Теодор Баран, Маряна Саварин, Софія Лада, Мирон Левицький, Микола Бідняк, Тарас Снігурович.

Церкви часто оформлялися різними художниками. Таким прикладом є український православний кафедральний собор св.Івана Хрестителя в Едмонтоні (1952 р.). Іконостас виконав українсько-канадський художник, родом з Ніжина, Вадим Доброліж (1913-1973), котрий у 1948 р. емігрував до Канади. Автору цього іконостасу належать ще такі роботи як: поліхромія у церквах св. Володимира в м. Вегревил та св. Івана в м. Ламонт (Альберта), іконостас у церкві св. Іллі в Едмонтоні, іконостас церкви св. Івана Хрестителя в Норт-Бетлдорфі (Саскачеван).

Над іконостасом знаходиться мозаїчна композиція роботи Романа Ковалю, одного із провідних художників повоєнного періоду, що також створив вітражі до цього храму. Роман Коваль (1922-2005 рр.) в 40-х рр. емігрував зі Львова до Мюнхена, а в 1948 р. переїхав в Канаду. Перші замовлення від Церкви отримав у 50-х р.р. Найбільш відомими є його інноваційні вітражні вікна і мозаїки, в яких абстрактний дизайн поєднується з візантійськими формами. Роботи Романа Ковалю прикрашають 18 українських церков в Західній Канаді. У 1998 р. в Українському Музеї Канади була організована ретроспективна виставка творів Романа Ковалю з його більш ніж 50-річної кар'єри в Канаді.

Варто також згадати канадського скульптора і живописця українського походження, академіка Королівської

Канадської Академії мистецтв, Леоніда Молодожанина (1915-2009 рр.). Лео Мол, народився на Хмельниччині, вчився у Відні, в Ленінградській академії мистецтв, в Берлінській академії мистецтв, в Королівській академії красних мистецтв у Гаазі. У 1948 р., емігрувавши до Канади, жив і працював у м.Вінніпег. Художник виконав ескізи вітражів для греко-католицького собору св. Володимира і Ольги у Вінніпезі, які були відхилені, і замовлення на виготовлення вітражів він отримав лише через 10 років. Сьогодні собор св. Володимира і Ольги прикрашають 90 вітражів роботи Лео Мола. Він створив десятки вітражів для українських церков, розробив проект мозаїчної композиції «Свята Трійця» для фасаду кафедрального собору Св.Трійці у Вінніпезі. Світове визнання художнику принесла скульптура, сьогодні його твори зберігаються у багатьох приватних та державних колекціях [1,39].

Ще однією відомою художницею-іконописцем із Вінніпегу є Віра Сеньчук (Віра Сеньчук-Лазарович). Вона створила ікони для шести іконостасів в різних церквах Канади. Роботи Віри Сеньчук – ікони та стінописи - прикрашають інтер'єри церков св.Трійці у Вінніпезі (1998), Успіння Богородиці в Оттаві, св.Покрови у Росдейлі (Манітоба, 2002), св.Германа Аляскінського в Едмонтоні (2002). Її вчителем був український іконописець, що навчався іконопису при Почаївській Лаврі на Тернопільщині, Дмитро Бартошук.

Осередками розвитку українського сакрального живопису в Канаді є міста Торонто, Монреаль, Оттава, Вінніпег, Саскатун, Едмонтон, Канора.

Серед пам'яток українського сакрального малярства в Торонто можемо назвати стінописи та унікальний іконостас Мирона Левицького в церкві Св.Свхаристії (модерній споруді за архітектурою та інтер'єром, в яких простежується далекий зв'язок з українським церковним будівництвом), розписи церкви Св.Миколая (типовий «староукраїнській» церкві з іконостасом і стінописами), які виконав відомий художник-монументаліст Іван Дикий [3, 74-75], оздоблення кафедрального собору Св.Володимира роботи Михайла Дмитренка,

стінописи церкви св.Йосафата Михайла Осінчука. В Торонто також працювали Галина Новаківська, Софія Лада, Василь Курилик.

Василь Курилик – відомий український художник діаспори. Навчався в Торонто, Мехіко та Лондоні, де брав участь у виставках Королівської Академії. У творчому доробку художника понад 7000 картин, зокрема, панно Курилика на теми історії українських канадців прикрашають інтер'єр канадського парламенту. Митець створив картину-передбачення «Чорнобильська мадонна» задовго до Чорнобиля.

У 1958 р. в Торонто відкрилась мистецька галерея «Ми і світ», що нараховувала понад 200 картин українських митців Європи і Канади. Дещо пізніше цю галерею було перенесено в район Ніагарських водоспадів під назвою «Ніагарська мистецька галерея і музей». Тут зберігається найбільш знаний твір Василя Курилика – монументальний живописний цикл «Страсті Христові» із 160 картин.

Одним із центрів розвитку українського сакрального живопису є м.Монреаль (Квебек). Монреаль був першим тимчасовим осередком, транзитною базою, куди в 1947-1952 рр. прибували українські емігранти з післявоєнної Європи. Звідси вони роз'їжджалися по величезних канадських територіях, проте значна частина залишалася в Квебеку. Сюди привозили роботи Василя Кричевського, Петра Холодного Старшого, Павла Ковжуна та ін.

Саме в цьому місті жив і працював відомий художник-баталіст -- Леонід Перфецький. Його пензлю належать великі настінні розписи в латинській ораторії (молитовниці) св.Йосифа, що представляють сцени з життя святого, розписи церкви св.Йосафата. Розписи добре не збереглися, оскільки за браком коштів в парафіян виконувались водяними фарбами. Інший український художник Володимир Денисенко створив однарусний іконостас (намісні ікони) і фреску на тему Воскресіння Христа для української греко-католицької церкви св.Михайла в Монреалі.

Мар'яна Саварин – іконописець з м.Едмонтон в провінції Альберта. Її ікони

знаходяться: в українській католицькій церкві св.Михайла в Мішавака («Архангел Михайл», 1990), українській католицькій церкві св.Володимира в Red Deer, Альберта (іконостас з 25 ікон, 1997), каплиці Welcome House в Вінніпезі («Христос Спаситель», 1997), церкви Успіння Богородиці в Едмонтоні («Оплакування Христа» 1998), українській двомовній школі св.Мартина в Едмонтоні («Св.Трійця», 1999), українській католицькій церкві св. Йосифа у Вінніпезі («Оплакування Христа», 1999), каплиці св.Петра в Dauphin, Манітоба («Св.Трійця», «Деїсис», «Різдво», 2000-2001) та ін. Учасник багатьох групових виставок в Канаді.

В канадській провінції Альберта – в Едмонтоні та інших містах - над церковними стінописами працював також Юліан Буцманюк, в Саскатуні провінції Саскачеван іконостаси і стінописи створювали Святослав Гординський (іконостас для церкви св.Петра і Павла (1975-1976), Омелян Мазурик (для українського кафедрального собору), Іван Макаренко (стінописи для кафедральної церкви Св.Трійці). В Оттаві працювали Віра Сеньчук (церква Успіння Богородиці), Омелян Мазурик (Українська духовна семінарія в Оттаві), Любомир Медвідь (церква св.Івана Хрестителя), у Вінніпезі - Святослав Гординський (Покровський собор, 1961-1963), монументаліст Еміль Теліжин, який працював над створенням великих мозаїк для фасадів українських церков, створив мозаїку для церкви св.Миколи в Вінніпезі 1988 р. [4, 112]. В Канорі у 1960-і рр. були споруджені греко-католицька церква св.Петра і Павла та православна церква св.Трійці.

У Сполучених Штатах розвиток українського сакрального живопису відбувався в умовах, подібних на ті, в яких українські художники працювали в Канаді. Після другої світової війни розгорнулось будівництво українських церков, які потребували великих іконостасів. Для оформлення церковних інтер'єрів та створення ікон запрошувались художники, чимало з них працювали як в США, так і в Канаді. Еміль Теліжин виконав мозаїку для церкви Введення в храм Діви Марії в Норт Порті, Флорида (середина 1990-х рр.), Володимир Бачинський - стінопис у

філадельфійській митрополичій каплиці (1986-1989 рр.), Іван Макаренко – ікони та стінописи для церков.

Андрій Мадай – художник українського походження з Детройта, США. Мадай народився в Пенсильванії, вчився в Пенсильванській Академії образотворчого мистецтва в Філадельфії. Виконує хатні ікони, одною з найвідоміших його робіт є розписи та іконостас православного кафедрального собору St. Nectarios American Orthodox Cathedral. Учасник 33 соло і близько 85 групових виставок.

Велике значення для української культури в діаспорі мало заснування в Чикаго у 1971 р. Українського Інституту Модерного Мистецтва (УІММ; 2320 Вест Чикаго Аве). Це представницький культурологічний заклад з галереєю, музеєм, бібліотекою створений з ініціативи мецената А. Хрептовського та групи українських митців-модерністів. Інститут організує індивідуальні й збірні виставки українських і неукраїнських митців, літературні зустрічі, музичні вечори, демонструє фільми. З часу свого виникнення Інститут модерного мистецтва об'єднує молодих українських митців і популяризує їх творчість серед української громади та американців.

Збереженню й популяризації українського мистецтва в діаспорі служать також Український музей у Клівленді, Український національний музей у Чикаго, музей-архів у Денвері.

Рем Багаутдин (1927 р.н.) з Глен-Спрея (штат Нью-Йорк) – український художник та графік, який виїхав в США у 1970-х рр. Багаутдин створює ікони в техніці металопластики та ікони, поліхромовані напівпрозорими фарбами і лаками поверх срібла, латуні, міді. Серед його робіт - «Великодній обід», «Мадонна», «Хрещення Русі-України» (карбування), цикли «Життя Діви Марії», «Страсті Христові» (живопис).

Павло Лопата (1945 р.н.) – український і американський художник. Народився в Пряшівському регіоні в Словаччині, навчався в Університеті образотворчого мистецтва в Братиславі, у 1969 р. емігрував в Канаду. В Торонто вчився в Ontario College of Art. Працював олівцем, темперою, олією

і акриловими фарбами. В його творчому доробку – портрети, ікони, лінеарно-експресіоністичний і сюрреалістично-символічний живопис. Більше 800 його робіт зберігаються в приватних збірках і музеях в Канаді, США, Польщі, Чехії, Словаччині і Україні. Організував біля 24 персональних виставок і брав участь у близько 70 групових. У 1991-1998 рр. був куратором і виконавчим директором Українсько-Канадської мистецької фундації, де організував більш ніж 70 виставок різних художників з Канади, США і України. Сьогодні живе і працює у власній приватній майстерні в Торонто.

Юрій Козак (1933-2001) – українсько-американський художник-монументаліст. Ю.Козак народився в м.Стрий на Львівщині, після другої світової емігрував в США, в Детройт. Там навчався в Центрі мистецьких студій. Художник отримав перше місце на Виставці релігійних проектів при церкві Св.Йосафата у Ворені (штат Мічиган). З 1960 р. Ю.Козак виконав в матеріалі чимало мозаїчних проектів, настінних розписів, монументальних дизайнерських рішень у промислових та громадських спорудах, зосереджуючи найбільшу увагу на творах сакрального мистецтва. Юрій Козак одним із перших застосовував “синтетичну фарбу” для іконописних проектів, пластикову масу для монументальної скульптури, експериментував з фактурою сусального золота. На середину 1960-х рр. вважався чи не найбільш технічно-досконалим монументалістом на півночі США. Козак створив значну кількість іконних образів та композицій на теми української історії. Серед найвідоміших робіт художника – оформлення церкви «Св.Йосафата» (запрестольна монументальна композиція “Св. Йосафат з житійними сценами” та дві барельєфні композиції обабіч - “Чудо нагодування п’яти тисяч народу” і “Свята вечеря”), іконостас і вітраж для тієї ж церкви (1960-1970-і рр.). Художник широкого творчого діапазону був митцем постмодерної доби.

Розглядаючи українське сакральне малярство на південноамериканському континенті, слід насамперед конкретизувати регіони його розвитку. Серед країн Латинської Америки велику кількість

емігрантів з України прийняли Бразилія, Аргентина, Венесуела, дещо меншу - Парагвай та Уругвай. В означеному регіоні будувалося багато нових українських церков, але не було достатньої кількості професійних іконописців.

Одним із професійних художників, що працювали в царині сакрального малярства в країнах Латинської Америки, був Іван Денисенко (1910 – рр.). навчався в Харківському художньому Інституті та в Київській академії мистецтв, зокрема у Федіра Кричевського. Під час другої світової війни був мобілізований, потрапив у німецький полон. Після звільнення переїхав до Австрії, згодом до Парижа, звідки виїхав до Південної Америки – спочатку в Аргентину, згодом в Чілі, Парагвай і Бразилію. Художник виконав досить велику кількість ікон, іконостасів та поліхромій для церков Латинської Америки. В Аргентині створив стінописи для римокатолицької катедри Ля Ріоха, іконостас з нагоди Світового Євхаристійного Конгресу 1960 р. в Куритибі (Бразилія). І.Денисенко працював над оформленням церков також в США й Канаді, де створив значну кількість ікон та іконостасів. В Північній Америці загалом оформив п’ять католицьких і п’ять православних храмів (зокрема, ікони для церкви Введення в храм Богородиці в м.Норт Порт у Флориді (США, середина 1990-х рр.). На церковне малярство Денисенка особливий вплив справила школа Михайла Бойчука [5]. Син Івана Денисенка Володимир Денисенко (1945 р.н.) також є знавцем богословських та мистецьких основ іконопису, він виконав іконостас і стінописи для церкви Св.Михайла в Монреалі (Канада).

В Австралії українське сакральне малярство розвивається після 1949 р., в якому масова еміграція українців набула найбільшої сили (як і в Канаду, США, країни Латинської Америки). Українці розселилися з таборів переміщених осіб у Німеччині по цілому світі. В Австралії місцями поселення українців стали штати Новий Південний Уельс, Вікторія, Південна Австралія. У столицях всіх шести штатів були утворені різнопланові за інтересами українські громади, які для координації дій і співпраці об’єдналися в Союз Українських Організацій

в Австралії. Греко-католики, протестанти та православні утворили свої церковні громади. Церкви споруджувалися на кошти українців без допомоги держави. Деякі з громад, які будували храми, налічували усього близько 200 осіб.

Важливу роль у пропагуванні української культури серед австралійської еліти відіграв художник і галерист Стефан Місько. У 1970-х рр. він заснував Спільку Українських Образотворчих Мистців Австралії (СУОМА), яка влаштовувала спільні виставки українських художників, і побудував власну мистецьку галерею «Misko Art Studies Gallery» в Канберрі, в якій експонувалися твори українських художників.

Були створені Музей українського мистецтва в Мельбурні та Музей українського мистецтва в штаті Південна Австралія.

Значну роль в розвитку образотворчого мистецтва українців Австралії відіграв також Михайло Кміт, у 1950-60-их рр. зарахований місцевими критиками до провідних австралійських митців. Видатний колорист, творець стилю, що перегукувався водночас з візантійською іконою та європейським модернізмом, Кміт сприймався як представник нового, незвичного в Австралії мистецького світогляду. Він виграв низку престижних нагород, зокрема нагороду Блейка (англ. Blake Prize) за твір на релігійну тематику («Святий Марко», 1953). Картини Михайла Кміта знаходяться в Австралійській національній галереї в Канберрі та в усіх штатних мистецьких галереях.

В Австралії церкви стали найпомітнішими мистецькими об’єктами серед усього творчого масиву, створеного українськими художниками. Ікони, іконостаси, стінописи та мозаїки створювали митці, запрошені з-за кордону, такі як Святослав Гординський, Мирон Левицький, Борис Макаренко, і місцеві художники – Василь Цибульський (очолював відділ СУОМА в штаті Вікторія), Леонід Денисенко, о. Зенон Хоркавий та інші.

Леонід Денисенко (1926 р.н.) – український художник, відомий численними графічними роботами та іконами. Денисенко народився у Варшаві в українській сім’ї, вчився у варшавській Православній Духовній

Семінарії митрополита Діонісія. Під час перебування в Німеччині оформив три іконостаси для українських православних церков. В Австралії виконував іконостаси для української греко-католицької церкви та грецьких і сербських православних церков. Денисенко є автором мозаїки на фасаді Українського Православного Центру у Канберрі (1988). Художник розробив власну графічну техніку «літерографія», в якій образотворча форма творів побудована виключно літерами, словами, чи реченнями згідно з темою картини (1972 р.) Найбільш відомим зразком цієї техніки є його ікона Ісуса Христа, де 79 мовами світу вжито фразу «Бог — це Любов» (англ. «God is Love»).

Серед українських художників в Австралії можемо також назвати Мирона Левицького, який розписував храм св. Андрія в Лідкомбі у 1979-1980 рр., отця Зенона Хоркавого, куратора Музею українського мистецтва в Мельбурні (1936 р.н., родом з с.Раковець на Тернопільщині, до Австралії прибув у 1949 р.), сучасного іконописця Марію Яроцьку, один з найвідоміших творів якої - «Чорнобильська Мадонна» (1990): ікона має лише чорний колір, яким на золотому тлі намальована зажурена Марія з Ісусом.

Розвиток українського сакрального живопису в Західній Європі проходив в інших умовах порівняно з Америкою чи Австралією. Українська діаспора в країнах Західної Європи була менш чисельною і матеріально біднішою від американської. Церковне будівництво провадилося в значно менших масштабах порівняно з США, Канадою, Аргентиною, Бразилією та Австралією, тому менше створювалося іконостасів і малювалося ікон. Українські митці через брак попиту змушені були залишати Європу та їхати за океан. Тому, коли ситуація змінилася і виникли передумови для активізації сакрального малярства, фахових іконописців запрошували з США чи Канади. За океаном українські художники створювали великі іконостаси, масштабні сакральні твори. В Європі український іконопис менш масштабний, це здебільшого хатня ікона, яка не вимагає дотримання такого суворого канону, як церковна. Невеликі українські громади частіше влаштовують

одноярусні іконостаси з чотирма іконами, або ставлять дві ікони під час богослужіння біля символічних царських воріт [2, 95].

В першій половині ХХ ст. в Європі працювали українські художники, серед них Олекса Грищенко, Василь Хмелюк, Микола Бутович, Василь Кричевський, Василь Перебийніс та ін., проте через відсутність замовлень вони не зверталися до сакральної тематики. Один з перших іконостасів для українців Німеччини датований 1916 р. (дерев'яна церква для військовополонених біля м. Раштата), автор - скульптор Михайло Парашук. В таборах ПО споруджували дерев'яні церкви, ікони для них малювали художники, які також опинилися в таборах. До 1991 р. стояв невеликий іконостас 1946 року в українській православній церкві-каплиці св.Михайла в Лагуті біля Мюнхена, намальований Іваном Михалевичем.

Після другої світової війни в Європу переїхала велика кількість українців. Утворилися церковні громади, що потребували нових відповідно облаштованих храмів – тому з'явилися підстави для замовлень на іконостаси. Серед митців українців в Західній Європі було досить багато визначних особистостей, творчість яких стала неабияким досягненням в українському сакральному мистецтві.

При розгляді іконописного мистецтва української діаспори не можемо оминати увагою собор св.Софії в Римі (1967-1969), найвідоміший український храм поза межами України. Собор Св.Софії був побудований за ініціативою кардинала Йосипа Сліпого. Над створенням храму працювали архітектор Лючіо ді Стефано, скульптор Уго Мацеї, проект іконостасу і мозаїчні стінописи належать Святославу Гординському, ікони – Ювеналію Мокрицькому, також в храмі працював Леонід Молодожанін.

Особливою ознакою римської св.Софії є те, що інтер'єр собору повністю вкритий мозаїками. Це єдиний у світі християнський храм ХХ ст., повністю вкритий зсередини мозаїками – від купола до підлоги. Мозаїчне оформлення храмів є традиційним ще з епохи Київської Русі (Софія Київська, Михайлівський Золотоверхий). Іконографія зображень була розроблена Святославом

Гординським і Йосифом Сліпим на основі візантійського та давньоукраїнського мистецтва. Архітектура собору також базується на принципах візантійсько-українського сакрального будівництва, зокрема св.Софії Київської.

Андрій Сологуб (1922 р.н.) – український і французький художник, живописець і скульптор. Народився в Конотопі, прагнув вчитися в Київській академії мистецтв, проте під час другої світової війни був вивезений німцями на примусові роботи в Австрію, де працював до 1945 р. Потрапив до табору переміщених осіб в Зальцбурзі, там вчився у мистецько-промисловій школі. В 1950 р. виїхав у Францію, вчився в Паризькій академії мистецтв. Працював у жанрах графіки, скульптури, живопису (портрети, пейзажі, натюрморти, ікони), досяг визнання і отримував чимало замовлень на виконання портретів. Викладав у мистецьких школах Франції, влаштовував індивідуальні виставки у Франції і Канаді, брав участь у групових, разом із французькими художниками. Виставляється у французьких салонах.

До іконописної спадщини майстра належить: іконостас для української православної церкви св. Симона Зилота в Парижі (1969-1970), значно масштабніший іконостас для українського православного Преображенського кафедрального собору в Лондоні (1971-1972), малі ікони. Твори Сологуба зберігаються в музеї Українського католицького університету в Римі (Італія) та в Канадсько-українській фундації в Торонто (Канада).

Григорій Планчак – греко-католицький монах-іконописець, родом з української родини в Хорватії. Його предки походять з Галичини. Духовну освіту здобув в Римі, у 80-х рр. під час відвідин Перемишля, Греції, собору св.Софії в Римі спостерігав давні українські і грецькі ікони, бачив іконостас Ювеналія Мокрицького. В кінці 80-х – на початку 90-х рр. створює ікони переважно богородичного циклу, також образи Св.Василія Великого, Св.Йосафата, Благівіщення. З легалізацією УГКЦ Планчак переїхав в Україну, є ігуменом монастиря студитів у Колодіївці на Тернопільщині і продовжує малювати ікони.

Осередками українського іконопису ХХ ст. в Західній Європі стали Рим і Париж. Порівняно невелика українська громада в Римі створила оригінальну школу українського ікономалярства, до якої увійшли не лише майстри, які постійно живуть в Італії, а й ті, що живуть у США, Канаді та інших містах.

В Європі велика кількість власників приватних збірок є прихильниками новітньої течії у мистецтві. Тому модерна ікона українських іконописців користується великим попитом серед колекціонерів, а оскільки в ній збережені основні богословські та іконографічні засади іконопису, вона знаходить своє чільне місце в українських храмах по всьому світі.

ЛІТЕРАТУРА

Степовик Д. Історія української ікони Х-ХХ ст. – К.: Либідь, 1996. – 436 с.

Степовик Д. Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори. – Київ: Балтія друк, 2003. – с.158.

Гречко І. Мистецька Україна в Канаді і США. // Мистецькі студії – 1991. Число 1. – Львів, Атлас, 1991. – с. 74 – 75.

Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) Автореф. дис. д-ра мистецтвознав.: 17.00.05 / Л.Д. Соколюк; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. — К., 2004. — 35 с.

Климовський Я. Виставка картин І.Денисенка // Свобода. Український щоденник. – 1990. (21 листопада, це газета) - № 223. – с. 2.

Віктор ІДЗЬО

ГАЛИЦЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ ЯК РЕЛІГІЙНА, МОВНА, ЛІТЕРАТУРНА ТА ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТКА 1144 РОКУ

Анотація: У статті розглядається історична пам'ятка української релігійної культури, літератури та мови “Галицьке Євангеліє” 1144 року.

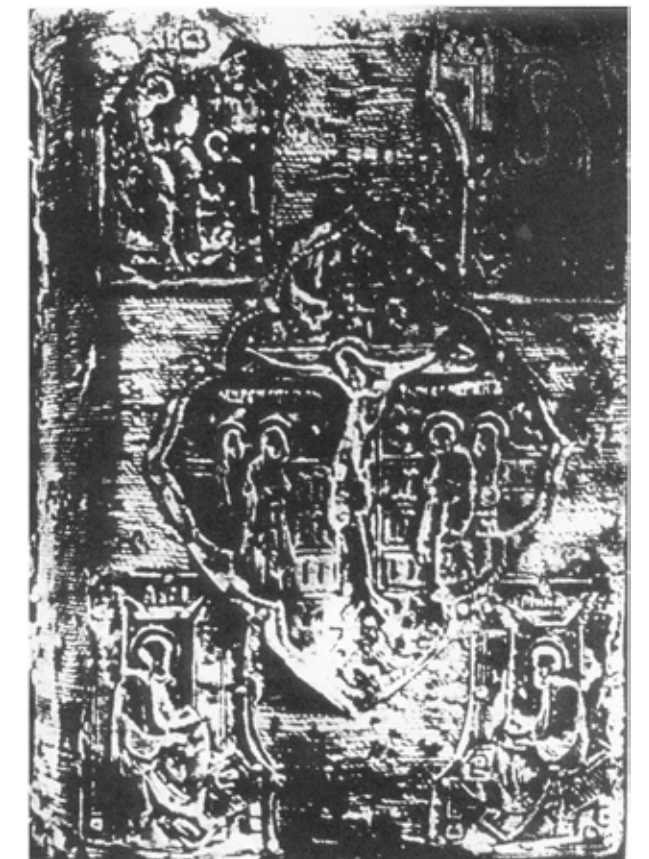
Основний акцент сконцентровано на вивченні мови написання Галицького Євангелія, історичної долі від часу написання в стародавньому Галичі до виявлення на зберіганні у Москві.

Ключові слова: Галицьке Євангеліє, слов'янські писмена, українська мова, сербо-хорватська мова, Галич, Москва.

Галицьке Євангеліє має розмір 23x16 см, обсяг 260 аркушів. Оправа – дошка, обтягнута м'якою шкірою.

Текст написано на пергаменті. На кожному аркуші 24 рядки тексту, який розташовано в один стовпець, лише на аркушах 1-3 – в два стовпці.

Що стосується письма, то Галицьке Євангеліє виконане прямим уставом гарного чіткого малюнку, який є не дуже щільний.



Висота літер 3 міліметри. Характерні накреслення: у літери Ъ – коромисло широке, праве плече довше за ліве, розміщене майже на рівні верхньої лінії рядка, щогла ледь виступає за цю лінію. Перемичка у літери М не провисає за рядок, щогли трохи нахилені вгорі до середини; перетинка в ІЄ – на середині літери; в и – трохи вище середини; перетинка в И – розміщена трохи вище середини літери, в Н – іде від верхньої частини лівої до низу правої щогли, на зразок латинської N; літера Ч написана



у вигляді чаші, симетрично розміщеної на прямій ніжці; Ж – досить широке, розлоге, діагональні лінії перехрещуються на вертикальній щоглі трохи вище її середини. Дослідник Я. Ісаєвич вважає, що Галицьке

Євангеліє 1144 року написане сербохорватською мовою [1,с.95].

Галицьке Євангеліє має дві вставки. На аркуші 229 – рамка П-подібної форми, плетена, розфарбована чотирма кольорами: темно-коричневим, синім, жовтим і червоним. На аркуші 242 – прямокутна рамка, в яку вписані три кола, заповнені стилізованими рослинними мотивами; кольори ті ж самі за винятком червоного.

В тексті Галицького Євангелія на аркушах 3, 69, 112 і 180 чотири великі рукописні ініціали візантійського типу, виконані кіноварним контуром і розмальовані жовтою та зеленою фарбами. Є багато дрібних ініціалів, виконаних циноброю на аркушах 1-228, або з додаванням синьої фарби, як це на аркушах 229-256. На аркуші 260 закінчення у вигляді невеличкої плетеної смужки. На звороті цього аркуша – кіноварний рисунок грифона.

Галицьке Євангеліє 1144 року складається зі змісту, чотирьох євангелій, синаксара – аркуші 229-240, місяцеслова – аркуші 242-256, євангельських читань на особливі випадки – аркуші 257-260.

Що стосується мови, то Галицьке Євангеліє має свої особливості. Основу його складають слова, характерні для Півдня Русі, чи староукраїнські слова. Особливості сполучень літер: "жч", "шч" та "жд" як, наприклад, слова: "дждь", "дждчить", "рожчь", "дошч" пртаманні сербохорватській мові. Також вживається "уо" замість

"въ" – "уопрашаю". Також у Галицькому Євангелії є властиві тільки його мові написання закінчень слів: "ле", "ью", "ли", "ию", "или", після "ц" постійно пишеться "а" – "отца" (аркуші 47, 73, 122, 127 та інші), "слепца" – аркуші 107, 226 та інші. Після "ч" також пишеться "а" – "чаша", "чашю", "хр" пишеться часто замість "кр" – "хрестити", "хреститель", "хрещень" та інші.

В Галицькому Євангелії є приписки. Так на аркуші 228 внизу запис переписувача: "В лето SXHB (тобто 6652 або 1144) написаша са книги Н (Наличі), 50 дньи октабра, а скончашаса в 9 ноабра".

Є ряд пізніших записів. Так на аркуші 111 уставом XIV століття: "...от своєа пазухы не повинны никому жек где им бог дасть лжати где моя рука положить тому бога молити за здорове Якова Артииья Иваана Львоньтья, Ходора Домьны Мр (?) Хотимье Савы Ильъ Григорья Натальь..."[4,с.222 - 229].

На аркуші 228 скорописом XVI століття написано: "В лето 7083 а от рождества Христова 1576 месяца июня 12-я Гедеон Балабан епископ Галицкии Львовский и Каменца Подольского в сее время наехал на столец еписски на Крылос и застал при церкви столецной сие книги евангелие напристольное тетр. Оно же свидетельствуется положено быти 800 лет давних".

На тому ж аркуші є запис півуставом XVII століття: "Лето 7187, а от рождества Христова 1679 ноября 28, на знаменах аз смененныи Дософфеи архиепископ и митрополит Сучавский и вьсея Молдавии иекзарх Плагион и местодържитель Севастийского да отслется сие святое евангелие на свое место на Крылос бо яко мы же сведители 6652 бяше тогда от създания егда написася уже суть минули 535 лет греческаго же царства 2-го лета Иоана Комнина Константиноградскаго".

На обклейці верхньої дошки оправи кіноварний запис власника рукопису XVII століття: "Евангелиена пергаминесправщика иеромонаха Тимофеа а как писана тому 555 лет по 207 год".

Поряд ще іншим почерком, також XVII століття: "а в книгохранительную палату

в прием написана в 207 году"[5, с.62 - 65; с.710 - 714; с.228 - 231; с.12 -17].

На аркушах 3-29 тією ж рукою: "Сия книга евангелие справщика иеромонаха Тимофея взята на печатной двор после его смерти в 207 году со иными его Тимофеевыми греческими книгами".

Є ще декілька дрібних приписок, у тому числі латинською та польською мовами XVII-XVIII століть.

Наведені приписки дають можливість реконструювати історію Галицького Євангелія, виданого в Крилосі у 1144 році.

Так записи стверджують, що Галицьке Євангеліє було виявлено у 1576 році львівським єпископом Гедеоном Балабаном у церкві Крилоса (тепер с. Крилос Галицького району Івано-Франківської обл.).

У 1679 році новим власником Галицького Євангелія стає молдавський митрополит Досифей, направляючись до Москви він мав намір повернути Галицьке Євангеліє "на свое место на Крылос". У Москві митрополит Досифей передав Галицьке Євангеліє на реставрацію чи з метою переписати московському іеромонаху Тимофію, справщику "Печатного двору", який через тривалість друкування так і не віддав Галицьке Євангеліє його попередньому власнику. Після смерті Тимофія в 1699 році Галицьке Євангеліє було передано в бібліотеку московського Печатного двору.

В 1788 році Галицьке Євангеліє стало власністю Синодальної бібліотеки.

Як засвідчує відомча книга Синодального управління в розпорядженні бібліотеки в XIX-XX століттях окрім Ізборніка Святослава 1073 року та інших стародавніх книг було і Галицьке Євангеліє 1144 року.

Синодальна бібліотека Московського Патріархату (РПЦ) була ліквідована Радянською владою в 1918 році. Як засвідчують радянські джерела, всі цінні книги бібліотеки, в тому числі і Галицьке Євангеліє 1144 року, з 1920 року знаходяться в Московському Державному історичному музеї. Оригінал Галицького Євангелія 1144 року Московським Державним історичним музеєм не видається.

Оглядове вивчення Галицького Євангелія розпочав М. Карамзін, який у



ВЖЕ ШИМНАГО СУЛНГІВЫ:
 ВЕЪСНОУ АЦІНАСА. БОТЪШПЕТРОВЪ. А
 ВМА, И, ВЛОУ, АОНЦЕВШНСОРАЗАЧНЫ. Г
 НЕДА. ВМА, ВЛОУ, АОНЦЕГАЖЕНЪ. ВМА, А
 С. ВЛОУ, БОРАСЛАБЕННЪ. М, ГІ, ЛОУ, ГІШ
 З ОЛЕБІМЫТАРН. М, АІ, ИЛОУ АІОНМА
 ФІСОУХАРКА. М, КА, У, ИОНЗЕРАІН,
 ВІ, АПАЪ М, ФІ ВЪ, СІОСЕМЕНИПРИТЧА. И
 М, ИА, ВЛУ, ИВОЗАПРОШЕННВОДАМЪ. Ф
 М, АІ, ВЪ, ИГ ОЛЕТЕШНЪ. М, ВІ, ЛОУ, ИА.
 ОДЪЦІЕРНАРХІСУНАГОВЪ. ВМ, ЕІ, У, КІ.
 ОКЪРВОТОЧНІВЪ. М, СІ, ВЛОУЦЪ, КЪ. ГІ

своїй “Історії держави Російської” дав коротку характеристику письма Галицького Євангелія та опублікував уривок тексту [6,с.494 - 496].

У 1822-1823 роках тексти Галицького Євангелія обговорювали в переписці О.Х. Востоков та К.Ф. Калайдович [8,с.44-45]. Вони проаналізували опубліковані уривки письма Галицького Євангелія, порівняли їх з болгарським стародруками [7,с.28, с.30, с.104-105].

У радянський час Галицьке Євангеліє знаходилося у “спецхрані” і майже не вивчалось.

У висновку слід наголосити, що Галицьке Євангеліє є одним з найстародавніх достовірних пам'яток історії та культури українського народу, яка з 1144 року не перевидавалася і досліджувалась лише фрагментарно російськими та радянськими вченими [3,с.145, с.203]. Таку ситуацію слід негайно виправляти і вводити у науковий обіг цей рідкісний пам'ятник історії та культури стародавньої України - Русі XII століття [5,с.62 - 65; с.710 - 714; с.228 - 231; с.12 - 17].

Ми маємо надію, що за клопотанням Української держави до влади Російської Федерації, Галицьке Євангеліє може бути видане зі сховища з метою факсимільного передруку, що надасть можливість його подальшого наукового дослідження [2,с.137 - 138].

ЛІТЕРАТУРА.

1.Исаевич Я.Д. Культура Галицко-Волинской Руси. - М., 1973. - №1.

2.Ідзьо В.Галицьке Євангеліє - 1144 - 2004. Науковий Вісник Українського Історичного Клубу. - М., 2004. - Т.Х.

3.Ідзьо В.Галицька держава: процеси етнотворення та становлення (III-XII ст.). - Львів: Камула, 2005.

4. Ідзьо В. Релігійна культура Європи та зародження, становлення і розвиток християнства на території України. - Львів: Ліга-Прес, 2007.

5. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє як мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року. Українознавець. - Львів, 2007. Ч. V.

Ідзьо Віктор. Галицьке Євангеліє як мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року. Науковий щорічник XVIII Міжнародної конференції “Історія релігій в Україні”. - Львів “Логос” 2008. Книга II.

Ідзьо Віктор. Галицьке Євангеліє як релігійна,

мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року. Історико-релігійні та етнокультурні особливості Галицького регіону в загальноукраїнському контексті. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Галич, 14 - 15 травня 2010 року. Інформаційно - видавничий відділ Національного заповідника “Давній Галич”. - Галич, 2010.

Ідзьо Віктор. Галицьке Євангеліє як релігійна, мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. Інститут Філософії Київського національного університету ім. Т.Шевченка. - К., “Твім інтер”- Випуск 29. - Частина 1., 2010. - С.12 - 17.

6.Карамзин М. История государства Российского. Т. 1. - СПб, 1816.

7. К.Ф. Калайдович. Иоанн, экзарх Болгарский. - СПб, 1824.

8. Переписка Востокова. - СПб, 1873.

Viktor Idzo

“Halyc'ke Evanhelie” as historical, literature and linguistic treasure from 1144

Annotation: In the article the author studies Ukrainian historical, religious, cultural and linguistic treasure from the year 1144 “Halyc'ke Evanhelie”(Evanghelie from Halych Region)

Main part of this work is concentrated on the study of the language of Halyc'ke Evanhelie as well as on the historical events which took place from the time of writing of Halyc'ke Evanhelie till the time of finding it in Moscow.

Key words: Halyc'ke Evanhelie, slavie texts, Ukrainian language, Serbo-Croatian language, halych region, Moscow.

Кость МАРКОВИЧ ДОПОВНЕННЯ ДО ІКОНОПИСНОГО ДОРОБКУ МАЙСТРА СЕРЕДИНИ XVI ст., АВТОРА ІКОНИ БОГОРОДИЦІ З ПОХВАЛОЮ З УГЕРЕЦЬ.

Закінчивши та опублікувавши своє минулорічне дослідження творчості майстра ікони Богородиці з Похвалою із Угеречь(1), не сподівався, що так скоро вдасться доповнити цей матеріал. Але вже за кілька місяців, можна сказати, волею випадку (бо до цього не було докладено якихось особливих зусиль) вдалося розпізнати руку цього майстра ще в кількох іконах. Деякі з них доводилося бачити й раніше, але тоді вони не розглядалися під відповідним кутом зору, тобто натренованим на знайому мистецьку манеру поглядом.

В першу чергу привернула увагу ікона Богородиці з Похвалою, що походить зі села Святкова Велика на Лемківщині, а зберігається в Музеї-замку в Ланьцуті (Польща). Її опублікував польський мистецтвознавець М.П.Крук у своїй праці, присвяченій Богородичним іконам(2), і навіть (можливо інтуїтивно) розмістив її опис в таблицях поруч із іконою з Угеречь, хоч і не вказав в тексті на стилістичну спорідненість обох пам'яток. Я спочатку цього теж не зауважив, – частково через не дуже якісну репродукцію, а частково через те, що ікона зі Святкової досить сильно понижена, бо була вторинно використана як звичайна дошка для якоїсь перегороди. Ліва сторона та низ ікони відрізані, а крім цього, суттєві втрати є на фарбовому шарі: вертикальна смуга випадку ґрунту на стику дошок ікони, яка зачіпає частину лиця Богородиці, та велика овальна пляма на її правому рамені. Через ці пошкодження образ Богородиці на іконі зі Святкової сприймається більше фрагментарно, зате цілніше зберігся образ Дитини-Христа. Власне на його подібність до Ісусика з ікони, що походить з Угеречь, я з часом звернув увагу, і отримавши якісну світліну цієї пам'ятки від завідуючого відділом іконопису музею в Ланьцуті пана Я.Гемзи, пересвідчився у небезпідставності свого припущення. І хоча не можна сказати, що



Ікона Богородиці з Похвалою зі Святкової. Сер.16ст.
106X86см. Музей-замок в Ланьцуті (Польща)

зображення Дитини-Христа на обох іконах є цілком ідентичним (у пропорціях та деталях присутні певні відмінності), але загальна постава, характер малювання голови та рук, пластика складок одягу, а також подібність декору на сорочечці Христа не залишають сумнівів у тому, що ікони зі Святкової та Угеречь малювала рука одного майстра.

Маємо, отже, дві Богородичні ікони одного типу, виконані тим же іконописцем. Порівнювати такі пам'ятки завжди є цікаво, бо це дає можливість простежити прийоми роботи і характер творчого мислення художника, який їх виконував, можливо, через певний проміжок часу. І виявляється, що власне постать Ісусика є чи не найбільш спільною ознакою цих двох пам'яток, бо в цілому бачимо між ними багато відмінностей – як в колориті, так і в рисунку та пропорціях, не говорячи вже про деталі. Тобто, іконописець абсолютно не намагався повторювати свої попередні напрацювання, а підходив до кожної нової роботи дуже творчо.

Якщо спробувати реконструювати первісні розміри ікони зі Святкової, то до її актуальності вимірів (106x86) треба було б додати приблизно 1/4 частину по висоті та 1/5 по ширині, і це в сумі склало б приблизно 132x104 см. Отже, ікона зі Святкової



Порівняння фігур Дитини-Христа на іконах Богородиці зі Святкової та Угерць

була майже така ж велика, як і угерецька (146x105,5 см), тільки трохи нижча у пропорціях, тобто, як для ікони намісного ряду, її розміри були навіть дещо більші від середніх. Згідно опису Я.Гемзи(3), ікона має плиткий ковчег на місці зовнішнього обрамлення, а також верніксоване під золото посріблене тло з різьбленим рельєфом. Якщо на іконі з Угерць різьблення є лише на тлі середника, то тут бачимо ще гравіровану орнаментальну смужку поза ковчегом у вигляді традиційного стебла, обвитого листочками. Відрізняється також характер різьбленого орнаменту, бо на тлі ікони з Угерців є геометрична сіточка, а тут – мотив закрученої лози.

Характерний прийом нашого іконописця – крупне компонування зображення, яке в окремих частинах навіть виходить за межі обрамлення. На іконі зі Святкової масштаб півфігури Богородиці з Ісусиком взято ще крупніше, ніж на іконі з Угерць, – так що навіть ліве рамено Христа практично впирається в подвійну гравіровану рамочку середника. При цьому в силуеті фігур більше спокою, вони врівноваженіше закомпоновані. Крупніші тут і круглі медальйони з архангелами, які більш симетрично розміщені обабіч німбу Богородиці (на іконі з Угерць медальйони

овальні). Самі архангели нарисовані дуже подібно, але якщо на іконі з Угерць червоним кольором забарвлений правий медальйон, то тут навпаки, – лівий. Характерно, що майстер і в цій іконі не дотримується цілковитої монохромності ангеликів, додаючи на синьо-зеленкавому медальйоні кілька штрихів-рефлексів червоного кольору (на іконі з Угерць обом ангеликам темно-зеленою барвою підмальовані сорочки).

Коли вже зайшла мова про колір, то можна зауважити, що ікона зі Святкової дещо поступається іконі з Угерць насиченістю барв та контрастністю. Немає на ній такого яскравого звуку червоного кольору, а крім цього, партія чисто блакитного кольору виглядає тут більш приглушено, маючи відтінок ближчий до зеленкавого*.

Оскільки ікона зі Святкової обрізана, то фігури пророків збереглися у повному вигляді лише на правій стороні. Зліва від середника залишилася лише вузька смужка живопису, на якій видно руки пророків, що тримають свої атрибути та сувої з написами; мінімальні фрагменти голів можна теж розгледіти у півторасантиметровому проміжку, що залишився під середником ікони. В першу чергу треба відмітити, що в порівнянні з угерецькою іконою тут змінено кількість пророків, бо збоку бачимо чотири, а не п'ять постатей. Відповідно, вони є дещо крупнішими, і це, до речі, виглядає якось більш органічно у зіставленні з масштабом зображення на середнику. Порядок розміщення постатей теж змінено, бо якщо на іконі з Угерць у правій колонці зображено пророків Аарона, Соломона, Ісайю, Єзекиїла та Якова, то тут Ісайї немає,

* Необхідно зробити ремарку, що на актуальний колорит ікони могли вплинути умови її збереження, а також дещо різна ступінь реставрації, тобто розчистки кольорів від пізніших нашарувань.



Порівняння фігур праотця Якова на клеймах ікон зі Святкової та Угерць

а Яків розміщений над Єзекиїлом. З лівого боку за збереженими атрибутами можна розпізнати пророків Мойсея (палаючий кущ), Давида (храм), Гедеона (руно) та Амоса (підсвічник); немає тут пророка Михея, який на іконі з Угерць розміщений третім зверху. У нижньому ряді справа зображені, очевидно, ті ж постаті, що й на іконі з Угерць, – піснеспівці Косма Маюмський, Іван Дамаскин та пророк Даниїл, – це можна помітити за їхніми головними уборами та підписами над головами. Постаті Богоотців Якима і Анни, що традиційно зображуються посередині ряду, тут чомусь поміняні місцями у порівнянні до ікони з Угерць**, а зліва від Анни видніється фрагмент голови та піднятої руки ще одного піснеспівця – можливо, Стефана.

Загально фігури пророків намальовані за тією ж рисунковою схемою, що й на іконі з Угерць та ще кількох пам'ятках, іконографічно близьких до неї, – з Ванівки та Лісковатого. Однак кожна зі збережених постатей має якісь особливості, що виражені в дещо зміненому русі фігури, напрями

** На іконах Богородиці з Похвалою переважно зліва зображається Яким, а справа – Анна. Хоча випадки, коли ці постаті поміняні місцями теж неодноразово трапляються, тобто їхнє положення не є певним чином «канонізоване».



розгорненого сувою, колориті та складках деталей одягу. Якщо порівняти, наприклад постаті праотця Якова з драбиною на обох іконах нашого іконописця, то при доволі подібному русі фігури зовсім відмінними є кольори одягу (на іконі з Угерць його плащ є майже локально-червоний з мінімальною тональними вальорів, а на іконі

зі Святкової він складного сіро-коричневого відтінку, але зате має чітко окреслену графіку темного контура і виразні світлові партії), а також дещо іншими є напрями сувою і драбини.

Отже, зіставлення ікон Богородиці з Угерців та Святкової ще раз підтверджує вже не раз наведену мною думку про те, що їх автор – надзвичайно яскрава творча особистість, якому повторення в роботі є чужим і нецікавим. Відчувається навіть, що йому тісно в рамках традиційних іконографічних схем (яких він, однак, мусить дотримуватися), і він шукає нові способи мистецького вислову хоча би в деталях, які він висмаковує з особливою винахідливістю.

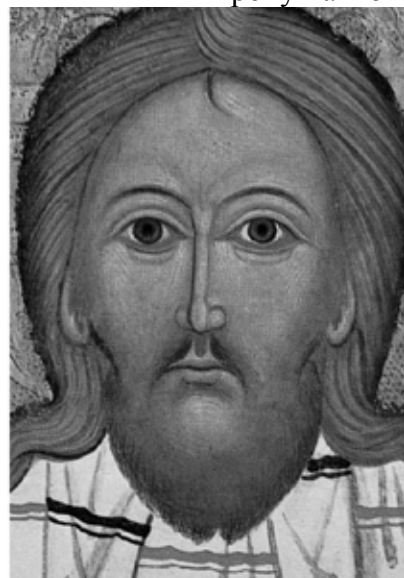
Ікона Богородиці зі Святкової – не єдина пам'ятка, яка була привезена до музею в Ланьцуті з церкви Архістратига Михаїла у цьому селі. За інформацією Я. Гемзи, там було виявлено усі чотири ікони намісного ряду, які, на жаль, були використані як матеріал для нової вівтарної перегороди. І власне богородична ікона, при всіх її пошкодженнях, збереглася найкраще. Крім неї лише частина ікони Спаса в Славі, що становить приблизно четвертину її цілості, представляє собою варту уваги пам'ятку,



Збережена частина ікони Спаса в Славі зі Святкової.
Сер.16ст. 90X54см. Музей-замок в Ланьцуті

бо з інших двох (храмової ікони архангела Михаїла і, очевидно, свт. Миколая) залишилися, на превеликий жаль, лише жалюгідні фрагменти.

На фрагменті, що залишився від ікони Спаса в Славі збереглося (хоч і



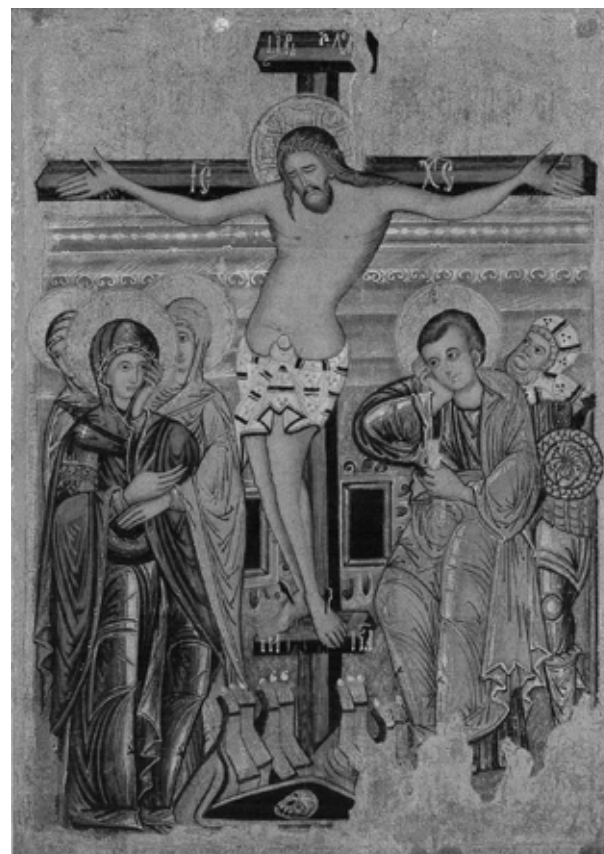
Порівняння голів Христа на іконах Спаса в Славі зі Святкової та
Нерукотворного Образу зі с. Луків-Венеція

доволі понищене) зображення голови і половини торсу Спасителя, а також частини трону, кількох серафимів та орла – символа євангеліста Івана. В першу чергу завдяки зображенню голови Спасителя на збереженій частині цієї ікони можна ідентифікувати руку нашого іконописця, особливо коли порівняти її з іншим його твором – іконою Нерукотворного Образу зі села Луків-Венеція, що на сучасній Словаччині(4). На обох пам'ятках бачимо дуже подібне трактування деталей обличчя Спасителя, включно з делікатним роздвоєнням бороди та тонким пасмом спадаючого на чоло волосся. Крім цього, ще одним аргументом є присутність на грудях Спасителя характерної складки краю плаща у формі перевернутої латинської літери W, своєрідного «фірмового» прийому цього майстра, який можна побачити практично на кожній його іконі.

Таким чином, доробок нашого іконописця розширюється кількісно і тематично, але оскільки ця пам'ятка дуже погано збережена, то вона майже не дає порівняльного матеріалу, на основі якого можна було б якось доповнити характеристику малярського почерку цього майстра. Єдина деталь, яку варто відмітити, – це подвійна, ніби роздвоєна дуга спинки трону зі вставними елементами, які своєю чудернацькою формою нагадують письмовий знак питання. Дуже подібний вигляд має спинка трону на іконах Спаса в Славі з Лісковатого

та Коростна(5), а також на центральній частині Моління з Шариського Рівного(6), тобто в творах іконописного осередку, з яким можна пов'язувати мистецьке виховання нашого іконописця. Адже саме з цього осередку виводив іконографію ікони Богородиці з Похвалою з Угерць Патріарх Димитрій(7).

В Музеї-замку в Ланьцуті був проведений дендро-хронологічний аналіз основ ікон зі Святкової(8), який фактично підтверджує загальне датування творів цього майстра серединою



Ікона Розп'яття зі с. Костарівці. Сер.16ст. 98X70см.
Історичний музей в Сяноку

XVIст. Згідно аналізу, ялинове дерево, з якого були підготовані дошки, було зрізане у1539р. Оскільки час висихання деревини становить приблизно 8 років, то самі ікони могли бути виконані вже після 1545р., хоч, звичайно, дошки могли зберігатися і довший час. В цьому контексті виникає інше дуже цікаве питання: який проміжок часу може займати професійна творчість нашого іконописця? Адже усі приписані йому твори можна було б виконати протягом, скажімо, двох років, а з іншого боку – протягом двох чи трьох десятиліть. В такому випадку треба було б якось визначити раніші та пізніші його твори, але зробити це дуже складно, бо практично на всіх іконах відчувається вправна рука зрілого майстра. Насмілюся лише зробити припущення щодо датування двох богородичних ікон: ранішою з них виглядає ікона з Угерць, бо в ній відчувається певний молодечий запал, що проявляється у більшій динаміці та активнішому колориті. Крім цього, ця пам'ятка ближча до ікон Богородиці з Коростна, Лісковатого і Ванівки, які саме в такому порядку виглядають ніби ланками одного іконографічного



Богоявлення та Різдво Христове. Частина празникового циклу з Дальової. Сер.16ст. 91X115см. Нац. Музей у Львові.

«ланцюга», і датуються від кінця XVст. (ікона з Коростна) до середини XVIст. (ікона з Ванівки). Але якщо це припущення вірне, а ікона зі Святкової виконана після 1545р. (згідно аналізу дошки), то ікону з Угерць треба було б датувати, наприклад, 1530-и роками. Як бачимо, розвиток подій доволі несподіваний, однак, підтвердити або заперечити таку версію є доволі проблематично.

Ще однією пам'яткою, яку можна з певністю віднести до творчого доробку цього іконописця, – це ікона Розп'яття із села Костарівці (що недалеко від Сянока), яка знаходиться в Сяноцькому Історичному музеї.(9)Ця ікона виглядає ніби продовженням празничного циклу з Дальови, причому як стилістично, так і тематично, бо сцена Розп'яття якраз відсутня у ряді дальовських празників.*** Можна навіть запідозрити, що ікона з Костаровець є відрізанним фрагментом цього ряду (який, нагадаємо, не зберігся у всій повноті), але все-ж вона має дещо більші розміри – 98X70см (висота дальовських празників коливається в межах 90-91см), а також відрізняється відсутністю різьбленого обрамлення. Отже, це окрема ікона, і швидше за все, вона не була частиною празникового ряду іконостасу, бо для цього має завеликі розміри. Крім цього, у протилежному випадку мали б, ймовірно, зберегтися якись

*** Давніше, у візантійському іконописі, цей сюжет входив до празникового циклу, але в нас у XVIст. сформувалась традиція поміщати сцену Розп'яття у вирізаному вигляді як завершення іконостасу.

інші празникові ікони, аналогічні до неї за розміром і стилістикою.**** Подібно до ікон Страстей Христових, в яких тема Розп'яття є головною, і які традиційно розміщалися на стінах церкви, ця пам'ятка теж могла мати таке призначення.

Ікона Розп'яття з Костаровець має цілком традиційну для нашої іконографії композицію. На ній в першу чергу привертає увагу дуже пластично намальована постать розп'ятого Христа, яка майже цілком позбавлена фізичного відчуття прикутості до хреста, а ніби застигла в невагомості. Легка деформація вигинів тіла Спасителя виявляє добре володіння рисунком і особливе відчуття пластики автора ікони. Набедренна пов'язка Христа має на собі характерне для нашого майстра декорування чорними смужками та червоними крапочками, – майже аналогічна пов'язка є у Христа на сцені Богоявлення із дальовських празників. Схилену на праве плече голову Спасителя увінчує тоненька смужка тернового вінка, – деталі, що з'являється в нашому іконописі XVIст. під впливом західного мистецтва. Також дещо по-готичному виглядають бурхливі потоки крові із ран Спасителя.

Постаті предстоячих під хрестом Богородиці з двома жінками (справа від Ісуса) та апостола Івана з сотником Лонгином (зліва) зображені за традиційною рисунковою схемою, але наш іконописець надав їм більшої експресії, що проявляється у динамічних складках одягу та дещо перебільшених заламах кистей рук. Драматизму композиції також додають великі чорні отвори мурів, розміщені обабіч хреста в ногах Спасителя. Верхня лінія мурів майже підпирає горизонтальне рамено хреста. Біла накидка сотника перекликається своїм декором з набедреною пов'язкою Спасителя. Окрім підпису сцени на тлі та ініціалів Ісуса, написи є також на верхньому і нижньому раменах хреста: ЦАРЬ СЛАВИ та НИКА. Якщо перший з них є традиційним для сцени Розп'яття, то другий більше

****3 церкви Св.Симеона Стопника у Костарівцях походять ще дві ікони, але вони не празничні, а з намісного ряду іконостасу, – це ікона Богородиці та храмова ікона. Стилістичного споріднення з іконою Розп'яття вони не мають.

стосується теми Воскресіння, принаймні на інших тогочасних іконах Розп'яття він не зустрічається.

акінчуючи цей матеріал, зазначу, що іконописний доробок автора згаданих пам'яток стає дуже помітним явищем нашого іконопису XVIст. Кожна з його ікон (а їх налічується вже близько десяти одиниць) є високоякісним і неповторним мистецьким твором, при цьому всі разом вони представляють вже досить широкий тематичний спектр. Дуже шкода, що загинули ікони Архангела Михаїла і Миколая зі Святкової, які б ще більше розширили іконографію творів цього автора. Сподіваюся, що, можливо, спільними зусиллями дослідників вдасться віднайти чи розпізнати ще не одну ікону, виконану цим талановитим майстром, що працював в середині XVIст. на теренах Лемківщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маркович К. Іконописна творчість лемківського майстра сер.XVIст, автора ікони Богородиці з Похвалою з Угеречь./Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП.– Львів, 2009.– с.79-85
2. Kruk M.P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dziecia,tkem w wieku XV-XVI . – Krakow,2000. - №40, s.260
3. Giemza J. Zachodnioukrainska sztuka cerkiewna/ Materily z mie,dzynarodowej konferencji naukowej.— Lan'cut-Kotan', 2004.—s.24
4. Tkac Stefan. - Ikony Slowackie, - Bratislava, 1984. - № 1-3
5. Гелитович М. Українські ікони Спаса у Славі.– Львів, 2005.– Табл. 5-6
6. Tkac Stefan. - Ikony Slowackie, - Bratislava, 1984. - № 6
7. Патріарх Димитрій (Ярема) Іконопис Західної України XVI–поч. XVIIст. – рукопис
8. Giemza J. Zachodnioukrainska sztuka cerkiewna/ Materily z mie,dzynarodowej konferencji naukowej.— Lan'cut, 2003. –s.30
9. Da,b-Kalinowska B. Ikony.—BOSZ/art, 2001.-s.39

Олег РІШНЯК, Оксана САДОВА АТРИБУЦІЯ ТА ДАТУВАННЯ ВІДНАЙДЕНИХ ФРАГМЕНТІВ ІКОНИ «СТРАШНИЙ СУД» В ЦЕРКВІ СВЯТОЇ ПАРАСКЕВИ В СМТ СТАРА СІЛЬ.

Проводячи ремонтні роботи в інтер'єрі церкви Параскеви П'ятниці в с.мт. Стара Сіль Старосамбірського району Львівської обл. (1440р., пам'ятка національного значення ох. №1429¹) у вівтарній частині було знайдено частини ікони «Страшний суд». На початку XX століття при проведенні чергового ремонту, дошки ікони було використано для обшалювання зрубу, а згодом помальовано олійною фарбою. Знайдені частини ікони знаходяться в незадовільному стані і вимагають невідкладних реставраційних заходів.

Ікона «Страшного суду» збереглась фрагментарно. Її основа складається з шести липових дошок, які були попарно з'єднані між собою сосновими шпугами, а згодом зібрані в один іконний щит. Пасуючи шалівку під потрібний розмір, дошки ікони обрізали. На першій, другій та п'ятій дошці обрізали верхні частини. На третій, четвертій і п'ятій – нижні. На сьогодні розміри дошок становлять: 165 x 38,2 x 2; 165 x 24,6 x 2,2; 164 x 21,2 x 2,5; 164 x 43,8 x 2,5; 165 x 27,2 x 2,3; 164,5 x 34,4 x 2 см. Додавши ширини дошок та визначивши первісну їх довжину, отримано первісні розміри ікони: 215 x 200 x 2,5 см.

Результати мікрохімічних аналізів показали, що дошки ґрунтовані клеє-крейдяним ґрунтом. Фарбовий шар – жовткова темпера.

Іконографія знайденого твору багато в чому є схожою з відомими іконами «Страшних судів». Разом з тим зображення та розташування окремих елементів композиції не повторюється в інших пам'ятках. Тому незважаючи на поганий стан ікони та велику кількість втрат, твір з Старої Солі є важливою знахідкою для дослідження розвитку та поширення іконографії Страшних судів.

Композиція великоформатної ікони «Страшний суд» з Старої Солі складається з кількох реєстрів, які в центральній частині розділені зображенням, що розвивається вертикально.

Композиційним та смисловим центром ікони є зображення в центрі верхньої частини Ісуса Христа в червоному колі - мандорлі, яке з чотирьох сторін тримають ангели і яке домінує над усіма іншими елементами твору. В середині мандорли, позаду фігури Христа, на срібному тлі зображені червоно-рожевий та сіро-блакитний ромби накладені один на одного. Христос одягнений у білий гіматій, в три чверті розвернений вліво. Його фігура зображена у сидячому положенні. Правою рукою він благословляє праведників, які подані у лівій частині ікони. Ліва рука – піднята вгору. Навколо голови обведений німб, який в минулому був сріблений.

Праворуч Христа в мандорлі зображено Богородицю, ліворуч – Івана Предтечу. Вони разом з центральним зображенням Христа композиційно творять Деїсіс. Богородиця стоїть в три чверті розвернена до центру з схиленою головою. Праву руку вона тримає на грудях, лівою – вказує на Христа. Марія одягнена у синій хітон, білий мафорій та взуття червоного кольору. З правого боку біля німбу Богородиці білою фарбою виконано напис. Навпроти неї зображено Івана Предтечу, який в динамічному русі робить крок в бік мандорли, вказуючи руками на Христа. Іван одягнений у блакитний хітон та світло-сірий гіматій. В Богородиці та Предтечі навколо голів обведені німби, які колись були сріблені.

По обидва боки зображення Ісуса Христа з пристоячими Богородицею та Предтечою у два ряди намальовано поясні фігури ангелів. На іконі вони збереглись частково з правого боку. По залишках зображення ангела у верхньому ряді видно, що він був поданий фронтально з ледь схиленою головою. Навколо його голови був обведений німб. Позаду фігури видніються білі крила. Ангел одягнений у білий одяг з рожево-фіолетовим опліччям. Поряд з правого боку видно німб ангела, що стояв поруч. Нижче цього ряду є зображення двох ангелів, що розвернені в три чверті до центру з піднятими перед собою правими руками. Ангели - темноволосі. На тлі блакитно-синіх крил перший одягнений у червону сорочку з фіолетовим опліччям та нарукавниками. У другого – крила червоні, а одяг синій з таким самим фіолетовим



Ікона «Страшний суд». Церква Параскеви П'ятниці в с.мт. Стара Сіль

опліччям та наруківниками. У нижчому регістрі є залишки крил ще двох фігур. Тому можна припускати, що за крайнім існуючим ангелом було намальовано ще два ангели.

Над центральним зображенням у верхній частині ікони на всю її ширину розташовано верхній регістр. Повна втрата країв ікони не дає можливості бачити авторський задум композиції. Але по аналогіях можна реконструювати втрачене зображення з достатньо великою точністю. На тлі чорного всесвіту два ангели (які власне не збереглися) по-обидва боки розвивають півколом сувій з небом блакитного кольору. На краях сувою намальовано півмісяці. По центрі в червоному колі, що відповідає мандорлі, зображено нижчепоясну фігуру Бога-Отця, який благословляє правою рукою. Він сивоволосий з довгою сивою бородою, на голові - німб. Одягнений в білий одяг. По обидва боки від Бога-Отця два ангели відкривають білі небесні врата, які намальовані у вигляді двох стулок півкола. Ангели зображені на льоту, але динаміка їх руху уповільнюється вертикальним розташуванням фігур із зігнутими в колінах

ногами. Лівий ангел одягнений у сірий хітон та червоний гіматій, правий - навпаки. Обое – босоніж. Навколо їх голів наведені німби. Позаду плечей видніються сіро-сині крила. Знизу та верху мандорли намальовано два білі трикутники, які нагадують про наявність ромбів у мандорлі на першовзірці з якого, мабуть, малювалась ікона. Знизу мандорли, по обидва боки білого трикутника намальовано дві погрудні фігури ангелів, що сурмлять про кінець світу. Ангели чорноволосі, одягнені в червоний та сіро-синій одяг.

Нижче центрального регістру з зображенням Деїсісу, іде наступний. По центрі під зображенням Ісуса Христа в мандорлі представлено Етимасію. На червоному престолі з високою білою спинкою лежить закрите червоне Євангеліє. На торці книги видно білі сторінки та чорні заціпки. Світлі місця на престолі передано білими паралельними штрихами. Позаду спинки престолу намальовані знаряддя Страстей Христа – спис та хрест. Спинку престолу підтримують два ангели. Зображення правого збереглось краще. Ангел



Фрагменти ікони «Страшний суд» з церкви Параскеви П'ятниці в с.мт. Стара Сіль

темноволосий, з сірими крилами, одягнений і червоний хітон та синій гіматій. Навколо голови має сріблений німб окреслений білою вузькою лінією. Зображення ангела зліва – дзеркальне, лише в одязі змінено кольори: синій хітон та червоний гіматій.

Велика рука, що виходить з-під престолу, тримає вагу. На правій шальці ваги, яка значно переважає ліву, зображено праведні душі. На лівій – грішні. Під Престолом по обидва боки руки стоять написи чорною фарбою. Під вагою в центрі подані в профіль навколішки Адам та Єва. Сивобородий Адам одягнений у білий одяг, Єва – у довгий червоний плащ. Над фігурами стоять написи чорною фарбою. З правого боку від Єви намальовано постать Ангела Господнього з розкритими крилами, в енергійному кроці вправо. Він одягнений в червоний плащ та чорні чоботи. В руках ангел тримає довгий спис, яким проколює нечистого у правому нижньому куті ікони де зображене пекло.

На рівні Етимасії по обидва боки від престолу зображено постаті апостолів.



Вони сидять на довгих біло-коричневих лавах, по шість з кожного боку. Світлотінь на лавах модельовано за допомогою білих штрихів в освітлених місцях. Всі апостоли однаковим жестом обох рук вказують на центр композиції. З правої сторони збереглось зображення всіх шести апостолів. Перший з них зображений сивим, в блідо-фіолетовому хітоні та світло-вохристовому гіматії. Наступний, також сивобородий, – у червоному хітоні та синьому гіматії. За ним – апостол з темним волоссям, одягнений у синій хітон та червоний гіматій. Четвертий апостол – сивоволосий, має на собі червоний хітон та сірий гіматій. Наступний – з темною бородою зображений у сірому хітоні та білому гіматії. І останній з цієї сторони – молодий безбородий чоловік, одягнений у синій хітон та червоний гіматій.

З протилежного боку зображення першого апостола сильно втрачене. По залишках фарбового шару можна припустити, що він був сивоволосим і одягнений у одяг світлого кольору. За ним другий апостол



Фрагмент ікони «Страшний суд»
з церкви Параскеви П'ятниці в смт. Стара Сіль

був одягнений у сіро-синій хітон та світлий гіматій. Третій – у червоний хітон та синій гіматій. Наступний апостол – сивий чоловік з сивою бородою. Має на собі синій хітон та сірий гіматій. Зображення п'ятого апостола збереглося добре. Це темноволосий чоловік з короткою темною бородою. Він одягнений у сірий хітон та світлий гіматій. За ним зображення останнього апостола збереглося фрагментарно. Видно, що на ньому був червоний гіматій.

Всі апостоли на ногах мають чорне відкрите взуття. Під ногами намальовані білі підставки прямокутної форми розташовані під невеликим кутом одна до другої. Апостоли в сріблених німбах, які обведені тонкою білою лінією.

Під ногами апостолів іде неширока горизонтальна біла смуга на якій чорною фарбою написано текст із Євангелії від Матея (Мт. 25:34).

Нижче регістру з Етимасією та апостолами, по-обидва боки від зображення ваги намальовано групи людей, які стоять в три-четверті повернені до центру композиції.

У лівій частині (праворуч від Христа) подано два горизонтально розташованих один над одним ряди людей. Над ними чорною фарбою виконано написи. Це – праведники: пророки, святі царі, мученики та мучениці, святителі та монахи, святі жінки та діви. Навпроти них з правого боку композиції (ліворуч від Спасителя) зображено теж ряд людей, фігури яких розвернені до центру. Це представлено грішні народи серед яких по збережених написах є сарацини, татари, чорношкірі мурини, арапи. Окремі постаті в цій групі намальовані в характерному для них одязі: в чалмах та шпичастих шапках, довгих халатах та кафтанах.

Під цією групою людей бачимо залишки сцени смерті чоловіка, який лежить на смертному одрі. Над ним є залишки зображення кількох людей. Встановити яка саме сцена намальована у цій частині неможливо через великі втрати. Вгорі над сценою є залишки напису виконаного чорною фарбою.

З-під мандорли із зображенням Ісуса Христа витікає вогняна ріка, яка проходить під Престолом та тече праворуч поміж грішних народів. На краю за групою людей ріка повертає вниз і обходячи півколом зображення помираючого чоловіка розкривається у нижньому правому куті у вогняне озеро – гієну огненну. Тут, можливо, існувало зображення Вельзевула з душою Іуди, оскільки є залишки списа, яким Ангел Господній вбиває нечистого.

Встановити, які зображення знаходяться у нижній частині ікони неможливо через втрати. За аналогіями, можливо, у нижній частині в центрі було зображення пекла, а з лівого боку ікони – композиція Раю небесного.

На крайній лівій дошці ікони збереглися залишки зображення високого стовпа з віконцями, який йде аж до неба. Це стовп чи драбина митарств людської душі. На крайній правій дошці та частково на центральній дошці вгорі збереглися залишки фарби червоного кольору. Нею по периметру ікони було обведено зображення.

Ікона «Страшний Суд» з Старої Солі – великоформатна і за розмірами є однією з найбільших відомих ікон на цю тему. Її розміри

становлять 215 x 200см. Розміри відомих ікон Страшного суду з XV століття по висоті не перевищують 200см, а в ширину 150см. Більші розміри ікон Страшних судів були характерні для XVI століття². По висоті вони вже мають більше 200см, але їх ширина коливається в межах 150см. У випадку з іконою з Старої Солі маємо унікальний випадок, коли при висоті у 215см її ширина доходить до 200см.

Ікони XV століття		Ікони XVI століття	
Місце походження	Розміри в см	Місце походження	Розміри в см
Ванівка	153 x 135	Долина	208 x 144
Мшанець	187 x 134	Станіля	220 x 156
Луків-Венеція	171 x 140	Ганьковичі	207 x 163
Поляни	182 x 144	Багновате	205 x 142
Розміри ікони з Старої Солі			215 x 200

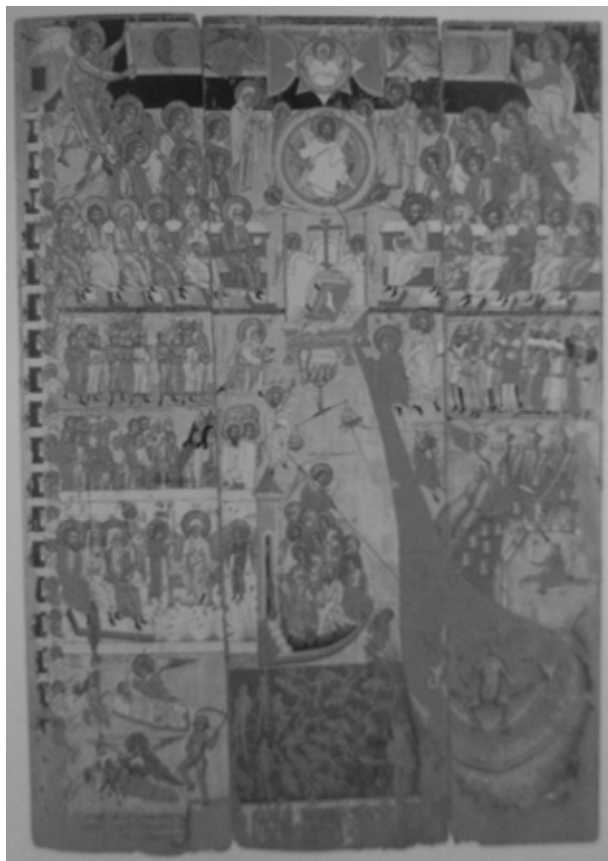
Композиція ікони Страшний суд з Старої Солі має усталене ділення, яке бере свій початок ще з візантійської іконографії³: декілька горизонтальних регістрів в центрі діляться виділеною вертикаллю. Ця композиційна вертикаль несе основне смислове навантаження. Тут є зображення Бога-Отця, Ісуса Христа та Етимасії. По обидва боки від цього композиційного стержня йде ілюстрування есхатологічних текстів, тобто розповідь про події в часі страшного суду. На досліджуваній іконі представлено візантійсько-афонську редакцію іконографії Страшного суду⁴. На відміну від раніших українських ікон тут відсутній змії на тіло якого нанизані митарства душі, а бачимо лише вогняну ріку, яка бере початок від мандорли Христа. Також ця ікона не має вже тої підкресленої симетричності композиції, яку бачимо на іконах XV століття. Симетрія присутня лише у верхній частині.

Шукаючи аналогії до ікони з Старої Солі та порівнюючи зображення Христа з такими ж на відомих ранніх іконах «Страшного суду» з Ванівки⁵ чи з Мшанця⁶ (XV століття) помітно, що воно є пізнішим, спрощеним варіантом. Христос в центрі мандорли на старосольській іконі хоч і зображений у сидячому положенні, вже не сидить на веселці. І навіть не сидить на престолі, як бачимо на іконі середини XVI століття з Долини.⁷ Дуже схоже представлено фігури

Христа на іконі, яку аналізуємо та на іконах з Станілі⁸ та з Ганькович⁹. При цьому на іконі з Ганькович Христос теж одягнений лише у білий гіматій. Про те зображення гла у вигляді накладених двох червоного і блакитного ромбів бачимо лише на іконі з Станілі. На іконі з Старої Солі про присутність ромбу на взірці з якого малювалась ікона, нагадують лише його частини вгорі та внизу мандорли з Богом-Отцем.

Фігури Богородиці та Івана Предтечі мають найбільшу схожість також з постатями на іконах зі Станілі та Ганькович. Фігура Марії майже один до одного співпадає в іконах з Старої Солі та зі Станілі. Незначна відмінність в постаті на іконі з Ганькович. А от фігура Івана заслуговує більшої уваги. Особливо цікавим є представлення постаті Івана на іконі з Старої Солі. Окрім деякої відмінності в подачі складок гіматія чи навіть в способі його ношення, на всіх трьох іконах різниться подача фігури. На іконі з Станілі Іван майже спокійно стоїть з простягненими в бік Христа руками. Натяк на рух ледь помітний у відставленій лівій нозі. На іконі з Ганькович він зображений у легкій ході, яка мало передає відчуття руху. Натомість на іконі з Старої Солі Іван представлений у впевненому динамічному кроці. Цей момент наближує зображення Предтечі з окремими фігурами апостолів з чину Моління з Наконечного (1570р.). Три фігури збережених ангелів на старосольській іконі мають аналогії в іконах з Станілі та Ганькович, але відрізняються жестом правої руки та одягом. На аналізованій нами іконі ангели мають сорочки з опліччям, а на іконах з Станілі та Ганькович вони одягнені в хітони та гіматії. На станільському Страшному суді ангели в лівих руках тримають жезли, праві – сховані. Ангели на іконі з Ганькович у лівій руці тримають зеркало, вказуючи на нього правою. На іконі з Старої Солі більш спрощений варіант - ангели мають підняту праву руку до рівня плеча з відкритою долонею.

Аналізуючи верхню частину зображення знаходимо, що представлення Бога-Отця у верхньому регістрі присутнє на відомих українських іконах у XVI столітті. Раніші зображення Бога-Отця бачимо на новгородській іконах XV століття.¹⁰



Ікона «Страшний суд»
з церкви св. Якіма та Ганни с. Станіля

Верхній регістр на іконі з Старої Солі має схожі елементи знову ж з іконами з Станілі та Ганькович. Так з іконою з Станілі є однакове зображення півкруглих ступок врат, а з іконою з Ганькович – подібні пози Бога-Отця, півколом розвинені полотна неба та вертикальні розташування фігур ангелів. Але сурмлячі ангели, що вилітають з-під мандорли є лише на іконі з Старої Солі. На іконах з Станілі та Ганькович ангели з сурмами присутні нижче з правого боку де намальовано землю з містом, морем та людьми, які стають на страшний суд.

Регістр з центральним зображенням Етимасії та апостолами має схожі елементи з аналогічним рядом на іконі зі Станілі. По-перше, схожими є Престіл червоного кольору та біло-коричневі лави з однаковими висвітленнями за допомогою штриховки білою фарбою. По-друге, близько трактовані закриті Євангеліє та смуга з євангельським текстом від

Матея (лише у станільській іконі на чорному фоні іде напис білою фарбою). По-третє, подібно намальовано руку повну душ, що тримає вагу.

Звичайно є ряд відмінностей, насамперед, композиційних. На іконі з Старої Солі Етимасія розташована трохи вище ніж на іконі з Станілі. Вона майже повністю знаходиться на рівні ряду апостолів. Адам та Єва на іконі з Старої Солі зображені нижче, під вагою з праведними та грішними душами. На іконі з Станілі їхні постаті знаходяться вище біля самого Престолу. Євангеліє на іконі з Станілі лежить на блакитній драперії і на обкладинці має зображення Святого Духа у вигляді голуба. На іконі з Старої Солі простіший варіант зображення - відсутні драперія та голуб. Спинка престолу на обох іконах також вирішена по-різному. На іконі з Станілі вогняна ріка витікає з-під ніг Христа і розширюючись до низу переходить у вогняне озеро. На іконі з Старої Солі ріка витікає з-під мандорли і тече вправо обплітаючи спочатку невірних, згодом обходить сцени смерті людей, а ж тоді відкривається у гієну огненну. Другий варіант зображення вогняної ріки бачимо на ранніх іконах з Ванівки (XV ст.), з Мшанця (XV ст.), з Луків-Венеції (XV ст.)¹¹, з Поляни (XV ст.)¹², з Багноватого (сер. XVI)¹³ та з Пашова (XVI ст.)¹⁴.

Поряд з вогняною рікою на згаданих



Ікона «Страшний суд»
з церкви Благовіщення Богородиці с. Ганьковичі

ранніх українських іконах ми бачимо змія, який виходить з горла потвори в пеклі і звиваючись вверх кусає в п'яту Адама. На тілі змія нанизані митарства людської душі. Згодом у XVI столітті зображення змія зникає і замість нього митарства душі зображуються у лівій частині ікони у вигляді вертикального стовпа з віконцями з яких визирають чорти, що тримають в руках сувої з перерахованими спокусами. Поряд ангели, минаючи спокусників, піднімають вгору людські душі. Саме другий композиційний варіант бачимо на іконах з Старої Солі та Станілі.

Порівнюючи реєстри з групами праведників та грішників на іконі з Старої Солі та інших іконах регіону, зауважимо знову ж таки певні аналогії з іконою з Станілі. На обох іконах праведники подані в два ряди, а грішники – в один. Схоже трактовані деталі одягу та головні убори людей. На відміну від ікони з Станілі у старосольській іконі відсутня на чолі грішників постать Мойсея, а також є відмінними в кольорі та орнаментуванні частини одягів представників грішних народів.

Окремо відзначимо схожість написів на іконах з Старої Солі та Станілі. Це - розташування їх у тих самих місцях: підписи до постатей пристоячих Богородиці та Предтечі, Адама та Єви, написи по обидва боки від Господньої руки з вагою, горизонтальний напис під рядом апостолів та написи над групами праведників та грішників. Схожим є написання окремих літер та легкий їх нахил вправо.

Колористично ікона з Старої Солі також споріднена з іконою з Станілі, в меншій мірі з іконою з Ганькович. Майстри у всіх трьох іконах працюють з досить обмеженою палітрою кольорів. Використовують в основному фарби місцевого походження: свинцеві білила, сажу, вохру, кіновар та смальту.¹⁵ У всіх трьох іконах на світловохристому, майже білому тлі виділяються червоні та чорні акценти. Інші кольори об'єднані тонально і не переважають одні над іншими. В цілому загальна холодна гама є характерною для всіх трьох ікон.

Через великі втрати на іконі Страшного суду з Старої Солі проаналізувати технічні засоби та прийоми при виконанні ликів

можемо лише по декількох майже повністю збережених ликах апостолів. Виконуючи лики, руки та відкриті партії тіла, майстер першочергово прокладав жовту вохру з домішкою сажі. Тому підклад має насичений холодний темно-вохристий колір. Наступним кроком було нанесення рисунку чорною фарбою. А далі в два-три прийоми накладались в місцях світел ясновохристі та червоно-рожеві кольори. В кінці ставились крапки та маленькі штрихи білилами в місцях білків. Чорні партії волосся виконувались сажею по якій після висихання сірим кольором малювали волосся. Сивину малювали відразу по підкладу білою фарбою вкладаючи кожне пасмо.

В моделюванні складок одягу використовували білила та сажу. На першу кольорову прокладку (синю, червону чи вохристу) наносили сажею рисунок складок, а опісля білильними штрихами та лініями розставляли світло.

Такі способи виконання ликів та одягу було характерні для іконопису в цілому. Але за манерою передачі об'єму та виконання певних елементів ікону з Старої Солі можна співставити з іконами другої половини XVI століття, а в першу чергу з іконою Страшного суду з Станілі.

Отже, підсумовуючи вищесказане можна зробити висновок, що майстри ікон Страшного суду з Старої Солі та Станілі належали до одного мистецького кола і, можливо, виконували свої твори з одного зразка по своєму змінюючи окремі незначні деталі. Вдивляючись в обидва твори бачимо вплив майстра – автора ікон з Наконечного: чину Моління, празникового ряду, Успіння та Спаса у славі (1570-ті рр.)¹⁶. Такий професійний осередок з якого виходив майстер іконостасу з Наконечного очевидно задавав тон в цілому регіоні. А можливо, майстри Страшних судів з Станілі та Старої Солі теж входили разом з ним в одну артіль. Згадані ікони поєднані в першу чергу динамічністю руху персонажів, який підкреслюється драперіями одягу. Характерним є також колорит, який витримано у світлих тонах з легкими червоними та чорними акцентами. Однаковим є вкладання складок одягу та моделювання форм за допомогою чорного контуру.¹⁷

Отже, за візуальним обстеженням та після проведення порівняльного аналізу з відомими іконами з Галичини, можна стверджувати, що знайдена ікона «Страшний суд» з церкви св. Параскеви смт. Стара Сіль походить з другої половини XVI століття і належить до кола майстра іконостаса з Наконечного.

1 Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. –К., 1985. –Т.3, с.216. Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. –Львів., 1998. –С.631.

2 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005. –С.255.

3 Свенціцька В. Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні страшного суду в західноукраїнських іконах XV-XVI століть та іконах художників новгородського кола. // Записки наукового товариства імені Шевченка. –Т. ССXXXVI. –Львів., 1998, С.88.

4 Як зазначає В. Свенціцька «...протягом XVI-XVII ст., композиція Страшного суду в українських іконах дещо змінюється, домінуючого значення набуває візантійсько-афонська редакція». Свенціцька В. Про деякі іконографічні... С. 91. Зразком такої редакції може бути ікона Страшного суду XII століття з монастиря Св. Катерини з Сінаю (62,2 x 45,8см). Лидов А.М. Византийские иконы Синая. –Москва-Афины., 1999, с. 62-63.

5 Ікона з церкви Різдва Богородиці з с. Ванівка (Лемківщина). Зберігається в Національному музеї у Львові. НМЛ – 34503, I – 1179. Розміри ікони 153 x 135см.

Свенціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV-XVI ст. Матеріали і замітки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. –Львів, 1914, іл. X., Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV-XVI віків. –Львів, 1929, іл. 52,72. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV-XVI вв. –Львів, 1929, іл. 15. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 297.

6 Ікона з церкви Різдва Богородиці с. Мшанець Львівської обл. Зберігається в Національному музеї у Львові. НМЛ – 34505, I – 1181. Розміри ікони 187 x 134 x 2,8см.

Свенціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV-XVI ст. Матеріали і замітки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. –Львів, 1914, іл. IX., Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV-XVI віків. –Львів, 1929, іл. 51,74. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV-XVI вв. –Львів, 1929, іл. 85. Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV- першої половини XVII століття. Т.2. –К., 1967. Іл. № 156. Miliayeva L. The Ukrainian icon. –Saint Petersburg, 1996. II. № 112-113. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 298. Міляєва Л за участю

Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть. –Київ, 2007. Кат. № 87.

7 Майстер Дмитрій. З Михайлівської церкви м. Долина Івано-Франківської обл. Ікона зберігається в Національному музеї у Львові. НМЛ – 12384, I – 1451. Розміри ікони 208 x 144 x 3см.

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 309. Міляєва Л за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть. –Київ, 2007. Кат. № 218.

8 Ікона з церкви Собору св. Якима та Ганни с. Станіля Львівської обл. Зберігається в Національному музеї у Львові. НМЛ – 36455, I – 2123. Розміри ікони 220 x 156 x 2см.

Міляєва Л за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть. –Київ, 2007. Кат. № 154.

9 Ікона з церкви Благовіщення Богородиці з с. Ганьковичі Мостиського р-ну, Львівської обл. Зберігається в Національному музеї у Кракові. Розміри ікони 207 x 163 см.

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 311.

10 Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, с.258.

11 Ікона XV ст. З церкви Св. Козьми та Дем'яна з с. Луків-Венеція (Словаччина). Розміри ікони 171 x 140 см.

Ткач Š. Ikony slowackie. –Warszawa. 1984. № Кат.. 58. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 299.

12 Ікона з церкви Св. Миколая з с. Поляни біля Устрик (Лемківщина). Зберігається в Національному музеї у Кракові. Розміри ікони 182 x 144 см.

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 300.

13 Ікона з церкви Воскресіння с. Багновате Львівської обл. Зберігається в Національному музеї у Львові. НМЛ – 36454, I – 2122. Розміри ікони 205 x 142см.

Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV-першої половини XVII століття. Т.2. –К., 1967. –С. 255.-Іл. № 174. Miliayeva L. The Ukrainian icon. –Saint Petersburg, 1996. II. № 27.

14 Ікона з с. Пашів біля Устрик (Лемківщина). Зберігається в Музеї народного будівництва в Сяноку. Розміри ікони 187 x 65 см.

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. –Львів.2005, Кат. № 313.

15 Мікрохімічний аналіз виконала Н.Брейтер.

16 Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV- першої половини XVII століття. Т.2. –К., 1967. с. 268-270. Іл. № 188. Міляєва Л за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть. –Київ, 2007. Кат. № 226-239.

17 Міляєва Л за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть. –Київ, 2007. –С.52.

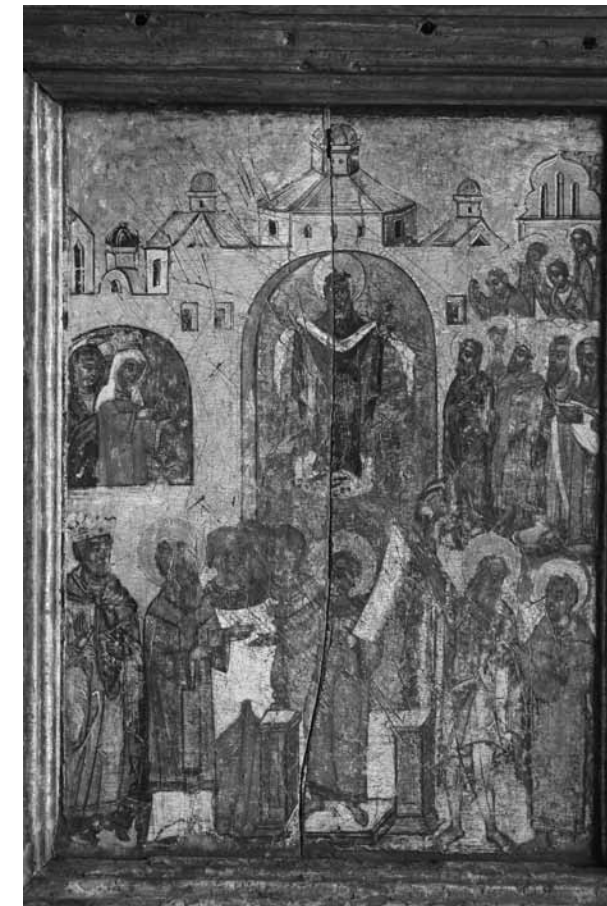
Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ ДЖЕРЕЛА ІКОНОГРАФІЇ “ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ” 1646 РОКУ РОБОТИ ВИШЕНСЬКОГО МАЛЯРА ІЛЛІ БРОДЛАКОВИЧА

З'ясування останнім часом джерел шанування Покрову Богородиці та відповідної української іконографічної традиції на матеріалах середньовічної доби з відкликаннями до окремих моментів розвитку теми за новіших часів¹ ставить перед необхідністю осмислення процесу її еволюції традиції й на новому етапі національної історії за умов XVII–XVIII століть. Певні кроки у цьому напрямі уже позаду завдяки публікації поодиноких пам'яток з різних регіонів України, які показали винятково широку палітру самого явища. Однак якщо для виявлення матеріалу зроблено немало, то його осмислення поки стоїть далеко попереду багатьох завдань, вирішення яких виступає неодмінною передумовою всебічного розкриття усе ще мало сприйнятого у його винятковій самотності одного з найяскравіших явищ національної мистецької культури.

Опрацьована еволюція української іконографії за часів Середньовіччя показала глибокі переміни як у самому шануванні Богородиці Заступниці від його появи в Україні за часів князя Ярослава Мудрого², так і в іконографії Покрову Богородиці. Для її новішого побутування визначальним виявився київський досвід останньої третини XV ст., набутий із відновленням історичної Київської митрополії з центром у Києві (1458). В основу цього етапу еволюції традиції поставлено ідею уславлення Богородиці як Заступниці, що, відповідно, знайшло яскраве відображення у пізньосередньовічній іконографії. Головне спрямування успадкувала й релігійна культура XVII ст. Назагал, вона продовжила утверджену в попередньому столітті практику розриву з давніми укладами, традиційно для національної мистецької культури зберігаючи від них хіба поодинокі деталі, найперше, природно, – усталені версії трактування постаті самої Богородиці. Тому хоча іконографія XVII ст. виступила

новим, самостійним на тлі традиції явищем, лише розуміння процесу її еволюції на заключній стадії середньовічної доби та ретельне вивчення самих пам'яток здатні відкрити те, що виявляється прихованим під поверхнею першого враження сприйняття чогось віддавна знайомого й уже нібито добре знаного.

Саме як “звичний” об'єкт не так давно репродуковано ікону з Турки на Львівщині чи її околиць (вона свого часу надійшла до Музею Львівської Духовної Семінарії – Богословської Академії від “отця Левицького” з Турки³; докладніші відомості про походження відсутні), яку 1646 р. намалював знаний за декількома авторськими підписами на іконах насамперед із теренів Закарпаття маляр із Судової Вишні Ілля Бродлакович (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, надалі – НМЛ)⁴. Публікація не стала абсолютною прем'єрою – у літературі як найдавніша відома позиція скромного доробку вишенського майстра вона побутує достатньо давно: її знав уже Михайло Драган⁵, директор Музею Львівської



І. Бродлакович. Покров Богородиці. 1646.

Духовної Семінарії – Богословської Академії. Дещо докладніше про неї писав Павло Жолтовський, трактуючи її учнівською роботою з близьким до монохромного колоритом⁶. Зовсім побіжно її згадав Олег Сидор⁷.

Репродукуючи ікону, М. Гелитович обмежилася досить загальним лаконічним описом, у якому опущено немало істотних для реалізованого укладу деталей⁸, не сягаючи як глибшого покровського контексту, так і відповідного етапу його еволюції. Показовим прикладом застосованого підходу є поданий у примітці короткий коментар: “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)”⁹. Для розуміння викладеного необхідно пояснити, що в першому випадку йшлося про ікону з церкви Покрову Богородиці в Рихвалді (НМЛ), а в другому – найстаршу не зафіксованого конкретного походження західноукраїнську на ту ж тему (Київ, Національний художній музей України). Перша з них насправді хіба що найзагальнішим притаманним темі укладом та нечисленними деталями здатна пригадати композицію вишенського майстра (докладніше зіставлення див. далі). В одинокій для іконографії другий коментар виділив лише “Богородицю з омофором, який тримають над нею два ангели”, що так само надто поверхово, а, крім того, – ще й із очевидними помилками (Богородиця “з омофором”, але його тримають ангели, зображена своєрідною аркою червона тканина ніколи не викликала жодних віднесень з омофором, втім і в самої М. Гелитович¹⁰) трактує унікальну пам’ятку, у якій гаданий “омофор”, природно, – далеко не найважливіший елемент композиції¹¹. Зрештою, так само побіжно, з немалою кількістю очевидних завідомо “приблизних”, насправді нерідко некоректних формулювань описано й саму ікону: “Богородиця зображена у положенні Оранта (sic!)”, “зображені ангели



Покров Богородиці. З церкви у Рихвалді.

і святі (апостоли)”, “імператриця звернена жестом благання до Богородиці”, “Дійство відбувається на тлі архітектури інтер’єру церкви поданої у розрізі, увінчаної різної форми завершеннями і дахами”¹² (докладний аналіз відповідних елементів укладу та їх пояснення див. далі). Однак завдяки удоступненню у репродукції ікону тепер можна розглянути увесь сукупності її прикмет досить своєрідним на тлі впроваджених до наукового обігу прикладом самої теми. Водночас “Покров” 1646 р. виявляється важливим джерелом для осмислення початків вишенського малярського осередку як одного з помітних регіональних явищ релігійної мистецької культури історичного перемишльсько-львівського середовища, засвідченого насамперед доволі численним авторськими підписами його майстрів, перелік яких і відкриває перша віднайдена ікона І. Бродлаковича.

Невеликі розміри – 47x38,5 см – пропонують дві можливих версії первісного призначення: належність до ансамблю, або ж самостійне функціонування. Перед давнішими авторами питання про це не стояло, а М. Гелитович, прихилившись до власного припущення (правду кажучи, нічим не обґрунтованого) про входження теми Покрову до циклів великих празників уже в XVI ст.¹³ й виходячи з самих лише

розмірів прийняла в іконі наступний зразок із празникового ряду. Однак намагання бачити поодинокі об’єкти зі спадщини релігійного малярства неодмінно і винятково у складі комплексів передвітарної огорожі (власний термін української церковної традиції – “Деїсус”, зрідка вживалися також поняття “катапетасма” й “іконостас”; останнє побутує як єдине загальноствосоване щойно від XIX ст.) – очевидне ігнорування загальновідомої церковної практики, яка, поряд з іконами в ансамблях, знає й численні об’єкти індивідуального поклоніння. На цьому, зрештою, неодноразово наголошувала новіша українська література, публікуючи джерельні перекази з виразними відсиланнями до численних ікон і з-поза складу самого ядра оздоблення інтер’єру храму¹⁴. Тому перший віднайдений зразок професійної активності І. Бродлаковича немає підстав сприймати поміж празниками. На цьому, зрештою, виразно наголошують як самостійне за характером обрамлення, прикрашене “вишуканим” (М. Гелитович) писаним золотом рослинним орнаментом з розбудованими завершеннями, так і вміщений на звороті авторський напис. Окремо варто згадати не так уже й часте у малярстві відповідного кола використання золота не лише в орнаменті. Воно оздоблює також одяг – і не однієї Богородиці. Його використано у вбранні й інших персонажів, причому не тільки “зони об’явлення”, а й позему. Таке виняткове для часу й середовища вживання золота вказує на особливе старання молодого на той час майстра, за чим зарисовуються якісь своєрідні обставини появи цієї скромної характером, проте вочевидь зовсім не рядової за призначенням ікони. Це підтверджує і ретельно виконаний на звороті авторський підпис X огляду на відзначені особливості не випадає сприймати засноване насамперед на ранній даті твердження нібито ікона “не дає уявлення про рівень його (Бродлаковича – В. А.) таланту”¹⁵ – зауваження цілком очевидно вказує на “несприйняття таланту”. Однак наведені міркування здатні лише вказати на вірогідність певних обставин, у нашій ситуації приречених не вийти поза сферу здогадів.

Досвід опрацювання української

середньовічної іконографії Покрову підказує своєрідне поєднання у першому віднайденому зразку творчості І. Бродлаковича елементів різних схем вихідного досвіду київської традиції другої половини XV ст. й присутність ряду виразних різночасових напластунів – аж до львівських з початку XVII ст. Власне це, окрім статусу найстаршої позиції творчого доробку одного з не так уже й численних знаних за авторськими підписами західноукраїнських майстрів XVII ст., й здатне викликати інтерес до цієї назагал скромнішої й, до того ж, – досить знищеної пам’ятки.

Загальна схема репрезентує розроблений на початках утвердження самостійної іконографії Покрову у XIII ст. уклад з Богородицею на тлі храму та двома симетричними групами постатей на поземі. За доданою не пізніше другої половини XIV ст. майже незмінною (хоча й не обов’язковою) складовою, персонажів позему об’єднує визнаний у церковній традиції автором Акафісту Богородиці святий Роман Сладкопівець¹⁶. Цей найзагальніший уклад наповнено деталями, які однозначно вказують на походження реалізованої схеми щойно з останньої третини XV ст. коли Богородицю стали зображати з білою тканиною на руках, на її рівні на хмарах з’явилися й інші постаті, а на поземі ліворуч – група патріарха та імператора. В українській спадщині відповідний етап опрацювання теми найкраще відображають ікона з церкви Покрову Богородиці у Рихвалді (НМЛ) та київський протограф гравюри київського Афологіону 1619 р.¹⁷ Однак київська схема з-перед кінця XV ст. в іконі вишенського майстра виступає, природно, не лише у формах іконографії XVII ст. Водночас вона наділена й прикметними ознаками актуального етапу осмислення теми й послідовно відкликається до своєї епохи. Західноукраїнська іконографія Покрову першої половини XVII ст. досі не опрацьована. Проте екскурси у її спадщину, зроблені при осмисленні давнішої традиції, та опублікована досі частина доробку тогочасних майстрів підказують, що ікона І. Бродлаковича несе переказ львівської практики першої третини століття



Покров Богородиці. 1619.

(докладніше див. далі).

Запропонований попередній перегляд особливостей іконографії образу вишенського митця заслуговує поглиблення шляхом докладнішого аналізу.

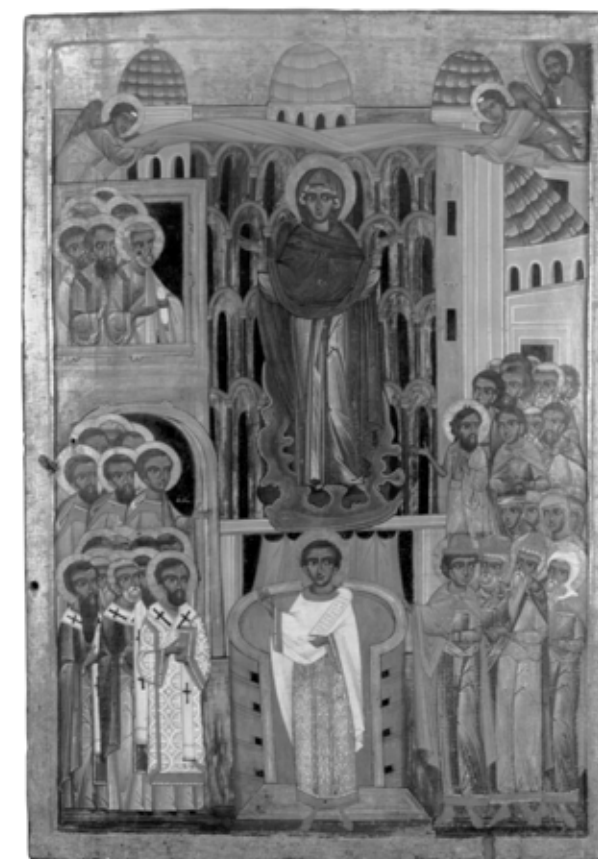
У темі, присвяченій Богородиці, на перший план об'єктивно виходить зображення Її самої. Вона подана як Оранта, фронтально, проте розташування видно з-під синьої туніки червоного взуття, особливо виразне зміщення ліворуч правої ноги, вказує на первісне звернення ліворуч за зразком згаданої рихвалдської ікони відповідно до переказу вихідної позиції іконографії Покрову у старокиївській іконі Богородиці Заступниці (грецьк.: Пирогоща)¹⁸. Рихвалдський образ нагадує й трактування вузької білої тканини на піднятих до рівня плечей руках Богородиці при зап'ястях. Аналіз ікони привів до висновку, що сама тканина лише через непорозуміння приймалася за омофор – насправді вона нічим не співвідноситься з цим загальновідомим елементом літургійного одягу¹⁹. Самого походження цього мотиву з'ясувати не вдалося. Можна лише здогадуватися, що він повинен нав'язувати до знаного моменту

опису видіння Богородиці святому Андрієві Юродивому у константинопольському Влахернському храмі, згідно з яким Вона мала зняти з себе мафорій і розпростерти його над присутніми²⁰. Оскільки у прибудованій до церкви ротонді зберігався історичний, як вважалося, мафорій Богородиці, це з відкликанням водночас і до нього унаочнювало Її опіку. У найдавнішому званому досі списку перекладу Життя святого Андрія Юродивого з Києво-Печерського монастиря (Москва, Державний історичний музей) в описі епізоду об'явлення Богородиці у Влахернах мафорій описано поняттям "мафор"²¹. Очевидно, саме ця близька за звучанням форма вжитого слова й спричинила появу у новітній українській релігійній свідомості незрозумілого для богородичної традиції²² "омофору", який і тиражує новітня зовсім "нерозбірлива" під відповідним оглядом література.

Праворуч від Богородиці, дещо нижче від Її рівня на зелених (sic!) хмарах (композиція розгорнута на тлі голубої архітектурної куліси й саме це зумовило такий несподіваний, підібраний суто за декоративною ознакою колір) вміщено звернутих до Неї чотирьох чоловіків у різнокольорових одягах. Між ними двох лівих постатей видно голову п'ятого, а над ними – вершечки сянь над головами більшого числа святих, які вказують на численність відповідної групи. За М. Гелитович тут зображені "святі (апостоли)"²³. Однак крайній правий персонаж з синьою епітрахіллю із золотими хрестами, у білому фелоні з червоним омофором поверх нього і книгою у правій руці ніяк не відповідає історичній іконографії апостолів, а належить до святих. Тобто, група включає не лише апостолів. У цьому, крім вказаного святих, переконує і її місце у композиції. Зображені перед святим чоловіки не позбавлені портретних рис, доступних навіть попри ушкодження. Перший з них за вміщенням попереду інших, портретом (попри ушкодження лику, індивідуальні риси сприймаються цілком вразно) та характерним для іконографії кольором плаща може бути визначений як апостол Павло. Ідентифікація інших не є важливою з принципових міркувань, проте зазначимо,

що серед них немає апостола Петра. Тому відповідний уклад в історичній, первісній редакції передбачав симетричну групу, яку він очолював з протилежної сторони, проте в іконі там виявилися зовсім інші персонажі. З традиційної для іконографії симетричної композиції на зразок того, що пропонує згадана рихвалдська ікона чи протограф київської гравюри 1619 р., тут немов відтворено лише праву її сторону. Відкликання до відповідного кола зразків, спільної з ними іконографічної основи підказує також присутність у глибині за апостолами та святими погрудь ангелів. Оскільки у знаній досі українській спадщині вони зображені лише в обох щойно вказаних прикладах київського родоводу другої половини XV ст., це виразно вказує на орієнтири іконографії й робить ікону вишенського майстра рідкісним новітнім взірцем традиції. Правда, застосована в іконі рихвалдської церкви формула переконливо доводить запозичення мотиву апостолів з ангелами від іконографії Успіння Богородиці²⁴, що, очевидно, й дало початок відповідному елементу укладу. Проте у протографі київської гравюри вони вже переосмислені й трактовані інакше²⁵. Саме цю новітню, адаптовану до покровського контексту остаточну версію і стосує аналізована ікона.

Попри очевидне відкликання до зазначеної формули, водночас запропоновано яскравий приклад звернення й до іншого київського взірця. До нього відсилає вміщення по іншу сторону Богородиці у своєрідній невеликій ніші групи жінок. Вбрання та корона на голові першої з них й виразне звернення рук до Богородиці вказують на імператрицю зі ще декількома жінками належного їй почту. Цей фрагмент зображення перегукується з аналогічним вміщенням лику апостолів в іконі початку XVI ст. з Троїцької церкви в Річиці (Рівненський обласний краєзнавчий музей)²⁶, доводячи обізнаність з її своєрідною формулою у тому середовищі, де опрацьовано уклад аналізованої композиції. Імператриця з'явилася разом з імператором у рихвалдській іконі й показово, що протограф гравюри 1619 р. її не знає. В українській спадщині вона виступає не часто, що має свою вимову. У контексті



Покров Богородиці. З церкви у Річиці.

актуального етапу еволюції покровської традиції вона, як і започаткована одинокою жіночою постаттю поряд зі святом Андрієм Юродивим рихвалдської ікони й продовжена трьома жінками у правій групі пристоячих річицького образу ліній іконографії, нав'язує до десятого ікосу Акафісту "Стіна еси дівам". Водночас це очевидне відкликання до визначальної для відповідного періоду осмислення й сприйняття теми Покрову ідеї уславлення Богородиці. Натомість відсутність імператриці постала через звернення до десятого кондака "Стіна еси вірним", при ілюструванні якого зображалися винятково чоловіки²⁷. Найяскравішим прикладом виявилася згадана ікона з церкви в Дубровиці, у якій на поземі, крім святих Романа Сладкопівця та Андрія Юродивого й запозичених з іконографії Успіння святих, подано лише чоловіків²⁸. Пропозиція вишенського майстра за відповідним протографом відділяє імператрицю від імператора, в унікальний (може навіть не зовсім звичний на тлі канону – особливо коли виходити з вміщення на відповідному місці у річицькій іконі лику апостолів) спосіб немов виносячи її проза



Покров Богородиці. З Суздальських врат.

земну зону й наближаючи до Богородиці. Навряд чи в такому співвіднесенні мав би критися якийсь окремий глибший зміст. Радше тут слід дошукуватися прикладу небаченого раніше “вільнішого” поведження з обов’язковою чинною нормою, виявленого у поодиноких пам’ятках від другої половини XV ст.²⁹ Проте насамперед це свідчення очевидного відділення імператора від імператриці, тобто – у контексті еволюції іконографії теми – насамперед крок до поширеної у мистецькій практиці версії без імператриці. Механізм явища цілком очевидний, проте з’ясування його причини потребує глибшого вивчення еволюції самої традиції, що виходить не лише поза межі вивчення конкретного “рядового” зразка іконографії, а й його контекст загалом.

Назагал звична, як уже відзначено, за укладом земна зона теж не позбавлена своєрідних особливостей. Насамперед привертає увагу скорочена редакція обох фланкуючих груп. Якщо для святого Андрія Юродивого з Єпіфанієм, починаючи від рихвалдської ікони, це підхід стосований, то обмеження групи патріарха та імператора до них самих – виняткове. Воно продиктовано не браком місця – ліворуч є ще й інші постаті,

проте за винятковості самого заходу його підстав з’ясувати не вдається. Виділений тільки короною імператор зображений у хітоні й плащі, патріарха вирізняє лише сакос. Їхні постаті відтворюють якийсь не знаний за середньовічною спадщиною іконографічний варіант, що найперше пропонує ще один доказ на користь значно ширшого розпрацювання теми за часів Середньовіччя. Проте самі вони вирішені уже за канонам нової малярської культури XVII ст. й не зберегли виразнішого переказу давнішого взірця. Не пропонують такого й постаті святого Андрія Юродивого та Єпіфанія. Святий з традиційно відзбереженої у Суздалі ікони з відкритим до пояса торсом, лише в даному варіанті плащ накриває ліву руку й своєрідною півкруглою складкою прикриває ліву сторону грудей. Прикметним є також прикриття правого рамена іншим його кінцем, який характерною складкою звисає з піднятої догори руки; зовнішній край тканини рівно спадає донизу, створюючи своєрідне тло фігури. Це мотив так само рідкісний; у виразно динамізованій подачі його стосує храмова ікона львівської майстерні ансамблю ікон П’ятницької церкви (Старе Село, церква Покрову Богородиці)³⁰.

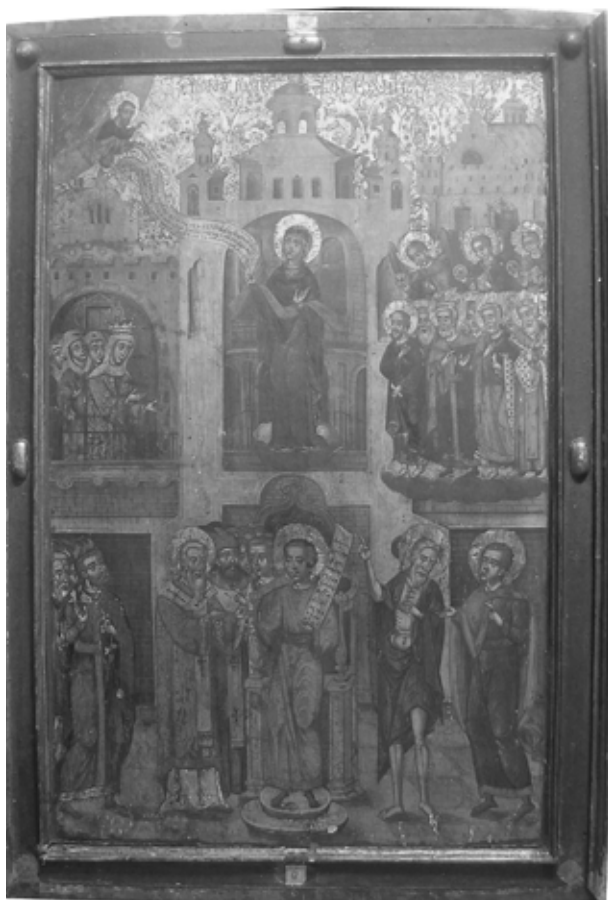
Святий Роман Сладкопівець стоїть на голубому підніжжі на тлі трону з досить масивними квадратними в перерізі прямокутними боковинами, за якими зображені фігурні точені стовпчики передньої сторони піднятого догори заокругленого фігурно заглибленого до глибини запліччя. Святий Роман у вузькому червоному довгому до кісток стихарі з широкими рукавами, лівою рукою він притримує вузький високий – понад його головою – розгорнутий сувій (напис втрачено), легко опущена донизу відставлена у широкому жесті права ніби скерована до патріарха. Хоча руки патріарха звернуті до нього, твердити, що Роман “немов веде з ним розмову”³¹ навряд чи коректно, оскільки їхні постаті належать до різних смислових пластів й ні один знаний досі приклад іконографії діалогу між ними не фіксує. Унікальною особливістю композиції виступають вміщені між тронем та патріархом у глибині три постаті, які М. Гелитович трактувала дияконами³².

З них на повний зріст зображений лише лівий персонаж літнього віку у червоному підряснику й білому одязі з широким темно-синім обшиттям навколо шиї і з червоною плоскою “шапкою” на голові. Від молодого чоловіка вміщеного праворуч над запліччям амвону видно лише невеличкий фрагмент білого вбрання з вужчим червоним обшиттям навколо шиї. Між ними виглядає голова третього чоловіка середніх літ. За місцем в іконографії вони можуть належати до хору співців, в унікальному для української спадщини розбудованому складі зображеному в іконі церкви в Рихвалді. Правда, згадане трушевицьке клеймо пропонує обабіч амвону двох дияконів (лівий втрачений). Отже, це назагал рідкісний для іконографії Покрову й винятковий для мистецької практики післясередньовічної доби приклад звернення до хору, але водночас – вимовний акцент ідеї уславлення Богородиці Заступниці.

Вочевидь скромнішим за наповненням, проте по-своєму важливим у цілісному укладі композиції є також тло. Його описано як архітектуру “інтер’єру церкви поданої у розрізі, увінчаної різної форми завершеннями і дахами”³³. Уже доводилося відзначати, що зображення храму в тлі ікон Покрову нав’язує не лише до історичного моменту влахернського видіння, а й не менш послідовно – зображення Богородиці у системі оздоблення храмових апсид як зримої повсюдної загальноностосованої реалізації Її присутності у храмі³⁴. Починаючи від становлення власної іконографії Покрову у XIII ст., мистецька практика вдавалася до різних версій зображення храму. У згаданій найдавнішій західноукраїнській іконі це лише арка, перед якою сидить Богородиця Оранта з Емануїлом на лоні. Найстарша сучасна їй докладніша версія пропонувала потрійну аркаду, увінчану такою ж кількістю бань. Збережена у Суздалі ікона другої половини XIV ст. подає Богородицю на тлі архітектурного комплексу константинопольського Влахернського монастиря, й якому відбулося Її об’явлення святому Андрієві Юродивому, наголошуючи прибудовану до монастирського соборного храму ротонду, у якій зберігався мафорій

Богородиці³⁵. Київська практика останньої третини XV ст. залучила давню версію передачі храму через ківорій, можливо, нав’язуючи до конкретного об’єкту в балдахіні над престолом перебудованої Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря³⁶. Найбагатше опрацьований храм з елементами водночас інтер’єру та екстер’єру вміщено в тлі річицької ікони³⁷. У пам’ятках другої половини XVI ст. архітектура зведена до стіни, яка замикає композицію³⁸. Виходячи з такого шляху еволюції, ікона вишенського майстра вочевидь пропонує поєднання різних вихідних джерел. Оновою розробленої схеми є введена з найближчої попередньої традиції стіна, але поєднана з елементами іншого походження. Зображення Богородиці на тлі своєрідної увінчаної арковою перемичною “ніші” виразно нав’язує до Її зображення на тлі унікальної для іконографії п’ятирусної аркади в річицькій іконі. Присутність того ж взірця посилює й відзначене (див. вище) вміщення імператриці з почтом. Натомість форми триверхого завершення послідовно відкликаються до львівської практики перших десятиліть XVII ст. й знані досі за згаданою храмовою іконою церкви у Старому Селі. Проте, поряд із зазначеними верхами тогочасної львівської редакції, у завершенні “стіни”, на яку їх посаджено, присутні ще й інші архітектурні форми, що їх ніяк не випадає вслід за М. Гелитович відносити до самої церкви. Така пропозиція суперечна як зі стійким образом храму в українській іконографії³⁹, так і вимовою самих залучених форм. Йдеться насамперед про “фасад” з темним вузьким отвором посередині високої будівлі при лівій рамі, посаджений поруч з нею на овальний “дах” з невеликим вікном у фронтоні “за ним” невеликий рожевий восьмигранний барабан, увінчаний зеленою банею, та вміщений над ангелами праворуч фігурний фасад будівлі з трьома вузькими вікнами в традиції архітектурних форм княжої доби. Вони вочевидь не в’яжуться ні з трьома банями храму, ні між собою.

Проведений докладніший аналіз ікони І. Бродлаковича переконує, що вона виразно зорієнтована на мистецьку практику львівської школи перших десятиліть XVII



Покров Богородиці. З Успенської церкви у Львові (?).

ст. Поки львівський мистецький осередок відповідного часу краще знаний за докладно опрацьованими писемними джерелами, сама малярська спадщина опрацьована дуже мало. Насамперед дається взнаки відсутність у науковому обігу—позадекількомаоб'єктами—найбільшої її збірки у фондах Національного музею. Зрештою, аналізований вишенський образ — чи не найкрасномовніше новітнє свідчення того, чого можна очікувати від прихованих у них скарбів. За комплексом впроваджених до наукового обігу писемних джерел становлення нової мистецької традиції XVII ст. у місті розпочалося від 1590-х років й стало справою рук нового покоління майстрів, яки включалося тоді у творчий процес⁴⁰. Саме на зразки їхньої творчості й орієнтувався І. Бродлакович. Наведені аналогії в храмовій іконі церкви у Новому Селі вказують на його певний зв'язок з майстернею, якій ми завдячуємо центральною ранньою пам'яткою нового львівського малярства — ансамблем ікон П'ятницької церкви другої половини 1610-х років⁴¹. Це враження не випадкове, оскільки його вимовно підтверджують ще

дві не опублікованих ікони Покрову з того ж середовища — з околиць Львова (приватна збірка) та з Успенської церкви (?) у Львові (НМЛ). Остання з них у зіставленні з ранньою роботою вишенського майстра викликає особливий інтерес, оскільки він взурався якщо не безпосередньо на ній, то якійсь іншій близькій чи аналогічній пам'ятці. Єдиною істотною відмінністю між ними виявляється упозування Богородиці: тут вона не лише зображена в традиціях старокиївської “Богородиці Пирогощої”, а й навіть збережена півпостать благословляючого Христа, до якого адресована Її молитва, й на сувої виписано текст самого молитовного звернення. Проте храмова ікона церкви у Старому Селі виразно показує, що у репертуарі майстерні були обидві версії трактування Богородиці й вибір визначав коли не замовник, то сам автор.

Ікона збірки Національного музею дає змогу побачити спосіб використання взірця й витлумачити окремі деталі композиції І. Бродлаковича. Він вочевидь спрощував докладніше розроблений зразок. Усі групи постатей тут численніші, втім і група чоловіків ліворуч від амвону, а перший з них зображений у білому фелоні, під яким видно оздоблену хрестами епітрахіль, тобто насправді це священник. Має супровід й імператор, проте його, попри наголошену вершечками голів багаточисельність, виєкспонувано мало. Лише святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм самотні, що, однак, не належало до сталої і незмінної практики майстерні, оскільки у храмовій іконі церкви у Новому Селі їх вміщено на тлі численної групи постатей (серед них дві жінки). Правда, вони нічим не пов'язані між собою, хоча додаткові свідки так само активно реагують на об'явлення Богородиці. “Укомплектованим” виявився лик апостолів та святителів. Хоча першим тут так само зображений апостол Павло, за ним стоїть особа, яку можна ідентифікувати з апостолом Петром. Своєрідною особливістю його трактування є те, що хоча він сам і звернутий до Богородиці, жест його рук як одинокий у лику апостолів та святителів виразно скерований до сусіднього за ним святителя.

Винятковим є архітектурне вповнення ніші, на тлі якої вміщена Богородиця. У верхній частині сама кладка розграфлена на поодинокі блоки й обабіч постаті знаходяться дві високі видовжені ніші. Нижній ярус відділяє вузький архітектурний пояс й він так само оздоблений рядом ніш, розділених рівновисокими підкреслено вузькими витягнутими заглибленими дзеркалами. Окрім того, внизу знаходиться тонка ажурна металева огорожа. Подані форми виразно вказують на ротондальну будівлю й мають цілком конкретний характер, тому можна закладати відтворення у них автентичної споруди. З огляду на зовсім інші форми, нею не могла бути давно на той час втрачена влахернська ротонда мафорію Богородиці. Втім, спадщина Покрову Богородиці пропонувала не її власні історичні форми, а вдавалася до актуального репертуару мотивів сучасної іконографії⁴². Тому використаного джерела вочевидь випадало б шукати у ближчих часах. Ніші в тлі, як і поділ на яруси у самому мотиві (проте не в його конкретній реалізації) виразно нав'язують до унікального тла Богородиці згаданої річицької ікони. Самі форми храму теж виразно ротондальні, хоча вміщені обабіч симетричні вежі мають суто декоративний характер й не надаються до сприйняття елементами конкретної будівлі. Зате вони пояснюють родовід як крайньої лівої споруди в тлі ікони вишенського майстра, так і вміщеної праворуч від неї бані над дахом. Зрештою, ліва споруда з трьома вікнами на фасаді вказує й джерело близького архітектурного мотиву, застосованого в правій частині композиції І. Бродлаковича.

Правда, колорит самої ікони з яковими барвами й, зокрема, активним використанням рожевого й зеленого, хоча й має виразні аналоги серед продукції п'ятницької майстерні, водночас вказує на орієнтацію на пізніші від самого класичного ансамблю її зразки. Одним з них є згадана ікона Покрову Богородиці зі святими Антонієм та Феодосієм Печерськими з церкви в Черемошні. Своєрідні колористичні пристрасті І. Бродлаковича уже поза контекстом його доробку як ширша прикмета середовища відчуваються й у званому “Покладенні до гробу” зі Спаської церкви у Вишні (НМЛ)⁴³.

Показово, однак, що у зрілій творчості майстер відійшов від цього “львівського” за родоводом колориту з прикметним зіставленням рожевого й зеленого. Його немає у знаних роботах митця періоду його активності на Закарпатті⁴⁴, втім і не так давно публікованих “Розпятті з пристоячими” 1660 р. та “Різді Христовому” (обидві — приватна збірка)⁴⁵. Втім, така відмова відповідає ширшій тенденції еволюції його творчості, виразно зарисованій у зіставленні раннього “Покрову” з пізнім доробком майстра. У закарпатському “віддаленні” він послідовно відходив від початкового львівського досвіду, що знову ж таки відповідає загальній закономірності еволюції майстрів, чинних у регіональних середовищах.

Очевидна львівська орієнтація ранньої позиції професійного доробку вишенського митця природно ставить питання про ширший контекст львівської зорієнтованості творчої практики вишенського осередку. Правда, серед мережі малярських осередків західноукраїнських земель⁴⁶ Судова Вишня, видавалося, мала б тяжіти радше до Перемишля. Можливо, так могло бути за часів розквіту перемишльського осередку майстрів українського малярства перед серединою XVI ст.⁴⁷, проте так ранніх відомостей про малярів у Судовій Вишні немає. Проте від другої половини століття перемишльське середовище переживало очевидний занепад, який перейшов і до наступного століття⁴⁸, — з нього місто уже не вийшло. Тому конкретна перемишльська орієнтація фактично була неможливою і з піднесенням львівського осередку за умов творення нової мистецької культури XVII ст. вишенське мистецьке середовище виявилось об'єктивно зорієнтованим на його здобутки. Показово, що уже перший віднотований вишенський майстер Стецько (1596) виступає лише у львівських джерелах і в контактах з львів'янами⁴⁹. Правда, його найближчий наступник Іван Мазуркевич знаний винятково у Перемишлі (1624–1644)⁵⁰. Проте його приклад сприймається насамперед свідченням історичних контактів. Можливо також — вільного перемишльського ринку, на що натякає й задокументоване перенесення після 1660 р. до Перемишля мостиського

маляра Івана Ширецького⁵¹. Це підтверджує й чинний у прилеглих районах нинішньої Польщі Стефан Дзенгаловий⁵², який, однак, так само розвивав львівську іконографічну традицію⁵³. Однак доробок І. Бродлаковича виразно вказує на львівську орієнтацію й у цьому в контексті розвитку співвідношення поміж Перемишлем та Львовом слід вбачати вияв не його особистого тяжіння, а ширшої закономірності. Правда, це твердження поки не вдається обґрунтувати докладнішим аналізом спадщини вишенських майстрів – вона надалі фігурує у науковій свідомості насамперед через імена самих майстрів, віднайдені в авторських підписах на не таких уже й численних поки іконах.

Найраніша віднята досі ікона І. Бродлаковича при докладнішому аналізі виявляється зосередженням багатьох важливих сторін мистецького процесу в західноукраїнському регіоні на тривалому етапі його еволюції за умов утвердження позначеної яскраво вираженими елементами реалістичного начала нової мистецької культури XVII ст. Водночас вона виявляється й своєрідним немало актуалізованим путівником по самій покровській традиції. Виведений від старокиївської “Богородиці Пирогощої” й закорінений в образотворчих схемах XIII ст. сюжет внаслідок фундаментального методу актуалізованого відтворення давнього взірця визначив наявність багатьох пластів іконографії з очевидною перевагою елементів визначальної для новішого етапу його побутування київського зразка останньої третини XV ст. як основи новішого українського прочитання теми. Його сприйнято через досвід львівської традиції періоду утвердження у ній нової мистецької системи XVII ст., що на прикладі майстра одного з регіональних осередків яскраво показує ріст значення Львова від доленосного для української мистецької культуриміста зламустолітьколивінпіднявся до своєї історичної для новіших часів ролі у давньому регіоні неподільного домінування Перемишля. Проведений докладний аналіз скромної за її місцем у доробку майстрів епохи пам’ятки яскраво показує широкі можливості наукової інтерпретації

поодиноких об’єктів національної спадщини. За специфічних умов розвитку історично-мистецьких досліджень в Україні вони й досі використані дуже мало. Запропонована студія здатна послужити конкретним прикладом тих перспектив, які відкриваються перед історично-мистецькими дослідженнями із залученням новітнього наукового досвіду та його якнайширшим використанням для осмислення одного з важливіших і показових аспектів національної культурної традиції.

1 Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010.

2 Першим свідченням поширення відповідної традиції в Україні є переоцнене донедавна у покровському контексті звернення митрополита Іларіона до святого Володимира Великого у Похвалі його синові, князеві Ярославові: Молдован А. М. “Слово о законе и благодати” Илариона. – Киев, 1984. – С. 97.

3 Гелитович М. Найдавніша відома ікона Іллі Бродлаковича // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2009. – № 1–4(16–19): Матеріали Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 23–24 листопада 2009 р. – С. 119.

4 Там само. – С. 119–121 (з фрагментами).

5 Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 95.

6 Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 42. Пор.: 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. 118.

7 Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. – С. 32; Його ж. “Пресвята Діво Богородице! Покрий нас чудесним своїм покровом...” // Християнські культу в Україні. Тематичний збірник. – Львів, 1999. – Вип. 2. – С. 70.

8 Гелитович М. Найдавніша відома ікона... – С. 119.

9 Там само. – С. 119, приміт. 4.

10 Див. її одинокую лаконічну згадку про ікону: Гелитович М. Ікона “Покров Богородиці” кінця XVI століття з колекції Національного музею у Львові // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2003. Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 38, 39–40.

11 Першу спробу докладнішого відчитання своєрідного укладу цього унікального зразка запропоновано: Александрович В. С. Иконография

древнейшей украинской иконы Покрова Богородицы // Byzantinoslavica. – 1998. – Т. LIX, fasc. 1. – P. 125–135. Найдокладніше про див.: Його ж. Покров Богородиці. – С. 83–182.

12 Гелитович М. Найдавніша відома ікона... – С. 119.

13 Її ж. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999. – С. 56; Її ж. Празничкові 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. 97. Запропонований погляд заснований на сприйнятті як належної до зазначеного циклу викраденої з НМЛ ікони з церкви Покрову Богородиці з Дубровиці поблизу Львова. Однак таке тлумачення не має підтвердження ані в пам’ятках, ні в ширшому процесі еволюції релігійної мистецької культури українських земель: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 380–381.

14 Див., наприклад: Александрович В. Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII–XVI століть // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – Київ, 1994. – Ч. 8. – С. 20–25; Кравченко В. Інвентарні описи волинських маєтків князів Сангушків другої половини XVI століття // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1999. – Т. 238: Праці Історично-філософської секції. – С. 411; Александрович В. Інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року // Український археографічний щорічник. – Київ, 2006. – Вип. 10–11. – С. 423–449.

15 Сидор О. Традиції... – С. 32.

16 В іконографії Покрову він присутній від не зафіксованого конкретного походження суздальської ікони другої половини XIV ст. (Москва, Державна Третьяковська галерея): Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 48. Ікона виявилася зразком київської традиції: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 209–221.

17 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 274–296. Тільки останнім часом до них додалася ще не опублікована набагато докладніше в деталях розроблена версія рихвалдського образу з Покровської церкви у сусідньому селі Бінчаровій (Бінчарова, парафіяльний костюл). Висловлюю щире подяку керівникові відділу церковного мистецтва Музею-замку в Ланьцуті Ярославові Гемзі, який познайомив мене з цією нововідкритою пам’яткою.

18 Про неї див.: Александрович В. “Богородиця Пирогоща” – втрачена старокиївська реліквія // Історія в школах України. – 2008. – № 11–12. – С. 49–53.

19 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 250–252.

20 Молдован А. М. Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. – Москва, 2000. – С. 333.

21 Молдован А. М. Житие... – С. 333.

22 У ній він виступає винятково у знаному епізоді Життя святого Миколи, якому Вона повернула відібраний омофор, Проте ця історія, як і сам святий Микола, не має нічого спільного з покровською традицією: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 250–251.

23 Гелитович М. Найдавніша відома ікона... – С. 119.

24 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 252–253.

25 Про відображення у протографі гравюри 1619 р. давнішої, у порівнянні з ним, традиції, див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 277–283.

26 Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 297–344.

27 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 378–379.

28 Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 363–384.

29 До його поодиноких виявів належать помилка в написі на німбі Христа ікони з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі (НМЛ) – замість канонічної монограми “WON” тут написано “WWN”. Репродукцію див.: Христос Пантократор із села Вовче (Перемишль) кінець XIV – початок XV ст. – Львів, 2009. У покровській спадщині прикладом такого поведження є відсутність німбів в апостолів на клеймі “Різдва Христового” з церкви Покрову Богородиці в Трушевичах (НМЛ). Див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 353.

30 Репродукowana: Gebarowicz M. Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (Studia z Historii Sztuki. – Т. 38). – Wrocław etc., 1986. – Ryc. 92.

31 Гелитович М. Найдавніша відома ікона... – С. 119.

32 Там само.

33 Там само.

34 Александрович В. Покров Богородиці. – С. 164–165.

35 Там само. – С. 213–214.

36 Там само. – С. 283.

37 Його аналіз див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 297–344.

38 На цьому тлі винятковою у її нинішньому стані (малярство частково поновлене) є мало відома ікона першої половини XVII ст. з монументальною постаттю Богородиці, родинно донаторів під нею та трьома рядами невеликих постатей обабіч на хмарах (Львів, церква святого Миколая): Василик Р. Літургійність богородичних ікон // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – С. 294. – Іл. 2.

39 Звичайно, не лише Покрову Богородиці. Про стійкість відповідного образотворчого мотиву на прикладі історичних циклів перемишльської іконографії святого Миколи див.: Александрович В.

Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліка XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181.

40 Александрович В. Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття // Соціум: Альманах соціальної історії. – Київ, 2008. – Вип. 8. – С. 163–183.

41 Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Иконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси. – Львів, 1996. – С. 103–144.

42 Найпоказовіше це засвідчує згадана ікона з церкви в Рихвалді: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 237–239.

43 Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. – Л. 90.

44 Центральною позицією тогочасного доробку є «Архангел Михаїл» 1666 р. (Ужгород, Закарпатський художній музей): П. М. Жолтовський. Иконопис // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1968. – Т. 2: Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття. – С. 195. – Л. 150.

45 Давньоукраїнська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003. – № 59–60. – С. 108–110.

46 На її функціонуванні вперше у новітній літературі наголошено: Александрович В. Система малярських осередків західноукраїнських земель XVI–XVII століть // Другий Міжнародний конгрес українців Львів, 22–28 серпня 1993 р. Доповіді та повідомлення. Історіографія українознавства, етнологія, культура. – Львів, 1994. – С. 198–205. Докладніше див.: Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 151–196.

47 Про нього див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 46–70.

48 Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 70–74. Про малярське середовище Перемишля пізнішого часу див.: Його ж. Середовище українських малярів Перемишля у XVII столітті // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). – Київ, 2002. – Вип. 2. – С. 231–256.

49 Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 165.

50 Frazik J. T. Sztuka ziemi Przemyskiej i Sanockiej około r. 1600. Uwagi o wykonawcach // Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie. Lublin, listopad 1972. – Warszawa, 1974. – S. 221.

51 Александрович В. Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст. // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 62; Tenże. Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemysł, 1994. – Т. 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. – S. 349–350.

52 Відповідний аспект його творчого шляху відомий за іконами з церкви святого Іоана Богослова в Перекопаній поблизу Перемишля (Перемишль,

Національний музей) й іконами та розписами монастирської Вознесенської церкви в Улючі. Див.: Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991. – II. 101; Janocha M., ks. Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności. – Warszawa, 2008. – S. 68. – II. 67; 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. 102–105.

53 У цьому переконує насамперед звернення до назагал мало поширеної у мистецькій практиці версії головного образу молитовного ряду у вигляді благословляючого обіруч Спаса, приклад чого в його спадщині дає згадана ікона 1675 р. з церкви святого Іоана Богослова в Перекопаній. Вона, безперечно, відтворює центральну ікону молитовного ряду Успенської церкви у Львові, яку за контрактом 1637 р. наступного року завершив Микола Петрахнович Мороховський (Грибовичі, церква святих Кузьми і Дем'яна). Репродукована: Александрович В. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства. – Львів, 2010. – С. 380.

Марта ГЕЛИТОВИЧ **ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ** **ІКОНИ «СТРАШНОГО СУДУ»** **1662 РОКУ ІЗ ЦЕРКВИ УСПІННЯ** **БОГОРОДИЦІ С. МЕДИНИЧІ** **БІЛЯ ДРОГОБИЧА В КОЛЕКЦІЇ** **НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ** **ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО**

Зображення Страшного Суду було поширеним на теренах Київської Русі ще від початку прийняття християнства. Як свідчать монументальні ансамблі, цей іконографічний тип став обов'язковою складовою церковного інтер'єру з другої половини XV ст., проте ранніх ікон на цю тему немає¹. Найраніший відомий зразок цієї тематики знаходиться у стінописі Кирилівської церкви в Києві (остання третина XII ст), а також в мініатюрі «Київського псалтиря» 1397 р. В колекції Національного музею у Львові зберігаються дві найдавніші ікони «Страшного Суду» - з церков Різдва Богородиці у Ванівці другої половини XV ст. та останньої чверті XV ст. у Мшанці.²

На основі уцілілих пам'яток, починаючи з XV ст., відомо, що великі монументальні

ікони Страшних Судів були парними до подібних їм за розмірами ікон Страстей Господніх³. Разом з іконостасом вони творили у храмі триєдиний ансамбль і були невід'ємною частиною церковного інтер'єру. Як правило, Страшні Суди розміщувались на західній стіні церкви, рідше на південній⁴. Вони мали дидактичний характер і слугували для вірних нагадуванням про Суд Божий та минулість мирського життя. Ці ікони набули для церкви виняткового значення, їх сенс мав бути зрозумілим для кожного мирянина, тому іконописці застосовували весь арсенал зображальних засобів, щоб допомогти віруючим відчитати їхнє значення⁵.

В порівнянні з іншими іконами, у Страшних Судах автор більше вдавався до особистої інтерпретації сюжету, зокрема, в зображеннях грішників та пекельних мук, ілюструючи тим самим тогочасну мораль⁶. Іконописець міг зобразити усіх тих, кого він вважав найбільшими грішниками. Такі композиційні сцени привертають увагу дослідників, адже в так званих неканонічних

персонажах, відображено тогочасний побут, одяг, меблі, посуд, а також говірку, про яку дізнаємося із супровідних текстів.

Ікони Страшних Судів були найбагатолюднішими композиціями в іконописі. Їх біблійний сюжет базується на вченні про Парусію - Друге Славне Пришестя Ісуса Христа і Суд, який Він чинитиме над усім людством, починаючи від першої людини Адама і до останніх живих. Це єдиний іконографічний варіант есхатологічного характеру сповнений найбільш містичного дійства. Богословсько-символічне значення цього твору побудовано на трьох складових: кінець світу, воскресіння з мертвих та Суд Божий, основою чого слугували біблійні та





апокрифічні тексти. У Святому Письмі про це згадується в окремих віршах, наприклад: Дан.7:9-10; Мт.13:49-51; 19:28; 25:31-46; Ів.5:22,27 та найбільше у книзі Об'явлення. Дотичними до цієї теми були також твори Отців Церкви і богословів, передусім - св. Єфрема Сиріна, Палладія Мніха та Мніха Григорія⁷.

Іконографія українських ікон Страшних Судів все-ще мало досліджена. Більшість пам'яток цієї тематики з колекції Національного музею у Львові не є впровадженими до літератури. Серед таких маловідомих творів своїм композиційно-іконографічним вирішенням заслуговує на увагу ікона «Страшного Суду» 1662 р. Пам'ятка походить з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Мединичі (Медениця) Дрогобицького району Львівської області. Згідно напису вирізьбленого на одвірку південних дверей церкви, вона була збудована 1644 р.⁸.

Мединицький «Страшний Суд» невідомого автора репрезентує групу датованих ікон XVII ст. із вкладним текстом, що тим самим полегшує датування інших подібних пам'яток. Про цю ікону немає достатніх відомостей у літературі. Поодинокі згадки знаходимо у праці Віри Свенціцької «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.», де репродуковано лише невеликий

фрагмент твору⁹. Дослідник Олег Сидор вводить пам'ятку у реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ¹⁰.

«Страшний Суд» з Мединич надійшов до Національного музею у 1961 р. з експедиції Петра Лінинського та Бориса Возницького. Це одна з 38 ікон цієї тематики у музейній збірці¹¹. Твір привертає увагу своїми розмірами (307 x 257,5 x 5см.). Іконний щит складається з трьох окремих частин, кожна з яких в свою чергу складається з трьох дошок. Кожна частина з'єднана двома врізними по боках і однією накладною посередині шпугами. Ці три окремі частини були з'єднані між собою шістьма дерев'яними тиблями. На щиті збереглося накладне профільоване обрамлення. Помітні втрати накладного обрамлення внизу на лівій дошці та частково на правій в нижній частині праворуч. По всій поверхні щита помітні наскрізні дірки від тиблів.

Стан збереження ікони задовільний. По всій площині загальні поверхневі забруднення та потертя фарбового шару, найбільше в нижній частині. У 1965 р. реставратор П. Лінинський розчистив фрагмент живопису на третій дошці. Це показало колористику твору та дозволило розглядіти окремих епізод - зображення народів, яких веде Мойсей на Божий Суд.

В інвентарному описі В. Свенціцька характеризує ікону як таку, що поєднує



професійну майстерність з наївною умовністю майстрів з народу. Твір наділений яскраво вираженими реалістичними та побутовими рисами, що з XVII ст. домінувало у більшості українських ікон. В іконографічно-образному відношенні пам'ятка не має близьких відповідників. Більшість збережених ікон з XVII ст. різні за своїм образно-художнім вирішенням.

Подібно до найраніших іконографічних зразків Страшних Судів, композиція мединицького «Страшного Суду» розгортається в умовних п'яти горизонтальних регістрах. В горі по центру - півпостать Бога Отця (найбільша в композиції) у вигляді сивобородого старця на хмарах. Господь Саваот зображений в короні із благословляючим жестом і державою у лівій руці. Таке зображення є нетиповим для візантійської традиції, оскільки не було канонічним зображати невопложеного Отця як видиму Особу. Одним із найраніших зображень, де традиційний символ «Ветхий деньми» замінено образом старця, знаходимо у трушевицькому Страшному Суді з другої половини XVI ст.¹². Найімовірніше, така інтерпретація була під впливом західного малярства, що з XVI ст. починало активно проникати в український іконопис.



Мотивацією міг слугувати й біблійний текст (Див.: Дан. 7:9).

Обабіч Бога Отця - два ангели згортають карту неба, що символізує один з найважливіших сюжетів ікони - кінець світу (Див.: Об.6:12-17). На хмарах, де стоїть Отець, зображено голуба, як символ Святого Духа. По обидва боки під хмарами трублять у сурми ангели, звіщаючи про Суд Божий. З правої сторони композиції - архангел Михаїл скидає сатану. Зліва - Ісус Христос зустрічає праведні душі, які пройшли дорогу митарств. Так звана «дорога митарств», часто зображалася у вигляді змія - символу Сатани, або -зигзагоподібної дороги з віконцями-вежами, через які проходить душа. Мединицька ікона презентує пізніший іконографічний тип, де митарства розміщені у 25 квадратах вздовж лівого краю у вигляді вежі.

У другому регістрі в центрі, бачимо маєстатичну постать Ісуса Христа, що сидить на пікрюзі оточений круглим сяйвом, як суддя (Див. Ів.5:22)¹³. Таке зображення Христа має спільні іконографічні моменти із зображеннями «Спас у Славі», «Спас на троні», та «Вознесення», що зумовлюються темою Господньої Слави¹⁴. Праворуч від Христа стоїть Богородиця, ліворуч - Іван



Предтеча. Обидвоє в молільній позі, як у традиційних зображеннях «Деїсис» з українських іконостасів. За ними у кількох рядів стоять архангели і всі Небесні Сили.

Під Христом у зворотній перспективі зображена Етимасія - Приготований Престіл накритий білою тканиною. По обидва боки його тримають ангели в червоних дальматиках. На ньому розгорнута книга з євангельським текстом від Мат. 25:34 «Прийдіть, благословенні Отця мого, візьміть у спадщину Царство, що було приготоване вам від сотворення світу». А також символи Страстей Господніх - хрест, терновий вінець, цв'яхи та кості. З-під Престолу видніється Божа рука із душами праведників та терезами, що зважують добро і зло. Обабіч Етимасії на окремих кріслах сидять по шість апостолів, які будуть чинити суд над дванадцятьма племенами Ізраїля¹⁵.

У четвертому реєстрі під Престолом навколішках Адам і Єва. Між ними величезне дерево, котре гіллями торкається Престолу, а корінням сягає сцени пекла. Така рідкісна композиція із деревом є надзвичайно цікавою і потребує подальшого дослідження. Можемо припустити, що це дерево є алюзією до Едемського дерева пізнання добра і зла.

Зліва між гіллям – жіноча постать у короні з піднятими вгору руками. Найімовірніше тут зображено царицю савськю. Про її



присутність на Господньому Суді говориться у євангельських текстах (Мт. 12:42; Лк. 11:31) «Цариця півдня стане на суді з цим поріддям і його засудить, бо вона прибула з кінця світу, щоб побачити мудрість Соломона, а тут є – більше від Соломона!». Однією з не багатьох відомих ікон, де зустрічається така постать, є ікона «Страшного Суду» XVI ст. з с. Мала Горожанка¹⁶, що зберігається у Львівській картинній галереї. Там цариця зображена зліва від Престолу, симетрично до постаті Мойсея.

Зліва від Адама стоять праведні чини: єпископи, монахи, священники, пустельники та інші праведники. Справа від Єви – неправедні народи, котрі веде Мойсей. Він однією рукою вказує вгору на Христа Суддю, а іншою тримає скрижалі. За Мойсеєм завжди першими стоять євреї¹⁷, а далі у своїх традиційних одягах: турки, татари, араби, німці. Таке розташування по праву і ліву сторону зумовлене євангельським текстом (Мт.25:41).

Останній ряд ікони найширший, він займає одну третю всієї композиції. Зліва зображено Рай у вигляді мурованої твердині з баштами. Така інтерпретація виникла в період інтенсивного будівництва оборонних споруд у XVI — XVII ст¹⁸. Посередині Раю сидить Богородиця між ангелами та праотцями Авраамом, Ісааком та Яковом з душами праведних на їх лоні. Зліва біля праотців розкаяний розбійник із хрестом у руках, котрому Христос пообіцяв бути в Раю (Див. Лк.23:43). Ворота Раю пильнує вогненний серафим. Апостол Петро на чолі з апостолами відмикає райські ворота, за ним ангел підводить групу праведників.

По центрі реєстру – сцена воскресіння мертвих. Її зображення суттєво відрізняється від ранніх візантійських ікон, де справа композиції, в умовному

колі зображалося персоніфікацію суші і моря, котрі повертають душі померлих¹⁹. У мединицькому «Страшному Суді» сцена воскресіння розгортається на фоні гористого пейзажу по центрі реєстру: з могил встають померлі, ангел подає їм руку, на милицях підіймаються каліки, інший ангел стріляє з лука у злу силу. Поряд показано дві сцени, що викривають грішні людські вчинки. В одній – під час сповіді чоловікові шепоче чорт, щоб не говорив усіх гріхів, в іншій – чоловік спить на ліжку в той час, як в церкві дзвонять дзвони на Службу. Досить часто ці сцени зображаються поряд на одній іконі, але також можуть бути й окремо, особливо сцена зі сповіддю²⁰. Цей сюжет взято із твору Кирила Філософа «Проповідь на вихід душі», а сцена з чоловіком, що спить взята із популярного у тому часі твору «Ходіння Матері Божої по муках»²¹.

Нетиповим іконографічним вирішенням автор представляє тему пекла. Пекло розташоване внизу розлогого коріння дерева, під землею. У правому куті композиції, подібно до усіх інших ікон Страшного Суду, автор зобразив розкрити пащу чудовиська Левіатана, на котрій сидить Сатана і тримає душу Юди Іскаріота. Правіше – монохромно зображено муки різних категорій грішників з відповідними написами. З огляду на потемніння поверхні цієї частини ікони, важко відчитати написи. Проте можна розгледіти більшість постатей: перелюбники, самогубця, повішаник, пияк, відьма, чарівниця, гравці в кості, та наруги чортів над грішниками.

Внизу ікони зліва на чорному тлі є дарчий напис білилом у п'ять рядків опублікований у монографії В. Свенціцької²²:

«РОКУ БЖІА ДХЗВ МСЦА СПЕ КС ДНІА

Равъ Бжїи Іванікъ Песа^к Адр҃гї Івсифъ Ва^кВли^н

Сню ікону надали До храму Оуспениа ПР Бци

Вса^т Мединичахъ заѡпущенне Свои^х Грѣхо^в ѡ.к.М.И.К [W.К.М^А.Ю.К].».

За художньо-малярськими і образно-стилістичними особливостями «Страшний Суд» з Мединич близький з творами Стефана Медицького - дрогобицького маляра з XVII ст. Гіпотетично можемо припустити, що

автором мединицького Страшного Суду міг бути саме Стефан Медицький. З його робіт відомі в Дрогобичі іконостас 1669 р. в церкві св. Юра та іконостас в каплиці Івана Предтечі на емпорі церкви Воздвиження Чесного Хреста²³. Вважається, що маляр Стефан Медицький походив з с. Медики²⁴. Однак не виключено, що він міг походити з с. Мединичі біля Дрогобича.

Ікона «Страшного Суду» з 1662 р. з Мединич потребує подальшого всебічного аналізу. Оскільки пам'ятка не реставрована, важко точніше аналізувати цей твір і «відчитати» усі збережені його елементи. Планується повна реставрація цієї ікони для її експонування в постійній експозиції Національного музею у Львові.

1 Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVII століть. – Київ, 2007. – С. 37.

2 Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. – Львів, 2005. – Іл. 297, 298.

3 Гелитович М. Страсті Господні з Мігова // С. – Львів, 2008. – С. 39.

4 Сидор О. Ікона Страшного Суду з Вільшаниці // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001 – С. 83.

5 Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська... – С. 38.

6 Там само. – С. 50.

7 Сидор О. Ікона ... // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – С.81.

8 Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. – Львів, 1998. – С. 341.

9 Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – Київ, 1966. – С. 54.

10 Сидор О. Реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – С.93.

11 НМЛ, Кв – 42413, І – 2985.

12 Сидор О. Реєстр ікон ... // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – С. 93.

13 Himka J.-P. Last Judgment iconography in the Carpathians. – Toronto, 2009. – С. 31.

14 Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славї» – Львів, 2005. – С.4.

15 Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів, 2008. – С. 211.

16 Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ... – Іл. 156.

17 Himka J.-P. Last Judgment iconography ... – С. 113.

18 http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vnam/2008_19/016.htm – 26 вересня 2010.

19 Himka J.-P. Last Judgment iconography – С. 36.

20 Himka J.-P. Last Judgment iconography ... – С. 132.

21 Там само. – С.133.

22 Свенціцька В. Іван Руткович ... – С. 131.

23 Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – Київ 1983. – С.147.

24 Словник художників України. – Київ, 1973. – С. 219.

Мар'яна ПЕЛЕХ.

ІКОНОГРАФІЯ ПРЕДЕЛ: РІДКІСНА ІКОНОПИСНА СИМВОЛІКА СЮЖЕТІВ З ЦЕРКВИ УСПЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ XVII СТ. У МОР'ЯНЦЯХ НА ЯВОРІВЩИНІ*.

На Яворівщині у селі Мор'янці знаходиться церква Успення Пресвятої Богородиці¹. Іконостас цієї церкви, на сьогоднішній день ще не привернув увагу дослідників, ні за авторством іконопису, ні за іконографією, також не відоме походження іконостасу. Володимир Вуйцик датував цей іконостас 1665р.² Вважав, що дерев'яна церква побудована у 1766 р. З якої місцевості і з якого храму походить цей іконостас нам зараз не відомо. Цей іконостас, з нашого погляду, відзначається рідкісними іконографічними сюжетами, які не набули широкого поширення в тогочасних подібних пам'ятках Галичини.

П'ятиярусний іконостас творять цокольний, намісний, празничний, апостольський і пророчий ряди з поярусно-горизонтальним членуванням та верхнім аркоподібним обрамленням ікон апостольського ярусу. Завершується іконостас круглим картушем з композицією «недремне око³» в оточенні ореолу з золотих променів. Угорі цієї композиції – хрест.

Намісний ярус іконостасу складається з ікон: «Йоан Хреститель з житієм» (на бічних клеймах ікони, представлено десять



Іконостас церкви Успення Пресвятої Богородиці у Мор'янцях.

сюжетів із життя Йоана Предтечі, що є досить рідкісним явищем у Галичині, за поширеною традицією тут вміщували ікони св. Миколая), «Богородиця Одигітрія», «Христос Пантократор», «Успення Пресвятої Богородиці». Царські врата, за нашими припущеннями створені на поч. XVIII ст. із «Благовіщенням» та із зображенням євангелістів. Одвірки царських та дияконських врат перемальовані у середині 90-х рр. XX ст. На одвірках царських врат вміщено зображення старозавітних персонажів Мелхіседека та Аарона, на дияконських (північних) – ранньохристиянські мученики архидиякони Стефан та Лаврентій; на дияконських (південних) – можливо архангели Михаїл та Гавриїл.

За нашими припущеннями, на рівні цокольного та намісного ярусів іконостасу, можливо у середині XVIII ст. доставлені додаткові ікони із зображенням св. Василя Великого, св. Миколая, св. Григорія Богослова, св. Йоана Златоуста. Над північними дияконськими вратами у маньєристичному обрамленні присутня ікона «Нерукотворний Спас», над південними – «Старозавітна Трійця».

Празничний чин іконостасу розташований, згідно календарного року: «Різдво Богородиці», «Введення Богородиці до храму», «Різдво Христове», «Хрещення Господнє», «Стрітіння Господнє», «Благовіщення», «Тайна вечеря», «В'їзд до Єрусалима», «Зішестя в Ад», «Вознесення Господнє», «Зішестя Святого Духа», «Преображення», «Успення Богородиці».

Над празничним ярусом міститься апостольський чин. Ікони в Деїсусному чині, за нашими припущеннями, розташовуються в наступній послідовності, починаючи з північної частини іконостасу: св. ап. Тома, Яків?, ап. Андрей, єв. Марко, єв. Матей, ап. Петро; в основі ряду, у центрі ікона Деїсусного триморфону, з Богородицею та Йоаном Хрестителем; від центру: ап. Павло, єв. Лука, єв. Йоан, Варфоломей, Симон, Филип. Усі апостоли тримають у руках атрибутивні символи – сувої, тільки євангелісти та апостол Павло, зображені ще й з відкритими, або закритими книгами. Традиційно, апостоли Павло і Павло із атрибутами, відповідно ключами та

мечем. Апостоли зображені в повний зріст, на різьбленому орнаментованому золоченому тлі та поземі темно-зеленого кольору з декоративним зображенням квітучих трав. Постаті звернені до центру молитовного ядра – Деїсусу. Їхній одяг зображений насиченими, широкими локальними площинами, переважають градації активного червоного кольору. Складки модельовані графічно. На ногах сандалії подані гравіровано. На тлі містяться підписи-назви апостолів та євангелістів виконані літерами брунатим кольором.

Останній верхній ярус іконостасу складається з чотирнадцяти пророків: – Єремія; – Варух, і Йоїл; – Малахія і цар Соломон; – цар Давид і Захарія; – Мойсей і Йона; – Міхей і Ісаїя; – Єзекиїл і Софонія; – Авакум. Пророки розташовані аналогічно, як і в іконостасі П'ятницької церкви у Львові, та іконостасі Преображенської церкви у с. Зарудці⁴ (два крайні ліворуч і праворуч по одному зображенні в медальйонах, інші дванадцять по два пророки в одному медальйоні). Така кількість пророків також існувала в іконостасі з Успенської церкви у Львові поч. XVII ст.⁵ У центрі пророчого ярусу знаходиться ікона Розп'яття Христа, іконографія якої є нетрадиційною для Галичини, три ангели у чотири чаші збирають кров розп'ятого Христа, яка скапує з його ран, угорі праворуч та ліворуч від розп'яття сонце і місяць (мотив композиції запозичений із західноєвропейської гравюри).

Та все ж таки, метою написання цієї статті є аналіз ікон предел цього іконостасу, які вирізняються рідкісною іконографією, яку не зустрічаємо в тогочасних іконостасах Галичини і які як іконографічні об'єкти ще не стали предметом мистецтвознавчих досліджень.

Тематичні предели в українському іконостасі у цокольному ярусі, з нашого погляду, на відміну від існуючого, усталеного наукового дискурсу, з'являються на початку XVII ст. Тут сценічні зображення розташовувалися під намісними іконами іконостасу. Найдавніші відомі сюжетні предели збереглися в наступних іконостасних пам'ятках: іконостас Успенської церкви у Львові (1630, Грибовицький іконостас), Дністрика Головецького (1653), Старої Скваряви (цокольні ікони авторства Рутковича «Передача ключів Петрові», «Неопалима

купина» - 1685 р.⁶), Волі Висоцької (1655) та дрогобицької церкви святого Юра (1659, авторства Стефана Медицького⁷).

На специфіку іконографії предел українських іконостасів звертали увагу у різні роки ряд мистецтвознавців: Віра Свенціцька, Стефан Таранушенко, Володимир Овсійчук, Володимир Александрович, Роман Зілінко, та ін. Всі вони сходились на думці, що на пределах використовувалась досить значна різноманітність сюжетів, які рідко повторювалися.

Віра Свенціцька констатувала, що у середині XVII ст. не було усталеної традиції, тематичних сюжетів зображень у предельному ярусі. На той час у львівському П'ятницькому та рогатинському Святодухівському іконостасах зустрічаємо декоративно-орнаментальні предели, які імітують золототкані парчеві тканини, якими можливо завішувались нижні партії ікон, або високі цоколи у XV– XVI ст.⁸ З нашого погляду, ця традиція, яка бере свої початки від цокольних партій настінних розписів у святилищах та нефах храмів XIV–XV ст.⁹

С. Таранушенко відносив традицію використання іконних зображень у цокольних партіях українських іконостасів до другої половини XVII ст.¹⁰ При аналізі мідної моделі іконостасу з Успенського собору Києво-Печерської Лаври, вказував на використання у предельному ярусі новозавітної іконографічної тематики ікон.

Більш докладно розглядав тематику цокольних ярусів іконостасів жовківщини Володимир Овсійчук. Він зауважив, що в основу сюжетних тем предельного циклу впроваджувалась переважно старозавітна іконографія, рідше новозавітна. Сцени із світського життя набувають рис побутового характеру. У багатьох композиціях ікон предельних циклів відсутнє золоте тло¹¹. Широко використовувалась гравюра як взірець для створення композицій «Тріоді цвітної» (1642), видання М. Сльозки¹².

Володимир Александрович зауважив, що значного поширення в іконографії предел, відповідно до традиції, яка зародилася на київському ґрунті ще перед кінцем XI ст. набули зображення святих Антонія і Феодосія Печерських¹³.

Роман Зілінко¹⁴ доводить, що сюжетні предели в основному стосувалися

значимості намісної ікони, продовжували і розвивали її зміст. Дослідник навів ряд прикладів, щодо розташування ікон предельного ярусу. Під намісною іконою Богородиці, на її пределі, розміщувалась ікона «Мойсей перед Неопалимою купиною», де старозавітна «Неопалима Купина», згідно біблейської екзегетики трактується прообразом Богородиці нового завіту. Під намісною іконою Христа зображався сюжет, що стосується Спасителя: «Христос навчає в Храмі», «Явління Христа Петру Александрійському», та інші. Запровадження орнаментальних предел дослідник трактував, як своєрідне продовження традиції використання завіс у вітварних перегородах.

Чотири ікони предельного циклу в іконостасі у Мор'янцях закомпоновані у видовжений по вертикалі прямокутник. Сюжетний розвиток композицій також розташовується по вертикалі, тобто події відбуваються один над одним. В цих іконах запровадженні просторові нововведення, розгортання планів у перспективному скороченні у глибину, двохвимірний іконний простір перетворюється в трьохвимірний, тобто картинний. Особлива увага приділяється детальному, реалістичному промалюванню елементів пейзажних партій, та біблейних постатей в щиро-наївній манері. У всіх іконах простір обмежується гладким золоченим тлом. На гладкому золотому тлі ікон «Йоан Хреститель охрещує іудеїв в ріці Йордан», «Воздвиження мідяного змія Мойсеєм», «Обнесення Ковчегу завіту священниками-левитами довкола міста Іерихона» містяться діпінті, які пояснюють-підписують зображення ікони. В іконі «Йоан Хреститель охрещує іудеїв в річці Йордан» додатково присутні написи з пророцтвами на хартіях. Ікони предельного циклу у Мор'янцях ілюструють біблейні оповіді старозавітної тематики. Композиційним прототипом є звернення до західноєвропейської гравюри.

Під намісним ярусом іконостасу розташовані наступні ікони (перелічуються з півночі на південь іконостасного ярусу):

– ікона намісного ряду «Йоан Хреститель з житієм» – предела «Йоан Хреститель охрещує іудеїв в ріці Йордан»¹⁵;

– «Богородиця Одигітрія» – предела «Сон



Предела «Йоан Хреститель охрещує іудеїв в ріці Йордан».

Якова»¹⁶;

– «Христос Пантократор» – предела «Воздвиження мідяного змія Мойсеєм»;

– «Успення Пресвятої Богородиці» – предела «Обнесення Ковчегу завіту священниками-левитами довкола міста Іерихона»¹⁷.

Предела «Йоан Хреститель охрещує іудеїв в ріці Йордан». Двопланова композиція ікони розвивається на тлі горбистого мальовничого пейзажу, з реально поданими кущами та деревами. На дальньому пагорбі розташований сосновий ліс. Внизу композиції, у ріці Йордан стоїть група людей. Поколінні постаті зображені оголеними, тіла вкриті тільки пов'язками на стегнах. Їхній розкинений одяг лежить на протилежному березі ріки. Погляди їхні спрямовані на Предтечу, а руки схрещені на грудях. Над ними схилений Йоан Хреститель. Лівою рукою благословить, у правій традиційна хартія з текстом: **По..са..**

гр..а.... ДНЕ ПО ДА...ЕСА ПРИБЛИ Т... ..И
О... БА АБНО.. Предтеча одягнений у одяг із верблюжої шерсті, підперезаний шкіряним поясом, босоніж. Зверху накинений гіматій світло-охристого кольору. Голову обрамлює гладкий золотий німб. У глибині композиції, над людьми розгорнута хартія із написом:



Предела «Сон Якова».

ѢТІ ТѢА" ЖЫДЫ КРЕСТИТЪ, вище зображена сцена «Проповідь Йоана Предтечі» у перспективному скороченні. Подана громада людей, біля них окремо стоїть Йоан Хреститель. На проповіді до святого Йоана Хрестителя приходили з Єрусалиму, з Юдеї із околиці Йордану, сповідаючись у своїх гріхах та приймаючи хрещення від нього в ріці Йордані (Мт. 3, 5-6), (Мр. 1, 4-8). Угорі композиції на гладкому золотому тлі присутній напис: **ѢОБО" СѢГО ТѢАНА ПРѢТЪЧИ.**

Предела «Сон Якова». Ліричний сюжет, змальований на тлі чудової, багатопланової природи. Містить в собі біблейний оповідний характер (Бут. 10-13, 18, 28). По дорозі в місто Харан, втікаючи від свого брата Ісава, зображений Яків, який втомлений подорожжю заснув. Зображений діагонально до обрамлення ікони. Під лівою рукою скипетр. У правій, дорожній мішечок. Прикритий охристим гіматієм. Під головою два обтесаних каменя, один з яких величезний. За каменями розташовані три дерева з розкішно зеленою кроною, які фланкують праву частину композиції. У нижньому кутку, біля Якова розташовувався ягня. За Яковом зображено його містичне видіння – «сон» - драбина¹⁸, що простягнулася із небес на землю аж до верхівки хмар. Драбиною

піднімаються і сходять три ангела. Ангели вбрані у довгі світлі туніки блакитного, світло-жовтого та сірого кольорів та короткі далматики у червоних та охристих тонах. Крила ангелів також кольорові, в зелених та червоних відтінках. Погляд центрального ангела спрямований на глядача. На верхівку драбини – Господь, із хмар звертається із благословенням до Якова та його нащадків. За його золоченим німбом – сяючі промені.

На другому плані композиції, в урочищі глибокої долини поданий горбистий романтичний краєвид, який завершується на лінії горизонту пухнастими білими хмарами. На зелених пагорбах пастухи пасуть овець, із зелені проглядаються і окремі будівлі. Через долину протікає ріка, на дальньому плані її русло набирає все крутіших форм. В даліні видно місточок, через який проходить подорожній. Настрій ікони спокійний та умиротворений. У середньовіччі цей сюжет рахувався «символом» Діви Марії, через який досягалося єднання неба і землі¹⁹. «Драбина Якова» є прообразом Пресвятої Богородиці²⁰.

Предела «Обнесення Ковчегу завіту священниками-левитами довкола міста Іерихона»²².

В основу композиції закладена біблейна оповідь про захоплення міста Іерихона під проводом Ісуса Навина. Згідно за книгою Ісуса Навина²³, від звуку сімох сурем з бараньочого рогу, та бойових вигуків процесії з Ковчегом Завіту мури похитнулися і розпалися укріплені стіни міста Іерихону: «Сім священників нехай несуть перед Кивотом сім сурем з баранячого рогу, а дня сьомого обійдете сім разів навкруги міста, й нехай священники засурмлять». (І.Н. 6, 4-5).

Двопланова композиція. На передньому плані проходить процесія, яка на дерев'яних поперечинах проносить Ковчег завіту. Попереду священники-левити, які сурмлять у баранячі роги. Позаду Ковчегу завіту зображений озброєний натовп у військових обладунках. На другому плані-місто Іерихон, мури якого обвалюються. Угорі композиції на гладкому золотому тлі напис: **ѢГДИ ЛЕ"ВИТЫ НОШАХУ" КИВО" ЗАВЪ ТА ГДНА ТЪДА ЁРЬО" ПАДЕСА:**

Композиційним вирішенням ікони «Обнесення Ковчегу завіту» священниками-левитами довкола міста Іерихона»



Предела «Обнесения Ковчегу завіту священниками-левитами докола міста Іерихона».

послужила західноєвропейська гравюра. Однак Ковчег, що зображений на (див. зображення) знаходиться під розгорнутими крилами херувимів. Ковчег, який зображений на пределі іконостасу у Мор'янцях, під священним шатром накритим шкірами барана.

Предела «Воздвиження мідяного змія Мойсеєм» (Мойсей повісив змія на дерев'яній палиці з горизонтальною перекладною). Мотивом композиції послужила старозавітна біблійна оповідь, про покарання євреїв за непослух Богові. Коли вони, після довгої подорожі пустелею почали нарікати на Бога та на Мойсея²⁴.

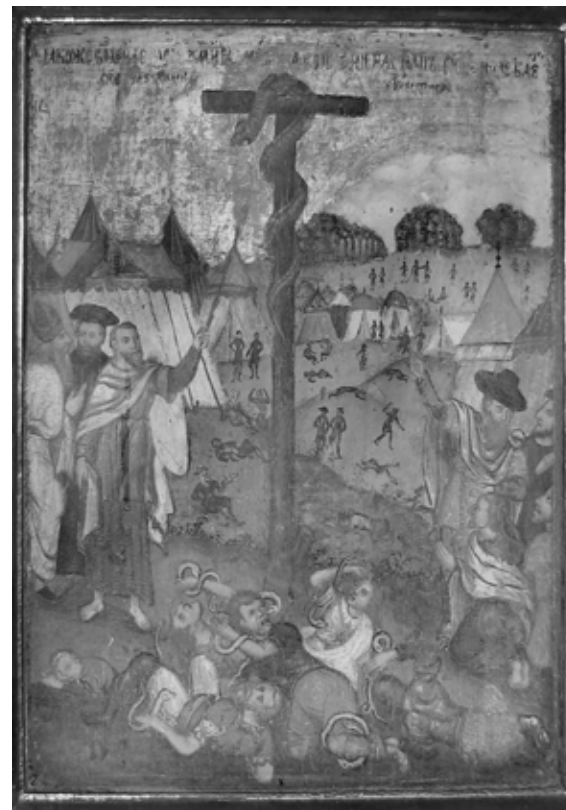
Тоді Господь послав на людей смертоносних змій, і багато з них загинули. А потім перед ними для вилікування від страху й для нагадування про Бога, Мойсей встановив відлитого ним мідного змія приладнав на палиці²⁵.

Композиція ікони складається із декількох планів і розвивається у перспективному скороченні, розгортається на тлі пустельно-горбистого краєвиду, у даліні зелені куші. Горизонт завершується біло-сірими хмарами. Де-не-де розташовані шатра, і всюди люди, що борються із кусючими зміями.



Гравюра. Н. Natalis. *Evangelicae historiae Imagines*, Antverpiae, 1593. *Poszczególne ryciny zostały opracowane za wydaniem: M. Mauquoy-Hendrickx, Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier, MCMLXXXII, T. 3. Табл. 333. № 2176.*

На передньому плані ікони група людей, що обороняються від отруйних змій, які обвивають їхні тіла. На другому плані розташовані повнозростові біблійні постаті, у центрі композиції велика жердина Т – подібної форми з мідяним змієм. Ліворуч розташована фронтальна постать Мойсея, лик розвернений у тричвертному повороті до стовбура із змієм. В його правій руці жердина, яка вказує на мідяного змія. Одягнений у синій хітон, зверху коротка далматика і світло-охристий гіматій. За Мойсеєм – фігура Аарона²⁶ ще з одним іудеєм. Вони активно спілкуються між собою. Первосвященник Аарон зображений у профіль з довгою сивою бородою на голові кидар. У правій частині композиції також два іудеї. Іудей, який стоїть ближче до стовбура з мідяним змієм, з довгою рудуватою бородою, а на голові капелюх. Права рука його припіднята, вказує іншому на мідяного змія. Одягнений у довгий охристий хітон, зверху охриста далматика і блакитний гіматій. Перед ними двоє людей, вони стоять навколішки, зі складеними у молитві руками. Погляди їхні звернені до



Предела «Воздвиження мідяного змія Мойсеєм»

жердини з мідяним змієм. Одягнені у зелені та охристий кольорів гіматії.

Посередині композиції величезний масивний стовбур брунатого кольору, що завершується широкою горизонтальною поперечкою. Стовбур обвиває довга мідяного кольору змія, голова якої спрямована до Мойсея. Позаду постатей – горбистий зеленого краєвид. Угорі на гладкому золотому тлі напис темно-червоними літерами: **ІЙКОЖЕ ВЪОДВИ.Е МЕДЕ ЗМІЯ МЕДІ.. АЕ.НТНИ НАІ ІАЛНЗ ЕИ ПОДОВАЕТ СІЙЪ ЧЕЛОВЕЧЪКОМЪВЪОНЕСТИСА.**

Ікони предельного циклу іконостасу у Мор'янцях збагачені новими іконографічними сюжетами, які пов'язані з тенденціями ренесансного світосприйняття, інспірованими впливами західної культури, особливо впровадженням нідерландської гравюри. Посилення реалістичних віянь в українському мистецтві XVII –XVIII ст. призвело до численних змін канонічної композиційної схеми іконостасів та їх іконографічної програми. Зміст іконних сюжетів, а особливо тих, які не мали попереднього розвитку збагачується елементами реаліями побуту та актуалізацією політико-драматичного звучання.

Завершуючи, слід вказати на те, що предели знайдавнішим використанням іконографічних

тематичних зображень збереглися зараз тільки в іконостасах Галичини. Зображення на іконах цокольного ярусу, а саме звертання до біблійних старозавітних, новозавітних та богословсько-символічних сюжетів простежується тут від поч. XVII ст.

Старозавітні зображення на пределах іконостасу у Мор'янцях поряд зі сценами із Нового Завіту трактувалися на свій час, як загальна ідея пророцтва та виконання божих настанов. Заклик до каяття та обіцянка спасіння для вірних, що звучить у пророчих книгах, тісно пов'язується із іконографічною програмою іконостасу, як проповіді Євангелій та спокути. Ця тенденція у збагаченні іконного змісту українського іконостасу досить чітко співпадає з розвитком української проповідницької літератури, як попереднього, так і тодішнього періоду. Ікони цього ярусу іконостасу розташовані під намісними і чітко пов'язані з ними своїм екзегетичним значенням на всіх чотирьох рівнях толкування.

Рідкісною іконографічною своєрідністю цього іконостасу є використання у північній намісній іконі образу Йоана Предтечі, а не традиційно усталеного св. Миколая. Це можливо пов'язане з ще одним празничним храмовим святом, яке можливо мала церква попереднього розміщення іконостасу, або певний знак про ктиторські інтенції якогось з Іванів. Подібну іконографічну ознаку і художньо-виразну стилістику зустрічаємо в іконах, що відносять до іконостасів Вишеньського іконописного осередку другої половини XVII ст.²⁷

Предела іконостасу у Мор'янцях не тільки розширюють наші знання про стан розвитку українського іконостасу у XVII ст., але і потребують ґрунтовніших досліджень стосовно походження та місця попереднього буття пам'ятки.

1 * Автор публікації висловлює щиросердечну вдячність пароху церкви Успення Пресвятої Богородиці о. Тарасу за сприяння у огляді та дослідженні іконостасу у Мор'янцях.

Перша письмова згадка про село Мор'янці, що на Львівщині датується 1429 р. (за інформацією Василя Слободяна). Місцева парафія була заснована у 1766 році Ігнатієм Цетнером. Можливо, у цьому ж році збудували існуючу дерев'яну церкву, хоча пізніші шематизми датують її 1773 роком. У післявоєнний період, з 1961 по 1989 рр. храм стояв зачинений.

2 На даний час нам не відомі мотиви та підстави для такого конкретного датування, яке впровадив В.

Вуйдик. Подальші дослідження вимагають уточнення, на основі чого дослідник його вивів.

3 Ранній символ Бога-Отця (до того, як його стали зображати в людській подобі). В епоху Ренесансу розміщували в трикутник, як символ Трійці. Див.: *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1999. – С. 166.

4 *Пелех М.* Иконостас Преображенської церкви села Зарудці, як визначна пам'ятка сакрального мистецтва Галичини середини XVII ст. // Вісник Львівської академії мистецтв, Львів, 2009 р. – С. 423.

5 *Пелех М.* Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви Львова поч. XVII ст. (т. зв. Грибовицький іконостас) // Вісник Львівського університету. Серія історична, Львів, 2009 р. (друкується).

6 *Скоп-Друзюк Г., Скоп П.* Иконостас села Старої Скваряви XVI-XVIII століття. – Львів.–Логос, 2009. – С. 17.

7 Соловка О. Роль пейзажу в предельних іконах іконостасів церкви св. Юрія в Дрогобичі // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання. Дрогобич «Відродження» – 1998. – С. 81.

8 *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 70.

9 Один з таких прикладів настінні розписи кінця XV - поч. XVI ст. у церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицькій (Польща).

10 *Таранушенко С.* Український іконостас. // Записки НТШ. Том ССХХVII. Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 147.

11 *Овсійчук В.А.* Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – К.: Наук. Думка, 1991. – С. 160.

12 Там само. – С. 161.

13 *Александрович В.* Композиція циклу «Акафіст Богородиці» на пределі намісного образу Богоматері в іконостасі Святоюрської церкви у Дрогобичі // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання. Дрогобич «Відродження» – 1998. – С. 74.

14 *Зілінко Р.* Давній український іконостас // Галицька Брама. – 2010. – № 4-5 (184-185). – С. 36.

15 Наближену іконографію предели у Мор'янця зустрічаємо в багатосюжетній композиції ікони «Йоан Хреститель» XVII ст. зі с. Одрехова. (музей народного будівництва м. Сянок, Польща). У цій іконі крім сцени «Йоан Хреститель охрещує іудеїв в річці Йордан» присутня і сцена «Йоан Хреститель охрещує Христа в річці Йордан» Репродуковано: *о. Юліан Катрій.* Пізнай свій обряд. Львів, Монастир Свято-Іванівська Лавра. Видавничий відділ «Свічадо», 2004. – С. 321.

16 Найраніше зображення ікони предельного ярусу «Сон Якова» започатковане в іконостасі Успенської церкви (1630-1637) (тепер у Грибовичах Великих). Див.: *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 2006. Иконографічні особливості складу ансамблю ікон перед вівтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616-1638 р. – С. 9-16.; *Пелех М.* Збагачення іконографічних тем і виразальних засобів у складі іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. // Апологет. 2009, № 1-4 (16-19). Матеріали I Міжнародної конференції у м. Львові 23-24 лист. «Християнська сакральна традиція: Віра,

духовність, мистецтво». Богословський збірник Львівської Духовної Академії УПЦ КП. – Львів, 2009. – С. 112.

Ікони предельного ярусу із сюжетом «Сон Якова» під намісними іконами «Богородиця Одігітрія» запроваджені в наступних пределах іконостасних комплексів: у Волі Висоцькій (1655-1689) церкви Собору архангела Михаїла.; у с. Стрілки Старосамбірського р-ну, церкви св. Євстахія (іконостасу XVII ст. перенесеного із ліквідованого в кінці XVIII ст. жіночого василіянського монастиря із Смільниці.)

17 Прототипом композиційного вирішення послужила гравюра. Див.: *Н. Natalis.* Evangelicae historiae Imagines, Antverpiae, 1593. Poszczególne gyciny zostały opracowane za wydaniem: M. Mauquoy-Hendrickx, Les estampes des Wierix conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert ler, MCMLXXXII, T. 3. Табл. 333. № 2176. Висловлюю подяку Р. Зілінку за ознайомлення з репродукціями гравюр цього видання.

18 Символ спілки людини з богом.

19 *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1999. – С. 166.

20 *Туптало Д.* Життя Святих (Чет'ї-Мінеї) / Переклав В. Шевчук. – Т.П. Жовтень. – Львів, Свічадо, 2006. – С. 10

21 У біблій детально описано, як зроблений Ковчег Завіту – різновид дерев'яної скриньки зроблений з дерева акації, яка містила скрижалі закону, поданий її детальний розмір «два лікті з половиною завдовжки, півтора ліктя заввишки», покрита іззовні та зсередини «щирим золотом» (Вих. 25, 10-22). Всередині неї містилися скрижалі закону. «І покладеш до ковчегу те свідощтво, що Я тобі дам» (Вих. 25, 16). Ковчег Завіту переносили за допомогою дерев'яних поперечин, також зроблених з дерева акації.

22 Місто Ієрихон, яке євреї взяли першим після переходу Йордану при входженні у Землю обітовану.

23 *Лангуа А., Ле Муане А., Спіс Ф.* Святе письмо в європейській культурі. Біблійний словник / Пер. з фр. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 87.

24 Коли ізраїльтяни покаялися в своєму гріху і попросили Мойсея молитися Богу про визволення, Господь звелів: «Зроби собі сарафа (отруйного змія), і вистав його на жердині. І станеться, кожен покусаний, як погляне на нього, то буде жити. І зробив Мойсей мідяного змія, і виставив його на жердині. І сталося, якщо змія покусав кого, то той дивився на мідяного змія і жив!» (Чис. 21, 8-9).

25 Спрощену композицію цієї сцени зустрічаємо у клеймі з обрамлення ікони «Воздвиження Чесного Хреста» Богородчанського іконостасу авторства Йова Кондзелевича. Репродуковано: *Сидор О.* Ієромонах Йов Кондзелевич – «Воздвиження Чесного Хреста» в Богородчанському іконостасі // Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу. – Львів, 1999. – Вип. 2. – С. 31.; Иконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. Наук. видання Львівського філіалу Національного наук.-досл. реставраційного центру України. – Львів, 2005. – С. 343.

26 Браг Мойсея, перший первосвященик юдеїв. Див.: *Лангуа А., Ле Муане А., Спіс Ф.* Святе письмо... – С. 30.

27 В усній розмові такої думки притримується Марія Гелитович. Також див. *Гелитович М.* Найраніше відома ікона Іллі Бродлаковича. // Апологет. 2009, № 1-4. – С. 119-121.

Мар'яна ПЕЛЕХ СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОСТАСУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XVII - ПОЧ. XVIII СТ. З ЦЕРКВИ СВ. МИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦЯ З С. ЯКТОРІВ НА ЛЬВІВЩИНІ.

На Львівщині в мурованій церкві Св. Миколая Чудотворця у селі Якторів¹ збережений іконостас першої третини XVII - поч. XVIII ст., (рис. 1) який до сьогоднішнього дня не впроваджений до мистецтвознавчого дискурсу. Однак є цінним матеріалом для вивчення розвитку формування давніх іконостасів у Галичині у XVII ст., і за стилем малярського почерку, та за мистецькою вартістю може бути зарахований до спадщини малярської школи представниками якої були провідні митці Львова – Федір Сенькович та Микола Петрахович-Мороховський.

Иконостас у Якторові складається з п'яти ярусів. Склад іконостасу не однорідний,

зокрема, тут присутні ікони другої третини XVII ст., ікони виконані на поч. XVIII ст., та композиційні вставки XX ст. На іконостасі виявлено декілька написів, які можуть служити додатковим джерелом для атрибуції пам'ятки:

– на південних дияконських вратах:
**ВОЗДІСА РОКЪ ГІА ІУСІ Завсе́чеснаж
Ща з'бкжж И'Н'ОКЕНТИА ИГУМЕНА А
АЗЕНИЦКОГО МЦА МІА**

– під розп'яттям на верхівці іконостасу за іконою «Спас Нерукотворний», вміщений напис у чотири рядки: «/ іконостас здвигнений / Р. 1715 р. Б. / поновлений / Р. 1937 Б. /...»;

– на північній ступці царських врат у нижньому клеймі з зображенням євангелиста Марка (?), на розкритій Євангелії – : «1937р. 20 / 4 Никола Павник»;

– у нижньому кутку крайньої північної ікони деісисного ярусу: «1885 Малє.ал /



Интер'єр Миколаївської церкви у Якторові.

Иларіон.. / Крап.л.. »;

– збереглися фрагменти дипінті на золотому тлі намісної ікони «Воздвиження Чесного Хреста» у верхньому лівому кутку, потребують додаткового дослідження. Напевно, первісне зображення ікони було більшого розміру, а потім його обрізали.

Згідно з написом на південних дияконських вратах, та датою під розп'яттям, за іконою «Спас Нерукотворний», висловлюємо припущення, що іконостас перенесений, з монастирської церкви Язениці. Тогочасний монастир названий як «Прекрасна Пустиня», закладений у XVI ст.² Рік заснування василіанського чоловічого монастиря «Святого Воздвиження» в Язениці Золочівського повіту, Львівської єпархії – 1620 рік, а у 1788 р. обитель перестала існувати³, в зв'язку з йосифівськими реформами.

На сьогодні відомі дві версії щодо походження іконостасу. Перша версія – іконостас походить із Язениці Руської⁴. Друга, усна версія Василя Слободяна, про первісне походження іконостасу із Язвини, який знаходився біля Добротвору (колишня Холмська єпархія)⁵. У Язвині на той час існував жіночий монастир «Пресвятої Трійці»⁶. Автор публікації схиляється до думки про походження іконостасу із Язениці Золочівського повіту, на що і вказує присутність ікони на місці храмової «Воздвиження Чесного Хреста»⁷, натомість, в іконостасі зображення Святого Миколая Чудотворця, якому присвячена церква, відсутнє.

За станом збереження іконостасу на сьогодні, на поч. XX ст. були відреставровані ікони «Спас на престолі з чину моління», «Успення Пресвятої Богородиці», та «Воздвиження Чесного Хреста». Згідно до напису у нижньому клеймі царських вратах із зображенням євангелиста Марка (?), та підписом під «Розп'яттям Хреста» у завершенні іконостасу висловлюємо припущення, що у 1937 р. поновлював окремі ікони Никола Павник. Можливо, у 1885 р. замальований деісінний чин, згідно з текстом у цьому ярусі.

У післявоєнні роки церква була закрита. Коли у 90 р. XX ст. церкву повернули

мирянам, було виявлено відсутність всіх ікон у чині празників, крім центральної «Тайної Вечері». Розміри втрачених ікон приблизно 40×40 см.

За характером збереження цілісності ансамблю, за нашими припущеннями іконостас декілька раз переукладали і станом на сьогодні іконостас збережений не повністю. Іконостас формують п'ять ярусів: цокольний, намісний, празничний, апостольський, пророчий, завершується сценою «Розп'яття з пристоячими». Структура іконостасу ордерна, з чітким горизонтальним розташуванням ярусів. Вертикальні декоративні вставки поч. XX ст. у всіх ярусах засвідчують, що іконостас перенесений з меншої церкви, ці елементи служать для розширення іконостасної перегородки. Оформлення цокольного ярусу також говорить про його пізніше створення, можливо на поч. XX ст. Деісінний ярус – розкомплектований. У цьому ряді ікона Йоана Хрестителя розташована крайньою у південній частині іконостасу, крім цього, відсутня і ікона Пресвятої Богородиці. За традицією, зображення цих святих знаходились, або на центральній іконі «Деісис» – (триморфон - Христос з Богородицею та Йоаном Хрестителем), або ліворуч та праворуч від «Спаса на престолі» на окремих іконах, так як в іконостасі Успенської церкви у Львові (1616-1638 рр.) Поновлені всі тексти російською мовою на сுவоях пророчого ярусу також і на намісній іконі «Христос Пантократор» (можливо, у часи впливів москвофільства на галицьке церковне мистецтво), за винятком однієї ікони – «Спас на престолі з чину моління».

За образно-стилістичними особливостями, іконологічним, іконографічним аналізом та характером припускаємо, що іконостас є різномірним, тобто складається із декількох різночасових фрагментів. Зокрема, тут присутні ікони другої третини XVII ст., ікони виконані на поч. XVIII ст., та композиції виконані в кінці XX ст.:

– до письма другої третини XVII ст. належать: намісні ікони, вірогідно відреставровані на поч. XX ст.: «Успення Пресвятої Богородиці» та «Воздвиження

Чесного Хреста». Ікона «Спас Пантократор» – «поновлена», мабуть у 1937р., тло ікони «Богородиці Одигітрії», разом з перемалюванням перелевкашене на поч. XVIII ст. Частково перемальовані «Спас на престолі з чотирма ангелами» та «Нерукотворний Спас». Під записом знаходиться «Тайна вечеря», медальйони царських врат, та пророчий ярус.

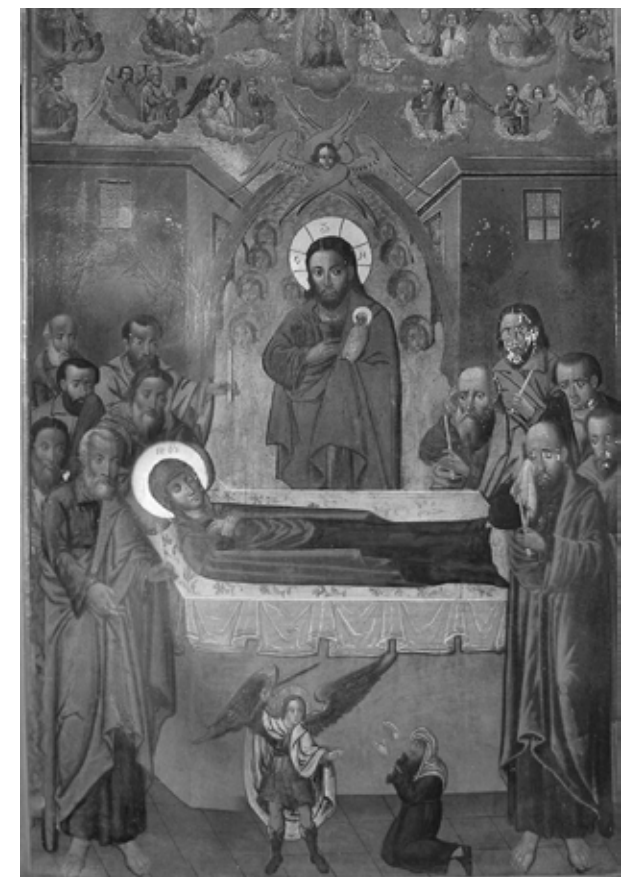
до письма поч. XVIII ст. належить завершення іконостасу «Розп'яття з пристоячими». Дияконські врата: північні з іконами «св. Юрій», що стоїть на крилатому змієві, південні – із зображенням «св. Онуфрій» (обидва під записом).

початком XX ст. можна вважати цокольну частину іконостасу, різьблені деталі в намісному, та апостольському ярусах, вертикальні вставки царських та обрамлення дияконських врат.

до письма кінця XX ст. належать композиції, які вставили у празничний ярус, на місце «викрадених».

До втрачених деталей іконостасу належать: одвірки із арками у царських та дияконських вратах, декоративні різьблені елементи на міжярусних карнизах-поясах, де зазвичай містилися написи і традиційно розміщувались в іконостасах XVII-XVIII ст., і як говорилося вище, відсутність ікони Пресвятої Богородиці у деісінному ярусі.

Царські врата в іконостасі творить плоскорізьблений, ажурний орнамент, з використанням традиційного мотиву виноградної лози, що заповнює всю площину. Галузка виноградної лози виростає в нижній частині врат, посередині стулки і хвилястою лінією тягнеться вгору між медальйонами від одного краю до другого і являє собою рідкісний варіант декоративної різьби⁸. Ця лоза утворює три кола, з круглими медальйонами у центрі, утвореними із виноградного листа, і у середині обрамлені лавровими віночками. Медальйони з традиційним «Благовіщенням» та зображеннями євангелистів, однакової величини, розміщені на одному рівні, один над одним. Грона винограду, прикриті великим листком розташовуються над верхніми та між середніми і нижніми медальйонами. Орнаментальне завершення



Намісна ікона «Успення Богородиці»

обидвох стулок врат замикають S-подібні волоти, укладені під кутом. Центральний стовпчик у формі пальмового стовбура, угорі якого на подушці з китицями розміщена єпископська митра з хрестиком.

Богородиця у медальйоні «Благовіщення» стоїть перед аналоєм, згідно еллінсько-візантійської традиції,⁹ на якому розгорнена книга Ісаї. За Марією – крісло з високою спинкою і червоною диванною подушкою з китицею – «мутакою». Архангел Гавриїл у спокійній поставі звернений до Богородиці, правою рукою благословить її, а ліва прикладена до грудей, у його ногах купчасті хмари. Євангелисти на царських вратах іконостасу у Якторові представлені, як – цілофігурні сидячі постаті у тричвертному повороті до центру воріт. Кожен із них зображений за столиком із пером, чорнильницею і розгорнутою книгою. Німби окреслені тонкою червоною лінією. Тло клейм царських врат гладке і золочене. Євангелисти подані без атрибутів. Виділяється лише євангелист Йоан, що зображений на нижньому медальйоні південній стулці врат із довгою сивою бородою, диктуючи молодому учню та

писару Прохору Святе письмо. Подібні зображення св. Йоана існують і в інших царських вратах Галичини у XVII ст.¹⁰

Стилістика та характер орнаментальної композиції розташування виноградної лози царських врат іконостасу дуже близькі до Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі.

У намісному ряді іконостасу розміщено чотири ікони, прямокутної форми¹¹, рами ікон тонкі, без різьблення розмір всіх ікон майже однаковий 120×70, ікона «Воздвиження Ч. Х.» – 120×68. Ці ікони в іконостасі фланкують круглі колони з різьбою. Ліворуч від царських врат ікона «Богородиця Одигітрія». Лик Богородиці надзвичайної краси, її погляд звернений у далечінь, погляд дитини-Христа на глядача. Шати Богородиці – темно-блакитна туніка з облямуванням золотою орнаментованою каймою на руках і під шиєю та багрянний мафорій, орнаментований у золотисті квіти. Ісус одягнений у білий хітон з облямуванням під шиєю із клавом, підперезаний червоним пояском, поверх хітона вохристий гіматій. Правиця піднята у благословенні. Німб Христа хрещатий, з різьбленими літерами: **ОСН**. Над плечем Богородиці та Христа різьблені монограми: **МР ДС, ІС ХС**.

Намісна ікона «Спаса Пантократора» – подано у фронтальному, нижче поясному зображенні. У лівій руці Спасителя, розкрите Євангеліє. Права рука у благословенні. У німб вписаний хрест з ініціалами: **ОСН**, обабіч Христа на золотому тлі присутні монограми: праворуч **ІС**, ліворуч **ХС**. Лик «Пантократора» дуже близький характеру до лику «Спаса із чотирма ангелами» в деісному ряді, однак в намісній іконі помітне «поновлення» фарбового шару. Орнаментация різьбленого тла розквітлий гранат¹².

Крайня північна ікона намісного ярусу у Якторові – «Успення Богородиці» (рис.2) відповідає т. зв. «хмарному Успенню» іконографія якого ґрунтується апокрифічній оповіді¹³. Центральною постаттю композиції є Богородиця на смертному ложі. Обабіч Пречистої, на передньому плані перед ложем стоять: апостол Петро у блакитному хітоні та темно-охристу гіматію із кадилом; біля ніг Богородиці апостол Павло із довгою запаленою свічкою, правою рукою витирає



«Воздвиження Чесного Хреста»

сльози хустинкою. За ними зображено дві групи апостолів: за св. Петром п'ять, за св. Павлом чотири. На фоні мандорли з безтілесними силами стоїть Христос у багряному хітоні. Він тримає у білому сповитку немовля-душу Богородиці¹⁴. Верх мандорли увінчує великий шестикрилий серафим, вище архангели Михаїл та Гавриїл, що підтримують хмару при вознесенні Пречистої. У верхньому ярусі ікони небо вкрите 11 хмаринками. На церемонію прибувають у хмарках в супроводі ангелів одинадцять апостолів¹⁵. На кожній хмарині зображено по одному апостолу з ангелом. Обабіч мандорли з Христом – будинки сірого кольору, з двома вікнами, зашкленними лунницями. При пильному спогляданні виявляємо, що на тлі стафажу замальовані чотири постаті з омофорами та німбами, розташовані обабіч Христа це Отці Церкви, які були присутні на похоронах Марії¹⁶. Невідомо, чи сам автор ікони замалював фігури, чи це зробили згодом. Позем – брунатий, розграфлений паралельними лініями.

На передньому плані ікони спостерігаємо оригінальну іконографію «невірного



Фрагмент ікони «Воздвиження Чесного Хреста»

Афонія»: іудейський священник з відрубаними руками поданий навколішки перед архистратигом Михаїлом. Таку іконографію цієї сцени також зустрічаємо в іконі XVII ст. Преображенської церкви у Смолині на Яворівщині¹⁷.

Цікаво і те, що велика намісна ікона у Якторові «Хмарне Успення Богородиці» є розширеною версією невеликої за розміром ікони «Успення Богородиці» з празничного циклу з Преображенської церкви с. Зарудці¹⁸. Спільні риси є присутніми в обох композиціях: архітектура сірого кольору з вікнами-лунницями, рослинна орнаментика ложа Богородиці, присутність чотирьох Отців Церкви, які замальовані у Якторовській церкві, великий шестикрилий серафим над мандорлою Христа, колористика позему з прокресленими паралельними лініями, обмеження простору ікони гладким золоченим тлом. Отже, вони наслідують єдиний першовзірець.

Кульмінаційною в цьому ярусі за змістовим звучанням є ікона «Воздвиження Чесного Хреста» (рис.3) розташована на місці храмової (крайня праворуч в намісному чині). Урочиста багатофігурна символічна композиція високопрофесійного мистецького письма. У ній маляр зумів



«Трійця Старозавітна з гостинністю Авраама» (1630-1640 р. у збірці МНАПГу Львові) (ліворуч), «Воздвиження Чесного Хреста» із Якторова (праворуч) (порівняльний аналіз ликів).

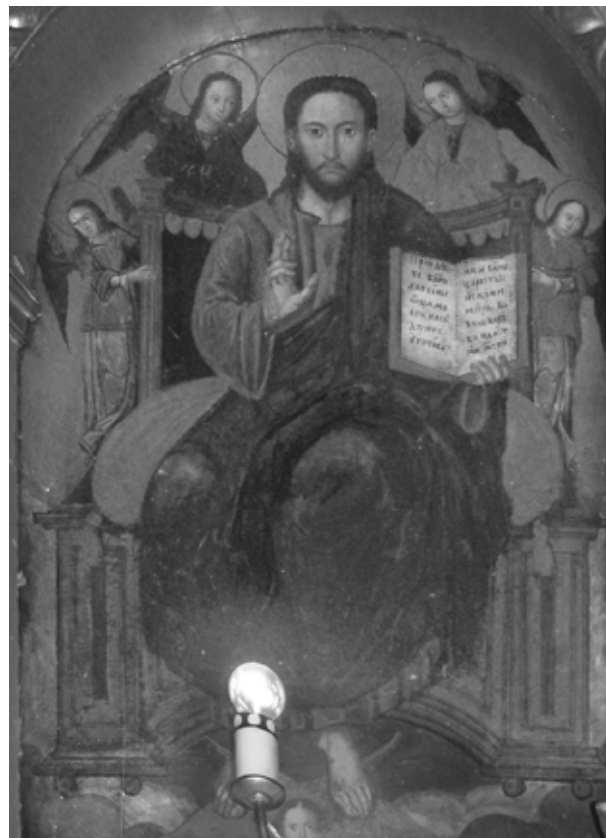
втілити декілька популярних сюжетів кінця XVI-XVII ст.: віднайдення, піднесення та прославлення Святого хреста¹⁹. Це ілюструє в іконі присутність цариці Олени, яка, згідно легенди віднайшла Св. Хрест, кількість присутніх, які зібралися для урочистої події. Сюжет композиції на іконі розгортаються згідно з галицькою іконописною традицією, на тлі інтер'єру храму²⁰. Ренесансну за архітектонікою, сіру апсиду східної частини церкви, фланкують дві колони. Представлені особи поділені на три сюжетні групи і розміщені на двох рівнях композиційної схеми. На передньому плані, в одній групі із світськими особами зображені імператор Костянтин та цариця Олена. У Костянтина одяг оздоблена багатим рисунком мотиву розквітлого гранату, зверху довга кармінова делія. У Олени довга барвиста накидка з золототканим рослинним узором, на голові намітка-серпанок, прикрашена на кінцях стрічковим золотим вишиттям. Голови

увінчують корони, руки схрещенні на грудях. За ними стоять світські особи, представники вищих тогочасних шляхетських родин, які, поза сумнівом наділені індивідуальними портретними рисами. Лики всіх постатей зображені в об'ємі та у тричвертному повороті до хреста, але у подачі вбрання відчувається певне оплощення об'єму. Майстер ікони в побудові композиції демонструє суспільну значимість осіб, застосовуючи спокійні, статичні та врівноважені рухи та жести.

На іконі зображені постаті подібні до відомих портретів того часу, які виконав, зокрема, М. Петрахович-Мороховський. Заслугує увагу припущення, що автор зобразив низку відомих впливових світських осіб. Ця атрибуція має дискусійний характер. Вірогідно, іконописець відтворив за імператором і царицею Костянтина Острозького, позаяк риси портретованого близькі з портретом Костянтина Острозького²¹. На іконі з Якторова автор подав його із зосередженим суворим поглядом, стиснутими вустами і випуклими очима. Ці риси свідчать про вольовий характер та впливову могутність. За ним, можливо, шляхтич Кшиштоф Збарзський²². Вище у натовпі зображений Костянтин Корнякт (бл. 1517 –1603 р.), біля 1569 р. став членом Ставропігійського братства у Львові²³ і ктитором Успенської церкви у Львові. За ним на іконі змальовані двоє синів Корнякта – Костянтин - молодший та Олександр (помер 1612-1639) (рис.4).

У групі навпроти стоять представники духовенства. Ліворуч від хреста вирізняється постать в ризи єпископа, у її лівій руці єпископський жезл, права прикладена до грудей. Біля єрарха, вірогідно, стоїть тогочасний ігумен Язеницького монастиря. За ним зображені монахи з непокритими головами і чернечих рясах. Обличчя монаха, що стоїть між єпископом та ігуменом, співзвучне до лику центрального ангела ікони «Трійця Старозавітна з гостинністю Авраама» (1630-1640 р. у збірці МНАП у Львові) за атрибуціями Н. Шамардіної авторство належить М. Петраховичу-Мороховському²⁴.

Другий план композиції – подіум, складається з двох рівнів. Нижній застелений



«Спас з чотирма ангелами»

тканиною кармінового кольору, верхній рожевою, розташована третя група осіб – священнослужителі. У центрі величезний п'ятираменний хрест коричневого кольору, який сягає вершини композиції, возносять четверо осіб, високого священничого чину. Обабіч хреста два архиєреї у сакосах із широкими рукавами, проверх великі омофори, голови обрамлені широкими гладкими золотими німбами. Сакос архиєрея, що тримає Хрест ліворуч, оздоблений численною кількістю хрестів²⁵, а праворуч оздоблений рапортним орнаментом стилізованого розквітлого гранату, на боці – ромбовидна палиця. Діагонально витягнені руки двох ієрархів, створюють динаміку в композиції, що є кульмінацією твору – «Воздвиження Чесного Хреста»²⁶. За ними підтримують святий хрест двоє архиєпископів. Сцену фланкують два дякони, ліворуч від Хреста у дальматиці кармінового кольору із оливковим орарем, інший у блакитній та з червоним орарем. Подібну спорідненість трактування силуетів та моделювання ликів (незважаючи на розмір постатей) зустрічаємо у зображеннях на одвірках північних дяконських врат іконостасу поч. XVII ст. у Смолині, (тут як архиєпископи

Стефан та Лаврентій

Обидва дякони з довгими запаленими свічками та кадилом. Під час «поновлення» кольору на блакитній дальматиці дякона, який розташований праворуч від Хреста, замалювали кадило, яке він тримав у правиці, тон замалювання потрапив і на обличчя ймовірного Костянтина Корнякта.

Загалом композиція ікони вирізняється цілісністю задуму, застосована лінійна перспектива, постаті на подіумі подані в меншому масштабі, ніж на передньому плані. Ікона втілила в собі нові тенденції, властиві попереднім творам, які створили цехові іконописці – портретисти львівського осередку, та відобразила актуальні тогочасні події в суспільному житті України.

Празничний ярус іконостасу творять композиції намальованими у 90-х р. XX ст., з сюжетами: «Благовіщення», «Різдво Богородиці», «Різдво Христове», «Стрітіння Господнє», «Хрещення Господнє», «Вербна неділя», «Тайна вечеря», «Зішестя в Ад», «Вознесення Господнє», «Преображення», «Зішестя Святого Духа», «Успення Богородиці», «Воздвиження Ч. Х.» У цьому ярусі з первісного іконостасу залишилася тільки центральна ікона – «Тайна Вечеря» у овальній різьбленій рамі (під замалюванням). Дванадцять апостолів та Христос сидять за прямокутним, видовженим столом, вкритим білою скатертиною. Апостоли зображені без німбів. На столі розташовані чаша, тарілка, дві склянки і сім хлібин. Восьма хлібина у руках Ісуса. Центральною постаттю є Христос у багряному хітоні та блакитному гіматії. Навколо голови – гладкий хрещатий німб, в якому вписані червоні літери: **ОΩН**. Його погляд звернений на Юду, що розміщений на передньому плані, в його лівій руці – торбинка з грішми. Ліворуч Христа зображений Йоан, що схилився на Ісусове плече. Тло ікони золочене, зазнало значних втрат. Позем брунатий, розграфлений паралельними лініями.

Ікони деїсисного ярусу, з півкруглим завершенням й таким же обрисом обрамленням. Фігури апостолів розташовані на окремих іконах апостольського ярусу, всі перемальовані. Подані як у більшості іконостасів Галичини у XVII ст.: поодинокі

постаті святих на окремій іконі. Лики апостолів обернені до вірних. Виступаючі колони, що фланкують центральну ікону деїсисного ярусу «Спаса з чотирма ангелами» (рис.6) виділяються різьбленням з мотивом виноградної лози у верхній частині колони, нижня у маньєристичній стилістиці.

Головна частина іконостасу, центр деїсисного ярусу – «Спас на престолі з чотирма ангелами». Христос зображений у багряному хітоні із клавом і темно-блакитному гіматії. Правиця у благословенні, а ліва підтримує розкрити книгу з текстом. У розгорненій книзі Євангелія вміщений текст чорною фарбою у дві колонки, по сім рядків у кожній, заголовна літера кармінового кольору: **Прїидѣ те бѣго словѣны ѿцамо его. наслѣ доцїте ѿготова нное вѣмз царствїе мїра. Во залз кахз во идѣсте мї ѿсти.** [Мт. 25, 34]

Подібна іконографія композиції застосовна і в іконі з Покровської церкви с. Дорогиничі Локачинського р-ну, початок XVII ст. (Луцьк, Музей Волинської ікони),²⁷ сюжет ікони «Спас з чотирма ангелами» був присутнім також у втраченому іконостасі св. Миколая в Кам'янці Бузькій²⁸ (1667 р.) В іконостасі з Якторова – чотири архангели зображені за спинкою брунатого престолу у довгих білих туніках і коротких хітонах охристого, блакитного та кармінового кольорів. Цікаво те, що архангели Михаїл та Гавриїл аналогічно звернені до престолу як і в іконостасі Преображенської церкви с. Зарудці, таке саме накреслення літер і ця ж сторінка священної книги, відкрита в названій іконі у Зарудцях. Стопи Христа спираються на великого шестикрилого серафима, під яким розташовані хмари подібні до ікони в цій Святопреображенській церкві.

Пророчий ярус складається із вісьмох картушів, в яких представлені пророки у поколінному зображенні. Пророки Аггей та Езра, останні старозавітні пророки перед приходом Христа розташовані окремими зображеннями у полі маньєристичного, плоскорізьбленого картуша, ближче до центру іконостасу. Також в окремих картушах зображені постаті благословляючі обіруч – «Спас Емануїл» та «Бог Отець» – новація Якторівської церкви. Інші пророки,

обрамлені у картуші спарені по троє. Отже пророчий чин Якторівської церкви творять такі святі – цар Давид, Даниїл, Захарія; – Христос Емануїл (!); – Варух, Єзекиїл, Єремія; – Аггей; південна сторона – Езра, Амос, Авакум; – Бог Отець (!); – Мойсей, Ісая, цар Соломон. Пророки намальовані з німбами, ще й цар Давид і Соломон – з коронами.

Згідно із традицією львівської малярської школи у пророчих ярусах зображали 14 пророків²⁹. Така кількість пророків присутня і в іконостасі XVII ст. церкви Успення Пресвятої Богородиці у Мор'янцях на Яворівщині.

За стилістикою різьба картушів нагадує обрамлення пророчого ярусу іконостасу у Дністрику Головецьким (1653 р.)

Під розп'яттям розміщений картуш з рельєфним орнаментальним маньєристичним мотивом з іконою «Нерукотворний Спас», вірогідно, що цією іконою колись завершувався іконостас, так як однарусний іконостас у Верхраті³⁰ (Польща), та іконостас св. Йоана Хрестителя у Дністрику Головецьким³¹ (невідомо, коли картуш із «Спасом Нерукотворним» замінили в цьому іконостасі на обрізану ікону (у нижній частині) «Розп'яття Хреста з донаторами»).

Завершується іконостас традиційною Голгофою – «Розп'яттям з пристоячими», згідно наших припущень створеного на поч. XVIII ст., виконаному у найпростішому іконографічному варіанті: обабіч «Розп'яття» – пристоячі Богородиця, та улюблений учень Христа – апостол Йоан.

Підсумовуючи сказане, вважаємо, що іконостас церкви Миколая Чудотворця у Якторіві потребує ґрунтовніших мистецтвознавчих досліджень та вивчення архівних джерел, зокрема документів Василіанських монастирів XVII-XVIII ст. Давня пам'ятка сакрального мистецтва також вимагає реставраційного розкриття «відчищення після поновлення» низки ікон пророчого, апостольського ярусів, медальйонів царських врат, намісної ікони «Христос Пантократор», та ікони під олійним записом, розташованої над царськими вратами, єдиної збереженої і празниковому ярусі «Тайної вечері». Особливого

дослідження потребують збережені частини орнаментальної різьби іконостасу.

В іконографічну програму іконостасу Якторівської церкви запроваджено такі нововведення: в пророчому ярусі подані постаті благословляючі обіруч – «Спас Емануїл» та «Бог Отець»; ікона деісисного ярусу «Спас на престолі з чину моління»; ікона з унікальною іконографією «Воздвиження Ч. Х.», в якій присутній один з яскравих напрямів еволюції львівської малярської школи. Духовні постаті та світські можновладці зображені в одній іконній композиції для увічнення певних осіб, та для покровительства небесних сил³².

Іконопис та вцілілі окремі частини різьбарської оббудови створені в традиціях ренесансно-маньєристичних іконостасів Галичини, стилістично пов'язані з іконостасними пам'ятками: іконостасом Успенської церкви (знаходиться у с. Великі Грибовичі) 1616-1638 р., іконостасом поч. XVII ст. Преображенської церкви у Смолині на Яворіщині (іконостас потребує окремого монографічного дослідження), Преображенської церкви у с. Зарудці (давнішої частини 1659-1660 р.), церкви Йоана Хрестителя у с. Дністрик Головецький (1653 р.), та Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі (1661 р.) Важаємо, що Якторівський іконостас є важливим доповненням та відкриттям для подальшого дослідження українського сакрального мистецтва періоду XVII-XVIII ст. в Галичині, і належить до спадщини львівського малярського осередку XVII ст. За стилем живопису та іконографією є вірогідність зробити припущення стосовно авторства львівської малярської школи на чолі Миколи Петраховича-Мороховського.

1 Мурована парафіяльна церква св. Миколая Чудотворця у Якторіві побудована у 1914 р., про що свідчить напис на фасаді церкви. За місцевими переказами Митрополит Андрей Шептицький сприяв побудові та опорядженню інтер'єру храму.

2 Косак М. Монастирі Галичини, Лавра № 10 / 99. – С. 56.

3 Патриво І. Монастирі Руської провінції в 1743 році // Нарис Історії Василіянського Чину Святого Йосафата, серія друга. – Записки ЧСВВ, – Рим, 1992. – С. 197.

4 Гірський Б. Історія села Якторів. – Львів, 2005. – С. 116.

5 Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. – Записки ЧСВВ – Т. 11. – Жовква, 1926. – С. 79.

6 Гіль А. Унійні монастирі Холмсько-Белзької єпархії (1596-1720 роки) // Ковчег: Наук. зб. із церковної історії. – Ч. 5. – Львів, 2007. – С. 292.

7 Згідно з іконографічною традицією побудови українських іконостасів XVII ст., ікона, що вміщена за південними дияконськими вратами, має бути присвячена храмовому празнику. Див.: Таранушенко С. Український іконостас // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. ССХХVII. – С. 153.

8 Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 84.

9 Там само – С. 29.

10 У клеймі царських врат у Волиці Древлянській 1680 р.; у клеймі у с. Чижки церкви св. Дмитрія Старосамбірського р-ну. XVII ст., Йоан Богослов гладить по голові свого учня, який тримає Євангелію; в сюжеті клейма царських врат св. Духа в Рогатині, дві розгорнені книги, одна у Прохора, інша у євангелиста Йоана (див.: клеймо репродуковане, див.: Мельник В. І. Церква Святого Духа в Рогатині. – К.: Мистецтво, 1991. Кольорова вставка 57 (автор монографії припустився помилки, на цьому медальйоні царських врат іконостасу зображений євангелист Йоан), вірогідно, мотивом композиційного вирішення був графічний взірць з ілюстрації львівського Апостола друкарні Михайла Сльозки 1639 р. (Репродукований: Украинские книги кирилловской печати XIV-XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Москва, 1976. Вып. 1: 1574-I половина XVII в. Ил. 694; Лозвин Г. З глибин. Гравюри українських стародруків XIV-XVIII ст. Київ, 1990. Лл. 174.; у клеймі царських врат емפורи церкви св. Юра у Дрогобичі (1661 р.) писар Прохор зображений на тлі печери, Йоан, на тлі скелястих гір.; оповідь цієї композиції існує і в мініатюрній сцені намісної ікони «св. Йоан Богослов з життійними сценами» з села Вербіж (НМЛ) (див.: Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, Каменярь, 1990. – С. 74.)

11 Драган М. Українська ... – С. 76.

12 Така ж сама орнаментация тла присутня і в намісних іконах «Богородиці Одигітрії», та «Спаса Пантократора» в Преображенській церкві с. Зарудці, та ікони «Старозавітна Трійця з гостинністю Авраама» (у збірці МНАП у Львові).

13 Див.: Іванчо І. Ікона і літургія. Львів: Свічадо, 2009. – С. 462.; Сидор О. Величне твоє Успення, Пресвята Діво чиста... / Християнські культури в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу / Випуск 2. – С. 34.

Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Львів: Свічадо, 2004. – С. 197-199.

14 Іванчо І. Ікона і літургія... – С. 460.

15 Відсутній апостол Тома, який, як і після воскресення Христового, прибув пізніше, щоб попрощатися з Богородицею.

16 Сидор О. Величне твоє Успення... – С. 34.

17 В Преображенській церкві с. Смолин знаходяться два іконостаси, та у північній частині храму «Деісис» і царські врата XVI ст., перенесених з іконостасу монастирської каплички із «Чернечої гори», біля Смолина. Один створений разом з побудовою церкви у XVIII ст. (перемальований у 1989 р.), інший

XVII ст., розташований вздовж північної сторони церкви, вірогідно перенесений з Вознесенської церкви ліквідованого монастиря с. Ямниця. Відповідно церква має два храмових свята: «Преображення» та «Вознесення»; Див.: Крип'якевич І. Середньовічні монастирі... – С. 94.

18 Репродукована: Пелех М. Іконостас Преображенської церкви села Зарудці з околиць Львова середини XVII ст. Сучасний стан буття // Апологет, 2009. 1-4 (16-19). Матеріали I Міжнародної наукової конференції. – Львів, 23-24 листопада 2009. – С. 118.

19 Катрій Ю. Пізнай свій... – С. 194.

20 Див.: ікони «Воздвиження Ч. Х.» Хрестовоздвиженської церкви із Дрогобича, із Здвижнця (Лесько, тепер ПР); села Ситихова 1686 р. (НМЛ).

21 Знаходиться в діючій експозиції музею релігії у Львові.

22 Див.: Овсійчук В. Нариси українського мистецтва XIV – першої половини XVII століття. – К., 1985. – С. 169. Репродукований: Кривавий Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: У 3 ч. – Львів: Світ, 2005. – Ч. 3. – С. 56-57.; Одеський замок: Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш. – Львів, Центр Європи, 2009. – С. 68.

23 Див.: Станчук Я. Константин Корнякт // Наук. записки Львів. іст. музею. – Львів, 1997. – С. 200 - 202.; Демків Р. Портрети родини Корняктів: до проблеми дослідження // Народознавчі зошити ч. 3-4. – Львів, 2009. – С. 396 - 400.

24 Шамардіна Н. Українська ікона XV-VI століть. Львів, 1994. Альбом. – С. 28.

25 Такий сакос називають поліставрій. Див.: Іванчо І. Ікона і літургія. Львів, Свічадо, 2009. – С. 64.

26 Катрій Ю. Пізнай... – С. 199.

27 Згадано: Александрович В. / Студіон. Львів, 2006 / Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини: Матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва «Студіон», Львів 4-5 травня 2006 р. Іконографічні особливості складу ансамблю ікон перед вівтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616-1638 р. – С. 11.; Карп'юк Л. Ікони XVI-XVIII століть з колекції Музею волинської ікони в Луцьку. // Записки НТШ. – Львів, 1998. – Т. ССХХХVI. – С. 399.; Репродукована: Волинська ікона XVI-XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. Київ; Луцьк, 1998. – С. 42.;

28 Konstantynowicz J. Ikonostasy w XVII w... Таблица XXII, № 14.

29 Пелех М. Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) // Вісник Львівського університету. Серія істор. – Львів, 2009. (друкується).

30 Konstantynowicz J. Ikonostasy w XVII w... Таблица XI.

31 Там само... Таблица XXI, № 6; репродукована: Szanter Z. Rola wzorów... S. 131.

32 Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2002. – С. 128.

Роман ЗЛІНКО

**ФРАГМЕНТИ ІКОНОСТАСА
КІН. XVII СТ. ІЗ ЦЕРКВИ СОБОРУ
ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ У
ДОМАЖИРІ (ДО ПИТАННЯ
ДІЯЛЬНОСТІ РОСІЙСЬКИХ
ІКОНОПИСЦІВ НА ГАЛИЧИНІ)**

Збірка іконопису Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ) налічує чотири тисячі пам'яток, велика частина цих творів входила до структури передвітарної перегородки, що з XIX ст. окреслюється терміном іконостас. Серед них є цілі комплекси ікон, що в тій чи іншій мірі дозволяють реконструювати ансамблі передвітарних перегородок починаючи навіть відпоч. XV ст. (зокрема група ікон з Радружа)¹. А також фактично повністю збережені комплекси, котрі щоправда походять вже із пізнішого часу, це зокрема іконостаси церкви Різдва Христового із Жовкви, 1697-1699 рр. авторства Івана Рутковича² та церкви Воздвиження Чесного Хреста зі Скиту Манявського, 1698-1705 рр. авторства Йова Кондзелевича³, що є справжніми шедеврами українського мистецтва.

Здебільшого, поза окремими винятками⁴, ці групи ікон рідко розглядалися як цілість колись одного ансамблю, найчастіше дослідники зверталися до поодиноких творів в контексті вивчення їх іконографії або авторства⁵. З огляду на щораз активніше зацікавлення формуванням, складом та структурою українського іконостаса, вважаємо, що актуальним є впровадження до наукового обігу маловідомих або й зовсім

невідомих ширшому колу дослідників комплексів ікон, які входили до одного ансамблю, і сьогодні зберігаються поокремо в музейній колекції. Здебільшого це стосується пам'яток XVII-XIX стт., що в порівнянні із творами ранішого часу значно рідше були об'єктами наукових досліджень.

Однією із таких фактично невідомих груп пам'яток, котрі входили до єдиного комплексу, є фрагментарно збережений іконостас церкви Собору Пресвятої Богородиці у Домажирі (Городоцький р-н, Львівська обл.). Частина ікон із цього ансамблю надійшла до НМЛ із експедиції Іларіона Свенціцького у грудні 1913 р.⁶ Це різьблений картуш із зображенням Богородиці Втілення⁷, та картуші із зображеннями пророків: подвійний із парними зображеннями в медальйонах – Соломона та Даниїла й Іллі та Аарона⁸, а також поодинокі картуші із пророками Йоною⁹, Софонієм¹⁰. Ці картуші з пророками та іконою Богородиці Втілення знаходились у пророчому ряді іконостаса. Ще однією пам'яткою із цього комплексу є вирізана по силуету ікона Пристоячих жон (Богородиці та Марії Магдалини)¹¹, що входила до незбереженої групи Розп'яття із завершення ансамблю. Окрім цієї групи пам'яток, котра виразно виділяється характерною стилістикою (про що буде мова згодом) до збірки НМЛ потрапили й інші різночасові пам'ятки: двоє дияконських врат із зображеннями Архистратига Михаїла¹² та старозавітного священика Мельхіседека¹³ картуш із зображенням Спаса Нерукотворного¹⁴, а також ікони Стрітіння



Пророки Соломон, Даниїл, Ілля, Аарон; кінець XVII ст., с. Домажир.

Господнього¹⁵ та св. Миколая¹⁶. Та три картуші з Мойсеєм¹⁷, Аароном¹⁸ та Яковом¹⁹.

Усі ці твори могли входити до іконостаса або розміщуватися в інтер'єрі церкви. Зокрема, найранішою слід вважати пару дияконських дверей, що за аналогіями можна віднести до спадщини автора дияконських дверей іконостаса церкви Святого Духа в Рогатині, датованого 1650 р.²⁰ Самого ж автора, а навіть групу майстрів, що працювала над створенням рогатинської пам'ятки, слід пов'язувати із львівським малярським осередком першої половини XVII ст.²¹

Щодо збережених ікон, котрі походять із пророчого ряду, то вони виразно виділяються з поміж інших творів групи як і загалом серед пам'яток українського іконопису. Натомість характерні для автора ікон пророчого ряду з Домажира стилістичні ознаки легко віднайти в пам'ятках російського, зокрема московського, іконопису другої половини – кінця XVII ст.²²

Також в НМЛ знаходиться центральна частина іконостаса невідомого походження²³, що складається із ікони Моління та Тайної Вечері в суцільному обрамленні із елементами декоративної різьби. Стилістика цих ікон та характер різьб, а також розмір, дозволяють стверджувати, що згадані ікони та ікони із завершення іконостаса у Домажирі походять із одного ансамблю.

Отже з огляду на відомі збережені пам'ятки, що походять із Домажира і тепер знаходяться у НМЛ, можна говорити про щонайменше два етапи створення іконостаса. Дияконські двері та, можливо, фрагмент

царських врат засвідчують перший етап його створення, який припав на середину XVII ст. і обмежувався створенням лише намісного ряду²⁴. Другий етап відносимо до кінця XVII ст., коли російськими майстрами було створено три верхні ряди іконостаса – празничний, апостольський та пророчий, а також його завершення (Розп'яття з пристоячими). Інші ж ікони, що походять із Домажира датуються вже пізнішим часом – другою половиною XVIII - початком XIX. Вони правдоподібно входили до бічних вівтарів, чи знаходились безпосередньо на стінах храму.

Цікаво, що якщо малярство на іконах із верхніх рядів домажирського іконостаса можна віднести до спадщини російського іконописця (чи іконописців), то характер різьби на картушах та обрамленнях (а також структура іконостаса²⁵) має численні аналогії в українському сакральному мистецтві, і дозволяє говорити, що вони були виконані українськими майстрами. А це в свою чергу, є підставою стверджувати, що іконостас був створений на Україні місцевими різьбярами та столярами, а іконопис виконаний російськими малярами, які якийсь час мусіли тут працювати. Таким чином цей факт є сам по собі цікавим, оскільки інших подібних реалізацій в українському мистецтві XVII ст. нам не відомо.

За більш ніж тисячолітній період історії українського християнського мистецтва відомі численні випадки імпорту творів іконопису з-поза України та праці майстрів-



Богородиця Втілення; кінець XVII ст., с. Домажир.



Моління, Тайна вечеря; кінець XVII ст., с. Домажир (?).

чужинців над оздобленням українських церков. Проте немає відомостей про працю на Галичині російських майстрів, хоча із архівних джерел та огляду на самі пам'ятки, що у різний час потрапляли до музейних збірок, зокрема й збірки НМЛ, із діючих церков регіону, можна зробити висновок, що російські ікони мали досить значне поширення²⁶.

Єдиним відомим документальним свідченням про перебування російського іконописця на Західній Україні є згадка про московського живописця Герасима, віднайдена Володимиром Александровичем серед матеріалів Перемиського архіву²⁷. Як свідчить документ, згаданий Герасим із «його колегами» йшов із Бродів «з образами для заробітку куска хліба по різних містах, містечках і селах» до Перемишля, де також «московські продавав образи». Ця мандрівка згідно документу тривала щонайменше два місяці з 27 лютого по 25 квітня 1691 р.

Нажаль про подальшу подорож московських іконописців нічого невідомо.

Отож, постає питання, чи слід пов'язувати між собою ці два факти – створення частини іконостаса у Домажирі авторства російських майстрів та перебування на Галичині московського іконописця Герасима. Однак в світлі того, що вони мають винятковий характер в історії українського мистецтва кінця XVII ст., а крім того збігається час та місце, то існує ймовірність того, що Герасим та його колеги мали відношення до постання іконостаса в Домажирі. На теперішньому етапі дослідження нам це важко довести або спростувати напевно, але подальші дослідження, зокрема на основі російських джерел, можливо дозволять краще висвітлити цю цікаву сторінку історії мистецьких зв'язків на Західній Україні.

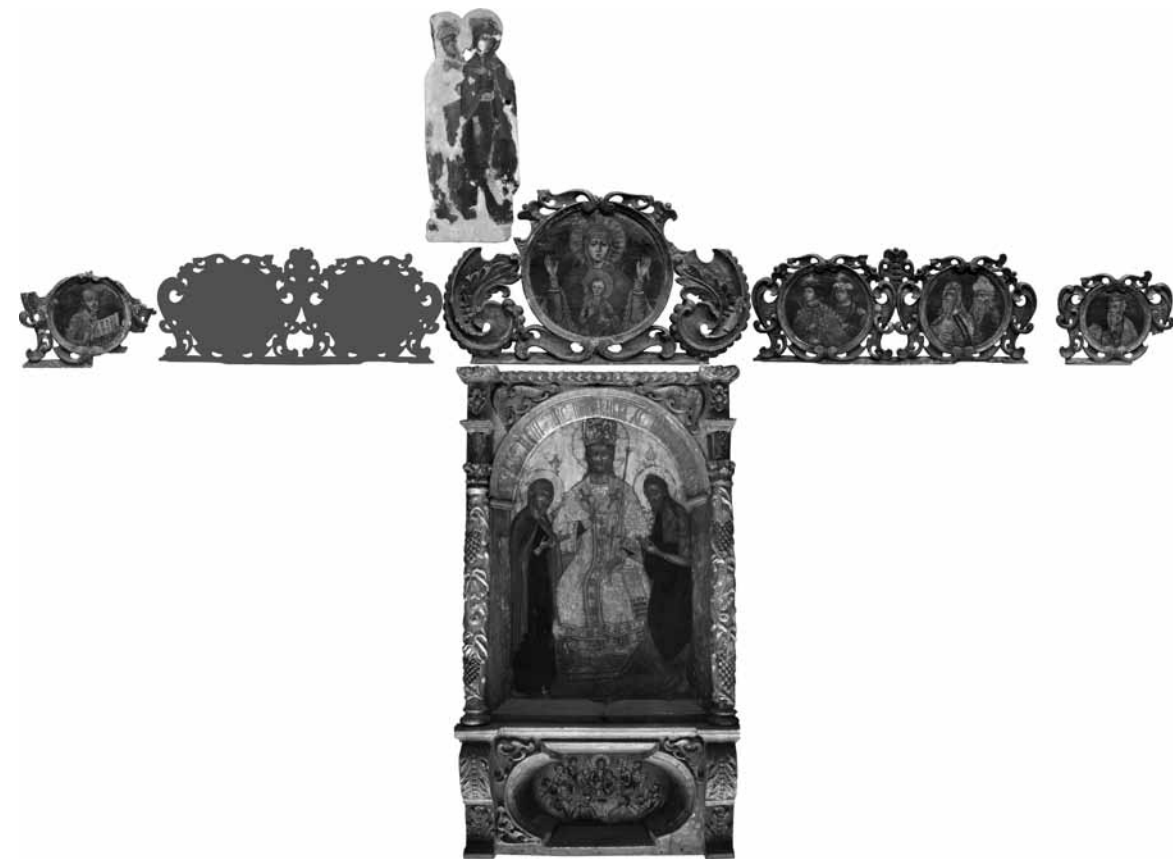
1 Вперше до питання реконструкції та складу найдавніших українських іконостасів на прикладі ікон зі збірки Національного музею у Львові звернувся Іларіон Свенціцький, див: Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV- XVI віків. – Львів, 1928. – С. 87-92.

2 Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – Київ, 1966. – С. 85-116; остання публікація присвячена Жовківському іконостасові: Зілінко Р. Іван Руткович. Жовківський іконостас. Короткий нарис з нагоди першої виставки ансамблю // Апологет. – Львів, 2009. - №1-4 (16-19). – С. 147-152.

3 Свенціцький І., Пещанський В., Драган М. Скит Манявський та Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926; Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський: Альбом-каталог. – Львів, 2005.

4 Гелитович М. Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236. – С. 320-366; Гелитович М. Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромиля та пам'ятки його кола // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Działa – twórcy – ośrodki – techniki. – Łańcut, 2003. – С. 83-105; Зілінко Р. Іконостас з церкви св. Івана Богослова в с. Суховоля (зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та приватної колекції о. Ростислава Гладяка). Науковий каталог. – Львів, 2008; та ін.

5 Свенціцька В. Мастер ікон XV века из сёл Ванивка и Здвизень // Древнерусское Искусство. Проблемы и атрибуции. – Москва, 1977. – С. 279-290; Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. - №1 (6). – Львів, 2000. – С. 89-152; Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». – Львів, 2005; Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою. – Львів, 2005; Гелитович М. Святий Миколай з житієм. – Львів, 2008; Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. – Львів, 2008; та ін.



Верхня частина іконостаса церкви Собору Пресвятої Богородиці в Домажирі; кінець XVII ст. – гіпотетична реконструкція на основі збережених пам'яток (Колаж: О. Лозинський).

6 Інша група ікон із Домажира потрапила до НМЛ в червні 1914 р. як дар від Г. Рубчака. Серед цих пам'яток фрагмент царських врат середини XVII ст. (НМЛ Кв-15706; Д-514), а також зафіксовані у Книзі вступу НМЛ дві частини празникового ряду (як зазначено в книзі, сюди входило 12 ікон, сильно перемальованих), картуш із зображенням ангела (?), картуш із пророком (?), пределла «Жертва Авраама» (останні пам'ятки без інвентарних номерів і на даному етапі ще не ідентифіковані).

- 7 НМЛ, Кв-14880; і-1525; розмір: 60x108x3 см.
- 8 НМЛ, Кв-14881; і-1526; розмір: 41,5x100x3 см.
- 9 НМЛ, Кв-14884; і-1527; розмір: 34x42x3 см.
- 10 НМЛ, Кв-14885; і-1528; розмір: 33,5x42x3 см.
- 11 НМЛ, Кв-14886; і-543; розмір: 82x32x2 см.
- 12 НМЛ, Кв-14877; і-1523; розмір: 177x90x2 см.
- 13 НМЛ, Кв-14878; і-1524; розмір: 163x75,5x2 см.
- 14 НМЛ, Кв-14879; Д-458; розмір: 114x65x3 см.
- 15 НМЛ, Кв-14888; і-1529; розмір: 91,5x95x9 см.
- 16 НМЛ, Кв-14887; Дф-1415; розмір: 60x92x3 см.
- 17 Кв-14882; і-3871; розмір: 36x31x2+3 см.
- 18 Кв-14883; і-3872; розмір: 52x29x2+3 см.
- 19 Кв-14889/5; і-3874; розмір: 36,5x22,5x1,8+3 см.
- 20 Про рогатинський іконостас див: Мельник В. Церква Святого Духа в Рогатині. Альбом. – Київ, 1991. – Іл. 42, 48; про авторство дияконських врат рогатинського та домажирського іконостаса див: Зілінко Р. До питання атрибуції та датування творів Івана Рутковича і його оточення // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2007. - № 5 (10). - С. 82.

21 На цю залежність вперше вказано у: Свенціцька В. Іван Руткович і становлення ... – С. 32.

22 Висловлюємо вдячність за допомогу в атрибуції цієї групи ікон дослідницям російського іконопису Енгеліні Смірновій – проф. МДУ ім М. Ломоносова,

співробітниці Інституту мистецтвознавства Міністерства культури РФ та Наталії Комашко – вченому секретарю Центрального музею давньоросійської культури та мистецтва імені Андрія Рубльова.

23 Надійшла до НМЛ перед 1907 р., Кв-3383, і-1418; розмір 171x100x2+10+11 см. (Відомо, що із Домажира до НМЛ в період до 1907 р. надійшли царські врата середини XVI ст. Вони очевидно походять із ранішого ансамблю).

24 Подібних прикладів створення іконостасів у декілька етапів в історії українського мистецтва є доволі, зокрема можна згадати іконостас у Волі Висоцькій, нижні яруси якого були виконані у 1655 р., а згодом, вже у 1680-х рр. були доповнені рядом апостолів та пророків авторства Івана Рутковича.

25 Як зазначено вище, за віділілими відомими нам фрагментами виглядає, що вони склали щонайменше три верхні ряди традиційного для XVII ст. українського іконостаса – Празникового, над яким розміщувався ряд Моління, над ним Пророків і завершувався Розп'яттям із Пристоячими. Російські ж іконостаси мають зовсім іншу кількість, послідовність та склад рядів.

26 Александрович В. Путешествие Герасима из Москвы по Западной Украине и Михаил Самбулат в Вилянуге (Два пизода из деятельности русских художников за границей на рубеже XVII-XVIII вв.) // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1998. – Москва, 1999. – С. 276 (див. поклик 5).

27 Там само. – С. 270-271. У словнику російських іконописців XI – XVII ст. є декілька майстрів, зокрема й тих, що працювали в Москві та мали ім'я Герасим, проте бракує відомостей, щоби ідентифікувати котрогось із них із Герасимом згаданим в перемиському документі, див.: <http://www.rus-ico.ru>

Наталія МАТЛАШЕНКО
Микола ХМІЛЬОВСЬКИЙ

КОРОНОВАНІ ІКОНИ ЛЬВОВА

У римсько-католицькій церкві **коронування ікон** є особливим актом відзначення найшановніших чудодійних ікон Богородиці. Літургійний акт коронування здійснює папа або делегований єпископ. Освячені корони називаються папськими або римськими. В окремих випадках можливі коронації на єпископському праві.

732 року папа Григорій III (731-741) коронував золотими коронами з діамантами ікону Богородиці для ораторії собору св. Петра. 843 року папа Григорій IV (827-844) дарував дві срібні корони іконі Божої Матері для церкви свв. Каліста і Корнелія. І в наступному занотовано окремі випадки коронування ікон у Римі, але вони носили спорадичний, не системний характер.

1630 року граф Олександр Сфорца Паллавічіні (†1639), декан ватиканської капітули, заснував спеціальний фонд для виготовлення дорогоцінних корон, а папа Урбан VIII (1623-1644) доручив ватиканській капітулі розглядати подання та надавати дозвіл на коронування чудотворних ікон та статуй Христа і Богородиці. Перше коронування за новими правилами мало місце 25 серпня 1631 року. За життя жертводавця в Римі відбулося тринадцять коронувань. Згодом такі урочистості почали проводити в інших місцях.

Після II Ватиканського собору в акт коронування внесено уточнення, ним опікується ватиканська Конгрегація богослужіння і дисципліни таїнств. Інструкція 1975 року визначила, що «коронованими можуть бути виключно ікони та статуї Богородиці». Якщо Божу Матір зображено з Дитям, то коронувати треба обидві постаті. Представлені до коронування ікони мають виділятися особливим пошануванням вірних. 1981 року папа Іван Павло II (1978-2005) затвердив напрацьований Конгрегацією літургійний обряд коронації.

8 вересня 1717 року було здійснено першу коронацію у Республіці обох [коронної й литовської – М.Х.] націй (лат. *Res Publica Utriusque Nationis*, пол. *Rzeczpospolita Obojga Narodów*), тобто на території України,

Білорусі, Польщі та Литви. За дорученням папи Климента XI (1700-1721) єпископ холмський Христофор Шембек (1713-1719) коронував Ченстоховську (Белзьку) Богородицю.

Писана на липовій дошці ікона є одною з 70-ти, що приписують пензлю євангеліста Луки. За переказом, переховувалася в царських палатах у Царгороді і звідти князь Лев Данилович (†1301) привіз її на Русь та помістив у церкві на княжому дворі у Белзі. 1382 року князь Володислав Опільський, правитель Русі (1372-1378, 1385-1387), зафундував монастир паулінів на Ясній Горі у Ченстохові та переніс туди Белзьку Богородицю. Сьогодні Ченстоховська Божа Матір є найбільшою святинею Польщі, одною з найшановніших Богородичних ікон у світі.

Після Ченстоховської Богородиці коронували ікони в Тракаї (1718) на Литві, Кодні (1723) на Берестейщині, Сокалі (1724) та Підкамені (1727) на Львівщині, Жировицях (1730) у Білорусі, Варшаві (1739), Луцьку (1749), Вільні (1750).

1 липня 1751 року перший акт коронування було здійснено у Львові. Згідно з брєве папи Венедикта XIV (1740-1758) від 10 грудня 1749 року було короновано ікону **Богородиці Провідниці (Одигітрії)** з церкви Тіла Христового монастиря домініканців у Львові. Коронацію при участі восьми католицьких єпископів трьох обрядів здійснив митрополит Львова архієпископ Микола Вижицький (1737-1757)

Писану, за переказом, євангелістом Лукою на кипарисовій дошці ікону принесено царівною Ганною із Царгороду до Києва при хрещенні Володимира Великого. Згодом вона стала родовою святинею Мстиславовичів-Романовичів. 1270 року при заснуванні монастиря і церкви ап. Петра і Павла у Львові князь Лев Данилович пожертвував ікону руським монахам. 1377 року князь Володислав Опільський разом з церквою Петра і Павла передав її домініканцям. Ікона уславилася чудами, стала паладіумом Львова. Крім католиків, її вшановували, за словами М. Груневега, русини і вірмени.

У 1745-1764 роках за проектом Івана де Вітта (1709-1785) будувалася нова барокова



Львівська ікона Богородиці Провідниці (Одигітрії)

церква Тіла Христового. Тому за дозволом папи коронування проходило у чистому полі за мурами міста, там, де пізніше був Городоцький цвинтар. Було запрошено священнослужителів трьох (латинського, руського та вірменського) обрядів, братів і сестер чисельних монастирів, церковні братства та парафії, велике панство і шляхта. За наказом великого коронного гетьмана Йосипа Потоцького (1673-1751) прийшли значні військові підрозділи і стали табором на Білогорщі. Війська забезпечили порядок й надали блиску урочистостям, артилерія салютами й феєрверками піднімала настрій учасникам.

30 червня в середу опівдні дзвони всіх церков Львова сповістили початок свята. З престолу церкви св. Антонія на Личаківській вулиці було взято папські корони і хресним ходом перенесено до монастиря домініканок на вул. Коперніка, де вручено коронаторові владиці Миколі Вижицькому, який переніс їх на поле коронації. Там під охороною війська й вірних корони помістили у присланому князем Радзивілллом з Несвіжа наметі. Вранці 1 липня у четвер Львівську Одигітрію було поміщено у вівтарі на поставленому серед поля висотою у 30 стоп помості, і там після Служби Божої у



Художник невизначений. Коронація Львівської ікони Богородиці Провідниці. Львів, 1851.

супроводі артилерійських салютів відбувся акт коронування Божої Матері Провідниці. Потім хресним ходом через вісім тріумфальних арок її було внесено у новозбудовану каплицю домініканського монастиря, а після закінчення будови церкви Тіла Христового поміщено у головному вівтарі.

На пам'ять про коронацію було вибито золоті, срібні та мідні медалі вартістю у таляр, півталяра, тимф та шостак, що роздавалися учасникам свята. Золоті, срібні й мідні медалі було вибито і в Римі на честь брєве папи Венедикта XIV від 10 грудня 1749 року. 1753 року краківська каштелянова Людовіка з Мнішків Потоцька поставила кам'яну колону на місці коронації. 1754 року домініканці видали *in folio* пропам'ятну, багато ілюстровану книгу «*Hasło Słowa Bożego...*», де помістили всі виголошені під час урочистостей проповіді, розповіді про творені при іконі чуда, матеріали про історію ікони та монастиря, опис коронаційного процесу тощо. 2 липня 1851 року відзначали 100-річчя коронації Львівської Провідниці, і знову били медалі, видавали книжки, друкували образки.

1946 року домініканці забрали ікону з собою до Польщі, її поміщено справа від



Львівська ікона Божої Матері Благодатної.

головного вівтаря у церкві св. Миколая монастиря проповідників у Гданську.

12 травня 1776 року було короновано папськими коронами ікону **Божої Матері Благодатної** для кафедрального латинського собору Успіння Пресвятої Богородиці. За дорученням папи Пія VI (1775-1799) літургійний акт коронування при участі шести католицьких єпископів трьох обрядів здійснив митрополит Львова архієпископ В'ячеслав Сіраковський (1760-1780).

1598 року ікону було намальовано Йосипом Шольц-Вольфовичом (?) як нагробку з нагоди смерті внучки Катерини Домагалічової. Спочатку вона висіла на стіні собору над могилою. 1645 року зі становленням культу ікони до вівтаря було прибудовано каплицю. 1 квітня 1656 року король Іван Казимир (1648-1668) переніс ікону Богородиці Благодатної з каплиці до вівтаря собору і склав перед нею обітницю (пол. *ślub*), віддав себе і свою державу під опіку Цариці Корони Польської (лат. *Regina Regni Poloniae*). 11 травня 1765 року архієпископ В'ячеслав Сіраковський помістив ікону у головному вівтарі, 28 квітня 1766 року визнав її «чудотворною і насправді благодатною», а 1776 року коронував. У ХХ ст. до поширення культу Богородиці Благодатної особливо прислужився св. Йосип Більчевський, митрополит Львова (1900-1923).

26 квітня 1946 року митрополит Львова архієпископ Євген Базяк (1944-1962)



Папа Іван Павло II коронує ікону Богородиці Благодатної. Львів. 26.06.2001.

забрав ікону з собою до Польщі. Вона переховувалася у Кальварії Зебжидовській, Кракові, Тарнові. 2 лютого 1974 року єпископ-номінант Мар'ян Рехович (1973-1983) запровадив її до прокафедрального собору в Любачові. У 1978-1982 роках в Академії мистецтв (ASP) у Кракові проф. Йосип Никель (*J. Nykiel*) провів реставрацію ікони Божої Матері Благодатної та виконав дві її точні копії.

Оригінал для зберігання помістили у скарбницю кафедрального собору на Вавелі у Кракові, а копії короновано папою Іваном Павлом II: 19 червня 1983 року на Ясній Горі у Ченстохові для конкафедрального собору в Любачові та 26 червня 2001 року на Службі Божій для кафедрального латинського собору Успіння Пресвятої Богородиці у Львові.

26 квітня 1903 року було короновано **алебастрову статую Богородиці, т. зв. «Гіацинтову Мадонну»** для церкви Тіла Христового монастиря домініканців. Коронацію на єпископському праві здійснив св. Йосип Більчевський, митрополит Львова (1900-1923).

1901 року злодії викрали дві золоті корони з діамантами, а разом з ними й голівку Ісуса з алебастрової фігури Богородиці з Дитям, яка з кінця XIV століття була однією з найшановніших святинь церкви Тіла Христового і розміщувалася у вівтарі каплиці св. Розарію (Потоцьких). Ні голівки, ні корон не було віднайдено. Тоді виготовили нові золочені срібні корони з дорогішими каменями, і 1903 року ними було короновано іншу (дуже подібну, майже тотожну) алебастрову статую Богородиці,



Статуя Божої Матері з Дитям, т. зв. Гіацинтова Мадонна. Німеччина, рубіж XIV/XV ст. Краків, монастир братів-проповідників (OP) св. Трійці.

що зберігалася перед тим у скарбниці монастиря. Після коронації її було поміщено замість пограбованої у вівтарі каплиці Потоцьких.

1946 року короновану фігуру Божої Матері було вивезено зі Львова до Кракова. У 1997-



Львівська ікона Божої Матері Розради.



Статуя Божої Матері з Дитям, т. зв. Гіацинтова Мадонна. Німеччина, XIII ст. Львівський музей історії релігії.

1998 роках її було ретельно реставровано mgr. Боженою Опілло, й зараз вона зберігається у скарбниці церкви св. Трійці монастиря проповідників.

1911 року сплюндровану алебастрову статую Богородиці з Дитям було продано колекціонером Степаном Пелецьким Національному музеєві ім. короля Івана III у Львові. 1939 року вона перейшла до Історичного музею, а 1973 року її було передано до Львівського музею історії релігії. Сьогодні цю визначу пам'ятку XIII століття виставлено у постійній експозиції відділу «Католицизм».

28 травня 1905 року було короновано ікону **Божої Матері Розради** для церкви апостолів Петра і Павла отців єзуїтів. За дорученням папи Пія X (1903-1920) коронування здійснив митрополит Львова св. Йосип Більчевський.

Близько 1570 року ікону було намальовано як точну копію славного образу *Salus Populi Romani* в Римі і передано єзуїтам у Ярославль, а звідти пожертвувано до Львова. 10 листопада 1630 року ікону урочисто внесено до церкви й поміщено у вівтарі



Львівська ікона Божої Матері Неустанної Помочі.

лівої нави. 1636 року ікону прикрасили срібні позолочені шати, згодом ушанували численні вотиви. Перед нею молилися королі Сигізмунд III Ваза (1587-1632), Володислав IV (1632-1648), Іван Казимир (1648-1668), Іван III Собеський (1674-1696).

1945 року ікону вивезено до Кракова, а 1974 до церкви св. Климента Дворжака у Вроцлаві. З 1980 року церква веде Духовну опіку людей праці. 13 грудня 1981 року після введення надзвичайного стану в Польщі там відбулася перша Служба Божа за Вітчизну і позбавлених волі. Львівська ікона Божої Матері Розради стала покровителькою робітників і «Солідарності», про що свідчать численні вотиви і пам'ятні дошки робітничих колективів.

30 жовтня 1927 року було короновано ікону **Божої Матері Неустанної Помочі** для церкви Стрітєння Господнього Вищої духовної семінарії. Коронацію на єпископському праві здійснив митрополит Львова архієпископ Болеслав Твардовський (1923-1944).

Благословенну папою Левом XIII (1878-1903) ікону, яку привіз єпископ-помічник



Ікона Терешовлянської Богородиці.

Йосип Вебер (1846-1918), було поміщено в головному вівтарі семінарської каплиці, розписаної пізніше Іваном Генриком Розеном (1891-1982).

14 жовтня 1945 року ікону вивезено до Польщі й поміщено у каплиці Вищої духовної семінарії Краківської архієпархії.

25 червня 1939 року було короновано ікону **Божої Матері Неустанної Помочі** для церкви Божої Матері Неустанної Помочі монастиря кармеліток босих. Акт коронування на єпископському праві здійснено архієпископом Болеславом Твардовським.

1880 року ікону привезено з Риму кардиналом Альбіном Дунаєвським для сестеру Велічці. Благословенна папою Левом XIII вона є точною копією славного образу Божої Матері Неустанної Помочі церкви св. Альфонса монастиря отців редemptористів у Римі. З Велічки сестри принесли ікону до Львова, де 1895 року її поміщено у фондованій графами Рачинськими неоготичній церкві. Коронація при участі військ польського гарнізону проходила в природному амфітеатрі на Вульці.



Ікона Деревнянської Богородиці.

1946 року сестри забрали ікону з собою до Польщі. Спочатку до Каліша, а 26 серпня 1973 року до новозбудованого монастиря в Недзьв'ядах (пол. Niedźwiadach) біля Каліша, де ікону поміщено у каплиці, яка стала санктуарієм Божої Матері Неустанної Помочі. 7 червня 1991 року ікону було короновано папою Іваном Павлом II.

25 червня 2001 року було короновано ікону **Терешовлянської Богородиці** для кафедрального собору св. Юра. Літургійний акт коронування здійснив папа Іван Павло II.

1663 року у судовій книзі міста Терешовлі під присягою засвідчено, що у четвер і в суботу перед Великоднем ікона Богородиці плакала у церкві заснованого після 1600 року Преображенського монастиря. 1673 року львівський єпископ Йосип Шумлянський (1676-1708) переніс ікону до собору св. Юра у спеціально збудовану каплицю, запросив монахів для догляду за нею та заснував для цього окремий фонд. У заповіті владики Й.Шумлянського записано, щоб образ Найсвятішої Діви «залишався навечно на тому ж місці зі всіма сріблами, прикрасами і апаратами» і щоб фундації його ніхто не

порушував. Так і сталося.

27 червня 2001 року було короновано ікону **Деревнянської Богородиці** для церкви апостола Андрія Первозваного отців василіан. Літургійний акт коронування під час Служби Божої здійснив папа Іван Павло II.

Про початки ікони не знаємо нічого. Відомо, що 1786 року одна родина з села Деревніна Жовківщині, вдячна за народження й оздоровлення сина, пожертвувала ікону у монастир василіан у Жовкві та замовила дерев'яні золочені шати для неї. 1948 року монастир було закрито. Ікону переховував василіан о. Антоній Масюк у Крехові та Малехові. 18 січня 1900 року Деревнянську Божу Матір було встановлено у церкві св. Онуфрія, а 12 грудня того ж року урочисто перенесено у церкву ап. Андрія Первозваного.

Отже, з 1751 по 1939 рік у Львові було здійснено шість коронацій Богородичних образів, з них три ікони короновано папськими коронами, і три - на єпископському праві. Для порівняння, за цей період у Кракові відбулося лише три коронації Богородичних образів. У 1945-1946 роках зі Львова всі короновані образи було вивезено, зокрема, три до Кракова. І сьогодні там - у Кракові - десять (найбільше у Польщі) коронованих образів (чотири з них було короновано після II Світової війни). У Львові ж маємо три короновані ікони Богородиці - Терешовлянську, Деревнянську та Благодатну, - літургійні акти коронування яких було здійснено папою Іваном Павлом II 2001 року.

ЛІТЕРАТУРА

1. Barącz S. Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce.— Lwów, 1891.
2. Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. – Kraków, 2008.
3. [Nowakowski Edward] O cudownych obrazach w Polsce Psenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa. - Kraków, 1902.
4. Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1990. – Szymanów, 1990.

Уладзімір **КАРЭЛІН**
Мікалай **МЕЛЬНІКАЎ**

ВОБРАЗ СВЯЦІЦЕЛЯ ІААНА ЗЛАТАВУСТА Ў САКРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ

Іаан Златавуст, які з'яўляецца адным з трох Усяленскіх свяціцеляў, нарадзіўся каля 347 г. н. э. ў Анціохіі ў сям'і ваеначальніка Секунда. Паколькі ён рана страціў бацьку, яго выхаваннем займалася маці. Яго настаўнікамі былі лепшыя грэчаскія філосафы і рытары. У 367 г. ён прыняў хрост, а пасля смерці маці стаў інакам і праз нейкі час правёў некалькі гадоў адшэльнікам у пячоры. Потым вярнуўся ў Анціохію і стаў святаром. У 379 годзе святы Іаан быў узведзены ў сан архіепіскапа. Ён праявіў сябе як бліскучы прапаведнік і тлумачальнік Свяшчэннага Пісання. У 397 годзе святы Іаан стаў Канстанцінопальскім патрыярхам. На гэтай пасадзе ён рашуча змагаўся супраць марнатраўства, не ладзіў пышных прыёмаў і большую частку царкоўных сродкаў аддаваў на дапамогу бедным і хворым. Яго выкрывальныя прапаведзі прывялі да незадаволенасці імператарскага дома. Святы Іаан быў змешчаны з пасады патрыярха і высланы са сталіцы. Адрозна пасля гэтага ў Канстанцінопалі адбыўся землятрус, які ўлады ўспрынялі як нябеснае пакаранне за ганенні на свяціцеля. Святы Іаан быў вернуты на кафедру, але хутка зноў пазбаўлены сваёй пасады і сасланы ў Арменію. Праз два гады, 14 верасня 407 г., свяціцель памёр па дарозе на новае месца выгнання. Яго святыя мошчы перанесены ў Канстанцінопаль у 438 годзе (даты падаюцца па Праваслаўнаму царкоўнаму календару 2010, выдавецтва Маскоўскай патрыярхіі; <http://calendar.gop.ru/>).

Свяціцель Іаан Златавуст быў знакамітым прапаведнікам і ўвайшоў у гісторыю як аўтар шматлікіх багаслоўскіх трактатаў і мноства пісем. Захаваліся яго прамовы – гаміліі, у якіх тлумачацца прачытаныя месы Святога Пісання. Свяціцель правёў вялікую працу па ўпарадкаванню Богаслужэння. Самая распаўсюджаная літургія носіць яго імя. Праваслаўная царква адмячае памяць Іаана Златавуста 27 студзеня (9 лютага) – перанясенне мошчаў, 30 студзеня (12 лютага) – у Саборы Усяленскіх настаўнікаў і Свяціцеляў, 14 (27)



мал.1

верасня – прастваўленне і 13 (26) лістапада.

Колькасць абразоў з выявай св. Іаана Златавуста ў храмах Беларусі (разам з абразамі з калекцыяй Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь і Музея старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай Акадэміі навук Беларусі) згодна базы дадзеных іканапісу, якая састаўлена аўтарамі на падставе экспедыцыйных матэрыялаў, налічвае 131 адзінку. Па часе стварэння абразы размеркаваны наступным чынам: да 17 ст. адносяцца толькі 2 адзінкі; 6 абразоў датуюцца 18 ст., 8 — пачаткам 19 ст. Усе астатнія абразы створаны ў межах другой паловы 19 — пачатку 20 стагоддзяў. Абразы з выявай свяціцеля сустракаюцца ва ўсіх рэгіёнах Беларусі. У Брэсцкай вобласці зафіксаваны 34 абразы, 22 — у Віцебскай, 10 — у Гомельскай, 35 — у Гродзенскай, 17 — у Мінскай, 11 — у Магілёўскай абласцях.

На значнай частцы абразоў (70 адзінак) св. Іаан Златавуст прадстаўлены разам з двума іншымі свяціцелямі — Васілём Вялікім і Рыгорам Багасловам. У адзінкавых выпадках на абразях прысутнічаюць выявы такіх святых, як св. Мікалай, св. Іаан, св. Варвара, св. Параскева.

Іканаграфія св. Іаана Златавуста даволі



мал.2

разнастайная. Найбольш старажытны абраз з выявай свяціцеля выкананы ў самабытным стылі іканапісу Беларусі 17 ст. Абраз паходзіць з Лунінецкага раёна Брэсцкай вобл. і зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай Акадэміі навук (МСБК НАН Б) (мал.1; к. 17 ст., д., т., 111x67x2,5 [1, 46]). На ім прадстаўлена пакаленая выява свяціцеля ў архіерэйскім аблачэнні – мітры, сакасе і вялікім амафоры. Позірк святога скіраваны ў правы бок абраза; правай рукой ён бласлаўляе, у левай трымае закрытае Евангелле, якое прадстаўлена ў зваротнай перспектыве. Фон абраза пакрыты розным па ляўкасе раслінным арнамантам. Жывапіс абраза мае стылістычныя асаблівасці, якія характэрны для абразоў 17-18 ст. з паўднёва-усходняга рэгіёна Брэсцчыны – падкрэслена графічнасць і сімвалічная трактоўка вобраза, характэрнае мастацкае выкананне элементаў інкарнату і г. д. Па месцы першых знаходак такі стыль іканапісу носіць назву «сталінскай» школы [2, 39].

Своеасаблівы сюжэт з роставай выявай св. Іаана Златавуста распаўсюджаны ў заходнім рэгіёне Брэсцкай вобл. (мал. 2; 18 ст., д., т., 190x78). Свяціцель прадстаўлены ў архіерэйскім аблачэнні, з невялікай сівай барадой і вусамі. Яго правая, сагнутая ў локці рука, паднята ў бласлаўляючым жэсце. У апушчанай левай св. Іаан Златавуст трымае разгорнуты звітак з надпісам: «Со страхом Божиим и верою приступите» (гэтыя словы прамаўляе дьякан пад час літургіі св. Іаана Златавуста).

На пазнейшых абразях 19-20 ст. з выявай свяціцеля інтарэс прадстаўляюць асобныя іканаграфічныя дэталі. Так, на абразе з

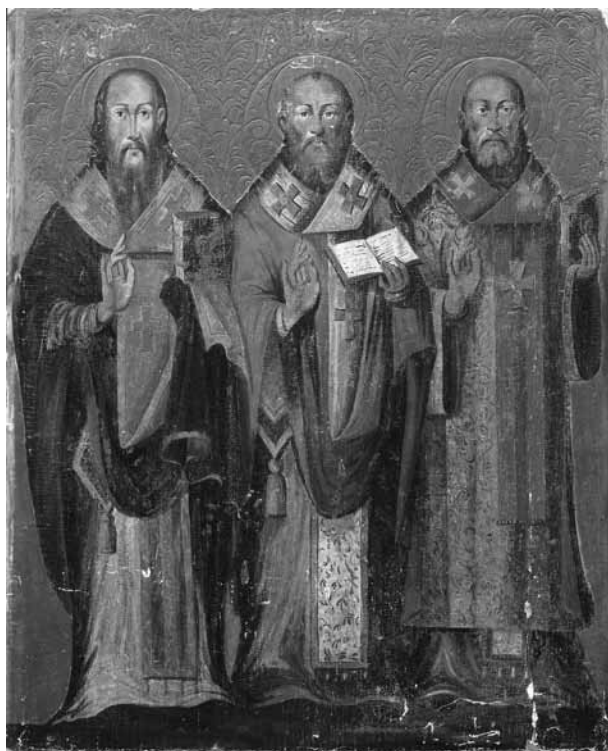


мал.3

Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 3; 1870 г., п., а., 90x60) прадстаўлена роставая выява св. Іаана Златавуста з непакрытай галавой. Двума рукамі ён трымае Евангелле. На некалькіх абразях з Гродзенскай вобл. свяціцель трымае Евангелле левай рукой праз амафор. На абразе, які знаходзіцца ў саборы г. Гродна (мал. 4; п. 20 ст., п., а., 100x65), св. Іаан Златавуст стаіць каля століка з адкрытай кнігай і пісьмовымі прыладамі. У левай руцэ ён трымае звітак з надпісам



мал.4



мал.5

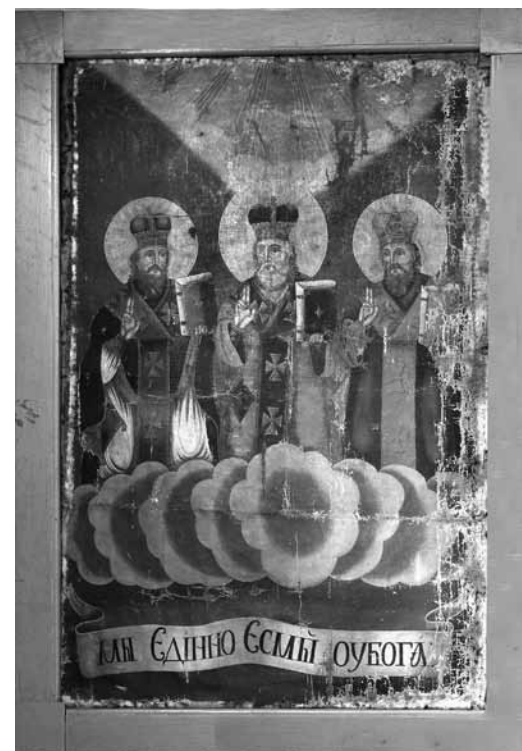
на грэчаскай мове. На абразе з г. Пінска Брэсцкай вобл. свяціцель прадстаўлены як архіепіскап Канстанцінопальскі (мал.5; п. 20 ст., п., а., 45x45). Ён стаіць на балюстрадзе храма ў трохчвэрткавым развароце, яго правая рука паднята ўверх, у левай знаходзіцца посох. На іншых абразях у руках св. Іаана Багаслова можа знаходзіцца пацір, накрыты пакраўцом (Карэліцкі раён Гродзенскай вобл.), крыж з посохам (Клецкі раён Мінскай вобл.) ці адкрытае Евангелле (Нясвіжскі раён Мінскай вобл.).

Выява трох Усяленскіх свяціцеляў, прадстаўленых на адным абразе, з'яўляецца самым распаўсюджаным іканаграфічным сюжэтам, які звязаны са св. Іаанам Златавустам, і які вядомы ўжо з XI ст. У храмах і музеях Беларусі захоўваецца каля 70 такіх абразоў. Найбольш старажытны з іх знаходзіцца ў Ляхавіцкім раёне Брэсцкай вобл. (мал. 6; 1683 г., д., т., 106x86). На зваротным баку абраза, які падрабязна разгледжаны ў другім томе гісторыі беларускага мастацтва [2, 144], змешчаны надпіс: «Базила Силич дал пану Богу 1683». Выявы свяціцеляў падаюцца ў поўны рост у архіерэйскім аблачэнні і без мітраў. У левых руках яны тымаюць Евангеллі, правымі бласлаўляюць. На абразе з г. Пінска Брэсцкай вобл. такая іканаграфічная схема мае свае асаблівасці. Асноўная ўвага тут скіравана на свяціцеля Васіля Вялікага, які змешчаны



мал.6

ў цэнтры на чырвоным двух'ярусным узвышшы і дадаткова вылучаецца колерам аблачэння (мал. 6; 1765 г., д., т., 132x78). Над яго галавой знаходзіцца воблака з паясной выявай Хрыста. Двое другіх свяціцеляў стаяць паабпал св. Васіля Вялікага і крыху павернуты да яго. Усе яны ў левай руцэ трымаюць посох, а паўсагнутай правай бласлаўляюць. Фон абраза пакрыты ляпным па ляўкасе раслінным арнамантам. Святыя знаходзяцца на паўкруглым подыуме, на тарцы якога змешчана лента з вялікім надпісам кірыліцай з праслаўленнем свяціцеляў і датай на правым канцы: «Роки 1765». На абразе 19 ст. з Камянецкага раёна Брэсцкай вобл. перавага таксама аддаецца свяціцелю Васілю Вялікаму, хаця ён і знаходзіцца ў левай частцы абраза з Евангеллем у руках. Над яго галавой лунае голуб, ад якога на свяціцеля сыходзіць прамень святла. У цэнтры кампазіцыі змешчаны св. Рыгор Багаслоў, які вылучаецца колерам аблачэння, з жэслам у левай руцэ. Св. Іаан Златавуст знаходзіцца ў правай частцы абраза і ў левай руцэ трымае звітак з надпісам. Роўнасць усіх трох свяціцеляў перад Богам і наяўнасць у іх агульнага дня памяці паказана на абразе з Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 7; п.19 ст., п., а., 105x70), дзе яны фактычна ў аднолькавых позах стаяць на воблаках з Евангеллямі ў



мал.7

руках і адрозніваюцца толькі колерамі сваіх бародаў і аблачэння. Пад воблакамі змешчаны надпіс: «мы едино есмы оубога».

На абразе 19 ст. з Гродзенскага раёна выявы свяціцеляў адрозніваюцца прадметамі, якія яны трымаюць у руках (мал. 8; к. 19 ст., п., а., 52x51). Гэта закрытае Евангелле ў св. Васіля Вялікага (ён злева і без мітры), крыж з распятым Хрыстом у св. Рыгора Багаслова (у цэнтры) і чаша з пакраўцом у Іаана Златавуста (з правага боку). Зверху, на воблаках, знаходзіцца паясная выява бласлаўляючага Хрыста.



мал.8



мал.9

З твораў сакральнага мастацтва, якія выкананы ў інсітным стылі, варта адзначыць абраз з Магілёўскай вобл. На ім у верхняй частцы кампазіцыі змешчана Усёбачнае Вока, ад якога на свяціцеляў сыходзяць прамяні. Яшчэ адзін абраз, які паходзіць з Гомельскай вобл. і захоўваецца ў МСБК НАН Б, вылучаецца рэдкім падборам персанажаў: свяціцель Іаан Златавуст, які знаходзіцца з левага боку з крыжам у руцэ, прадстаўлены разам з велікамучаніцай Варварай (у цэнтры, з чашай і пальмавай галіной у руках) і велікамучаніцай Параскевай (з правага боку).

Таксама трэба адзначыць, што ў народзе свяціцель Іаан Златавуст лічыцца апекуном пчаларства, аб чым сведчыць ілюстрацыя з падручніка па пчалаводству (мал. 9), рэпрадукцыя з якой таксама захоўваецца ў МСБК НАН Б у выглядзе негатыва на шкле.

Як бачна з вышэйсказанага, сярод абразоў з выявай свяціцеля Іаана Златавуста назіраецца даволі вялікая разнастайнасць, як у кампазіцыйнай пабудове, так і ў тэхнічным выкананні, колеравым вырашэнні і дэкаратыўным аздабленні асобных элементаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Музей старажытнабеларускай культуры. Мн. 2004.
2. Гісторыя беларускага мастацтва. Т.2. Мн. 1988.
3. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV – пачатку XX стагоддзя. Мн. 2004

Олег СИДОР

ІКОНОСТАСНІ АНСАМБЛІ ЛУКИ ДОЛИНСЬКОГО (ТРАДИЦІЯ ТА ПОШУК НОВИХ ФОРМ І ЗАСОБІВ МИСТЕЦЬКОГО ВИСЛОВУ).

Серед професійних західноукраїнських малярів кінця XVIII – поч. XIX ст. Лука Долинський (бл. 1745–1824) вирізняється послідовністю своєї ідейно-естетичної позиції, широким спектром творчих інтересів і можливостей, а також і високим рівнем їх практичної реалізації. Як представник мистецтва пізнього бароко, майстер результативно працював у ділянках іконопису, монументального та портретного малярства. Виходець із Білої Церкви на Київщині, він прибув до Львова з митрополитом Київським і всієї Русі Феліціаном Володковичем, який представив його тогочасному єпископові львівському (1749–1779) Льву Шептицькому, що тоді завершував зведення собору св. Юра.

Можна припустити, що на той час юнак уже проявив свої мистецькі здібності, й це стало підставою, аби митрополит відкомендував його Л. Шептицькому, який потребував художньо обдарованих людей для втілення своїх широкомасштабних планів. Цей архиєрей відіграв вирішальну роль у подальшому становленні й розвитку таланту Л. Долинського. Закладений його близьким родичем і попередником на львівській катедрі (1715–1746), митрополитом Атанасієм Шептицьким, Святоюрський архітектурно-мистецький ансамбль (собор із прилеглими будівлями) значною мірою завдяки Льву Шептицькому став найдосконалішою культурною пам'яткою епохи бароко у Львові. То ж багаторічна пов'язаність Л. Долинського зі собором і вищим львівським духовенством стала сприятливим ґрунтом для його професійної діяльності.

Творча манера Долинського-майлара у період його вищих досягнень базувалася на естетиці стилю бароко, розквіт якого в українському мистецтві припадає на середину – другу пол. XVIII ст. якраз на Придніпрянщині, звідки походив мистець. Ймовірно, він міг набути першого досвіду мистецької творчості у Києві, де тоді активно розвивалася іконописна школа Києво-



Портрет Митрополита Льва Шептицького.
Полотно, олія. Кін. 1770-х рр.

Печерської Лаври, відгомін стилістики якої простежується в монументальній композиції “Св. Юрій-Змієборець”¹, виконаній мистцем для Святоюрського собору (тепер – в НМЛ). Закріпило таку його творчу позицію навчання у Відні, але перед тим, в 1768-1771 роках, Долинський значився писарем будівництва собору, з важливими повноваженнями, про що свідчить його доволі висока річна платня в 300 зл.² У 1770-1771 роках ікони для новозбудованого собору малював Юрій Радивилівський, у якого тоді міг вчитися Л. Долинський. Тож не випадково єпископ Л. Шептицький послав саме його на студію до Академії мистецтв у Відні, де в процесі навчання (1775–1777) він займався і копіюванням творів відомих майстрів. Зокрема, виконав і прислав до Львова портрети Марії Терези та Йосифа II (тепер – в НМЛ).

Тамтешнє мистецьке середовище перебувало тоді під значним впливом венеційської школи малярства, й ці впливи опосередковано сприйняв Долинський, втілюючи ці засади у своїй мистецькій практиці, передусім – в оформленні храмових інтер'єрів. Він незмінно прагнув до синтетичного розв'язання мистецьких проблем з позиції тогочасного художника, нерідко виконуючи як іконостаси й поодинокі ікони, так і стінописи. Водночас,

індивідуальна малярська манера Л. в пізній період творчості засвідчує прояви класицистичних тенденцій, що виразно ілюструє ряд виконаних ним у 1807–1810 роках композицій для Успенського собору Почаївської лаври, де було встановлено й іконостас його роботи.

Після повернення до Львова Долинський продовжив активну працю над мистецьким оздобленням собору (намалював образ Христа-Архиєрея для головного вівтаря, а в святилищі – шість великих овалів з пророкамитаневеликіпрямокутніпразникові композиції. Згідно з архівним документом від 9 червня 1781 року, зобов'язувався виконати і чотири більші ікони для бічних вівтарів („Покрови Пресвятої Богородиці”, „Апостолів Петра і Павла”, „Св. Миколая”, „Св. Юрія Змієборця”)³; зі Святоюрського собору походить і композиція “Вигнання торговців з храму”, що зберігається в збірках НМЛ, і яка має стилістичні ознаки індивідуальної малярської манери Долинського). Згадані овали і празникові сцени, створені як компоненти, що входять у канонічний репертуар іконостасних зображень, розміщені у соборі св. Юра на стінах святилища⁴, оскільки в цьому храмі іконостас у звичному розумінні цього слова відсутній. Святилище від храму вірних відокремлює тільки легка одноярусна відгорода, сформована з ажурних царських врат і дияконських дверей, які мають підкреслено рококовий характер. Необхідні у східнохристиянській богослужбовій практиці намісні ікони Христа й Богородиці з Дітям (тут вони – овальні) й ікони двох верховних апостолів, свв. Петра й Павла (такої ж форми; пензля Ю. Радивилівського) закріплені на простінках обабіч згаданої „прозорої” привітарної відгороди. Решта ікон (апостоли – роботи того ж Радивилівського; пророки і празникові та євангельські композиції – Долинського), у яких втілена традиційна іконографічна програма іконостасу, розташовано на бокових стінах святилища.

В цьому малярському комплексі, як уже було згадано, великі образи Апостольського чину ще до Віденської поїздки Л. Долинського намалював Ю. Радивилівський: чотири овальні ікони з однофігурними

зображеннями (апостоли Петро, Павло, євангелісти Йоан, Матей) й чотири прямокутні – з двофігурними композиціями на кожній (апостоли Варфоломій і Марко; Лука й Андрій; Тома і Симон; Яків і Матей).

Після навчання у Відні Л. Долинський доповнив цей ряд двома наступними циклами. На кожній із шести овальних ікон (прибл. метрової висоти) пророчого ряду – по дві півпостаті старозавітних передвісників приходу Христа на землю. Цикл композицій на прямокутній (зі скошеними кутками) основі включає в себе сюжети Священної історії (переважно „празникові”): Жертвоприношення Авраама, Зцілення сліпородженого, Обмивання ніг апостолам, Молення про чашу; Різдво Богородиці, Введення Пресвятої Діви Марії в храм, Благовіщення Діви Марії, Різдво Христове, Обрізання Господнє, Стрітєння Господнє, Богоявлення, Преображення Господнє, Воскресення Господнє, Зішестя Св. Духа, Успення Пресвятої Богородиці.

Таке вирішення проблеми малярського іконостасного ансамблю у Святоюрському соборі можна розглядати як логічний епізод у розвитку однієї з тенденцій мистецтва українського іконостасу другої половини XVIII ст. Працюючи разом із колективом своєї мистецької майстерні над замовленнями для багатьох монастирів й окремих храмів як латинського обряду, так і, передусім, греко-католицьких (тобто – східнохристиянської обрядовості), Л. Долинський не міг опинитися осторонь цих процесів, тим паче, враховуючи загальний бароковий характер його мистецької творчості.

Особливості сформованої упродовж століть літургійної практики східної гілки християнського віровчення вимагають наявності у храмі привітарної відгороди. Тривала її еволюція призвела до появи такого унікального явища сакрального мистецтва, яким на поствізантійському культурно-релігійному просторі стали масштабні кількаярусні іконостаси, що в цілісному ансамблі поєднують архітектурну конструкцію тієї чи іншої просторової складності, різьбу (від плоскої – до рельєфної, а інколи – навіть повнооб'ємної) і малярство (цією технікою в таких

ансамблях виконані ікони, що заповнюють утворені для них в конструкції своєрідні обрамлення). На об'єктах, що постали в українській культурі як результат такого синтезу виражальних засобів різних галузей художньої творчості, неминуче позначався вплив історико-стильових процесів, що відбувалися у європейському мистецтві, попри богословсько-канонічні приписи, які домінували у різних сферах життя і літургійної практики східнохристиянських Церков, в тому числі й українських (Православної та Греко-католицької).

Уже в середині XVIII ст. особливо виразно намітилася лінія пошуку нових форм іконостасу. На початку цього процесу одним із характерних її проявів став відхід од колишнього горизонтального укладу верхніх ярусів привітарної відгороди. Це призвело до барокової ускладненості як конструктивної побудови іконостасів, так і урізноманітнення обрисів ікон у різних його ярусах, що надавало цілій його площині динаміки, руху, пориву у простір, який також включається у вигадливу гру форм та об'ємів⁵. Суголосні процеси відбувалися й у малярстві, завдяки чому український бароковий іконостас – одна з вершин національної культури цієї епохи, результат синтезу суміжних видів пластичних мистецтв й архітектури.

Водночас, естетичні засади бароко заохочували до відмови од привітарної відгороди як реальної (хоча й наскрізнорізьбленої) площини, і нерідко верхні яруси іконостасної конструкції (разом із відповідними іконами) підносяться високою дугою, що далеко відривається від намісного ряду, відкриваючи перед очима молільників простір святилища. Паралельно входить у практику встановлення у святилищі, при апсидній стіні, високої й багато оздобленої вівтарної конструкції, із запрестольною іконою у центрі, й такий вівтар, завдяки своїм мистецько-естетичним вартостям, в оздобленні храму сприймається чи не важливішим елементом, аніж низький у таких випадках іконостас, що обмежується лише намісним ярусом. Саме такий характер мали згадані ще М. Драганом чотири львівські іконостаси, в тому числі збережені дотепер в Успенській церкві та Святоюрському соборі: ідейно-

естетичною домінантою в них сприймається якраз головний запрестольний вівтар.

Навряд чи буде об'єктивним убачати в прикладах подібного облаштування храмового інтер'єру лише прояви занадто прямолінійно сприйнятої „латинізації” однієї з важливих сфер життя Української Греко-католицької (чи – Унійної) Церкви. В розкішних барокових іконостасах, що упродовж XVIII ст. постали на землях Київщини, Чернігівщини і Полтавщини, мабуть, ще відчутніше проступає сутність мистецтва європейського бароко, естетичні засади якого українські майстри так органічно зуміли поєднати з традиційною духовністю саме української ікони, створивши той нерозривний духовно-мистецький синтез, який під ту пору найадекватніше відповідав насущним потребам нашого народу, і який так невимушено вписується в контекст досягнень загальноєвропейської культури свого часу.

Важливий імпульс для злету української культури епохи бароко на цих теренах йшов ще від митрополита Петра Могили. Саме у такому шляху цивілізаційного розвитку бачив він перспективу для України і Київської Церкви, засновуючи Києво-Могилянську Академію, гуртуючи довкола себе інтелектуальне середовище і закликаючи пізнавати „латинську” вченість, аби мати змогу говорити з Європою на рівних. Успішно продовжував і розвивав його ініціативи у сфері культури гетьман Іван Мазепа⁶.

В такому контексті слід розглядати й подібні аспекти діяльності згаданих тут ієрархів Льва Шептицького, Петра Білянського та практичний доробок сформованого ними середовища мистців, у тому числі й Луки Долинського. В руслі вказаних тенденцій варто згадати і про дві, – прямо чи опосередковано пов'язані з цими єпископами, – цікаві під цим оглядом пам'ятки монументального малярства. Перша з них – це розписи 1763 року в невеликій дерев'яній церкві Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці (1762) у с. Вислобоки недалеко Львова. Як впливає з фундаційно-панегіричного напису над південними дверима в ній, появи цього храму у селі сприяв Владика Лев Шептицький. Розпис наочно демонструє спроби поєднання

в його системі традицій українського церковного монументального малярства та європейських впливів. Підтвердження цьому простежується у мистецькому облаштуванні цієї церкви загалом: не лише у конфігураціях і декоруванні компонентів привітарної відгороди (як низького іконостасу, так і верхніх рядів іконостасної програми, відтвореної засобами монументального малярства), так і в підходах до розміщення й образного трактування стінописних композицій у наві, куполі й святилищі цього храму. Така спрямованість простежується хоч би у сцені Стрітіння Господнього, потрактованій як урочисто-пожвавлена подія у приміщенні, що нагадує радше палацовий інтер'єр, аніж церкву, й таке враження підсилюють легкий впевнений рисунок, динамічно скомпонована група персонажів, свіжий колорит.

Подібною образністю відзначався і стінопис втраченої на сьогодні церкви Введення Пречистої Діви Марії в храм у с. Пійло (недалеко Калуша на Івано-Франківщині). Фундаційний напис, що був у церкві, вказував на пароху с. Пійло о. Василя Кульчицького як фундатора церкви, й на 1778 рік, як час завершення будівництва (церковні шематизми датують церкву 1768/1778 рр.⁷). Оскільки храм був посвячений єпископом Львівським Петром Білянським 1794 року, то, ймовірно, цей стінописний ансамбль постав на початку 1790-х років. Можна стверджувати, що у ньому ще наочніше був присутній світський елемент, що виявилось не лише в окремих деталях тих чи інших композицій, але й у загальному авторському задумі стінопису та підходах до прийомів його малярського втілення. Реалізований майже одночасно зі зведенням будівлі та виконаний за цілісною програмою (здається, що й одним майстром), цей стінопис був характерним для епохи мистецьким явищем, в образності якого виразно проступають стильові ознаки рококо⁸.

Безперечно, що, прищеплюючи ті чи інші здобутки бароко в культурно-релігійному просторі Галичини, замовники (у тому числі – єпископи Львівські) усвідомлювали і кардинально важливий в тогочасних, неприхильних для корінного населення суспільно-політичних обставинах

націєтворчий аспект такого процесу. Місія духовних (а в тих умовах вони переважно виходили поза рамці суто релігійних питань) провідників народу полягала й у тому, щоби сприяти вихованню в ньому почуття власної гідності й через змістовність та мистецьку довершеність зразків сакрального мистецтва, в тому числі й авторства Луки Долинського, про якого його син Станіслав згадував, як про такого, що „Особливо держа он ся кріпко свого обряда і своєї народности”. Ці слова не залишають сумніву у їх правдивості, й підтверджують усвідомлюваний мистцем напрямок своїх творчих зусиль, попри те, що формальна мова його малярства у більшості творів церковного призначення цілковито базується на засадах європейської мистецької школи.

Виконання ним для Святоюрського собору образів іконостасної тематики стало своєрідним звітом майстра про набутий ним у Відні, – одному з провідних на той час європейських центрів культури, – професіоналізм високого класу. Намальовані мистцем цикли зображень засвідчують широкий діапазон можливостей Долинського-художника при вирішенні різних образно-ідейних завдань, – за допомогою тих чи інших засобів і технічних прийомів малярства. При відтворенні багатопланових сцен празникових сюжетів важливіше було передати загальний настрій події за допомогою композиційного й колористичного ладу (урочисто-неквапного чи динамічно-напруженого – у залежності від внутрішнього змісту представленої події).

Натомість приступаючи до ікон пророчого циклу, маляр мав інше завдання. Розмірно більші півпостаті цих персонажів потребували наголосу на особистісних рисах конкретніших людей, індивідуалізації їх внутрішнього світу, підкреслення психологічних характеристик. То ж галерея представлених Долинським пророків відзначається значним нюансуванням образних характеристик, хоча їх і споріднює духовна масштабність цих особистостей, тим паче, що у зовнішньому, формально-пластичному прояві цього досягнуто за посередництвом по-бароковому експресивних міміки облич і жестів рук,



Іконостас церкви Св. Духа у Львові. 1784 р.

динамічного зіставлення рухів і мас тіла, енергійного моделювання об'ємів...

Якщо пари пророків зображені на абстрактному (але глибокому, тонально опрацьованому) тлі, то середовище, у якому відбувається дія сюжетних композицій, суттєво урізноманітнене: воно може бути варіантами майстерно відтвореного природного краєвиду, або ж – інтер'єру будинків.

Щойно сказане значною мірою стосується й малярських компонентів іконостаса, що створений ним для семінарської церкви Святого Духа у Львові (зруйнована в роки Другої світової війни). Водночас, ця привітарна відгорода має засадничо інший ідейно-програмний зміст – підкреслити тяглість розвитку класичного кількарисного українського іконостасу. Саме тому в її конструктивній будові чіткіше простежується горизонтальний уклад кількох циклів тематично пов'язаних ікон, які творять щільну стінку поміж святилищем і храмом вірних.

Святодухівська церква мала символічну значеннєвість для Української Греко-католицької Церкви. У ній, перед її іконостасом, упродовж понад 150-ти років

молилося немало поколінь семінаристів. З їхнього середовища виходили релігійні пастирі, письменники, поети, композитори, тобто – духовні провідники народу, значною мірою завдяки яким утвердилась і зміцніла національна самосвідомість українців Галичини, і які були ініціаторами численних починань не лише у сфері духовної культури, але й суспільно-громадського життя в ширшому розумінні слова.

Нема сумніву, що одним із чинників у формуванні їхніх духовно-естетичних ідеалів (та й життєвих принципів узагалі) був і згаданий іконостас, який перестав існувати о 2.45 пополудні 11 (15-?) вересня 1939 року, коли вибух німецької бомби зруйнував Святодухівську церкву – з цим іконостасом та наявними на той час настінними розписами. Історія ж першої української духовної школи у Львові пов'язана із цим храмом від самого початку її історії: цар Йосиф II своїм декретом з 30 червня 1783 року заснував Генеральну Духовну семінарію у Львові, і в її розпорядження було передано будівлі скасованого перед тим монастиря домініканок.

Нове призначення колишнього монастирського храму вимагало і його відповідного внутрішнього упорядження, головним компонентом якого мав бути іконостас. Для його створення запрошуються знані вже у Львові майстри: маляр Лука Долинський і скульптор-різьбяр Іван Щуровський (помер бл. 1800 р.). На той час перший із них мав за плечима навчання у Відні й працю над оздобленням кафедрального собору св. Юра у Львові, а другий вже повторно приходив у ці стіни, бо разом зі своїм учителем Антоном Штилем виконував чотири вівтарі для цього храму – ще як монастирського костела сс. домініканок.

Відомо, що І. Щуровський різьбив іконостас у 1784 році, а також виконував і столярську роботу, споруджуючи конструктивну його основу⁹. Час праці І. Щуровського над різьбою (1784 р.) дає підставу для аналогічного датування й малярського наповнення іконостасу, виконаного Лукою Долинським. Звернення саме до Л. Долинського як виконавця іконостасу до храму новопосталої Духовної Семінарії не можна вважати випадковим: отримавши європейський мистецький

вишкіл, він належним чином зарекомендував себе при виконанні ікон до Святоюрського собору. Крім того, у той час (1779–1798) на львівській архиєрейській катедрі був єпископ Петро Білянський (1736–1798) – помітна особистість в історії Львова другої половини XVIII ст., відомий, – зокрема, – тим, що дбав про розвиток освіти й серед народу, закладаючи початкові школи на території єпархії. Саме Петро Білянський (перший у Львові єпископ зі світського духовенства) добре знав Луку Долинського ще від початків праці останнього при Святоюрському соборі, й тепер, ставши фундатором української Духовної семінарії у Львові, Владика запросив до малювання іконостасу для семінарської Святодухівської церкви якраз його. Наслідком співпраці маляра з Іваном Щуровським і постав той величний іконостас, що перестав існувати 1939 року. На щастя, згадкою про нього залишилися не лише фотографії. Завдяки старанням Михайла Драгана, що тоді очолював Музей Львівської Богословської Академії, з руїн храму було врятовано більшість ікон (хоч і з численними пошкодженнями) цього ансамблю (тепер зберігаються в колекції Національного музею у Львові ім. А. Шептицького). Вони, у поєднанні з тими ж фотографіями, дають сьогодні можливість аргументовано говорити про різні аспекти Святодухівського іконостасу: його конструктивну будову, стилістичні особливості різьби і малярства, іконографічні прикмети останнього, а підсумовуючи все це – про його місце в еволюції української привітарної відгороди загалом.

Отож, цей комплекс являв собою високий (понад 11 м) п'ятирисний іконостас традиційного укладу, бо складався з рядів: 1) намісного; 2) празникового; 3) Деїсисно-апостольського; 4) пророчого; 5) завершення (Розп'яття з пристоячими). Загальностильові ознаки ансамблю визначають його як рококовий іконостас. Водночас, рокайльні декоративно-орнаментальні мотиви й вибагливі зовнішні контури більшості ікон узгоджуються у ньому з чітко прямолінійним вирішенням інших компонентів й акцентуванням чистих гладких площин, що сприймаються уже передвісниками класицистичних тенденцій.

Він органічно вписується у загальноукраїнський процес розвитку привітарної відгороди (її пізньобарокової та рококової фази, починаючи від середини XVIII ст.), й у зв'язку з чим можна згадати такі визначні пам'ятки, як іконостаси Андріївської церкви у Києві (1752–1753; хоча виготовлений у Петербурзі, він сприймається логічним складником тогочасного мистецького процесу в Україні), Покровської – у Ромнах (1764), Миколаївської – у Золочеві (1765), у Підгірцях (1765), в інших численних храмах Києва, Лівобережної України, Галичини, Волині...

Можна повторити слова М. Драгана, що „у Львові було чотири іконостаси в стилі рококо: у соборі св. Юра, в церквах Успенській, Миколаївській та св. Духа”¹⁰, але з названих ансамблів лише Святодухівський можна вважати іконостасом у традиційному розумінні слова (наявність кількарисної структури з відповідним іконографічним репертуаром малярських його компонентів). Очевидно, традиційну побудову українського іконостасу саме тут, у семінарській церкві, було свідомо запрограмовано, хоча назагал тоді переважала (принаймні, у Львові) тенденція до применшення ролі іконостаса, а виділення головного вівтаря (аж до такої складної, своєрідної вівтарно-іконостасної конструкції, що встановлена у монастирській церкві в Підгірцях, на Пліснеську). Однак у цьому випадку переважили дидактично-виховні міркування замовника: питомців семінарії прагнули формувати на основі східно-християнської традиції, в тому числі – і щодо усталених у цьому руслі канонів упорядження храму.

Подібні моменти спостерігаються і в іконографічній програмі, яка складалася з урахуванням призначення цієї церкви, і де у звичний сюжетно-тематичний репертуар введено кілька прикметних акцентів. Представляючи окремі епізоди Священної історії, вони ніби апелюють до юних семінаристів, майбутніх душпастирів, які зобов'язані зміцнювати віру молільників й утверджувати їх переконання у правильності обраного ними шляху. Такими сюжетами є „Христос і св. Петро на морі” (Ісус рятує наляканого бурхливим морем і зневіреного ап. Петра) та „Оздоровлення сліпого”,



Пророки

де Христос зцілює сліпородженого, даруючи йому можливість бачити реалії довколишнього світу й розрізняти справжні цінності та марноту земного буття. Відповідно, перша з них повчала семінаристів ніколи не сумніватися в опіці Господа над собою, друга ж символізувала істинність науки Христа, яка просвічує людську душу, дає їй прозріння, й місія духовенства – за посередництвом цієї науки виводити людей із духовної сліпоти, так як Ісус учинив з фізично сліпим. Тим самим проводиться аналогія між зображеною сценою і семінаристами, яких Христос обирає, так само як колись обрав апостолів, аби вони несли людям Його Заповіт. Разом із „Зустріччю Марії та Єлизавети” та „Христом і самарянкою” (нагадування, що лише християнство є „живою водою”), цими композиціями були увінчані чотири намісні ікони: крайня права – храмове „Зішестя Св. Духа”, крайня ліва – св. Миколай (подібно до „Ісуса Христа” й „Богородиці з Дитям”, він був зображений як цілофігурна фронтальна постать; намісні ікони – не збереглися). До нетрадиційних у намісному ряді українського іконостасу належать ще дві додаткових ікон належить – „Святі Тайни” й „Агнець Божий”, які містилися у своєрідних проймах-світниках над дияконськими дверима (отож, у намісному ярусі цього іконостасу було шість доповнюючих зображень).

Кожна із чотирьох намісних ікон фланкувалася двома колонками, що стояли на консолях. Нижні половинки колонок – спіральні-кручені; гладкі верхні завершені композитними капітелями, що підтримують імпости, на які, вже в другому іконостасному ярусі, опираються волоти,



Апостоли Петро й Андрій

а поміж ними – по дві ікони празникового ряду (від них збереглися сюжети Різдва Пресвятої Богородиці, Введення Пречистої Діви Марії в храм, Різдва Христового, Стрітіння Господнього, Преображення Господнього, Вознесення Господнього, Успення Пресвятої Богородиці, святих Петра і Павла). Іконографічно вони споріднені з аналогічними іконами Святоюрського собору. Відповідно, над кожною з пар „празників” – велика ікона апостольського чину (на кожній – по дві постаті найближчих учнів і послідовників Спасителя). Над іконами апостольського чину, обабіч центрального членування – по чотири горизонтально-овальних ікони пророчого ряду (на кожній – поясні зображення двох пророків) в багаторізьбленому обрамленні, скомпонованому з рокайльних і рослинно-квіткових мотивів, і цей вишуканий декор надає привіттарній відгороді легкості й акцентує її рококовий характер.

Слід відзначити й окремі іконографічні особливості Деїсісно-апостольського ряду. Зокрема, замість центра канонічної Деїсісної композиції (яким мав би бути Триморфон:

Христос-Вседержитель, обабіч якого у благальних позах – Богородиця та св. Йоан Предтеча), у Святодухівському іконостасі автори його програми представили тільки Христа-архиерея на престолі. Обабіч цього центрального образу Христа – по три ікони, на кожній із яких – по два апостоли зі своїми атрибутами (апостоли Петро й Андрій; Варфоломій та Яків; Матей та Марко-?; Павло та Йоан; Лука-? й Тома-?; Филип і Симон-?). З-посеред них слід виокремити найближчу до Христа ікону з лівої половини ряду, де нетрадиційно для іконостасного апостольського чину зведені разом апостоли Петро й Андрій. Логічно припустити, що автори програми іконостасу керувалися тут не стільки свідченням Священної історії про те, що ці апостоли були братами й першими, кого Спаситель покликав на своїх учнів, як бажанням наголосити на єдності первісної Христової Церкви. Адже ап. Петро є символом Церкви Західної, католицької – як перший єпископ Риму, і як скеля-основа усієї Христової Церкви, згідно звернених до нього відомих слів Спасителя; ап. Андрій символізує Східно-православну Церкву¹¹. Тобто, у цій деталі прочитується бажання підкреслити особливу місію Греко-католицької Церкви, у якій відновлюється колишня цілісність Церкви Христової, згодом через різні (переважно – суб’єктивних) обставин розділеної на дві окремі вітки християнства.

Середня ікона цього ряду (як і центральне вертикальне членування цілого ансамблю) виділена і розмірами, і стрункими гладкими колонами, і конструктивною побудовою іконостасу, оскільки вона із двома сусідніми із нею іконами утворюють незначне дугоподібне підвищення. Внизу воно підкреслене луковидним розірваним фронтоном (характерний бароковий елемент) над царськими вратами, а вгорі – складної конфігурації картушем із щедрою золоченою різьбою. Цей картуш, що у центрі має овальну ікону „Покладення у гріб”, слугує основою для завершувального „Розп’яття з пристоячими”, підкреслюючи центральну вісь привіттарної відгороді, основою якої були розкішні наскрізно-різьблені царські врата (збереглась лише права стулка).

Врата формуються пружними вигинами

стилізованого аканта, гілки якого відходять од центрального стовбура й оточують чотири медальйони (по два на кожній стулці), які охоплені гірляндою лаврового листя, і мають на собі малярські зображення чотирьох євангелістів. Тлом дияконських дверей є традиційна рококова зукісна решітка із золоченими чотирипелюстковими квітками на перехрестях планок. По периметру дверей – різьблені золочені рокайльні мотиви, а в центрі – овальний картуш із малярським зображенням великомученика в дияконському одязі: на лівих дверях – св. Лаврентій, на правих – св. Стефан.

Таким чином, збережені фрагменти іконостаса церкви Святого Духа у Львові демонструють високу мистецьку якість як малярських його компонентів, так і майстерної різьби й конструктивного рішення, завдяки чому ця пам’ятка займає важливе місце в історії українського іконостаса II половини XVIII ст., маючи, окрім того, й велике історико-культурне значення.

Небагато можна сьогодні сказати про привіттарні відгороди, виконані майстернею Долинського для Успенського собору Почаївської Лаври та Онуфрійської церкви василіянського монастиря у Львові. Щодо Почаєва, то достовірним джерелом сприймається акварель Т. Шевченка „Інтер’єр Успенського собору Почаївської Лаври” (1846), що представляє внутрішній вигляд храму, з боку його головного входу. У величому просторі роль головного акцента належить монументальному вівтареві (за проектом Матвія Полейовського), який височіє в апсиді, за низьким іконостасом, подібно до Святоюрського собору, чи – Успенської церкви у Львові. Однією з останніх значніших робіт майстра у 1820–1821 роках був іконостас для василіянської обителі та розписи у святилищі церкви св. Онуфрія й на фасаді дзвіниці того ж монастиря. Від цього іконостаса збереглося чотири невеликі ікони (полотно олія; тепер – в НМЛ) у скромніших рококових обрамленнях; вони певною мірою повторюють характер таких образів з попередніх іконостасних ансамблів мистця, проте видається, що виконавцем вказаних ікон був хтось із підмайстрів Луки Долинського.

Упродовж своєї творчої біографії Долинський працював над малярським



Св. Миколай (Образ для костела) 1815 р.



Підпис Луки Долинського на образі св. Миколая

Спасителя). Нещодавно став відомий образ св. Миколая, намальований мистцем для котрогось із костелів (на звороті цього твору зберігся авторський підпис і дата „1815”)¹⁴.

Лука Долинський – один з найпопулярніших львівських портретистів свого часу і деякі його роботи у цьому жанрі відомі. За спогадами сина Л. Долинського, Станіслава¹⁵, серед намальованих його батьком портретів – зображення князя Льва (ЛБАН), як також – велика портретна галерея сучасників: митрополитів Ф. Володковича, Антонія Ангеловича (НМЛ) й Михайла Левицького, єпископів Петра Білянського (НМЛ) й Миколая Скородинського (НМЛ), ректора Семінарії у Львові о. Лаврівського, крилошанина о. д-ра Михайла Гарасевича (НМЛ), віце-ректора Семінарії у Відні, о. д-ра І. Гарасевича, крилошанина о. д-ра М. Барвінського, архимандрита Почаївського о. Г. Левицького, докторів і професорів Богословії оо. М. Гринецького, Т. Голдаєвича й А. Радкевича, ігумена Святоонуфріївського монастиря у Львові о. Є. Галичкєвича, касира Білана та ін. Стилiстичні прикмети дозволяють атрибутувати Долинському і портрети митр. Льва Шептицького (НМЛ) й архипресвітера Михайла Примовича (НМЛ)¹⁶. За типологічними ознаками, серед них є парадно-репрезентативні та більш камерні зображення образу. Деякі джерела засвідчують причетність Л. Долинського до якихось робіт (консерваційні заходи?), пов'язаних із відомими портретами родини Корняктів, XVII ст. (ЛІМ).

Долинський провадив велику художню майстерню, зі значною кількістю учнів, з-посеред яких вирізнявся Ф. Пйонткевич. Мистець помер в будинку на вул. Городоцькій і був похований на неіснуючому тепер

оформленням храмів у Жовтанцях, Мшані, Підкамені, Вороблевичах. 1807–1810 у Почаєві виконав іконостас для Успенського собору; а для розміщення на пілястрах – 13 великих композицій з євангельськими сценами, над і під якими – по два овальних сюжети (усіх – 50) зі Святого Письма, як також – ряд епізодів з історії чудодіянь за посередництвом Почаївської ікони Богородиці з Дитям. Багато працював у львівських церквах Св. Духа (1784–1787: іконостас, більшість із малярських компонентів якого зберігається в НМЛ¹²), ап. Петра і Павла (не збереглися його стінописи у фрамугах – зображення апостолів Петра і Павла та на фасаді – сюжет “Христос передає ключі ап. Петрові”; виконане у техніці пастелі погрудне зображення ап. Петра – тепер в НМЛ), св. Онуфрія (1820–1821: іконостас – збереглися фрагменти в НМЛ¹³; втрачено стінописи у святині – із зображеннями св. Арсенія та Йоана Дамаскіна й на фасаді дзвіниці – розписи “Св. Василій”, “Св. Антоній і Теодозій”, “Св. Йосафат”, “Преображення Господнє”). Виконував роботи і в Римо-католицькій Церкві, зокрема – для домініканського монастиря в Підкамені, для львівських монастирів францисканського і бернардинського (в коридорах останнього знаходилися 12 “стацій” – з епізодами Страсної дороги

Городоцькому цвинтарі у Львові. Творча діяльність і спадщина Луки Долинського мали суттєвий вплив на подальший стан релігійного малярства Галичини першої пол. XIX ст.

1 Мусієнко П. М., Островський В. О. Станковий живопис кінця XVIII століття // Історія українського мистецтва. – Том 4, книга перша. – Київ, 1969. – С. 94.

2 Swiencickyj I. Rachunki robot malarskich i rzeźbiarskich w katedrze sw. Jura we Lwowie w latach 1768–1779 // Dawna sztuka. – 1938. – Zeszyt 2. – S. 145–152.

3 По це йдеться в угоді, укладеній між тодішнім єпископом-номінатом Львівським, Петром Білянським і Лукою Долинським (див.: Ksiega grontowa Jurydyki katedralnej S.Jurskiej // Фонд рукописів і стародруків НМЛ, Ркл-147. – Арк. 1–13в.).

4 Після проведення ґрунтовних реставраційних робіт у соборі св. Юра, які започаткував у середині 1990-х років тодішній настоятель храму, Преосвященний єпископ Юліан Гбур, а нагляд за якими провадив адміністратор церкви, о. Ростислав Гладяк, вказані ікони роботи Луки Долинського вперше поза стінами Святоюрського собору експонувалися на виставці „Лука Долинський (бл. 1745–1824) та іконостас Святоюрського собору у Львові”, відкриття якої відбулося 11 червня 1997 р. в Національному музеї у Львові (ініціатором і куратором її був автор цих рядків). На ній були представлені ікони іконостасного комплексу (роботи Ю. Радивилівського та Л. Долинського) зі собору св. Юра, разом із численними різножанровими творами Долинського з музейної колекції, як також – окремі архівні документи.

5 Пор.: Сидор О. Еволюція українського барокового іконостасу // Мистецькі студії – № 1. – Львів, 1991. С. 28 – 34.

6 Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури. – К., 2005. – 304 с.

7 Blazejowskyj D. Historical sematism of the archeparchy of Lviv (1832–1944). – Vol. I. Administration and Parishes. – Київ–Львів, 2004. – С. 578.

8 Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – Київ, 1988. – С. 116.

9 Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський // Записки НТШ. – Т. 236. – Львів, 1998. – С. 305–313.

10 Драган М. Українська декоративна різьба. – Київ, 1970. – С. 154.

11 Пор.: Дворник Ф. Ідея апостольства в Вмзантіи і легенда об апостолі Андрее. – Санки-Петербург, 2007. – 384 с.

12 В НМЛ зі Святодухівського іконостасу у фондi „Декоративне дерево” зберігаються права ступка царських врат (ліва – втрачена) та дві дияконських дверей;

у фондi „Іконопис” – зображення: Євангеліст Лука (фрагмент лівої ступки царських врат; 30 x 21; інв. № НМЛ-42378/2 / I-2957); Євангеліст Матей (фрагмент лівої ступки царських врат; 30 x 19; НМЛ-42378/3 / I-2958);

композиції, що містилися над іконами намісного ряду та дияконськими дверима: Святі тайни (31 x 50(48 x 63); НМЛ-42380/1 / I-2959); Зустріч Марії з Єлизаветою; (30 x 42(57,5 x 79 x 9,5); НМЛ-42380/2

/ I-2960); Христос і самарянка (30 x 40(59 x 78 x 9); НМЛ-42380/3 / I-2961); Уздоровлення сліпого (30 x 40 (94 x 86 x 10); НМЛ-42380/5 / I-2963); Христос і апостол Петро (29 x 39 (65 x 78); НМЛ-42380/6 / I-2964); Агнець Божий (32 x 50 (48 x 64); НМЛ-42380/7 / I-2965);

з празникового ряду: Тайна вечеря (44 x 60 (93 x 82); НМЛ-42380/4 / I-2962); Різдво Пресвятої Діви Марії (45,8 x 34 x 1,8+1,1 (41,2 x 29,8); НМЛ-42156/8 / I-2938); Введення Пресвятої Діви Марії в храм (45,8 x 33,7 x 1,9+1,1 (42 x 30,2); НМЛ-42156/6 / I-2936); Різдво Христове (45,6 x 34 x 2+1 (41,7 x 29,7); НМЛ-42156/1 / I-2931); Стрітення Господнє (46,2 x 34,2 x 2+1,2 (42,5 x 29,7); НМЛ-42156/2 / I-2932); Преображення Господнє (45,5 x 34 x 1,5+1 (41,5 x 29,5); НМЛ-42156/3 / I-2933); Вознесення Господнє (45,5 x 33,5 x 2+1 (42 x 29,5); НМЛ-42156/4 / I-2934); Успення Пресвятої Богородиці (46,3 x 34 x 1,8+1,5 (42 x 30); НМЛ-42156/7 / I-2937); Св. апостоли Петро і Павло (44,2 x 34 x 1,7 (41,5 x 30); НМЛ-42156/5 / I-2935);

Деїсико-апостольський ярус: Пантократор (210 x 83 (198 x 80); НМЛ-42381 / I-2966); Апостоли Петро й Андрій (179 x 77 x 2 (170 x 70,5); НМЛ-42382/3 / I-2969); Апостоли Варфоломій та Яків (168 x 82(159 x 75); НМЛ-42382/2 / I-2968); Апостоли і євангелісти Матей та Марко-? (169,5 x 77 x 2 (158,5 x 69); НМЛ-42382/1 / I-2967); Апостоли Павло та Йоан (178 x 76,5 x 2 (169 x 71,5); НМЛ-42382/4 / I-2970); Євангеліст Лука-? й апостол Тома-? (171 x 75 x 2 (160 x 68,5); НМЛ-42382/5 / I-2971); Апостоли Пилип і Симон-? (172 x 81 x 2 (160,5 x 75); НМЛ-42382/6 / I-2972);

з пророчого ряду: Два пророки. (56 x 73 (95 x 120 x 11,5); НМЛ-42383/1 / I-2973); Два пророки. (55 x 71 (109 x 120 x 9); НМЛ-42383/2 / I-2974); Два пророки. (44 x 56 (54 x 113); НМЛ-42383/3 / I-2975);

із завершувального яруса: Зложення до гробу (72 x 60; НМЛ-42384 / I-2976);

13 У фондi „Іконопис” в НМЛ зберігається чотири ікони з пророчого ряду, що надійшли з монастиря св. Онуфрія у Львові: Пророки Гедеон та Єзекиїл (37,5 x 37,5; 69 x 52 x 3,5; НМЛ-42385/1 / I-2977); Пророки ... і Даниїл (39,5 x 38,5; 72 x 51 x 3,5; НМЛ-42385/2 / I-2978); Пророки Мойсей і Захарія (52 x 42; НМЛ-42383/3 / I-2979); Пророки Соломон та Ісайя (53 x 44; НМЛ-42383/4 / I-2980).

14 Репр. див.: Українське мистецтво XV–XX століть з приватних збірок. Упорядник Т. Лозинський. – Львів, 2007. – С. 38.

15 На їх підставі з’явилася публікація: Лука Долинський // Львов’янин. Приручний і господарський місяцеслов на рік звичайний 1863. – Львів, 1863. – С. 136–140.

16 Згадані п’ять портретів (Л. Шептицького, М. Примовича, А. Ангеловича, П. Білянського і М. Скородинського) з колекції НМЛ у фондovій документації музею були зазначені як роботи невідомих авторів. Вперше вони експонувалися як твори Л. Долинського на тематичній експозиції „Український портрет XVII–XIX ст. в колекції НМЛ” (1992–1993), ініціатором й організатором якої був автор цієї статті, приписавши їх цьому мистцеві.

Олександр ШЕЙКО
ДАТОВАНІ І ПІДПИСНІ ІКОНИ XIX
СТ. ЗІ ЗБІРКИ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ
ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

На тлі значних напрацювань при дослідженні українського сакрального малярства XIV-XVIII ст., спадщина українських іконописців, які жили й творили у XIX ст., і досі видається своєрідною “білою плямою”. Втім, збірка Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) налічує біля 500 пам’яток з XIX ст., з яких півсотні є датованими, біля шести – датованими та з авторськими підписами і понад 20 мають так звані “вкладні тексти”. Найбільший інтерес, на наш погляд, викликають ті ікони, що містять вкладні (іншими словами – світські) тексти. Пам’ятки з датами і вкладними текстами є одним з надзвичайно цікавих, але, разом з тим, фрагментарно висвітлених аспектів вивчення української ікони. Запропонована стаття ставить за мету коротко торкнутися вказаної проблематики.

Зауважимо, що загальна кількість ікон з вкладними текстами у фондах Національного музею налічує півтори сотні творів. Значний їх відсоток – “донаторські” або “фундаторські” ікони (тобто – ікони, створені на замовлення). Хронологічні рамки охоплюють першу половину XVI – кінець XIX ст. Найбільше таких ікон у музейній збірці походить із XVIII ст., пам’ятки, котрі з’явилися століттям пізніше, так само вартують уваги дослідників – найперше тому, що мистецтвознавчі пошуки у царині іконопису ще донедавна (за незначними винятками) не приділяли даній групі пам’яток достатньої уваги. Окрім того, датовані й підписні ікони XIX ст. являють собою цінний матеріал не тільки мистецького чи богословського, але й історичного та етнографічного характеру.

Слід відзначити, що давньоукраїнські ікони з вкладними текстами, створені впродовж XVI – XVIII ст., неодноразово ставали об’єктами зацікавлення науковців при висвітленні проблемних питань,

пов’язаних, як з українським образотворчим мистецтвом загалом, так і з іконописом зокрема¹.

Написи світського, не літургійного характеру є надзвичайно цінним, часто незамінним джерелом при дослідженні обставин появи на світ тієї чи іншої пам’ятки сакрального малярства, насамперед через те, що дозволяють уточнити час і нерідко – місце створення окремої ікони², слугують «відправною точкою», для проведення аналогій та ідентифікації інших творів, виявлення малярських осередків.³

Як вже зазначалося, традиція розмішувати на давньоукраїнській іконі вкладні тексти започаткована у XVI ст. У контексті тих інноваційних процесів, що відбувалися у вказану епоху в українському образотворчому мистецтві, подібна практика так само засвідчувала поступовий відхід від панівної у попередню епоху орієнтованої на Візантію мистецької традиції, коли художники не “підписували” власні роботи⁴. Хрестоматійними прикладами вищевказаних нововведень виступають ікони малярів, котрі увійшли в історію українського мистецтва під іменами Олексія⁵ й Дмитрія: у їхньому доробку маємо фактично найдавніші відомі на сьогоднішній день подібні пам’ятки.⁶ Виявлені свого часу ікони більш раннього походження до нашого часу не збереглися.⁷

Зауважимо, що вкладні тексти світського характеру на давньоукраїнських іконах, зокрема, у XIX ст. мали різний обсяг: поруч із лаконічними, траплялися й досить великі, об’ємні, інформативні. Зміст цих текстів стосувався обставин створення тієї чи іншої ікони: насамперед, там вказували відомості про замовників, членів їхніх родин або близьких родичів, зазначали мотивацію конкретного замовлення. Вкладні тексти не раз подавали інформацію і про самого маляра-іконописця, місце й час створення ікони – нерідко не лише рік, але також місяць і навіть число. Відповідно, замовниками (донаторами або фундаторами) подібних ікон виступали і окремі особи, і цілі родини, представники ремісничих цехів, територіальних громад



Богородиця з Дитям (Владимирська), XIX ст., Львів

чи парафій, зрештою – священники, єпископи або ж світські високо-посадовці. Зазвичай, основним спонукальним мотивом для замовників таких ікон виступало прагнення заслужити відпущення гріхів, вимолити здоров’я, довголіття та інших благ собі, а також своїм рідним і близьким.

Від кінця XVIII ст., роки написання ікон малярі вказували, зазвичай, арабськими цифрами, а не кириличними літерами, як упродовж двох попередніх століть. Так само на іконах XIX ст. нерідко вкладні тексти писали польською мовою або ж українською, але в латинській абетці. Траплялося, що на одній і тій самій іконі вмщували написи, як кириличною, так і латинською абетками. Розміщували їх однаково і на лицевій стороні, і на звороті ікони.

Значна частина пам’яток XIX ст., що перебувають у збірці НМЛ – російські та балканські ікони, закуплені у перші роки існування музею першим директором установи І. Свенціцьким (1876-1956). Здебільшого, вони являють собою т. зв. “ремісничий іконопис”, який не має особливої мистецької вартості, а, отже, й не викликає особливого зацікавлення у дослідників. Проте, серед названого комплексу ікон XIX ст. більшу частину становлять українські ікони, писані на дощці та полотні, що є зразками так званого



Богородиця з Дитям (Владимирська), XIX ст., Львів (зворот)

“народного письма”. Цим іконам є властиві максимально спрощене трактування зображення, стандартизованість рисунка й самої композиції. Виконані, здебільшого, малярами-самоуками, такі твори приваблюють, насамперед, простотою і виразністю, щирістю, відкритістю та “наївною безпосередністю”⁸. Найпопулярнішими сюжетами на подібних іконах були сцени Розп’яття з при-стоячими, образи Богородиці та святих, з яких особливим пошануванням користувався святий Миколай⁹. Іконопис XIX ст. відображає найперше світоглядні й естетичні вподобання різних прошарків українського населення, своєрідне тлумачення ними “релігійних уявлень і явищ навколишньої дійсності.”¹⁰

Серед наявних у збірці НМЛ датованих та підписних ікон XIX ст. найбільше зацікавлення викликають ті, які містять різні за обсягом, рівнем інформативності та станом збереження написи. У окремих із цих вкладних текстів зафіксовано підписи малярів-іконописців. До їх числа належать ікони: “Спас” І. Фоляковського 1821 р. з церкви Покрови Богородиці (с. Білоберізка, Верховинського р-ну, Івано-Франківської обл.); “Зачаття святої Анни” невідомого походження, датована 1830 р.; “Розп’яття з портретом подружжя Буселів”,



Зачаття Святої Анни, 1830 р.

1845 р. з Довжків; “Святий Миколай” іконописця В. Чайковського 1864 р. з села Кропивник; “Богородиця Владимирська” з П’ятницької церкви у Львові із вкладним текстом. З п’яти перелічених вище образів чотири писані на дереві, одне – на полотні. Здебільшого, це твори широко розповсюдженого у той час “народного примітиву”.

Лише поодинокі з названих пам’яток введені до наукового обігу – як уже було сказано, у статтях та монографіях іконописна спадщина XIX ст. згадується, зазвичай, побіжно, епізодично¹¹. Втім, ситуація поволі змінюється: одним зі свідчень зростання інтересу до доробку тогочасних майстрів є, зокрема, каталогізація музейних збірок хоругв та плащаниць¹².

Серед вищеназваних пам’яток



Розп’яття з портретами донаторів Василя та Анни Буселів, 1845 р., с. Довжки, Турківський р-н, Львівська обл.



Зачаття Святої Анни, 1830 р. (фрагмент);

українського іконопису чи не найбільш помітною – щоправда, з історичного, а не мистецького погляду – є ікона Владимирської Богородиці¹³. Це досить майстерно виконане поясне зображення Богородиці з Дитям, з обох сторін на образі вміщено слово: “ВЛАДИМИРСКІЯ” (на звороті - “ВЛАДИМИРСКИЯ”). На зворотній стороні ікони, вгорі праворуч читаємо дарчий напис: “ДЛЯ МУЗЕЯ А БІЛЕЦКИЙ”. Дещо нижче зберігся давніший запис: “ВЪ ЦЕРКОВЪ СВ. ПЯТНИЦЫ ВО ЛЬВОВЕ | ПОЖЕРТВОВАЛЪ | ЯКОВЪ ФЕДОРОВЪ ГОЛОВАЦКІЙ | ВО ЛЬВОВЕ 28 ФЕВРА-ЛЯ 1868 Г.”

Згідно музейної документації, вищеназвану ікону подарував музеєві 1918 р. о. Андрій Білецький (1847-1927), папський прелат, генеральний вікарій, офіціал митрополичого капітулу¹⁴, а також “предсідник Кураторії” НМЛ у 1910-1926 рр.¹⁵ Підпис, подібний до того, який вміщено на звороті ікони, стоїть під протоколами засідань Кураторії Національного музею, що відбувалися впродовж 1915-1917 рр.¹⁶ – часу, коли Основник музею Митрополит Андрей Шептицький та директор установи Іларіон Свенціцький перебували в заручниках у росіян, далеко від Львова¹⁷. Зокрема, під головуванням о. А. Білецького відбувалися



Іван Фоляковський (р. нар. і смер. невід.). Спас Пантократор, 1821 р., с. Білоберізка, Верховинський р-н, Івано-Франківська обл.

засідання керівного органу музею, де порушували питання щодо вивезення збірок у безпечніше місце через загрозу нового російського наступу¹⁸. Із джерел відомо, що 19 вересня 1916 р. о. Білецький відправив урочисте богослужіння за здоров’я Митрополита після того, як чутки про його смерть у російському полоні не підтвердилися¹⁹. Ікона ж, яку Білецький передав музеєві, була за півстоліття до того (1868 р.) подарована П’ятницькій церкві у Львові визначним галицьким українським (пізніше – москвофільським) суспільно-культурним діячем та колишнім учасником славнозвісної “Руської Трійці” Яковом Головацьким (1814-1888). Відповідно до дати, вказаній на звороті ікони (28 лютого 1868 р.), цей дарунок було зроблено Я. Головацьким вже після його переїзду до Російської імперії 1867 р.²⁰ Інформації про те, яким чином ікона опинилася спершу в колишнього члена “Руської Трійці”, а потім у отця Білецького, як і про обставини передачі її до фондів Національного музею ми не маємо (принаймні, “Музейний дневник” таких даних не подає). Про церкву Святих П’ятниць згадується ще у протоколі засідання Кураторії НМЛ від 23 березня 1917 р., у контексті передачі

музеєві кількох давніх плит, власником котрих був тогочасний парох П’ятницької церкви, отець Адольф Василевський²¹.

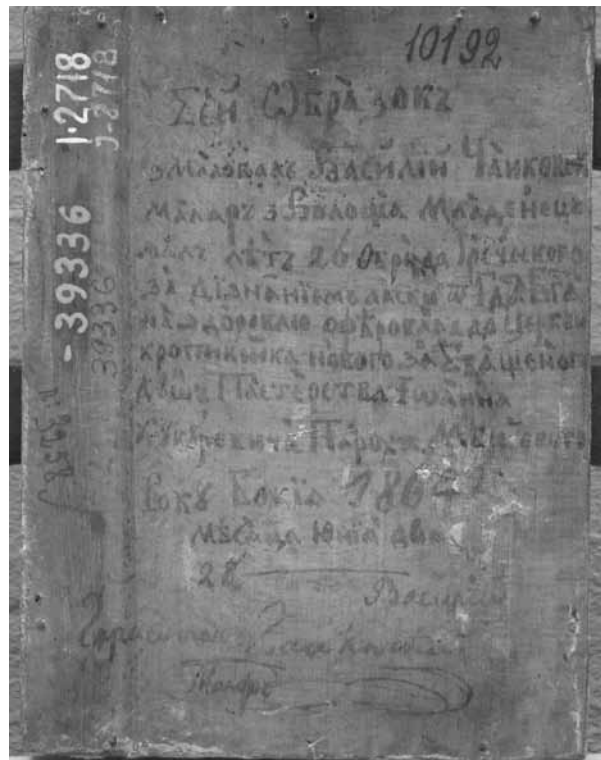
Ще одна ікона невідомого походження – “Зачаття святої Анни”²² (1830 р.), передана до НМЛ зі збірки розформованого на початку 1940-х рр. більшовицькою владою львівського Музею Яна III. Цікава, насамперед, композиція ікони: обабіч стоять Йоаким і Анна, з грудей котрих ростуть гілки троянди. Поруч із фігурами Йоакима та Анни подано підписи: “ІОАКІМ”, “АННА”. Поміж святими зверху – напис: “ЗАЧАТІЄ | С. АННЫ ЄГ | ДА ЗАЧАТЪ | ПРСТ БГЦУ», а внизу – дата: «Р. Б. 1830». Вгорі, посередині – осяяна мандорлою Богородиця з непокритою головою та складеними у молитовному жесті руками.

Ліворуч, біля фігури св. Йоакима, вміщено донаторський текст: «СИЮ | ІКОНУ | СООРУ | ЖИЛТЬ | Р. Б. | ЯКІМЪ | МИКІТЮ | КЪ | СО ЖЕНОЮ | СВОЄЮ | АННОЮ | ЗА ЗДРА | ВІЄ НЗА | ОТПУЩЕ | НІЄ ГРЬ | ХОВЪ | ИХЪ». Отже, цю ікону замовило подружжя Яким та Анна Микитюки. У доволі лаконічному написі не вказано місця походження згаданого донаторського подружжя, що робить локалізацію, а, тим більше, й подальшу ідентифікацію обох осіб малоюмовірною.

Розп’яття з портретами донаторів Василя та Анни Бусель²³ мальоване на полотні – одна із не багатьох донаторських ікон XIX ст., введених до наукового обігу²⁴. Її закуплено 1912 р., під час музейної експедиції, очолюваної І. Свенціцьким. Згідно із записом в музейній документації, її придбали за 60 крон у с. Довжки неподалік Турки. Це Розп’яття представляє надзвичайно поширений у зазначений період різновид донаторських ікон із зображенням замовників поруч сцени Розп’яття. За традицією, по праву руку Спаса подано постать чоловіка, по ліву – жінки. Вони стоять навколішках, із молитовно складеними руками. Обабіч фігур вміщено малорозбірливі написи: «WASIL BUSEL» і «ANNA BUSELOWA». За фігурою Василя Буселя вписано дату: “18405” (саме так - п’ятьма цифрами, а не чотирма). Інших написів ікона не



Василь Чайковський (1838 - ?). Святий Миколай, 1864 р., с. Кропивник Новий, Дрогобицький р-н, Львівська обл.



Василь Чайковський (1838 - ?). Святий Миколай, 1864 р., с. Кропивник Новий, Дрогобицький р-н, Львівська обл. (зворот).

містить – отже, сказати щось конкретніше про особи Василя та Анни не можемо. Зважаючи на зовнішній вигляд обох, вони могли бути селянським подружжям – хоча й досить заможним, аби зафондувати написання ікони із власним зображенням.

До когорти авторських пам'яток належить ікона «Спас» пензля маляра Івана Фоляковського (? - ?). Датована 1821-м роком пам'ятка²⁵ походить, найбільш імовірно, з церкви Покрови Богородиці села Білоберізка, Верховинського р-ну, Івано-Франківської обл. (музейний інвентар подає місце походження ікони, як «Білоберізка-Розтоки»; Розтоки – село у Косівському районі; обидва села – Білоберізка та Розтоки – знаходилися у той час на теренах Косівського деканату Станиславівської єпархії).²⁶ До Національного музею ікона потрапила 1911 р., з музейної експедиції на Гуцульщину.

На іконі подано нижче-поясне зображення Христа, котрий тримає у лівій руці сферу з хрестиком. На звороті унизу - підпис: «СІЯ ИКОНА И ЗОБРАЖЕННАЯ | И КОНОПИСЦЫМЪ ЮАНОМЪ. | ФОЛЯКОВСКИМЪ И ЖДИВЕНІ. | ЕМЪ ФЕОДОРЕМЪ КАЛИИЧКМЪ. | Р: Б. АОКА»

Отже, перед нами – ще одна із тих ікон, у вкладному тексті якої вказано імена і замовника (Федора Калинчука), і виконавця замовлення (Івана Фоляковського). Іван Фоляковський – маловідомий іконописець: якісь інші його твори, найімовірніше, не збереглися²⁷. Пензлю маляра може належати ще одна ікона із тієї ж місцевості – датована 1821-м роком Богородиця з Дитям²⁸. Стосовно особи донатора Калинчука відомості, на жаль, також не дійшли. У вкладному тексті ікони привертає увагу дещо архаїчна манера датування – на відміну від більшості ікон того часу, робота Фоляковського датована кириличними літерами.

Чільне місце у переліку авторських пам'яток XIX ст. посідає і образ святого Миколая, мальований Василем Чайковським²⁹ для церкви Архистратига Михаїла у селі Кропивнику Новому (Дрогобицький р-н на Львівщині³⁰). Ікону передано до НМЛ (на той час – Львівського державного музею українського мистецтва) з музею «Бойківщина» у Самборі 1957 р. На ній зображено святого у мітрі, фелоні та омофорі, обабіч його голови – горизонтальна золотиста смуга, у правій частині якої є залишки напису:

«НКОЛА». На звороті ікони вміщено вкладний текст: «СЕЙ ОБРАЗОКЪ | ЗМАЛОВАЛЪ ВАСИЛІЙ ЧАЙКОВСК | МАЛАРЪ З ВОЛОЩА МЛАДЕНЕЦЪ | МАЛЪ ЛЯТЬ 26 ОБРЯДА ГРЕЧЕСКОГО | ЗА ДІЗНАНІЄМЪ ЛАСКИ ОТ ГДА БГА | НА ЗДОРОВЛЮ ОФЯРОВАЛІ ДО ЦЕРКВИ | КРОПИВНИКА НОВОГО ЗА СВЯЩЕНОП | ДУШУ ПАСТЕРСТВА ЮАНА | КУКУРЯВИЧА ПАРОХА МЯ... ОВОГО | РОКУ БОЖІЯ 1864 | МЯСЯЦА ЮНІЯ ДНЯ... | 28». Нижче, під довгою рисою – підпис: «ВАСИЛИИ | ГАРАСИМО ... ЧАЙКО...СК...»

Таким чином, згідно тієї інформації, яку подано у наведеному тексті, образ намальовано у червні 1864 р. іконописцем Василем Герасимовичем Чайковським, вочевидь, на замовлення громади Кропивника, для потреб церкви Архистратига Михаїла, парохом якої на той момент був згадуваний у тексті о. Іван Кукуревич³¹. У написі вказано місце, звідкіля був родом маляр Чайковський – село Волоща (тепер – Дрогобицький р-н, Львівська обл.)³², його конфесійну приналежність («грецького обряду») й навіть вік «младенця» (двадцять шість років). Отож, ймовірна дата народження Василя Чайковського – 1838 рік. На жаль, більшою інформацією про іконописця ми не володіємо. Невідомі нам і які-небудь інші його твори. Василь Чайковський – один із понад 30 маловідомих або й цілком невідомих українських іконописців, зразки творчості яких знаходяться у збірці НМЛ. На даний час розпочинається підготовка до створення реєстру згаданих художників.

Попри той прикрий факт, що доробок малярів-іконописців XIX ст. не є об'єктом особливої уваги та наукових пошуків сучасних мистецтвознавців, дана складова української мистецької спадщини являє собою досить цікавий розділ збірки НМЛ. Не зважаючи на те, що творам маловідомих ширшому загалу малярів-самоуків часто бракує витонченості і професійності виконання, властивих манері багатьох художників-професіоналів попередніх століть, вони представляють неабиякий інтерес найперше в історичному,

естетичному та світоглядному контексті. Вони ілюструють, як естетичні смаки, так і світоглядні, релігійні уявлення, у першу чергу, звичайних, пересічних людей, надають поодинокі, фрагментарні, але разом із тим і дуже цінні відомості щодо походження окремої пам'ятки, мистецьке середовище. Зрештою, вони репрезентують панівні на той час мистецькі стилі і напрямки, розкривають властивості, характерні мистецькій манері народних художників того періоду. Іконопис XIX ст. – насамперед, датовані й підписні його пам'ятки – яскравий доказ того, що названий напрямок образотворчого мистецтва продовжував існувати й розвиватися навіть після того, як епоха найбільшого його розквіту і звершень залишилася у минулому.

1 Батіг М. Галицький станковий живопис XIV-XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові// Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – С.144-167; Белецький П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. – Ленинград, 1981. – 356 с.; Вигоднік А. Датовані і підписні ікони у збірці Волинського краєзнавчого музею// Волинська ікона. Тези і матеріали II міжнародної конференції. – Луцьк, 1995. – С.48-50; Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI ст.// Волинська ікона. Матеріали VI міжнародної конференції. – Луцьк, 1999. – С.53-60; *Йі же* Західноукраїнські та волинські ікони XVI ст. з вкладними текстами// Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної конференції. – Луцьк, 2002. – С.33-35; *Йі же* Ікона «Покров Богородиці» кінця XVII ст. з колекції Національного музею у Львові// Волинська ікона. Матеріали X міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2003. – С.38-41; *Йі же* «Св. Миколай» з Мистич – нововідкрита пам'ятка іконопису XVI ст. з вкладним текстом// Волинська ікона. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2006. – С.16-18; Луць В. Датовані волинські ікони з колекції Рівненського краєзнавчого музею// Волинська ікона. Тези і матеріали II міжнародної конференції. – Луцьк, 1995. – С.51-54; Овсійчук В. Українське мистецтво XIV-першої половини XVII ст. // Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1985. – 176 с.; Откович В. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – 96 с. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., 1966. – С.130-140; Свенціцький-Святитський І. Ікони Галицької України XV-XVI вв. – Л., 1929. - ; Українське народне малярство XIII-XX ст. Альбом/ Авт-упор. В. Свенціцька, В. Откович. – К., 1991. – 304 с.

2 Вигодник А. Датовані і підписні ікони у збірці Волинського краєзнавчого музею... – С.48;

3 Луць В. Датовані волинські ікони з колекції Рівненського краєзнавчого музею... – С.51;

4 Батіг М. Галицький станковий живопис XIV-XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові... – С.154-158; Історія української культури. Т.2 Українська культура XIII-I пол. XVII ст. – К., 2001. – С.435; 658-666; Національний музей у Львові. Альбом. – С.15-16; Овсійчук В. Українське мистецтво XIV-першої половини XVII ст. – С.58-59; Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Л., 1990. – С.47-48; Сидор О. «Іконопортрети» з колекції Національного музею у Львові в структурі українського церковного малярства// Український портрет XVI-XVIII ст. Каталог-альбом. – К., 2005. – С.76; Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.14; Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. – К., 2002. – С.68; 74-78.

5 Александрович В. Олексій Горошкович – перемиський маляр середини XVI ст.// Перемишль і Перемишська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної конференції. – Перемишль; Львів, 2001. – Т.2: Видатні діячі Перемищини. – С.100-114; *Його ж.* Українське малярство в Перемишлі XIII-поч. XVII ст.: головні проблеми історії// Перемишль і перемишльська земля протягом віків: Збірник наукових праць і матеріалів. – Перемишль; Львів, 1996. – С.38-52; Історія української культури. Т.2... – С.435;

6 Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI ст.// Волинська ікона. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції. – Луцьк, 1996. – С.5-13; Александрович В. Українське малярство в Перемишлі... – С.45; Александрович-Павличко Я. Маляр Дмитрій. Ікона “Пантократор з апостолами” середини XVI ст. з м. Долини// Волинська ікона. Матеріали V наукової конференції. – Луцьк, 1998. – С.71-72; Батіг М. Галицький станковий живопис XIV-XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові... – С.144-167; Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою. – Л., 2005. – 168 с.; Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI ст. ... – С.53-60; *Ї ж.* Західноукраїнські та волинські ікони XVI ст. з вкладними текстами... – С.33-35; Жолтовський П. Художнє життя на Україні. – К., 1983. – 180 с.; Історія української культури. Т.2... – С.435; Національний музей у Львові. Альбом. – К., 2005. – 312 с.; Овсійчук В., Кривавич Д. Оповідь про ікону. – Л., 2000. – 398 с.; Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові. З матеріалів до зведеного каталогу збірок НМЛ// Літопис Національного музею у Львові, 2000, № 1(6). – С.89-152; Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. – К., 2002. – 326 с.;

7 Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства... – С.53; Пуцко В. Волинь та її мистецька спадщина// Сакральне мистецтво Волині... – Луцьк, 2002. – С.94-97; Пуцко В. Ікона св.

Миколая Милецького сучасського маляра Григорія Босиковича// Записки НТШ, т.СХХХХVI. Праці Комісії образотворчого і ужиткового мистецтва. – Л., 1998. – С.373-397; Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.14;

8 Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.25; Откович В. Народна течія в українському живопису – С. 39.

9 Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.25.

10 Откович В. Народна течія в українському живопису... – С.28-29.

11 Жолтовський П. Художнє життя на Україні – С.115-117; 125; 128; 136; 139-140; 142-142; 154; 157; 172-173; Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.23-25; 99-105; 111-131; 134-144; Откович В. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – С.38-39; 75; 78.

12 Косів Р. Українські хоругви. – К., 2009. – 371 с.;

13 Кв. – 17032; I-721;

14 Криса Л., Фіголь Р. Личаківський некрополь. Путівник. – Л., 2006. – С.173;

15 Члени Кураторії Національного музею// Двадцятьпять-ліття Національного музею у Львові/ за ред. І. Свенціцького. – Л., 1930. – С.84; Батіг М. Білі сторінки в історії Національного музею у Львові// Літопис Національного музею у Львові, 2000, № 1(6). – С.10;

16 Книга діловодства Національного музею у Львові (від 11.08.1914 р.). – С.14-19;

17 Батіг М. Білі сторінки в історії Національного музею у Львові. – С.8-11;

18 Книга діловодства Національного музею у Львові. – С.14-19;

19 Там само. – С.19.

20 Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – К., 1995. – С.899; Руська Трійця в історії суспільно-політичного руху і культури України. – К., 1987. – С.211;

21 Книга діловодства Національного музею у Львові. – С.22;

22 Кв. – 33497; I-928;

23 Кв. – 13914; I-1999;

24 Українське народне малярство XIII-XX ст. – С.111;

25 Кв. – 11612; I-1433;

26 Шематизмъ всего клира греко-католицкои епархii Станиславовской на рокъ Божій 1910. – Станиславовъ, 1910 – С.119-120; 127;

27 Жолтовський П. Художнє життя на Україні. – С.172.

28 Кв. – 11613; I-1434;

29 Кв. – 39336; I-2718;

30 Горпинич В. Словник географічних назв України. – С.276;

31 Схіматісць всего клира католиковъ обряду греческо-русского епархii Перемыской на годъ отъ Рожд. Хр. 1868. – Перемишль, 1867. – С.50;

32 Горпинич В. Словник географічних назв України. – С.85;

Оксана РОМАНІВ-ТРИСКА ГУЦУЛЬСЬКО-ПОКУТСЬКО- БУКОВИНСЬКІ ІКОНИ НА СКЛІ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ: ТЕХНІЧНИЙ АСПЕКТ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Унікальність мистецтва кожного народу виявляється при порівнянні з аналогічними зразками інших етнокультур. «Наявність національної своєрідності в мистецтві не заперечували ні західноєвропейські філософи другої половини XIX-XX ст., ні советські ідеологи культури... У різних країнах, історико-культурних зонах, регіонах, аїнодій етнографічних територіях були свої найулюбленіші види народного мистецтва..., найпоширеніші техніки, якими розпрацьовувалися з особливим захопленням концептуальні мотиви, іконографічні теми, конструктивні схеми, кольорові поєднання тощо» [1, с.133]. Саме таким індикатором національних особливостей у народному малярстві виступають ікони на склі, поширені у Центральній та Східній Європі впродовж XIX ст.

Щоб належно оцінити місце українських ікон на склі, доцільно вписати їх у загальноєвропейський перегляд та проаналізувати за особливостями техніки виконання, тематики, іконографії, стилістики. Європейські дослідники, розглядаючи румунську народну творчість на склі, побіжно згадують Покуття (як географічно близький регіон). Тут існування цього жанру задокументував польський мистецтвознавець Й. Грабовський, стверджуючи, що «українська ікона з точки зору художності та артистичності справедливо займає одне з перших місць і належить до найбільш безпосереднього та декоративного живопису на склі, який відомий у народному мистецтві...» [2, с.54]. Художні особливості творів, мабуть, найбільш виразно уособлюють смаки покупців й малярів. Візуальна сторона регіональних зразків виразно змінюється в залежності від нюансів техніки виконання – тому в цій статті варто зупинитись на комплексному аналізі саме цих двох чинників.

До розгляду пропоную залучити сусідні країни – Румунію, Польщу, Словаччину, а також ті, в яких відбувалось становлення народного малярства на склі й зразки яких потрапляли на терени України – Австрію,



Св. Варвара. Кінець XVIII – початок XIX століття, скло, розпис, різьблення, позолота, 27,5 x 19,5 см, Північна Чехія. Музей Младоболеславска в Младі Болеславі (Чехія), № S 3445.

Баварію, Чехію, Сілезію, Моравію. Оскільки майстерні по виготовленню ікон були скупчені неподалік одна від одної та утворювали певні осередки, їх розглядаємо в трьох географічних ареалах: західному (Баварія, Австрія, Сілезія, Чехія, Моравія); центральному (Словаччина та Польща); східному (Румунія та Західна Україна).

Народне за суттю малярство на склі виникло на австрійсько-німецькому пограниччі (Сандл – Раймундсройт) [3, с.13]. Звідси воно поширилось до Чехії (Погоржі, Яблонець) та Моравії, перейшло до Сілезії, а згодом Словаччини та Польщі. В Україні цей вид творчості почав розвиватися з середини XIX ст. та проіснував недовгий проміжок часу – близько ста років, набувши розквіту лише у західному регіоні. Народні ікони на склі в Центральній Європі з'явилися на століття раніше, аніж в Україні – у другій пол. XVIII ст., а українські майстри, знайомлячись з досвідом країн-сусідів, запозичили спосіб нанесення мальованих зображень на скло. Вони перейняли максимально спрощену техніку виконання, окрім якої в Європі існували значно складніші гутні методи виготовлення. Технологічна специфіка цих творів впливала на подальшу еволюцію

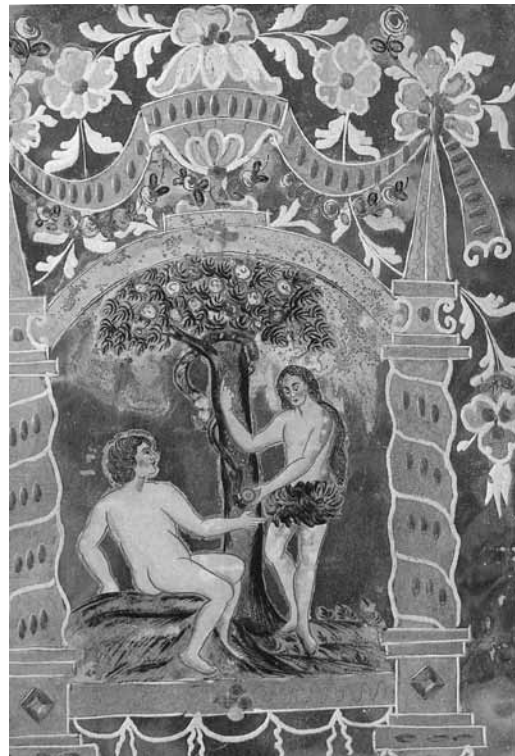


Різдво Христове. Перша половина XIX століття, скло, розпис, гравіювання, різьблення, подзеркалення, 45 x 38 см, Північна Чехія; п.зб.

європейського малярства на склі.

Якщо в Баварії народно-мистецька традиція створення образів формувалась на базі ремісничої (у XVIII ст. тут продукували значну кількість творів на експорт) [3, с.120], то у Сілезії та Чехії цей процес відбувався на основі гутного виробництва, тому в артефактах початкового періоду задіяні способи хімічно-механічного декорування скла: гравіювання, різьблення, матування й амальгамування [3, с.121]. Склярі, поєднуючи декілька технологічних прийомів, оздоблювали мальований зі звороту сюжет гравіюваними та різьбленими деталями, розміщеними на лицевій стороні скла. Так з'явилися гутні твори, які були за виконанням найскладнішими [4, с. 42]. Коротке пояснення цих технік дозволить зрозуміти суть такого декорування.

Гравіювання (або риткування) – це нанесення з допомогою металевих різців тонкого неглибокого рисунку, який вирізняється матовою поверхнею. Різьблення (інколи цей процес ще називають шліфуванням), наближене до алмазного гранування – це нарізка глибшого орнаменту, з подальшим його поліруванням для створення матової площини [5, с. 105]. Ці способи облагородження скла вживали при



Адам і Єва. Перша половина XIX століття, скло, розпис, гравіювання, різьблення, подзеркалення, 37 x 29 см, Погоржі, Південна Чехія. Музей у Френштадті під Радоушем, Чехія.

обробці дорогоцінного каміння й кристалю, а в XVIII ст. застосували і для листового скла. Матування здійснювали методом врізування заглиблених площин та їхньої обробки солями для отримання однорідної поверхні [4, с. 45]. Дзеркальності (амальгамування, посріблення тла) також досягали за окремою технологією: зі звороту наносили цинк, розчинений у ртуті, потім площину накривали фольгою, витискаючи залишки рідини, що скапувала в спеціальний жолоб [6, с. 42].

Гравіювання та різьблення майстри застосовували, насамперед, для обрамлення сюжету – картуша. Глибоким врізуванням вони надавали йому круглої, овальної або довільної форми. Більші площини робили матовими, після чого гравіювали арки, колони, вази з квітами тощо. Різьблені (врізані) деталі часто золотили. Опрацьовані скляні заготовки передавали малярам для виконання малюнку, який, зазвичай, займав лише третину листа.

Образи з дзеркальним тлом були двох видів – звичайні (мальовані елементи, дзеркальне тло) й гравіювані дзеркальні (ритований картуш, мальовані елементи, дзеркальне тло). У всіх творах фон переважав.

В Чехії (в околицях Хебу) були поширені рідкісні різновиди творів. Це егломісії (від



Мадонна з Маріяцель. 1800 рр., скло, розпис, позолота, 29 x 20 см, Раймундсройт, Нижня Баварія; п. зб.

фран. «eglomise»), походить від прізвища французького гравера Жана Баптіста Гломі (? – 1786) – зображення, гравіювані по золотій або срібній фользі й подані на сіро-чорному тлі [4, с. 10]. Тут також виконували гризайлеві розписи, аналогічні до живописних – відмінності полягали в тому, що малярі замість різних кольорів вживали ахроматичні тони.

Поділ народних творів на склі за технікою написання

НАРОДНІ ТВОРИ МАЛЯРСТВА НА СКЛІ					
ГУТНІ ТВОРИ					
ІЗ ДЗЕРКАЛЬНИМ ТЛОМ	ІЗ РІЗЬБЛЕНИМИ ТА РИТОВАНИМИ ЕМЕНТАМИ	РІЗЬБЛЕНО-ПОЗОЛОЧЕНІ		ЖИВОПИСНІ ТВОРИ	ГРИЗАЙЛЕВІ ТВОРИ
					ЕГЛОМІСІЇ



Св. Яків Великий. Середина XIX століття, скло, егломісія, 37 x 26 см, Домажлице, Західна Чехія. ЕВНМП (Чехія), № 1235/62.

Подана таблиця демонструє розмаїття технік, застосованих у декоруванні листового скла. Проте всі вони (окрім егломісії та гризайлевого розпису) використовувались для орнаментального обрамлення сюжету або позначення тла. Мальованій частині відводилась незначна увага і тема була подана схематично. По-суті це були компілятивні зразки, в яких лише формувались підходи до створення ікон на склі живописного типу.

Для народних малярів Баварії, Чехії, Сілезії, які прагнули швидко тиражувати популярні сюжети на склі, використання гутних технік ускладнювало виконання – у даному випадку мистецька традиція виступала стримуючим фактором. Із розвитком новаторських тенденцій змінювались технологічні стереотипи – виконавці поступово надавали перевагу мальованому зображенню. На короткий період з'явилися образи на склі «імітаційного» характеру – майстри за допомогою фарб і позолоти імітували гутні обрамлення. З часом у всіх осередках малярі перейшли до виготовлення мальованих образів, причому в більшості майстерень сформувались власні підходи та порядок виготовлення.

В Україні зразків гутного типу не виготовляли. В цьому аспекті український



Св. Йосиф Опікун. Перша половина XIX століття, скло, розпис, позолота, 20 x 13 см,

Східна Чехія. Регіональний музей в Літомашлі, № N 28.

доробок технічно однорідний – це лише живописні твори на склі. Українські терени, що є наче сполучною ланкою між заходом та сходом, зазнавали різносторонніх мистецьких впливів – німецьких, австрійських, польських, словацьких, румунських тощо. Майстри запозичили нову техніку виконання й почали вживати її, трансформуючи близькі їм іконописні традиції. Подібний процес відбувався і в Румунії, проте там він набув ще більш яскравого іконописного характеру, оскільки малярі застосовували малярство на склі для створення не лише хатніх, але й церковних ікон.

Спільним для образів на склі всіх осередків став образотворчий аспект, а саме художня мова – у незначних відмінностях вона виступила об'єднувальним чинником, який дозволяє весь європейський доробок на склі розглядати як цілісне мистецьке явище, притаманне для більшості країн Центральної та Східної Європи. Слушним є твердження К. Півового, що «спільні, елементарні, схематичні способи творення є загальним надбанням людства» [7, с. 148].

Фактично продовжуючи лінійне декорування скла, започатковане склярами, малярі почали відтворювати на склі сюжети



Св. Антоній, Мадонна з Маріяцель, Св. Варвара. Перша третина XIX століття, скло, розпис, позолота, 29 x 45 см, Жданіце, Моравія. ММКБ (Чехія), № 1170.

з допомогою ліній. Це повністю співпадало і було співзвучним з графічними зразками, вибраними для тиражування. В кожному регіоні існували певні особливості лінійної подачі, перетворюючись для вузького кола виконавців у своєрідні малярські «канони».

У всіх осередках початковим етапом було нанесення контурів – у творах західного ареалу [2, с.89]) вони кольорові: червоні, цеглисті або коричневі для тіла і чорні для інших елементів. У румунських та українських образах фігурує лише чорний контур. Проте його підсилювали декоративним рискуванням (тінюванням) – потовщеними мазками пензля. Ним малярі намагались відтворити структуру одягу або промодельювати форму – позначити складки, натякнути на об'єм. Як самостійний декоративний елемент тінювання з'являється в орнаментальних мотивах: квітах, листках, драперіях тощо. Білі штрихи виділяють темний контур і домінують на кольорових площинах. Зразком контрастного ритмічного штрихування стали українські образи «білого і чорного моделювання» [8, с.28]. Твори східного ареалу найбільш варіативні – в них штрихи трансформовані у декоративний засіб й пронизують всі площини.

Лінійна подача сюжетів спонукала малярів до плоского зображення об'єктів. Вже від появи перших народних творів на склі у селищі Раймунсройт (Нижня Баварія) – «колісці» народного малярства на склі – майстри нехтували об'ємним моделюванням (на відміну від ікон, виконаних у міських майстернях Аугсбургу у 1800-1820 рр.). Об'ємні форми одягу святих замінили узагальненими кольоровими плямами, вкритими лініями й штрихами. Цей підхід



Св. Станіслав. Друга половина XIX століття, скло, розпис, позолота, 32 x 22 см,

Східна Словаччина. МХП, № 42628.

характерний для більшості осередків у всій Європі – за винятком ранніх зразків з майстерень, що постали на базі ремісничих (наприклад в Сілезії [9, с. 122]). В гуцульсько-покутських образах спостерігаємо часткове моделювання ликів також у ранніх образах. Згодом малярі повністю відмовилися від цього засобу і позначали всі площини без тональних градацій.

Для більшості артефактів характерна контрастність подання. Цей засіб загострює сприйняття твору та акцентує увагу на головному – сюжетній, орнаментальній чи кольоровій домінанті. В образах на склі спостерігаємо контрасти тону, кольору, внутрішнього наповнення площин, форм, матеріалів.

Майстри почали використовувати тональний контраст у гутних й мальованих творах на чорному тлі. Співставлення ахроматичного тла й кольорових плям знайшло продовження в іконах на білому фоні – очевидно, підклади на папері спонукали малярів взяти його за основу. Спочатку він слугував обрамленням у картушевих композиціях. Згодом у більшості осередків виготовляли зразки на суцільно білому тлі: у Сандлі, у Моравії [10, іл. 49-50], у Сілезії



Успіння Богородиці. Друга половина XIX століття, скло, розпис, позолота, 38 x 62 см,

Західна Словаччина; п.зб.

[9, с. 131], у Словаччині, в Україні – у богородчанських творах.

Найбільш ефектно і дієво народні малярі застосовували кольоровий контраст. У творах Сандлута Погоржі жовто-оранжево-червоно-білу гаму доповнювали вкрапленнями голубої або синьої барви. У сілезьких, моравських і словацьких зразках переважає біле або синє тло, відповідно теплими відтінками позначали деталі зображень. У майстернях західного і центрального ареалу лише частково використовували можливість контрастного кольорового співставлення (так зв. доповнюючий ефект), на повну силу цей засіб розвинули українські митці. У творах домінують дзвінкі кольори, наприклад, на червоному тлі більшість елементів зелені, сині, білі. Облямування одягу та атрибути жовті – цей колір знаходить продовження і в деталях. Надзвичайно яскрава, інколи дисонуюча живописність притаманна буковинським іконам. Малярі, розмальовуючи лаконічно площини (п'ять-шість кольорів чергуються за певною схемою), поєднують сині і жовті, червоні та зелені, голубі й рожеві барви.

Виразним образотворчим чинником в народних зразках було внутрішнє наповнення зображень. Малярі, відмовляючись від реалістичного трактування, декорували їх різними типами орнаментів. Важливим елементом було відтворення кольором штрихів, характерних для дереворитів. Тут досконалістю відзначаються гуцульсько-покутсько-буковинські образи, в яких крапкове тінювання дзвінко звучить на світлих елементах та приглушено на темних. Тональна і кольорова активність штрихів відіграє графічну й живописну функції.

Орнаментика артефактів має значні



*Апостол Павло, Св. Варвара, апостол Петро.
Ост. чверть 19 ст., скло, розпис, позолота, 54 x 43,5 см,
Покуття, Західна Україна; н. зб.*

регіональні відмінності. Найбільш різнотипний декор властивий гутним творам – це архітектурні елементи, барокові завитки, рокаїлі, стрічки. Для пом'якшення геометричних форм застосовували рослинні мотиви – колони, арки, волоти поєднували галузками та квітами (найчастіше трояндами). Названі елементи були ритовані, а квіти намальовані зі звороту. З переходом до виготовлення живописних зразків в усіх центрах почали переважати рослинні мотиви. У ранніх творах вони стримані, у вигляді поодиноких елементів. З набуттям майстерності малярі застосовували їх більш винахідливо. Для ікон з Погоржі та Сандлу розпізнавальним знаком є «південно-чеська рожа». В Чехії та Сілезії – це кульовидні троянди з двома невеликими листочками («сілезька троянда»), тюльпани, квіти яблуні, у Моравії – розквітла квітка, від якої у дві сторони розходяться умовні галузки, завершені пуп'янками. Спишська троянда (п'ятилистий тюльпан) властива для образів Словаччини. На ранніх українських творах бачимо сілезькі троянди й тюльпани, згодом замінені схематичними дзвіночкоподібними квітами. В богородчанських іконах домінували лілії, подібні до яких фігурують і на Буковині.

З образів гутного типу малярі перейняли традицію орнаментальної симетрії відносно центральної осі. В іконах західного й центрального ареалів орнамент здебільшого розміщений у верхній частині скла. Характерним є принцип картушевого обрамлення, яке на сандлівських образах трансформоване в орнаментальну мальовану раму – наприклад, прямокутний рослинний фриз. Ця тенденція знайшла яскравий розвиток у артефактах родини Зальцманів (Словаччина), які надавали обрамленню особливого рослинного багатства.

Західноукраїнські твори вирізняються власною орнаментальною структурою. В них поєднано наповнення тла зірочками, хрестиками, павучками, гілочками. Малярі ритмічно розписували одяг святих прямими, хвилястими лініями або квітами. Буковинські майстри часто зображували декоративні площини, покриті сіткою.

Важливе значення у сприйнятті образів на склі відігравав закон цілісності, що визначає «неподільність, підлеглість і групування елементів, частин композиційної структури твору» [12, с. 244]. В кращих народних зразках він проявляється у гармонійному поділі композиційного простору. В ранніх іконах всі частини існують окремо – постаті, квіти, тло. Цей стан найяскравіше ілюструють баварські образи. У період розквіту цього виду творчості орнамент вже підтримує і доповнює сюжетну лінію. В іконах завершального етапу він часто домінує (наприклад, у творчості Ф. Зальцмана). Українські твори характеризуються виваженим гармонійним співставленням декорованих та незаповнених площин. Інколи малярі переходять цю межу і тяжіють до «hoggor vasci».

Народні майстри не дотримувалися масштабності у відтворенні деталей. На початковому етапі вони намагались передати пропорції за шаблонами. З тиражуванням творів точність наслідування зменшується – малярі вільніше трактують зображення. До виконання приєднуються ентузіастично-самоуки, в зв'язку з чим у роботах з'являється довільне трактування пропорцій. Це відбувається, перш за все, в країнах без традицій реалістичного малярства на склі – в Польщі, Словаччині, Румунії, Україні.

Недотримання співвідношень яскраво демонструють деякі покутсько-буковинської твори. На прикладі парного покутського образу «Святі Варвара та Миколай» (Львів, збірка І. Гречка) бачимо, що автор досягає виразності диспропорціями ликів.

Різномасштабні фігури особливо характерні для буковинських ікон. Малярі поєднують на одному склі доколінні та повнофігурні зображення, однакові за величиною. Гіперболізація окремих елементів підсилює почуття ірреальності – інколи ангели співмірні з квітами та церковними банями.

Своєрідності та неповторності, всім без винятку, творам надає використання золотої фольги (інколи фарби). Вона контрастує з кольоровими площинами, створюючи металевий ефект, додатково підсилений поверхнею скла. Найбільш розкуто застосовували цей засіб українські малярі – вони розмальовували одяг святих квітами, а потім розміщували їх на золотому тлі. Такий підхід надавав іконам особливої декоративності, ефектності та новизни сприйняття.

Отже, у всіх європейських осередках народне малярство на склі розвивалось з виразними відмінностями. Твори формувались на різних художніх традиціях, перегляд яких дозволяє констатувати певну закономірність: чим слабшою була традиція застосування техніки (або зовсім відсутня), тим самобутнішим ставав цей вид народної творчості.

У місцевостях з розвинутою скляною промисловістю (в Чехії, Сілезії) частина образів відображала гутні техніки декорування. Їх виконували професійні склярі та малярі – роботи були подзеркалені, різьблено-гравійовані, різьблено-позолочені. Гутні зразки існували на початках народного малярства на склі. Згодом у всіх осередках поширились мальовані вироби. Пошуки майстрів були побудовані на запереченні старих методів, тому, як кожне прогресивне явище, йшли в розріз із традицією.

У всіх європейських осередках основною характеристикою цього виду творчості є лінійна подача сюжетів. В західному і центральному ареалах застосовували двоколірні контури, в Україні – лише

чорні. Повсюди вони відігравали тільки інформативну роль. Значного декоративного ефекту малярі досягали декоративним ризиком. На початках вони намагались моделювати форму, а згодом трансформували його в універсальне ритмічне наповнення площин. Українські майстри розробили новий підхід у використанні тінювання: – інтенсивне за кольором, воно насичувало різнобарвні елементи, створюючи додатковий кольоровий ефект та об'єднуючи частини твору в одне ціле.

Для кожної місцевості були притаманні певні декоративні мотиви. Виконавці застосовували запозичені й власні орнаментальні форми, серед яких виділяємо архітектурні, рослинні, геометричні мотиви, драперії, абстрактні площини, заповнені декоративною сіткою. В українських творах використано небагато видів орнаменту (на відміну від гутних зразків, в яких знаходимо арки, колони, вази, рокаїлі, драперії тощо).

Здобуття цілісності в іконах на склі відбувалось шляхом лінійного та орнаментального синтезу. Для більшості західних осередків властивий декор, існуючий самостійно щодо сюжетного зображення, натомість в українських зразках він інтегрований.

Принципи живописного вирішення робіт схожі між собою та зводяться до розмежування площин кольором. Для кожної групи творів властива певна гама, що повторюється у більшості місцевих зразків. Образи західного ареалу вирізняються стриманою палітрою, започаткованою в образах на дзеркальному тлі. Нижній срібlistий фон й приглушені кольори переважають у ранній раймундсройтській продукції. Проте живописна м'якість не властива народному іконопису на склі. За кількістю кольорових відтінків найбільш різноманітними є румунські твори. На них бачимо і приглушену коричнево-охристу гаму і водночас яскравий колорит. Українські зразки вирізняються яскравими, надзвичайно декоративними барвами – близьке до «плакатного» розфарбовування сприяє лаконічності. Новаторське враження від побаченого підсилює майже довільне використання позолоти.

В Україні не виконували гутних образів

– майстри застосовували техніку малярства на склі лише для живописних артефактів. Незважаючи на технічну однорідність, малярі вдосконалили художню мову та підняли її на якісно новий щабель. Пластична мова української народної ікони на склі – це тяглість ліній, ритмічність штрихів, вдале поєднання різномасштабного орнаменту. Була створена особлива система виражальних засобів, в якій «лінійність», «площинність», «живописність», характеризуючи явище в цілому, неповторні в кожному зразку. Гуцульсько-покутсько-буковинські твори на склі по праву належать до кращих репрезентантів цього виду народної творчості в Європі.

1. Станкевич М. Автентичність мистецтва (питання теорії пластичних мистецтв) / Станкевич М. – Львів: СКІМ, 2004. – 187 с.

2. Grabowski J. Ludowe malarstwo na szkle / Grabowski J. – Wrocław- Warszawa-Krakow: Ossolineum, 1968. – 377 s.

3. Błachowski A. Malarstwo na szkle. Tradycje i współczesność polskiej sztuki ludowej / Błachowski A. – Lublin, Toruń: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2004. – 192 s.

4. Kafka L. Malované na skle. Lidové podmalby / Kafka L. – Praha: Lika Klub, 2005. – 181 s.

5. Polskie szkło do połowy 19 wieku / [red. naukowy, wstęp Kamińska Z.]. – Wrocław-Warszawa-Krakow-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. – 178 s.

6. Vydra J. Die Hinterglasmalerei / Vydra J. – Praha: Artia, 1957. – 175 s.

7. Piwocki K. Drzeworyt ludowy w Polsce / Piwocki K. – Warszawa: Fundusz kultury narodów, 1934. – 158 s.

8. Романів-Трипка О. Західноукраїнське малярство на склі XIX– початку XX століття / Романів-Трипка О. // Народна ікона на склі: альбом. – К.: Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 13–33.

9. Трипка О. Центри «Західної групи» народного малярства на склі / Трипка О. // Мистецтво '07. – 2008. – № 2. – С. 119–130.

10. Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert. – München: Prestel Verlag, 1993. – 170 S.

11. Stanková J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska / Stanková J. – Praha: Panorama, 1987. – 200 s.

12. Станкевич М. Система композиційних закономірностей // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 244 с.

Оксана ШПАК

ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ З ДИТЯМ» XIX СТОЛІТТЯ (рідкісний зразок малярства на склі з Бойківщини)

Традиційними регіонами поширення ікон на склі у XIX ст. об'єктивно вважають Гуцульщину й Покуття, Буковину. Це зумовлено, насамперед, походженням пам'яток, більшість яких виявлено на вказаній території. Так, в альбомі-каталозі «Українська старовина із приватних збірок: Мистецтво Гуцульщини та Покуття» (Київ, 2002) репродуковано 116 ікон та зазначено їх побутування на теренах Гуцульщини й Покуття (за винятком тих творів, походження яких невідоме, а також декількох типово покутських зразків із прилеглих районів – Заліщицького Тернопільської області і Заставнівського Чернівецької області) [1]. Видання «Українські колекціонери. Іван Гречко» (Львів, 2006) репрезентує 88 ікон на склі під загальною рубрикою: «Ікони на склі XIX ст. Гуцульщини та Покуття» [2]. У каталозі творів, опублікованих в альбомі «Народна ікона на склі» (Львів, 2008) атрибутовано 173 гуцульських і покутських зразки, 61 буковинський, дві ікони з Тернопільської області й лише одну – з Львівської [3]. Таким чином, у вітчизняних наукових дослідженнях ареал народної ікони на склі XIX ст. обмежується теренами, що належать до Гуцульщини, Покуття й Буковини.

У фондах музею «Дрогобищина» зберігається експонат, який заслуговує на особливу увагу, оскільки вносить певні корективи у загальноприйнятту думку щодо ареалу малярства на склі XIX ст. Це – ікона «Богородиця з Дитям» [4], що належить до найбільш поширеного іконографічного типу Одигітрії. Вона представляє величаву поясну фігуру Богоматері, яка тримає на руках благословляючого Ісуса Христа з Євангелієм. Характерне положення рук – ліва покладена на праву, якою Богородиця підтримує Дитя і в той же час тримає згорнуту хустину – дозволяє ідентифікувати іконографічний тип Богородиці Одигітрії («Римської»). Вважається, що ця іконографія бере початок від чудотворного образу із церкви Санта-Марія-Маджоре в Римі [5].



Ікона на склі «Богородиця з Дитям».
Середина XIX ст. Бойківщина. 33x23 см.

Музей «Дрогобищина». Інв. № ДКМ-НД-597-Мс.

У давніх канонічних взірцях Божу Матір зображено фронтально, правою рукою Вона охоплює ліву, тримаючи на ній Дитятко [6]. В іконі на склі із музею «Дрогобищина» бачимо дзеркально-обернене положення рук Богородиці (ліва охоплює кисть правої), а в жесті благословення піднята не права (як вимагає канон), а ліва рука Ісуса Христа. Цей відступ від усталеної іконографії, очевидно, пов'язаний із особливостями техніки малярства на склі, у якій зображення наносять зі зворотньої сторони скла. У завершеному вигляді лицевою виступає поверхня, вільна від розпису, а зображення (у дзеркальній проекції) просвічується зісподу. Досить часто траплялося, що народні малярі не враховували (не передбачали) цього технологічного моменту. Візуальний взірець (наприклад, гравюру або літографію) підкладали безпосередньо під скло і промальовували тушшю контури. Тому в малярстві на склі XIX – XX ст. були непоодинокими приклади «дзеркальності» канонічних композиційних схем [7]. Зворотності зображення вдавалося уникнути, коли майстер, заздалегідь готуючи



Ікона на склі «Богородиця з Дитям» (зворотній бік).
Середина XIX ст. Бойківщина. 33x23 см.

Музей «Дрогобищина». Інв. № ДКМ-НД-597-Мс.

рисунок, промальовував «на просвіт» його дзеркальну проекцію, а тоді використовував цей контурний «прорис» для переведення загальних обрисів композиції на скло.

Іконографічний варіант Богородиці Одигітрії («Римської») був поширений в українському малярстві на склі XIX ст., де він більше відомий, як Богородиця Одигітрія («Лежайська»). Іконографічним прототипом таких ікон на склі послужив дереворіз середини XIX ст., серед відбитків якого трапляються вміщені під розмальоване прозорими фарбами скло [8]. На тлі численних зображень «Лежайської» Богородиці у народних гравюрах та іконах на склі XIX ст., де виразно прочитуються західні впливи (корони на головах Матері й Дитятка, а також мантия (а не мафорія) у Богородиці), іконографія скляної ікони зі збірки музею «Дрогобищина» вирізняється візантійським спрямуванням. Образ Богородиці з Дитям іконографічно, а також рисами малярського трактування тяжіє до намісних ікон Одигітрії у дерев'яних церквах із бойківського регіону.

За своїми художніми особливостями скляна ікона з Дрогобицького музею не

цілком вписується у стилістику покутсько-гуцульського чи буковинського малярства на склі XIX – початку XX ст., що зрештою і підтверджує її окремність та ймовірно походження саме з бойківських теренів. Насамперед, вона вирізняється досить вправним контурним рисунком, вдало взятими загальними пропорціями фігур (не враховуючи деяку присадкуватість постатей, характерну для народного іконопису). Ретельно промальовано контури облич і рук; промодельовано відтінками тілесного лики, зі спробою передати затінені місця та рум'янці. Це нашоє на думку, що анонімний автор був певною мірою обізнаний з прийомами зображення людської постаті, і, ймовірно, мав практичний досвід у малюванні ікон. Цілком «іконописним» є характер трактування складок одягу за допомогою двох-трьох відтінків одного кольору і білими висвітлюваннями (як у традиційній іконі на дерев'яній основі). Рисунок бгнок одягу підкреслює форму, що певною мірою сприймається, як натяк на об'єм. Заслуговує на окрему увагу колорит, утворений злагодженими відтінками ясно-блакитного та ультрамарину, червоно-оранжевого, наближеного до кіноварі, холодного зеленого, золотисто-гірчичного, теплих розбілених відтінків рожевого, ясно-брунатного й білого. У стилістичному плані «бойківська» ікона контрастує із більшістю відомих нам гуцульсько-покутських і особливо – буковинських народних ікон на склі XIX – початку XX ст., характерних локальністю і нестримною яскравістю барв, узагальненим рисунком, перевагою суто декоративних прийомів над малярськими. Однак, виявляє низку спільних рис із творами народного іконопису XVIII – XIX ст. з Бойківщини [9].

Художній аналіз ікони дає підстави припускати, що її автором був маляр-іконописець народного кола, який здобув певні навички у малюванні ікон. Окремі прийоми малярства на дошці чи полотні він переніс і в ікону на склі. Зокрема, це точний рисунок, гармонійний колорит, тілесний (а не білий, як у більшості традиційних ікон на склі) відтінок облич, світлотіньове моделювання (щоправда, досить умовне).

На користь версії про авторство маляр-ремесника також свідчить монументальність образу Одигітрії (при досить незначному розмірі твору – 33x23 см), нетиповий (для традиційних образів на склі) оливково-гірчичний колір фону, що викликає асоціації із золоченим тлом ікон XVII – XVIII ст., характер компонування й трактування квітів: галузки опускаються згори вниз і заповнюють вільне поле по обидва боки від голови Богородиці (у традиційних іконах на склі квіти завжди «ростуть» знизу-вгору). У бойківській іконі змальовані у фронтальній проекції чотири- і п'ятипелюсткові квіти із видовженими листками, спосіб трактування яких нагадує фітоморфний розпис на пределах іконостасів дерев'яних церков Бойківщини, а також рослинні мотиви на тлі ікон XVIII – XIX ст.

За іконографією та характером художнього вирішення скляний образ Богородиці Одигітрії відчутно «перегукується» з українськими книжковими й народними гравюрами. Зокрема, при порівнянні ікони з твором Василя Ушакевича «Богородиця з Дитям і похвалою», вміщеним у львівському виданні «Тріоді пісної» другої половини XVII ст. [10] прочитуються спільні риси у трактуванні обличчя й рук Богородиці, а також характерних для дереворізу чотирипелюсткових, відтворених фронтально, квітів. Для творчої манери цього львівського гравера притаманна експресія образів, що певною мірою досягалася завдяки відтворенню кремезних, «великоголових» постатей, застосуванню декоративних графічних прийомів [11]. Ближчі іконографічні паралелі можна простежити, зіставивши «дрогобицьку» ікону й народний дереворіз XIX ст. із Плазова «Богородиця Одигітрія» [12]. У плазівській гравюрі відтворено той самий іконографічний варіант Богородиці Одигітрії «Римської» з Дитиною на лівій руці, але доповнено його мотивом «Коронування Ангелами». Попри цю та інші відмінності дереворізу (наприклад, густо прикрашений орнаментом мафорій Богородиці), не можна не помітити чимало спільних рис з іконою, зокрема у рисунку постатей Матері й Дитятка і навіть у незначних деталях, як трикутної форми виріз коло шиї на шатах обидвох

постатей. «Дрогобицьку» ікону стилістично споріднюють з численними, не згаданими тут, народними гравюрами чіткий графічний контур, типи облич, виразна ритміка бгнок одягу, а також поєднання блакитної й червоної барв, що є домінуючим у колориті ікони.

Одним із важливих завдань при дослідженні твору є встановлення часу його виготовлення. Як і переважна більшість народних ікон на склі XIX ст., експонат із музею у Дрогобичі – недатований. Однак, за матеріалом, технікою виконання, особливостями художнього вирішення можна приблизно встановити час створення роботи. Ікона «Богородиця Одигітрія» намальована на тонкому гутному склі, про що свідчить його нерівна, хвиляста поверхня з напливами та випуклостями, подекуди – вкрапленнями бульбашок повітря всередині скляної маси. Це говорить про те, що скло майстер скляної гуту формував вручну, розрізавши видутий порожнистий скляний циліндр – «халяву» [13]. Протягом XIX ст. чи не єдиним способом виготовлення листового скла був кустарний, т.зв. «халявний» спосіб. Промислове виробництво скла на західних теренах України налагодилося в кінці XIX ст. [14]. Якщо вважати за час появи українського малярства на склі середину XIX ст. (на підставі найдавнішої відомої нам датованої ікони 1851 року із Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського [15]), то ікону зі збірки музею «Дрогобицьчина» можна орієнтовно датувати другою половиною XIX ст. На користь такої атрибуції свідчить також давня дерев'яна рамка, з'єднана столярним способом – подібна до рам, в які оправлені образи на склі, що їх дослідники відносять до середини XIX ст. [16].

Варто додати декілька зауважень щодо загального вигляду ікони. Скло має одну поздовжню і дві поперечні тріщини. Зі звороту ікона продубльована ще одним аркушем скла фабричного виробництва, що захищає її цілісність, після чого вставлена в ту саму (автентичну) рамку. Очевидно, цю фахову, дуже обережну консервацію було проведено музейними працівниками після набуття рідкісного експонату. Зі звороту на продубльоване скло нанесено білою

фарбою інвентарний номер «ДКМ-НД-597-Мс», а на горішній планці рамки, очевидно залишився старий номер «281». На думку фахівців, ікона на склі, ймовірно, надійшла до музею «Дрогобицьчина» зі збірки музею «Бойківщина» в Самборі приблизно у 1950-х рр. [17]. Як бачимо, в історії цієї рідкісної ікони ще є багато нез'ясованих аспектів, що можуть і повинні стати завданнями подальших наукових розвідок.

Таким чином, навіть побіжне ознайомлення з іконою «Богородиця з Дитям», яка знаходиться у фондах музею «Дрогобицьчина» дозволяє стверджувати, що цей експонат заслуговує на глибше дослідження з декількох причин. Насамперед, він належить до найдавніших творів українського малярства на склі. Поки що це чи не єдиний відомий зразок з теренів Бойківщини. На жаль, не маємо відомостей про існування у цьому регіоні осередків такого виду творчості. Можливо, розглянутий образ на склі належав до епізодичних творів анонімного маляр-іконописця. Ікона вирізняється своєрідними художніми особливостями: вправним рисунком, гармонійним колірним вирішенням, спробою моделювати форму. У плані іконографії вона представляє іконографічний варіант Богородиці Одигітрії («Римської») у візантійському прочитанні, що є рідкісним для української ікони на склі, де усталився «західний» варіант. Отже, «Богородиця з Дитям» – самобутній мистецький твір, що збагачує малярську спадщину народного іконопису Бойківщини і вимагає глибшого наукового вивчення.

1. Українська старовина із приватних збірок: Мистецтво Гуцульщини та Покуття / Каталог: ікони на склі, миски, хрести, свічники.— К.: Родовід, 2002.— С.328-332.

2. Українські колекціонери. Іван Гречко / Упоряд. Тарас Лозинський. Автори статей: Ігор Калинець, Олег Сидор, Роман Яців, Роман Чмелик, Кость Чавага.— Львів-К., 2006.— С.49-106.

3. Народна ікона на склі. Альбом / Упоряд. О.Романів-Тріска.— Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008.— С.350-358.

4. Автор висловлює вдячність старшому науковому працівникові, завідувачу відділу природи музею «Дрогобицьчина» Володимирові Пограничному та головному хранителю фондів музею «Дрогобицьчина» Оксані Соловці за надану можливість дослідити ікону.

5. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери.— СПб., 1914.— Т.1.— С. 168-171.

6. Там само.—С.176.

7. Українські колекціонери. Іван Гречко / Упоряд. Тарас Лозинський. Автори статей: Ігор Калинець, Олег Сидор, Роман Яців, Роман Чмелик, Кость Чавага.— Львів-К., 2006.—Лл. 11, 43, 52, 58, 68; Народна ікона на склі. Альбом / Упоряд. О.Романів-Тріска.— Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008.—Лл.197, 222; Шпак О. Особливості іконографії народних ікон на склі другої половини ХХ століття: образи Христа і Богородиці // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб.наук. пр./ за ред. Даниленка В.Я. — Х.: ХДАДМ, 2009.—С.150-160. (Мистецтвознавство. Архітектура: № 6).—С. 152-153.

8. Народна гравюра «Богородиця Одигітрія» («Лежайська»). Знаходиться у збірці Історичного музею у Сяноку. Опубл.: Polska grafika ludowa / Przedm. E.Waligóra. Wst. A.Jaher-Tyszkowa.— Kraków: Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 1970.—S.41, kat.117, il.58.

9. Українське народне малярство ХІІ – ХХ століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт.-упоряд.: В.І.Свенціцька, В.П.Откович.—К.: Мистецтво, 1991.—Лл.95, 105; (Архів Інституту народознавства НАНУ. Шпак О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину і Підгір'я (Самбірський і Старосамбірський райони Львівської області), 25.08.2006 – 5.09.2006 р.).

10. Точніше атрибутувати це видання поки що не вдалося, оскільки титул книги, на якому, як правило, поміщували вихідні дані, втрачений. (Архів Інституту народознавства НАНУ. Шпак О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину і Підгір'я (Самбірський і Старосамбірський райони Львівської області), 25.08.2006 – 5.09.2006 р.).

11. Логвин Г.Н. 3 глибин: Гравюри українських стародруків ХVІ – ХVІІІ ст.— К., 1990.— с.72.

12. Аркуш із видання: «TeKa drzeworytów dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego.— Warszawa, 1921». Знаходиться у збірці: «Палац мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів» Львівської національної наукової бібліотеки України ім.В.Стефаніка, (IV И – 215.701).

13. Рожанківський В.Ф. Українське художнє скло. — К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1959.—С.62.

14. Островский Г. Украинская народная живопись на стекле // Панорама искусств.— М.: Советский художник, 1982.— № 5.— С.249.

15. Ікона на склі «Святий Миколай; Розп'яття; Богородиця Одигітрія», 1851; Збірка Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського. Інв. 2466.

16. Народна ікона на склі. Альбом / Упоряд. О.Романів-Тріска.— Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008.— Лл.1-3.

17. Автор висловлює вдячність науковому працівникові музею «Дрогобиччина» Володимирові Пограничному за цю інформацію.

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР

Тетяна ДЕНИСОВА

НОВОВІДНАЙДЕНІ МАТЕРІАЛИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ МОДЕСТА СОСЕНКА (у рік 135 – ліття від дня народження художника)

Останнім часом львівські мистецтвознавці все частіше звертаються до аналізу галицького мистецтва початку ХХ століття, до перегляду творчості видатних, однак малознаних художників того часу. У процесі дослідження відкриваються все нові аспекти діяльності митців, поглиблюється попередньо відома загальна інформація, розширюється коло пам'яток їхнього авторства, що загалом формує новітній погляд на роль і значення історичного періоду зламу ХІХ- ХХ століть для подальшого розвитку національного мистецтва у ХХ і ХХІ столітті. Вільний доступ до архівних матеріалів, до фондів музеївних збірок, тісні взаємостосунки науковців та приватних колекціонерів, покращення інформаційної комунікації сприяють фактологічному наповненню такого типу досліджень. Висновки, базовані на ретельно вибіраному візуальному й документальному матеріалі, є більш ґрунтовними і науковими. Наведені у даній публікації нововіднайдені пам'ятки доповнять науковий матеріал, пов'язаний з життям і творчістю одного з найменш досліджених метрів західноукраїнського мистецтва початку ХХ століття – Модеста Даниловича Сосенка (1875-1920).

Серед митців, які працювали на ниві українського мистецтва на початку ХХ століття, Модест Сосенко виокремлюється багатогранним талантом. Він став одним з найяскравіших художників-монументалістів у галузі новітнього українського сакрального та світського мистецтва. Дослідники справедливо вважають його першим митцем, який наважився виступити з власною модерною системою оздоблення українських храмів, у якій сміливо і з тонким художнім смаком синтезував візантійські традиції, західноєвропейські здобутки і багату національну орнаментику. Його талант не обмежувався лише монументальним мистецтвом, він – обдарований живописець і графік, який працював у різних жанрах



Реверс медалі М.Сосенка з Краківської школи красних мистецтв

– портреті, краєвиді, побутовій картині, а також майстер книжкового знаку.

М.Сосенко отримав поважну, як на той час, професійну освіту. Навчався впродовж 8-ми семестрів¹ у Краківській школі красних мистецтв (1896-1900)², у Мюнхенській королівській академії мистецтв (1900-1902)³, у Паризькій національній школі мистецтв (майстерня Леона Бонна) (1902-1904)⁴.

У збірці фалеристики Національного музею у Львові зберігається медаль Краківської школи мистецтв, персонально дедикована М.Сосенкові 1899 року.⁵ Пам'ятка надійшла до НМЛ у складі мистецької спадщини художника 1920 р.⁶, і вперше вводиться в науковий обіг. Медаль виконана у бронзі, діаметр – 45 мм. Центральну частину аверсу медалі займає високорельєфний, головний, профільний портрет Франца Йосифа І. По краю медального поля, між двома крапчастими обводами, напис: **FRANCISZEK · JÓZEF · CESARZ · AUSTRYI**. Напис у шість рядків займає центральну частину реверсу медалі (з них останні два рядки вигравірувано): **SZKOŁA KRAKOWSKA SZTUK PIĘKNYCH ZASŁUŻONEMU MODESTOWI SOSENCE 1899**. По краю медального поля вінок півколом із дубової (ліворуч) та лаврової (праворуч) галузок. По центру вгорі, на тлі променів – зірка, внизу, посередині вінка – герб міста Кракова. По периметру медалі крапчастий обвід. Пам'ятка є єдиною такого типу відзнакою краківської школи красних мистецтв у збірці Національного музею у Львові ім. А.Шептицького.

Визначальна роль в житті М.Сосенка належить митрополиту Андрею Шептицькому. Він підтримував митця у роки навчання в Мюнхені і Парижі, не лише фінансово, а й про щиро цікавився навчанням М.Сосенка, його досягненнями, поглядами на сучасний європейський мистецький процес та новітні художні тенденції. Дружні стосунки між ними продовжувались і після повернення митця в Галичину 1905 року. Якраз у цей час Митрополит закладає підвалини Церковного музею і залучає М.Сосенка до цієї благородної справи. В архіві Національного музею зберігається лист-доручення М.Сосенка, який він отримав від митрополита Андрея Шептицького від 3 липня 1907 р.⁷ В ньому архиєрей доручає митцю місію розшуку церковних речей та призначає другим музейним хранителем. Відтак з 1907 року художник офіційно стає працівником музею, йому довірено дві надзвичайно відповідальні ділянки роботи: збір нових експонатів і реставрація пам'яток. Свою музейну діяльність М.Сосенко поєднує з працею художника. Його працездатність дивує. Він їздить по селах в пошуках цікавих пам'яток і виконує оздоблювальні роботи у ряді церков Станіславщини (тепер Івано-Франківщини), Львівщини, Тернопільщини, займається реставрацією і малює чимало станкових творів світського і сакрального характеру, бере участь у художніх виставках міста. Постійний безпосередній контакт митця з пам'ятками, фахова освіта, його оточення у поєднанні з вродженим даром орнаменталіста сприяли праці М.Сосенка над книжковими знаками для митрополита Андрея Шептицького, Церковного, й згодом Національного музею. Він також виступає автором ряду проектів печаток згаданої установи. Власне діяльність Сосенка як майстра екслібриса, а особливо як автора цікавих з мистецького боку проектів печаток, чи не найслабше висвітлена у наукових публікаціях. Однією з причин є брак оригінального візуального матеріалу. Пропонована публікація значно розширює погляд на проблему.

Ймовірно, до раннього періоду відноситься створення художником чи не найранішої печатки Церковного музею. Час оформлення її проекту можна датувати



Реверс медалі М.Сосенка з Краківської школи красних мистецтв

навіть 1905-1906 рр. адже загальне мистецьке вирішення пам'ятки лаконічне і не містить якихось складних орнаментальних чи фігуративних елементів. Крім того, існувала нагальна потреба мати подібну печатку для означення приналежності музеєві зібраних на той час численних пам'яток. Свідченням того є, до прикладу, наявність відбитку цієї матриці на документах, які зберігаються у фонді стародруків та рукописів НМЛ. Порівняльний аналіз такого типу пам'яток, виконаних М.Сосенком, дозволяє нам висловити припущення, що проект печатки Церковного музею також належить авторству художника.

Оригінальна матриця печатки Церковного музею зберігається у фонді сфрагістики НМЛ. Вона ще не була предметом окремого дослідження, хоча її відбитки зустрічаються на багатьох пам'ятках, які знаходяться у різних фондових групах НМЛ. Матриця є важливим джерелом для вивчення історії НМЛ як установи, що пройшла складний шлях із періодами піднесення, трагічними сторінками, які, фактично, є віддзеркаленням загального процесу історичного розвитку українських земель у ХХ ст. Назва музею за час його понад столітнього існування кілька разів змінювалася.⁸

На початку 1910-х рр. згадана печатка втрачає свою актуальність, оскільки 11 липня 1911 р. Андрей Шептицький нотаріальним актом змінює назву музею на Національний музей у Львові, що вимагало, відповідно нової офіційної печатки.

Як правило, печатки різноманітних установ мали (і ця тенденція зберігається

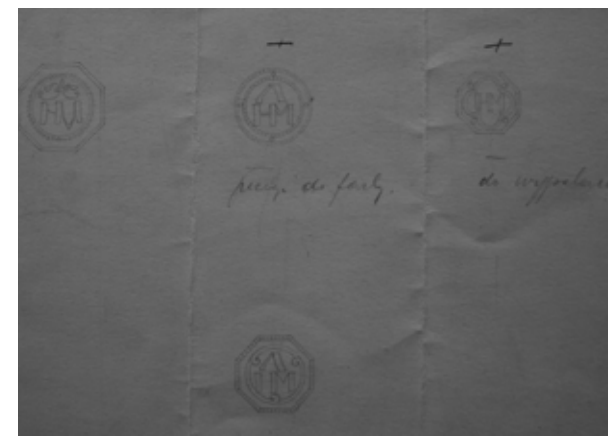


Відбиток печатки Церковного музею на пам'ятці зі збірки НМЛ.

й донині) круглу форму. Використовувався чіткий шрифт, літери мали однакове написання, хіба що окремі слова тексту могли бути різного розміру по висоті. Аналіз досліджуваної матриці показує, що її не копіювали з якогось зразка, а проект замовлявся спеціально. Вперше подаємо опис толоки та її зображення. Оригінал матриці має неправильну, наближену до круглої, форму з хвилястим краєм. Діаметр – 37 мм. Металева основа виготовлена із жовтого металу – латуні, зображення – текст – виконаний високорельєфно. На матриці збереглася оригінальна фігурна дерев'яна ручка фабричного виробництва, покрита чорним лаком.

Толока за своїм типом відноситься до написової групи печаткових зображень. Вона містить назву установи у чотири рядки. Напис зроблено у дзеркальному відображенні, тобто справа наліво, щоби при відтиску отримати відповідний текст. Легенда церковнослов'янською мовою займає все поле печатки: **ПЕЧАТЬ ЦРВНОГО МУЗЕА В ЛЬВОВѢ**. Вгорі над написом – рівнораменний хрест, нижче нього – шестипроменева зірка. Унікальності цій матриці надає напис, розташований на латунній основі. З нього довідуємося цінну інформацію про те, що матриця виготовлена у Львові. Подано також й прізвище гравера: Е. М. Унгер.

Серед матеріалів архіву музею зберігається також аркуш з проектами інших печаток, що призначались на різні потреби Національного музею. Цілком ймовірно, що вони створені на початку 1910-х рр., оскільки саме у той час приватна збірка митрополита проходила



Аркуш з проектами печаток Національного музею у Львові. Архів.

етап передачі, закладаючи основу нової науково-мистецької фундації Національний музей у Львові. Автором цих проектів є, безсумнівно, М.Сосенко, який тоді працював у згаданій установі. Архівний документ досі залишався невідомим дослідникам.

Він складається з одного аркуша, на якому в два ряди розташовано 4 різні проекти печаток: три подані згори, четвертий – під ними посередині і є композиційним варіантом другого. Першим є проект, у якому в форму октагону, позначену двома тонкими лініями, вписано коло, також окреслене тонкою лінією, зовні оточене щільним рядом дрібних кіл. У центрі – дві мистецьки поєднані між собою великі літери **НМ**, над якими легкий рослинний мотив. Попри цікаву ідею, проект виглядає сирим, із занадто дрібними, не викристалізованими деталями. Поруч нього, посередині, інший начерк круглої печатки, окреслений подвійними лініями з штриховим візерунком всередині. У простір між кільцями з чотирьох сторін (з боків, знизу й згори) вписано маленькі кола. Середник заповнений трьома літерами: **НМ**, що поєднані між собою, і **Л**, що над ними. Таке ж написання і компоновання літер використано в начерку, розташованому нижче. Однак вони вписані у коло, сформоване трьома завитками, що нагадує картуш. Загалом печатка має форму октагону, позначеного двома тонкими лініями, заповненими орнаментом, як у попередньому варіанті. Останній проект, це також пошук оптимального поєднання літер і різних геометричних форм. Дві об'єднані літери **НМ** зображено у квадрофолії, між пелюстками якого – маленькі кола. Зовні до



Проект печатки Національного музею у Львові. (Фрагмент аркуша)

них щільно прилягає октагон. Зображення побудоване на подвійних тонких лініях в октагоні, квадрофолії, літерах, без будь-яких орнаментальних прорисовок. Друге й останнє зображення позначені вгорі хрестиком, а під ними написи польською мовою, відповідно під одним – *pieczęć do farby*, під іншим - *do wypalania*.

Хоча не виявлено на момент написання статті ані матриці, ані відбитку цих проектів, можемо припустити, що, принаймні, два з них могли бути реалізовані, оскільки особливо відмічені і відповідно підписані. Вони могли призначатись для опечатування фондів чи інших приміщень установи, а відтак можливість збереження їхніх відбитків є неможливою.

В архіві музею також зберігається викінчений проект загальновідомої печатки установи авторства М.Сосенка, що сьогодні стала офіційною емблемою Національного музею і є її візитною карткою в мистецьких колах України й світу. Така подвійна функція пам'ятки зумовлена її довершеністю, декоративністю, вишуканою стилістикою, виразною, лаконічною композицією, промовистою символікою. Емблема круглої форми. У її середник, відділений від напису тонкою лінією, вписано стилізовану, квадратної форми свастику з рухом за годинниковою стрілкою. Біля центру кожної грані свастики – коло, з обох боків якого півмісяці. Напис навколо середника **НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ У ЛЬВОВІ**. Місце початку легенди підкреслене двома півмісяцями, між якими навхрест поставлені 4 невеликі кола. Зовнішнє коло має вигляд

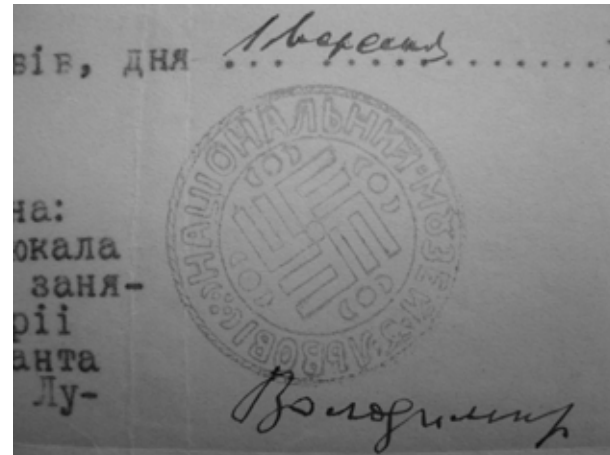


Проект печатки-емблеми Національного музею у Львові. скрученого шнура. Цікаво, що у проекті край рівний, а на відомих відбитках зовнішня лінія сприймається як хвиляста. М.Сосенко використав тільки кілька простих форм, але розташував їх так, що вони підтримують одна одну, формуючи цілість: коло у центрі свастики, повторене чотири рази біля граней, перегукується ближче до краю з меншими за розміром колами, що розмежують слова; прямі, однієї товщини лінії свастики повторюються, тільки дещо тоншими, у літерах напису. Подібні репліки можна відстежити і з формою півмісяця.

Те, що проект був реалізований як печатка, свідчить завірений нею документ 1934 р., що зберігається в архіві музею.⁹ Як емблема ж він використовувався в окремих виданнях установи, наприклад, у каталозі «Ретроспективної вистави українського мистецтва за останні ХХХ літ», що був надрукований 1935 р.¹⁰

Усі вище згадані проекти перегукуються між собою і є наочним прикладом творчого процесу М.Сосенка у праці над офіційним знаком для Національного музею.

Під час підготовки ювілейної виставки художника у допоміжному фонді графіки НМЛ ім. Андрея Шептицького було виявлено також два начерки до відомого книжкового знаку митрополита Андрея Шептицького, на якому центральне місце посідає поясне зображення Богородиці Знамення. У репродукованому в літературі відбитку екслібриса Андрея Шептицького¹¹ круглої форми середник із фігуративним рисунком відокремлений від легенди **АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ МЛЮСТЕЮ БОЖЕЮ МИТРОПОЛИТЬ ГАЛИЦЬКИЙ ЄПІСКОПЪ КАМ.** тонким



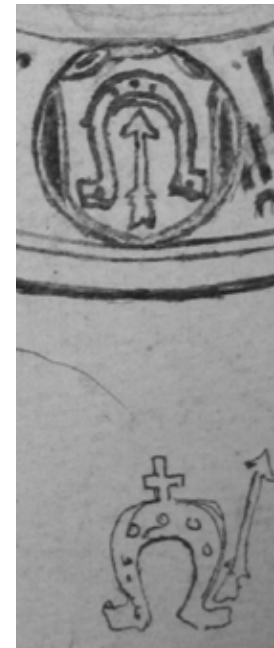
Відбиток печатки Національного музею у Львові на документі 1

лінійним обводом. Внизу посередині, звідки розпочинається текст легенди, у коло вписано герб митрополита. По краю композиція завершена трьома лінійними обводами. Через рівні проміжки (зверху, знизу і з сторін) вони об'єднані між собою шаховим орнаментом, злегка ширшим у зовнішньому кільці. Загалом відбиток відповідає своєму викінченому проекту. Однак в деталях є певні відмінності. Особливо чітко вони помітні у зображенні Богородиці і Ісуса. Лики Святих на проекті опрацьовані більш детально, прочитується скорботний вираз обличчя Богородиці, зосереджений лик Дитятка, скрупульозно прорисовані бганки одягу тощо.

Інший, не викінчений начерк до екслібрису митрополита Андрея, розкриває творчу лабораторію М. Сосенка. Досить несподіваним виявився той факт, що митець не знав достеменно, як саме мають бути



Проект екслібриса А.Шептицького



Начерк до екслібрису правилності А.Шептицького відтворення герба. (фрагмент з гербом).

Тому, поряд з цим начерком екслібрису, бачимо правдивий рисунок герба митрополита Андрея Шептицького. Підтвердженням гіпотези, що фахова консультація мала місце, слугує також зміна текстової частини книжкового знаку. У первісній редакції легенда виглядала таким чином: **АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ МЛЮСТЕЮ БЖЕЮ И АПСТОЛСКОГО ПРСТЛА МИТРОПЛИТ' ГАЛИЦЬКИЙ**. В обидвох варіантах екслібрису легенда не тільки несе важливе смислове навантаження, а слугує також елементом декоративного оздоблення. Витягнуті літери, чергування літер різної висоти, титли, суспензії, значне використання лігатур надають книжковому знаку митрополита Андрея Шептицького у виконанні Сосенка неповторного звучання.

Художник шукав також найбільш промовистий варіант фігуративного зображення в середнику. Як видно на початковому проекті, Ісус на грудях тримав схрещені руки, а в остаточному варіанті: у його лівій руці – сувій, права – благословляє. У начерку Богородиця з Дитям виконані олівцем, а форма екслібрису і легенда – чорною тушшю.

Ще у 1932 р. у збірнику АНУМ у Львові у статті І.Іванця було репродуковано екслібрис Церковного музею із постаттю Нестора Літописця в середнику.¹² Нашу увагу привернув герб А.Шептицького, який

розташовані складові родинного герба Шептицьких. На первісному начерку добре видно, що одна із гербових фігур – стріла – помилково вписана до середини підкови. Натомість така фігура, як хрест, що повинна увінчувати підкову, зовсім відсутня. Правдоподібно, що М. Сосенко консультувався з кимось щодо



Матриця до екслібрису митрополита Андрея Шептицького

у цій пам'ятці був виконаний вірно. Якщо у підготовчому начерку, про який йшлося вище Сосенко не знав, як детально мав виглядати герб Митрополита, то це дозволяє висловити припущення, що екслібрис А.Шептицького був виконаний раніше, ніж екслібрис Церковного музею. У свою чергу, книжковий знак Церковного музею міг бути створений у другій половині 1900-тих рр.

Надзвичайно цікавою є ще одна пам'ятка, яка теж відноситься до періоду, який розглядаємо. Вона входить до збірки сакрального мистецтва «Студіону» (Львів). Це матриця книжкового екслібрису митрополита Андрея Шептицького із зображенням Оранти. Вперше предмет експонувався на виставці, присвяченій 140-й річниці від дня народження Блаженного Климентія Шептицького і 65-й річниці представлення до вічності Слуги Божого Андрея Шептицького. Зовнішній вигляд пам'ятки, а також той факт, що на нинішній день вона практично була невідомою та не досліджувалась науковцями, обумовило те, що у каталозі згадуваної виставки вона записана як печатка.¹³

Оригінал матриці виконаний на цинковій пластині, прибитій цвяхами до дерев'яної основи. Діаметр екслібрису – 96 мм. Зображення нагадує круглу печатку. Її центральну частину займає постать Оранти. Обабіч постаті розташований текст молитви до Богородиці – Непорушної стіни. По краю поля матриці, між двома широкими лінійними обводами, напис: **АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ + МИТРОПОЛИТЬ ГАЛИЦЬКИЙ** + Кожне слово легенди виділене рівнораменним хрестиком.

Припускаємо, що графічний рисунок,

який було покладено в основу для виготовлення матриці, міг бути зроблений художником. Для творчості М. Сосенка була характерною праця над величними образами. Досліджуючи оригінал матриці, мистецький доробок М. Сосенка, нашу увагу привернула його праця над оздобленням церкви Св. Архистратига Михаїла в с. Підберізіці Львівської обл. Це найбільш монументальний за обсягом проект, виконаний митцем, що припав на 1907 – 1910 рр.¹⁴ До нашого часу у цій церкві збереглися стінопис, мозаїка, вітражі.¹⁵ Автор початку ХХ ст., описуючи в газеті «Діло» мистецьке оформлення церкви, звернув увагу на те, що оздоблення «хрестиковою орнаментикою» можна побачити на малюнках давніх рукописних книг та «церкви Софії в Києві».¹⁶ Таке свідчення й згадка про собор Святої Софії в Києві має для нашого дослідження вагомий значення. По центру досліджуваної матриці представлена Оранта, Богородиця-Заступниця, зображення якої знаходиться в головному вітарі Софійського собору. Крім того, стилістика написання літер тексту молитви на матриці, яку розглядаємо, подібна до написання літер пам'ятного напису, який виконав М. Сосенко у церкві. Л. Волошин зауважила також, що має статичне звучання зображення Новозавітної Трійці із підберізького храму роботи М. Сосенка нагадує Богородицю-Оранту із храму Софії Київської.¹⁷

На своєрідну манеру написання літер, характерну для М. Сосенка, звернемо особливу увагу. Зокрема, літери «М», «Є», «Р», «О» мають однаковий рисунок у написах, вміщених у церкві с. Підберізіці, на екслібрисі Церковного музею та двох екслібрисах митрополита Андрея Шептицького із зображенням Оранти-Непорушної стіни та Богородиці Знамення. Тому ми можемо висловити думку про те, що всі вони належать одному автору.

Наведений матеріал значно розширює дотихчасові відомості про М. Сосенка як майстра екслібрису, торкається ще однієї грані його таланту - компонування офіційних печаток, яка досі не знайшла належного наукового висвітлення. Він доповнює багатогранну творчу спадщину художника та сприяє її ґрунтовнішому вивченню.

1 Горняткевич Д. Українці в Краківській Академії мистецтв // Альманах українського студентського життя у Кракові.-Краків, 1931. – С.42.

2 Materiały do dziejów Akademii sztuk Pięknych w Krakowie.-Т.ІІ, Ossolineum.- Wrocław-Warszawa-Kraków.-1969.-S.396. Див. також: Свідоцтва про навчання у школі красних мистецтв у Кракові. НМЛ, Рк-3239, а.1-6.

3 Згідно з листуванням М.Сосенка та Андрея Шептицького, митець від початку ХХ ст. і до закінчення навчання вже в Парижі стає стипендіатом Митрополита. (Див.: Листи М.Сосенка до Андрея Шептицького (1901-1904 рр.). ЦДІА у Львові, ф.358, оп. 2, спр. 259, а.12-46). Див. також: свідоцтва про навчання в Академії мистецтв у Мюнхені. НМЛ, Рк-3242, а.1, 3-7.

4 Свідоцтва про освіту в національній школі мистецтв у Парижі. НМЛ, Рк-3244, а.1, 3-4. Див. також: Волошин Л. Модест Сосенко – митець українського модерну (Роки студій: Краків, Мюнхен, Париж) // Записки НТШ. – 2004. – Т.СХLVІІІ. - С.210.

5 НМ - 201

6 У розділі «Вклади предметами» записано, що від М.Сосенка на збірки музею надійшло всього 857 предметів. Див.: Двадцятьпять-ліття Національного музею у Львові. – Львів, 1931. – С. 75.

7 Офіційний лист митрополита Андрея Шептицького до М.Сосенка від 3 липня 1907 р. НМЛ, Рк-3249

8 Каталог втрачених творів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (1940 - 1941) / Авт.-упорядн. Д. Посацька. – Київ-Львів, 2008. – С. 12.

9 Архів музею. – А.5-22/19

10 Ретроспективна вистава українського мистецтва за останні ХХХ літ. Каталог. - Львів, 1935.

11 Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. – К., 2006. –С.36-37. (репродуковано на С.36); Лагутенко О. Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття. – К., 2007. –С.155. (репродуковано на с.153)

12 Іванець І. Слово про екслібрис //Екслібрис. Збірник АНУМ. –Львів, 1932. –С.11

13 Листопадіві дні родини Шептицьких: Каталог виставки присвяченої 140-й річниці від дня народження Блаженного Климентія Шептицького і 65-й річниці представлення до вічності Слуги Божого Андрея Шептицького / Куратор виставки ієрм. Севастіян Дмитрук; Упорядн. кат. Р. Бубряк. – [Львів, 2009]. – С. 15.

14 Радомська В. Модест Сосенко – автор розпису храму Арх. Михаїла у Підберізіцях // Збереження та порятунк сакральних пам'яток Галичини: Матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва «Студіон». – Львів, 2006. – С. 53.

15 Про проекти вітражів М. Сосенка, які зберігаються в фондах НМЛ докладніше див.: Гах І. Становлення і розвиток класичного вітражу в інтер'єрі української сакральної архітектури XVI – ХХ століть // Народнознавчі зошити. – Львів, 2003. – Ч. 1-2. – С. 240-246.

16 Церква в Підберізіцях // Діло. – 1908. – Ч. 281.

17 Волошин Л. Модест Сосенко: перші роки творчості на батьківщині // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2010. - № 7(12). – С.221.

Надія ГУПАЛО ВАСИЛІАНСЬКИЙ МОНАСТІР У ЗОЛОЧЕВІ

Золочівський василіанський монастир належить до найдавніших монастирів на наших землях. Його історія на сьогодні ще мало висвітлена. Відносно нова забудова монастиря - церква збудована у середині ХІХ століття - породила думку, що монастир ЧСВВ у Золочеві не є давнім. Насправді ж монастир згадується вже у ХVІ столітті, а традиція виводить його ще з княжих часів. Певні сумніви щодо часу заснування монастиря існують через те, що свого часу було два монастирі коло Золочева. Архівні документи засвідчують давню історію Золочівського монастиря ЧСВВ, а також подають багато цікавих відомостей з історії наших земель.

Золочівський монастир ЧСВВ має давню, княжу традицію заснування. Передання записане в монастирському інвентарі за 1772-1773 рік говорить: «Той монастир Золочівський з давнім Межигірським від непам'ятних часів князями руськими був зафундований». (1) Проте не маємо документально засвідчених даних про княжі часи Золочівського монастиря.

Чи не найдавніший монастир на наших землях - монастир на Пліснеську у Підгірцях. Згідно напису на таблиці, поміщеній у монастирській церкві, його заснувала донька белзького князя Всеволода Олена у 1180 році.

Відомий історик Іван Крип'якевич, посилаючись на архівні матеріали, говорить про два монастирі на Золочівщині у період з ХІІ по ХV століття. Це згадуваний вже Підгорецький монастир і монастир в Лагодичах. (2) Відомості про Лагодичі з 1488 року подає «Словник географічний» посилаючись на «Акти гродські і земські». «Павло з Олеська відмежував село Лагодичі, які належали до Яна Белзецького від Хильчиць і Жулич, лежать між Золочевом і Білим Каменем.» (3) Під час монголо-татарської навали у першій половині ХІІІ століття, яка спустошила наші землі, були знищені і монастирі. Саме тоді зруйнували Пліснесько і давній монастир на Пліснеську.

Про знищення татарами говорять і передання Віцинського монастиря, що неподалік Золочева. Цей монастир нині не існує. Одна з версій назви села Віцинь де був монастир (нині село Смереківка Перемишлянського району) говорить, що все село вирізали - витяли татари.

Місцеві жителі розповідають, що саме татари завезли в ті околиці птахів подібних до чайок, які літаючи над водоймами, відчувають, де ховаються живі істоти. Так за їх допомогою татари вистежували людей, що ховалися у ставках. Птахів називають скібець. Їх і сьогодні багато літає у тих околицях.

У хроніках і переданнях Золочівського монастиря також згадується про знищення монастирів татарськими нападами. «Той монастир Золочівський через неприятелів в тих краях турецьких, татарських, козацьких, шведських, московських знищений.» (1) Діяння монастирів на наших землях супроводжують так звані мандрівні легенди, які оповідають і про давньоруських князів - засновників монастирів, і про знищення монастирів нападами чужинців, і про відродження монастирів. Мандрівні легенди говорять про монахів-пустельників, які з'являються у місцях, де колись були монастирі. Про монахів пустельників знаходимо свідчення також у монастирських хроніках.

У Підгірцях в печері жив монах-пустельник Зосима який відродив цей монастир. Про це згадує «Синопис Пліснеського монастиря». (4)

Краснопуцанська легенда оповідає про монаха-пустельника Гедеона, який жив на місці монастиря у Краснопуці і став першим ігуменом цього монастиря. (5)

Має свого монаха і Золочівський монастир. Це монах Теодор, про якого згадують документи монастиря. (6,7) Потім, згідно передань, монастирі на наших землях відновлює Ян Собеський - господар цих земель у ХVІІ столітті, з 1674 року король Речі Посполитої. Його ім'я згадується у документах всіх навколишніх монастирів. Він давав великі пожертви на монастирі, церкви і костели. Привілеї Яна Собеського для монастирів, зокрема і для Золочівського монастиря вже добре відомі у документах.

Про найдавніші діяння Золочівського монастиря відомостей маємо дуже мало. Ймовірно, він був заснований самими монахами. Михайло Грушевський в «Історії України-Руси» пише: «Нові монастирі засновувались або фундувались коштами князів і панів весь час, поки держалося руське панство.

Монастирі фундують навіть міщани і навіть селяни, навіть поодинокі, не тільки громади.

Розуміється засновувалися монастирі і самими монахами, і ті панські фундації часто тільки йшли за такою чернечою ініціативою». (8) Відома фундація Яна Собеського, господаря і власника Золочівських земель 1665 року, була надана саме зібраним знову монахам. В документі, який добре відомий у пізніших копіях, говориться:

«Ян з Собешина Собеський, хорунжий великий коронний, Стрийський, Яворівський староста, на Жовкві, Золочеві і Помор'ях Дідичний пан.

Бажаючи собі у всіх волостях моїх якнайбільшого примноження хвали Божої і згідно віри підданих моїх... монастир Межигірський під Золочевом заснований від попередників моїх, а

на той час зруйнований через неприятели і спустошений, дозволяю отцю Теодорові те місце реставрувати і даю фундацію...

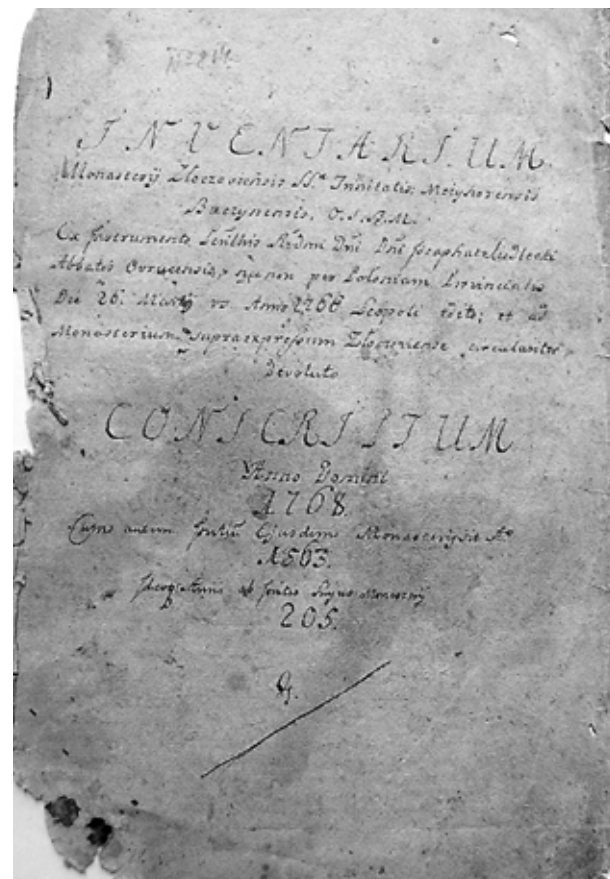
Все підписано власноручно, скріплено печаткою. Дано у Львові, дня 7, місяця березня, року Божого MDCSXXV (7 березня 1665 року)» (9)

У 1781 році у монастирі ще був оригінал на пергаменті привілею Яна III від 7 березня 1665 року у даного Львові і підтвердження цього привілею королевичем Якубом, сином Яна III Собеського, від 1715 р. (10)

Доля цих цінних історичних документів нині невідома. Пізніше саме 1665 рік - час надання привілею Яном Собеським стали вважати часом заснування Золочівського монастиря, підкреслюючи тим самим постать Яна Собеського, як засновника монастиря. Насправді це була чергова відбудова монастиря багато давнішого.

Першою зафіксованою датою в історії Золочівського монастиря ЧСВВ можемо вважати 1546 рік. Ця дата відома з багато пізнішої хроніки Золочівського монастиря, у якій говориться: «У 1866 році розібрано стару церкву монастиря Бучинського на Зошулях, яка стояла майже триста років. Розбитий дзвін важив 16 кг з написом року Божого 1546. Його присвоїли громадяни і виміняли на новий.» (11)

Наступну дату в історії Золочівського монастиря бачимо на титульній сторінці монастирського інвентаря, складеного у 1768 році. Це - 1563 рік. У цьому інвентарі також вказується, що монастирю вже 205 років і



Титульна сторінка інвентаря 1768 року.

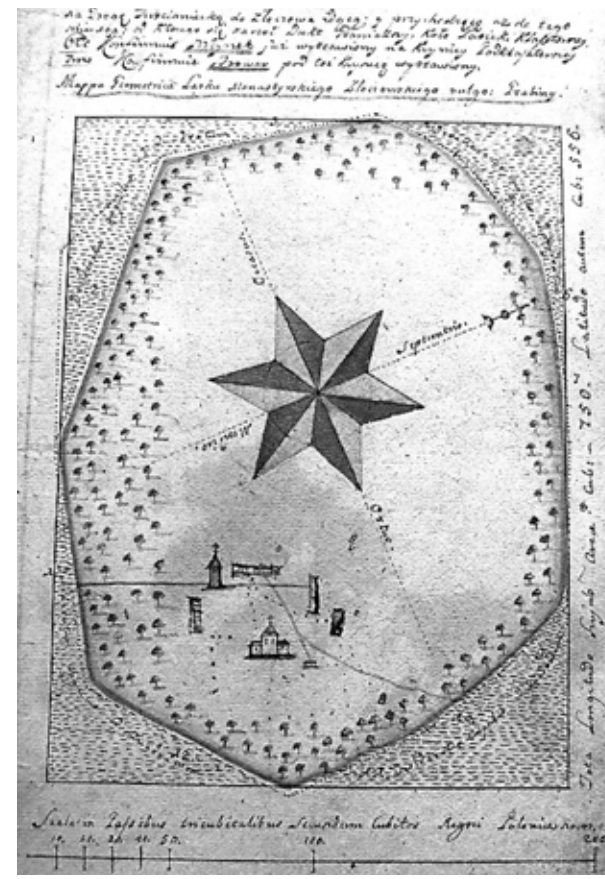
називається ім'я першого ігумена – ієросхимонах Теодор, який помер у 1603 році. (6)

Ці дати і ім'я першого ігумена підтверджує інший документ - «Угода

про ламання каменю для монастиря між монастирем і обивателями». Угоду уклали 26 лютого 1769 року ігумен Золочівського монастиря о. Гедеон Гульський і шість обивателів. При складанні угоди всі учасники мусили визнати, «що в монастирі Золочівським хвала Божа примножується і квітне, зважати на давність монастиря Золочівського, в якому найпершим був ігумен Теодор ієросхимник років 40 і помер у 1603 році і в тому монастирі жив, що найбільшим фундатором є Ян Собеський, король, його потомки, князь Кароль Радзивіл, а найбільше Богородиця Діва в образі того ж монастиря». (12)

Давні монастирі були монастирями єпархіального права - підпорядковувалися місцевому єпископу.

У 1617 році з ініціативи Йосифа Вельямина Рутського у Київській митрополії було здійснено реформу монашества. Результатом цієї реформи стало об'єднання чернецтва Київської митрополії у «Згромадження (конгрегацію) Святої Трійці» з головним



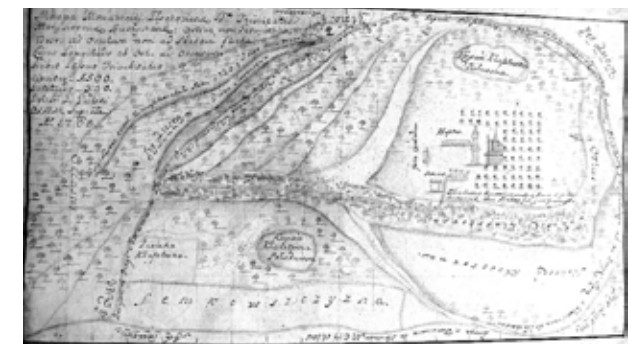
Карта Золочівського монастиря 1768 року.

монастирем у Вільні, до якого увійшли монастирі України і Білорусі. Монастирі Галичини і Волині на той час залишилися монастирями єпархіального права.

Про тогочасні монастирі як про невеликі і бідні каже Львівський єпископ Варлаам Шептицький на з'їзді ігуменів і будівничих в Уневі 1711 року: «Через уставичну часов перемену так много ся монастиров приватних без фундації, без права, без належного виживення, а рачей кучок без порядку намножило, же тільки один інок в монастирку застаючи, братій під собою не маючи, титул ігуменства собі привлащає». (13)

Такі одноособові монастирі у Львівській єпархії вже тоді і за його наслідника Атанасія Шептицького та подібно і по інших єпархіях були піддані ігуменам більших монастирів, а то й частково знесені, а їх скупе майно подекуди передане на близькі парафіяльні церкви.

Ще у 1724 році в «Історії монастиря», яка знаходилася в бібліотеці Золочівського монастиря а нині не існує, було написано, що настоятель монастиря о. Арсеній Струсович з пастирського благословення відноситься до Підгорецького монастиря, а монахів тут є дев'ять. (14) Тут мова йде про Межигірський



Карта Золочівського Межигірського монастиря 1768 року чи Бучинський монастир

У 1744 році, 11 травня, Папа Венедикт XIV видав декрет «Inter plures» в якому йшлося про необхідну концентрацію малих монастирів Святопокровської провінції. 19 жовтня 1745 року Митрополит Атанасій Шептицький скликав з цього приводу у Дубні нараду. Ця нарада поділила Святопокровські монастирі на самовистачальні і такі, що в злучі з іншими були б спроможні утримати численнішу братію - принаймі 8 ченців, а решту призначила на касату (ліквідацію). Самовистачальними було визнано 7 монастирів: Білосток, Віцинь, Крехів, Мильці, Овруч, Почаїв, Унів. 31 монастир визначено на злучення з іншими: Верхрата, Доброміль, Краснопуца, Крилос, Лаврів, Львів (св.Юра), Підгірці і інші. До них було прилучено 61 монастирків: Гошів, Жовква, **Золочів (Бучина і Лісок)**, Львів (св.Онуфрія, Івана Богослова, Успення при Ставропігії), Спас, Улашківці, і ін. Вкінці на розформування призначено 25 осідків, якщо б не вдалося поправити їхньої фундації.

Точну кількість монастирів і монахів у них вирахувати неможливо. Були ще й не обліковані монастирі. (13) Десять серед цих даних йдеться і про Золочівський монастир. Як невеликий монастир, хоч на той час це були два монастирі - Межигірський Бучина і Лісок Грабина, об'єднані в один Золочівський, він був призначений на злучення з іншими. Золочівський монастир приєднали до Підгорецького. Ігуменом Золочівського монастиря став отець Парфеній Ломиковський, ігумен Підгорецького монастиря - той, про якого написано у таблиці, яка і нині є на стіні в церкві Підгорецького монастиря.

Як саме відбулося злучення цих монастирів невідомо. Докладних відомостей про цей період, на жаль, не маємо. Пізніші інвентарні описи монастирів 1768 року знову говорять про окремі монастирі - Золочівський Межигірський

Бучина і Золочівський Лісок Грабина під єдиним керівництвом суперіора – ігумена, але вже Золочівського, а не Підгорецького.

Ці монастирі знаходились на так званих золочівських передмістях. Первісним був монастир Межигірський в Бучині. Сьогодні там село Монастирок. У інвентарі 1768 року читаємо: «Монастир той розміщений так: за Золочевом на схід сонця на чверть милі від міста між горами і лісом буковим, на узбіччі на південь, недалеко від криниць дуже чистих, що з того узбіччя витікають, стоїть церква соснова стара під титулом святої Трійці... По узбіччях живуть піддані монастиря того.» (15)

Будь які сумніви щодо місця знаходження цього монастиря спростовує згадувана у цьому описі і нанесена на карту дорога з Тростянца до Золочева. Через село Монастирок і сьогодні іде дорога з села Тростянець до Золочева.

Інвентар 1768 року подає опис Свято-Троїцької церкви Золочівського Межигірського Бучинського монастиря і інших будівель:

«Церква святої Трійці:

- 1) Бабинець на схід від церкви,
- 2) Нава,
- 3) Вівтар (тут ідеться про вівтарну частину) великий з якого двері північні на цвинтар виходять.

Над навою купол великий, над вівтарем дах, над бабинцем також дах.

В церкві Деїсус мальований, і позолочений старосвітський (Іконостас з 4-х ярусів). За ним вівтар великий. На великому вівтарі циборіум, над яким образ дерев'яний малий Богородиці Диви з оригіналу Ченстоховського мальований, з написом на другій стороні від кого вийшов, кому дістався і хто його до Бучини привіз. Про той образ: уроджені Антоній і Розалія П'ясецькі, колишні адміністратори якторівські, 1761 року, 22 липня.

В наві церковній хори малі побічні.

З церкви до заходу іти є дзвінниця з двома дзвонами, третій у церкві. В самій дзвінниці шпиклір.

До заходу іти від півночі стоїть цілий дерев'яний монастир.

За монастирем на захід стайня і возівня, далі хліви.

Нижче монастиря на південь витікає з кількох джерел під горою жива вода. Нижче стоїть бровар. Ще до того монастиря належала пасіка коло Саврасового поля і млин на криниці

під монастирем.» (16).

Такий опис давньої монастирської церкви в Бучині дуже нагадує ззовні і зсередини стареньку дерев'яну церкву Успіння пресвятої Богородиці у Глинях, побудовану у XVI столітті, яка стоїть донині.

Другий Золочівський монастир - Грабинський або Лісок. Історію цього Золочівського монастиря Вознесіння Господнього на давньому золочівському передмісті Шляхи започаткував дар родини Яворовських. «Вдова Хвеська Яворовська і її небіжчик чоловік Теодор Яворовський дарує власний Лісок монастирю Золочівському під титулом святої Трійці.» (12).

У 1768 році цей дуже важливий документ – дарча подружжя Яворовських знаходився серед інших важливих документів у Золочівському Межигірському Бучинському монастирі.

На подарованому ґрунті монахи будують нову обитель і церкву Вознесіння Господнього, яка від назви лісок грабовий отримує назву Лісок або Грабина.

Цей дар було зроблено у 1708 році.

На жаль оригінальний документ - дарча родини Яворовських до сьогодні не збереглася, але про неї згадують всі пізніші інвентарі і хроніки монастиря. (12, 15, 17)

«Монастир той за Золочевом до заходу сонця від міста стоїть в ліску грабовим, в'їзд має від півдня, плотом наново поставленим обгороджений. Лісок довкола валом оточений» – так описується нинішній Золочівський монастир Вознесіння ГНІХ. (18)

Забудова Золочівського монастиря Вознесіння Господнього розпочалася не відразу.

Не зовсім зрозумілою є забудова монастирської церкви у Ліску. Про це у хроніках згадується фрагментарно. Серед монастирських документів є контракт, датований 1764 роком, між монастирем Золочівським і міщанином Олеським, теслею Семеном Неверенчуком на перебудову церкви з Віциня до Ліску Золочівського перенесеної. (17, 15) У селі Віцинь, тепер Смереківка Перемишлянського району Львівської області, був монастир з церквою Різдва Марії і святого Онуфрія Пустельника. Він відомий чудотворним образом Богородиці, яка плаче. Сьогодні ця ікона знаходиться у монастирі оо. Василіян у Краснопуці. Віцинський монастир,

як зазначалося вище, у 1745 році належав до семи найбільших монастирів.

Невідомо чи з Віциня у Золочів потрапила лише будівля церкви, чи разом з іконостасом. Коли у Золочівському монастирі побудували нову муровану церкву, іконостас зі старої церкви у 1866 році продали у село Ластівка, колишнього Дрогобицького повіту. (3) На жаль, ця церква згоріла там у 1967 році і жодних слідів давнього Золочівського іконостасу віднайти не вдалося. Але чи був це іконостас з Віциня, чи новий, зроблений для цієї церкви, він мусив бути зразком кращих тогочасних іконостасів. І у Золочеві, і у Віцині у той час працювали майстри Почаївської майстерні, художники-василіяни: Сава і Якінт Калиновичі, Памво Козаркевич, Якінт (Яцько) Калинович. Якінт Калинович довго працював у Почаєві, у 1773 році він був вікарієм Золочівського монастиря. Його рідний брат Сава виконував малярські роботи у Добромільському, Крехівському і Золочівському монастирях. Памво Козаркевич вчився у Юрія Радивилівського, який малював ікони для собору Святого Юра у Львові, а для Золочівського монастиря зробив портрет Миколи Потоцького. Він малював церкву у Віцині у 1759 році. Саме ці майстри диктували тогочасну моду у церковному малярстві і різьбі. (19) Юрій Радивилівський і Якінт Калинович ймовірно автори живопису давнього іконостасу у Миколаївській церкві у Золочеві, яка була під опікою золочівських василіян. (20)

Віцинський монастир сьогодні не існує. У 1846 році там згоріла нова кам'яна церква. Її ніхто не відбудовував. Будівельний матеріал з монастиря і церкви використали на побудову фільварку у Віцині. Чудотворну ікону та інше монастирське майно передали до монастиря у Краснопуці. (21)

Сьогодні на місці монастиря у Віцині стоїть капличка.

Перенесення церкви з Віциня до Золочева пояснює той факт, що у XIX столітті ця церква вже була в дуже поганому стані і потребувала заміни. У 1860 році, коли будували нову церкву, її укріплювали підпорами зсередини, щоб не завалилася. (22) Новозбудовані у кінці XVII і у XVIII столітті церкви стоять ще донині, як, наприклад у Поморянах чи у Сасові.

Певний час монастирі існували окремо під керівництвом одного ігумена.

З часом давніший монастир Межигірський

Бучинський Свято-Троїцький став фільварком, а монастирське життя зосередилося у монастирі Вознесіння Господнього (Лісок).

«У 1799 році Бучинський фільварок вже у посесії (оренда), а церква вже кілька років пустує. У 1800 році громада Бучини звернулася до уряду, щоби у церкві відправляли регулярно.

У 1802 році повалилися старі будівлі у фільварку Бучинському.

У 1806 році при фільварку Бучинському було 18 підданих, осілих на монастирських ґрунтах.» (23) У 1862 році монастир передає фільварок у Бучині чи Монастирок у 6-ти річну оренду. Відоме ім'я тодішнього орендаря – Абрагам Лундик. (24) Один з пізніших орендарів, жид Хаїм Розен став причиною занедбання монастиря Бучинського. (25) Стара дерев'яна монастирська церква ще стояла певний час, поки її не розібрали. «У 1866 році розібрали стару дерев'яну церкву монастиря Бучинського на Зазулях, яка стояла майже 300 років.» (11) Про давню монастирську церкву в Бучині згадує також «Географічно-статистичний нарис золочівського шкільного округу», виданий у 1885 році: «В частині Зозулів, що називається Монастирок, була дерев'яна церква, що належала до оо.Василіян у Золочеві. Ту церкву в 1843 або 1844 році з наказу губерніяльного розібрано. В ній знаходилися портрети Собєських.» (26)

ПростанЗолочівськогомонастирянапочатку XIX століття можна судити з інвентарного опису 1803 року.

«Монастир має одну велику кімнату з алькірем для суперіора, одну меншу нову прибудовану і три менших старих для підручних законників. Все з дерева. Церква невелика з дерева і під дахом гонтовим старим. І монастир, і церква оцінені в 50 (тодішніх умовних одиниць, далі у о.). Комора або спіжарка з дерева в доброму стані оцінена у 90 одиниць. Хатина для челяді, оцінена в 40 у.о.

Монастирська територія включає також стайні, пасіку, сад з сушарнею, поля і т.п. На дитинці є фундамент на церкву і монастир, зрівняний з землею і травою заріс. (Ймовірно, колись був намір побудувати нову церкву і монастир, але так до цього і не дійшло). Ґрунт, на якому є монастир, подарований Теодором Яворовським. Монастир цей перенесений з Бучини чи з Межигір'я, де був

монастир Василян, часом Межигірський, а часом Золочівський називаний, бо був на ½ милі від міста Золочева, а тепер перетворений на фільварок.

У тому давньому монастирі, на фільварок перетвореному, є церква Межигірська чи Бучинська, під титулом святої Трійці, цілком з дерева, наново гонтами побита і добре упоряджена, оцінена у 200 у.о. Монастир з дерева має 2 кімнати, алькір і 2 комори, оцінено в 30 у.о. Також у монастирі є пекарня, стодола, стайня, сади, городи, поля, два ставки, млин.» (23) З оцінкової суми монастирського майна, в тому числі і церков, можна припустити, що майже всі будівлі потребують заміни новими.

Ще у 1774 році в інвентарі записано, що довго церкви існувати не можуть, бо спорохнявіли. (I) Не дивлячись на потребу заміни, монастирські церкви стояли ще досить довго. Церкву в Бучині розібрали у 1866 році. (II).

Стара дерев'яна церква Вознесіння Господнього у Золочівському монастирі стояла ще на момент посвяти нової мурованої монастирської церкви у 1863 році. Ось як описує інвентар 1860 року стару церкву і монастир:

«Церква під титулом Вознесіння, на хрест збудована з ялини і дубини, поверху з усім гонтом побита, посередині з вежечкою. По чотирьох рогах є залізні хрести, 8 старих лаганих вікон впускають сонячні лучі і денне світло. Церква ся через старість близька до розвалення, як то свідчить підпора в ній коло іконостасу.

У церкві престоли:

1) Головний за іконостасом простої столярської роботи з ківорієм і образом Богородиці.

2) Справа дерев'яний вівтарик, в ньому образ святого Василя Великого.

3) Зліва дерев'яний вівтарик з образом святого Миколая.

Образи церковні:

Іконостас, а в ньому образи:

а) Спаситель світу на троні

б) образи апостолів

в) образи історичного змісту (празники)

г) інші коло царських воріт

2. Образ літографований /Христос на Оливній горі/ в рамах зі збитим склом

3. Спасителя образ на полотні в рамах.

4. Спасителя образ на дереві зіпсований.

5. Богородиці образ на дереві зіпсований.

6. Благовіщення образ зі збитим склом.

7. Богородиці образ на дереві золочений.

8. Христос розп'ятий на полотні.

9. Образець Богородиці на шклі.

10. Образець святої Варвари за склом.

11. Живописи (портрети) Радзивіла і Потоцького на полотні в золочених рамах.

12. Плащаниці старі.

Дзвінниця з дубового дерева стара. В ній дзвонів чотири: один – ½ центнера ваги, другий – 70 фунтів, третій – 50 фунтів, четвертий – 30 фунтів.

Монастир дерев'яний під гонтами, довкола підмурований в одну цеглу з трьома коминами, в ньому чотири кімнати з шістьма скляними вікнами і залізними ґратами, двома маленькими сінями з ганочком маленьким і ззаду прибудований нужник. Цілий будинок старий, грозить завалитись, у кімнаті ігумена підпора.» (22) Цей інвентар подає також дуже цікаві побутові дрібнички. Згадується вже настінний годинник, який називається у той час «часосказ». Серед предметів на кухні є млинок до кави, столові прибори: виделки, ножі, ложки великі, ложечки до кави, залізо до прасування.

Золочівський монастир не був закритий під час Йосифінських реформ, хоч це був невеликий монастир. Отці василяни працювали у міській школі, надавали сотрудників до золочівської міської парафії і опікувалися міською церквою святого Миколая. У той складний для монастирів час у Золочівському монастирі будують нову муровану церкву і монастир.

«У 1834 році, за влади Франціска I - імператора Австрійського, Григорія XVI - Папи Римського, Його Преосвященства Михайла Левицького, Митрополита і Примата Галицького, пізніше Кардинала, Його високопреосвященства Ореста Хомчинського, Архімандрита Жовківського і також Протоігумена чину святого Василя Великого, жила в той час Високоблагородна Лукія граб'янка з Комарницьких Комарницька. (II)

“Переїнялася вона смутним становищем монастиря Золочівського отців Василян і старої, до упадку нахиленої церкви і постановила для покращення долі монастиря, побільшення в ньому числа монахів, побудови нової монастирської церкви з майна свого призначити фонд.” (27)

Ця фундація включала:

“З суми 30 000 (тридцять) тисяч рублів московських карбованих мені належних з волі світлої пам'яті Луки графа Комарницького, улюбленого батька мого, 27 березня 1816 року померлого, і судом мені присуджених, через дідичів маєтків Золочівських Олександра і Григорія Комарницьких, заплатити оо. Василянам Золочівським 6 000 рублів московських карбованих для вимурування нової церкви на місці старої, яка хилиться до упадку і для внутрішнього і зовнішнього впорядкування.

Також з цієї суми 30 000 (тридцять) тисяч рублів московських карбованих, призначених мені батьком, 6 000 рублів московських карбованих для монастиря Золочівського певними частинами заплатити через дідичів.

Все це без винагороди для мене.

Ніхто інший - монастир, чи інший фонд, окрім Золочівського монастиря, не може користати з цього фонду. А якщо монастиря не буде, то сума має повернутися до спадкоємців.

Монахи мають обов'язок:

1. Щоби один з монахів допомагав при церкві Золочівській парафіяльній безплатно і парохів Золочівському допомагав.

2. Кожного року, в день 1 квітня залатинським календарем, з запрошенням місцевого отця пароха відправляти службу жалобну за душі Луки і Францішки (батьки Лукії), і також в день смерті моєї в церкві монастирській за душу мою відправляти.

3. Бажанням моїм є щоби останки померлого у 1816 році батька мого Луки, граб'я Комарницького, і мами Францішки у 1831 році померлої, які лежать у гробівці мурованій на цвинтарі публічному в Золочеві, братів Фелікса і Бенедикта, а також і мої останки після смерті згідно дозволу влади перенести і під новою церквою поховати як належить. (Про виконання саме цього пункту на сьогоднішній день нічого невідомо.)

Стверджено власноручними підписами і родинною печаткою.

Дня 9 травня 1834 року.

Прийняли офіру: о.Гедеон Січевський, адміністратор монастиря,

о.Йосафат Січинський, вікарій монастиря.

Від провінції: о. Орест Хомчинський. (27)

Лише у 1846 році уряд дозволив розпочати будівництво церкви. Проект виготовили на замовлення Лукії Комарницької. Будові

передувала довготривала переписка з тогочасними урядовими структурами. На той час ігуменом монастиря у Золочеві був о. Натанайл Цехольський. Він сам керував будовою. Для роботи найняли будівельників з Бродів. Нову церкву, згідно записів у хроніці будує “фабрика”. Такі “фабрики” – колективи будівельників різних спеціальностей, часто з різних місцевостей, відігравали основну роль у будівництві храмів. Коли вимурували фундамент і поклали декілька рядів цегли, перша частина коштів закінчилася і будівництво було призупинене.

У ті часи золочівська громада хотіла, щоб отці Василяни опікувалися школою у Золочеві, але монастир був занадто далеко від міста. Тоді графиня Лукія Комарницька звернулася з проханням до Примата і Кардинала Михайла Левицького, щоб віддати Василянам Миколаївську церкву і виділити місце для них в самому Золочеві.

Клопоти з будовою церкви, опікою над школою і наданням отцям Василянам місця у Золочеві перервали події 1848 року у Європі. “Весна народів”, яка принесла визволення для багатьох народів і ліквідацію панщини, внесла також злам старих суспільних відносин та формування нових. Такі процеси завжди супроводжуються нестабільним економічним і політичним становищем у державі.

В монастирській хроніці того часу написано: “Але у 1848 році по всій Європі і в Галичині була розруха і про будову не можна було і думати”. (II)

Фінансові труднощі відклали плани про переселення василян до міста і про опіку над школою.

У 1857 році будову церкви нарешті зрушив з місця тодішній протоігумен чину о. Модест Мацієвський і о. Маврикій Савков, ігумен Золочівського монастиря. Вони надумали звернутися до Намісництва (тодішнього уряду) через Його Еміненцію Кардинала Михайла Левицького, Митрополита і Примата Галицького, ексекатора (розпорядника) заповіту Високоблагородної графині Лукії Комарницької, щоби благословив ту “спасительно святу справу”. Такий підхід до цього дав хороший результат. Високе Намісництво видало облігацію так званої “Народної позички” Золочівському монастиреві на суму 5 570 золотих. Процес налагодження

справ тривав довго. Прохання було подане у квітні 1857 року, а лише весною 1859 року можна було приступити до праці. За облігацію номіналом 5 570 золотих отримали готівкою 4456 золотих. Її викупив Добромільський монастир.

Роботи по будівництву церкви тривали з перервою у тринадцять років. З цього приводу в монастирській хроніці можна прочитати: “Краків не відразу будували. Так і церква.” (II) У 1860 році знову подали прохання до Високого Намісництва і уряд ще раз видав облігацію, яку, як і попередню купив Добромільський монастир. “Фабрика” приступила до роботи. Будівельні роботи виконували майстри з Бродів, які мали на той час славу найкращих майстрів.

“Роботи припинили сльотливої осені 1860 року через сумний випадок. Преподобний отець Маврикій Савков, здоровісінкий чоловік, печально нагло 1 грудня 1860 року помер. Це було для монастиря сильним ударом. Світлої пам’яті о.Маврикій ревно займався будовою церкви. На вічну пам’ять про отця було зроблено срібну чашу з диском і зіздуою у Львові до нової церкви з відповідним написом про усопшого...” (II) Для подальших робіт з будівництва церкви була видана ще одна, третя по рахунку облігація, яку також купив Добромільський монастир. За ці кошти було добудовано церкву, покрито цинковою бляхою. Все було зроблено згідно проекту ктиторки графині Лукії Комарницької. З початком 1862 року вичерпався фонд ктиторки. Залишилися зробити зовнішню і внутрішню виправу. Цей первісний вигляд новозбудованої церкви у монастирі зафіксований на старих фотографіях.

Вперших днях місяця серпня 1862 року у Свято-Онуфріївській обителі отців Василіян у Львові відбувалося зібрання Василіянського Чину.

З проханням про допомогу до учасників зібрання звернувся о. Адриан Стеткевич, ігумен Золочівського монастиря. (27)

Таке звернення дало добрий результат. Василіянські монастирі зібрали кошти, на які було повністю закінчено будівництво церкви. Знову найбільше допоміг Добромільський монастир.

До 1 грудня 1863 року нову Божу святиню було приготовлено для ікон та іконостасу, закуплено церковні речі. Для ікони Ласкавої

Матері Божої, яку мали перенести зі старої церкви, приготували постамент з заслоною на стіні. День посвячення нової церкви призначили на 9(21) грудня 1863 року - свято Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці Діви Марії. З того часу у церкві на свято Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці Діви Марії був відпуст. (II)

“У 1864 році до церкви прибула окраса - устрій нового, хоча і неповного, тільки нижня частина, іконостасу. Його досить майстерно зробив ваятель (різьбяр) Г. Пасинович з Дрогобича. Маляр Кондельський з села Ушно (Ушня (?)) намалював намісні ікони. Ваятелю оплатили зі збірки чину 1862 року, а маляра оплатив монастир, а почасти новостворене в час посвяти церкви братство, яке зобов’язалося служити Богу у новій церкві” (II)

Тим часом гостро постало питання будівництва нового приміщення монастиря. Старий дерев’яний монастир, збудований ще на початку XVIII століття, був уже зовсім непридатний для житла і міг завалитися.

Ігумен о. Якоп Коритко, порадившись з протоігуменом о. Модестом Мацієвським, звернувся з проханням про побудову нового монастиря до уряду. Вони розраховували повернути кошти, які ще у 1772 році ігумен Золочівського монастиря о. Діонізій Борщовський позичив Тисменицькому дідичу на купівлю землі. Пізніше дідич продав ці землі, але боргу монастиреві не повернув. Гарантом повернення коштів був уряд. Урядова комісія перевірила стан монастиря і дала дозвіл на побудову нового монастиря.

Так, у другій половині XIX століття у Золочеві постали новозбудовані церква і монастир.

У 1871 році побільшили фундаційний кошт монастиря власник Золочева Роман Комарницький і єврей Саламон Галберталь.

У вересні 1880 році прибув до монастиря у Золочеві на місце ігумена о. Григорія Маркевича новий ігумен, отець Павло Пеленський, бувший катехит школи Лаврівської. Він докінчив внутрішній устрій нової церкви і почав будову каплиці на Зозулях. Отець Павло Пеленський несподівано помер 1895 року.

На його місце прибув отець Іринеї Яворський, вислужений директор Бучацької гімназії. Він мав велику пенсію від держави і свої кошти вкладав у розбудову монастиря.

Отець Іринеї Яворський перевіз до Золочева свою власну бібліотеку і залишив її для монастиря - 265 книг.

Бібліотека у Золочівському монастирі як у Бучині так і в Грабині згадується ще у 1768 році. Серед книг у Бучині (давній Межигірський монастир) були «Біблія Латинська», «Медитації Почаївські», «Теологія моральна», «Науки з Євангелії», «Книга про походження святого Духа», «Оборона релігії греко-католицької», «Молитвослов Почаївський», «Медитації святого Августина» і інші (6) У той же час бібліотека в Грабині (монастир Вознесіння Господнього) була значно більшою. Тут серед книг також були «Біблія Латинська», «Медитації Почаївські», «Оборона релігії греко-католицької», «Медитації святого Августина», а ще «Молитовники Почаївські», «Цілорічні проповіді о.Шулевича», «Збірник правил святого Василя Великого», «Метафізика», «Війна духовна», «Гора Почаївська», «Провідник на дорозі вічності» і багато інших. (1) У XIX столітті кількість монастирських книг була значно більшою. У 1813 році у монастирі було 63 книжки польські і латинські, 12 книг руських і ще 10 друку львівського, унівського, почаївського. (28)

Інші описи також подають переписи монастирської літератури. Книги є різні Церковні – Ірмологіони, Часослови, Псалтирі, Октоїхи, Апостоли, Мінеї, Служебники, Пом’яники, Парастасники. У документах вони ще називаються руські. Це, як правило книжки видані у ХУІІІ столітті у друкарнях Львова, Почаєва, Унева, Києва. Є навіть один екземпляр московського видання 1765 року. У Бучинській церкві згадується Євангеліє друку Львівського, в оправі з голубого оксамиту з мідним і позолоченим орнаментом. Було також багато інших книжок духовного і історичного змісту, латинською і польською мовами « (28, 29)

Ігуменом монастиря у 1898 році стає отець Юліан Німилович. Він прибув до Золочева з Дрогобицького монастиря отців Василіян. Про отця Юліана Німиловича згадує Іван Франко у своїх творах. Він вчився в Дрогобичі, у школі при монастирі отців Василіян.

XIX століття Золочівський монастир завершив повністю оновленим.

На початку серпня 1914 року вибухнула перша світова війна. Цю війну ще називають Великою війною, настільки глобально вона

змінює хід історії. Золочівщина стала театром воєнних дій.

Ігуменами Золочівського монастиря у ті часи були о.Варлаам Білик, о.Ігнатій Тисовський, о. Модест Пелех. Вони ретельно записували події не тільки монастирського життя, але і те, що відбувалося в місті під час зміни однієї влади на іншу.

«24 серпня 1914 року до Золочева прийшли москалі (царські війська). Нарід переполошений не знає що робити. Одні утікали, другі ховались. Мусів я (ігумен) їх успокоювати. Не одного здержав, говорячи - де утікаєш, чи тобі не все одно гинути Бог зна де з голоду чи в домі і то хто знає. Ідїть до церкви молїться Богу, а Бог вас заховає. Сам віддався в опіку Непорочного Серця Христового, Пречистїй Дїві, св.Йосифовї і св.Йосафатовї. І зробив вотум правити цілий час набоженство в часї інвазїї. Обїтницї доховав і се було моїм спасенїєм. Хто при менї був сему рівнож нічого не сталося. Цїлий час народ горнувся до мене, а церков була стало повною. Навїть москалі з великою шаною відносились до мене.

На другий день розпочалась борба около 10 год. рано і тривала до пізньої ночі. Коло Залїсся москалі витовклись самї. Коло Ляцького (Червоне) і Белзця (Гончарівка), Бонишина і Скваряви полялось багато крови російської» (II)

Так описує монастирська хроніка вступ російських царських військ після боїв з австрійцями у Золочів. Слідом за армією прийшла нова адміністрація, яка стала заводити нові порядки.

Влітку 1915 року російська армія почала з боями залишати Галичину. Відступаючи, російська армія знищувала за собою все, багатьох вивозили. Від вивезення отців Василіян з Золочівського монастиря врятувала пані Драгомїрецька і царський полковник Дементьєв, який квартирував у монастирі. (У той час у Золочевї жив і працював адвокат Драгомїрецький, який був москвофілом. Його дружиною була сестра відомого в Галичині політика і посла Євгена Олесницького. (21) В часи російської окупації Драгомїрецький приходив до монастиря з царськими офіцерами дискутувати про католицьку і православну церкву. Вони з повагою відносились до отців Василіян. (II) Останні дні російських військ у Золочевї також описані у хроніці:

«Прийшов день 26 серпня. Москалі

починають утікати. Перед тим був у нас на квартирі Дементьєв полковник, який нас охоронив в останніх хвилях.

Дня 28 серпня пополудню приходив до нас патруль, а на другий день розпочалась боротьба. Штаб дивізійний стояв у нас. Дперва 1 вересня прогнано москалів. Шрапнелі, гранати увивались мов воробці коло нас, але нічо не сталось монастиреві.

Рік сей і другий (1916,1917) минув яко тако, але лучше про се й не згадувати.» (II)

Справді, після повернення австрійських військ почались репресії проти українських діячів за уявне «русифільство» і підтримку російських військ. Людей вивозили до «Талергофу» і інших концентраційних таборів.

Тим часом перша світова війна з мільйонами жертв добігала кінця. На руїнах великих імперій - царської Росії і цісарської Австро-Угорщини почали утворюватися нові держави. Заявила про себе і Україна. 1 листопада 1918 року у Львові проголосили утворення Західно-Української Народної Республіки. Тогочасні події в Золочеві описала монастирська хроніка. Цю частину хроніки вартує подати дослівно, живою тогочасною мовою, так, як описує хроніка.

1918 рік

«30 вересня. Відбулось віче в Золочеві проти прилуки східної Галичини до Польщі під проводом о.Шамбеляна Юрика.

18 жовтня. Появився Маніфест цісаря Карла I щодо перебудови Австрії. Запізно появився, два роки тому ще був би урятував Австрію. Не було вже ратунку, розпалася Австрія.

26 жовтня. Відвідав о.Юрик і запросив на процесію з нагоди проголошення української державності.

27 жовтня. Відбулася гарна процесія з церкви Воскресеньської до Свято -Миколаївської з нагоди проголошення української державності.

31 жовтня. Завалив хтось пам'ятник Міцкевича в місті. Потовчений лежить без голови на землі. Кажуть, що самі поляки, аби викликати бій.

1 падолиста. Наша власть української державності обіймила урядування в місті. Коло церкви появилася наше військо січове з машиновими крісами.

4 падолиста. Відвідав о.Шамбелян

вечером. Запрошений в день смерті кторки Лукії Комарницької. Цього дня появилася на мурах міста відозва нової управи комісаріату української державності щоби зложити хто має оружжя. В магістраті розпорядження нашої влади підписав комісар Балтарович. Наші війська сконфіскували Прусакам і Мадярам поїзд провіантів - як сотки баранів, цукор і т. д. Розпродують людям барани по 40 корон пересічно за штуку.

13 падолиста. Прийшла до нас вістка, що наша Східна Галичина злучена з Україною закордонною.

17 падолиста. Багато мужчин в церкві що вернули з фронту.

19 падолиста. На мурах міста появилася оголошення мобілізації української.

22 грудня. Празник на свято Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в пам'ять посвячення церкви.

1919 рік.

9 січня. На свято Степана вечером приймав у себе гостей о.Шамбелян. Був ігумен, комендант залоги Др.Цьокан, комендант міста Н.Н., комендант міста Янович.

14 січня. Сьогодні був невеликий похорон у місті офіцера Євгена Підсонського, сина священника з Белзця, котрий положив свою голову буйну під Львовом, варшавськими бандитами добитий і обробаний.

20 січня. Ми взяли участь у водосвяттю Йорданському в місті. Прибув тут головний комендант Західного фронту генерал Шаповал і був на водосвяттю (Командант північно-західного фронту Армії УНР отаман Олександр Шаповал). Воду святив о. Юрик, латинський парох Чайковський і я (ігумен).

5 березня. Збунтувалася в місті більша частина гарнізону військового підбурена нашими ворогами і рабували місто через ніч. Звечора по годині 8 почули ми стріли крісів машинових в місті, крики людей, се був початок рабунку.

27 березня. Відкрито в місті заговор поляків на державність українську. Слідство веде суд полевий.

4 квітня. Засуд на заговорників проти української державності видав суд полевий дуже строгий. Засудять на смерть двадцять кілька осіб. Оголошення і спис засуджених друковано в «Золочівському слові».

Про ці події у Золочеві пригадує

пам'ятник-мавзолей на старому міському цвинтарі, побудований стараннями польських властей після приходу до Золочева. Поруч поховали українських січових стрільців.

В 1941 році коло цих могил вироста велика спільна могила і 39 окремих поховань жителів Золочівщини, замучених у Золочівському замку-тюрмі НКВДистами у перші дні радянсько-німецької війни. Після війни у цій частині старого цвинтару поховали 78 німецьких військовополонених. На їх могилах лише порядкові номери.

В радянський час мавзолей польських повстанців і комплекс стрілецьких могил були занедбані, як могили ідеологічних ворогів. На великій спільній могилі замучених у замку знищили великий березовий хрест, поставлений під час похорону у 1941 році, там ріс лише каштан. Відповідні служби навіть видали дозвіл робити захоронення на місці цієї могили. Проте завдяки зусиллям людей-близьких і рідних загиблих, які опікувалися могилою, там нікого не поховали. На індивідуальних могилах родичі змушені були поміняти таблички з написами про смерть у замку від рук НКВДистів. Поміж могил німецьких військовополонених з'явилися новіші поховання.

Непримиренні вороги при житті після смерті лягли поряд, а їх могили однаково були нищені...

27 травня. Сьогодні висаджували в воздух уступаючі наші війська. В монастирі і в церкві повилітали шиби. Гостинцем ішли польські війська. На празник людей мало і на молитвах. Пильнують хати від рабунку.

1, 2 червня. Багато приходять людей по милостиню. В напрямі Львова ведуть наших полонених.

18 червня. Рабівники хотіли рабувати монастир. Люди боялися за життя. Скалічили пса.

19 червня. На наше подвір'я запакував великий польський табір 19 полку піхоти, до яких 100 возів. Позабирали багато речей. Самі підкинули гвери, щоб мати підставу забирати речі.

22 червня. Прийшли українські війська до Золочева. При відвороті поляки порабували нас дуже. Ми були в церкві і закриті і бачили як рабували монастир. Боялися за життя.

23 травня. Перемарширували наші війська до Ясенівців і далі. Чутки від людей, що бої на Словіту з Гологір, що прогнано поляків зі

Скваряви.

24 травня. Від 24 травня стоїть у нас ІУ бригада з поручником Шумським.

28 травня. Наші побиті під Ляцьким утекли. Прийшли поляки і зачали нас рабувати.

1 липня. Переходив полк польського війська з Королівства.

3 липня. Чути стріли. Кажуть що під Зборовом наші прорвали полякам лінію. Вістка не справдилася.

28 серпня. У цілому місті ревізія. Причина – пес, полишений сотником Яновичем. Полякам прийшло на думку, коли побачили пса, що господар тут десь укривається. Пес привів до о. Белкота і до монастиря. Були обшуки.

1920 рік.

2 березня. Красно. Весну чути в воздуху.

4 березня. Привезено о. Шамбеляна д-ра Степана Юрика пароха Золочівського зі Станіславова до Золочева і по наругах та ушкодженнях тілесних, били його палицями по дорозі в місті, арештовано його і замкнено в замку.

27 березня. Сьогодні вивезено зі замку тутешнього до Львова о. Шамбеляна Степана Юрика і о.Хмільовського. Погolosки, що першого хотять вислати до Берестя, а другого до Домб'я.

Спроба створити власну державу у 1918-1920 роках не була вдалою. Наші землі знову стали складовою частиною Польщі. Але воєнні дії ще тривали. Польща воювала з Радянською Росією. Зі сходу насувалася Червона Армія.

4 липня. Ходять чутки, що большевики наступають на Броди.

20 липня. Прийшло військо польське до Золочева.

30 липня. Зближаються большевики.

31 липня. Відійшло все військо з міста.

2 серпня. Відперто большевиків поза Броди.

17 серпня. Бої з большевиками коло Золочева. О годині 10 появилися в Золочеві дрантиві патрулі большевицькі.

24 серпня. Большевики обійняли уряд. Їх ревком урядує в старостві і у домі Кулачковського, також в магістраті. Предсідник Ревкома якийсь бувший учитель з Помор'ян, а в магістраті Іліїн. Беруть від господарів коней, бо залізниця не курсує.

Поляки напірають сильно на большевиків і вони уступають. Беруть заложників зі собою,

яких 60 поляків і жидів. Донесли нам, що нас візьмуть і ми ночували у дальших сусідів, то в церкві на хорах, хто де.

1 вересня. Ми отримали відомість, що большевики обрабували і монастир у Краснопуці. Близько бої з большевиками. Большевики гонять людей копати рови під загрозою кари.

12 вересня. Большевики взяли багато вівса і капусту витяли в городі.

17 вересня. О годині 11 ввійшли польські війська назад у Золочів і прогнали большевиків.

Таким було перше знайомство з більшовиками.

У 1920 році був намір віддати монастир на деякий час сестрам монахиням. «Спонукою до цього є мала праця при церкві, віддаленій далеко від Золочева, яка не буває ніколи повною, хіба 2-3 рази в рік і тягар утримання двох сотрудників для міської парафії. Вирішувати буде Рим і власть світська мусить дати згоду. Люди зі «Шляхів» і сусіди, що ходять до церкви нашої дуже проти такої заміни і висилають делегатів до уряду Чина.»- пише про це хроніка. **(11)**

Тоді не дійшло до закриття монастиря. Знову загострилася ситуація на фронтах. Воєнні дії ще тривали. Польща воювала з Радянською Росією. Зі сходу насувалася Червона Армія.

У листопаді 1920 року ігуменом Золочівського монастиря став отець Модест Пелих, уродженець села Лука на Золочівщині.

З новим 1921 роком отець Модест Пелих записав у монастирській хроніці: «Новий рік зачинаємо з новими надіями. Життя тяжке і прикре. Сподіємося в сім році розв'язання справи Східної Галичини, бо дуже тяжко жити під польською адміністрацією. Не маємо ніяких прав, часописи жадної, крім соціалістичних і підкуплених поляками. Много ще інтернованих варештах, під судом, одним словом горя і нужди повно всюди, куди звернешся. По селах тьма кромішна. Много дітей не ходять до школи, які нині майже всюди польські. Учителів наших не приймають до служби. Сегорішні свята були убогі і сумні». **(11)**

На жаль, у той час надії українського народу не справдилися. Українці сподівалися на підтримку міжнародної спільноти. Про це також пише отець Модест Пелих у монастирській хроніці:

«22 лютого. В Женеві розпочала засідання Ліга народів. На чергу має прийти справа Східної Галичини. Українці покладають великі надії на дебати в тій сесії Ліги. Поляки не допускають ніякої вістки їм неприхильної. Село стероризоване спить, - але надії не тратьте ніхто». **(11)**

Тим часом знову постало питання про закриття монастиря у Золочеві. Приміщення монастиря пропонують віддати під сиротинець, яким будуть опікуватися монахині. Війна значно примножила число дітей-сиріт.

У 1921 році отці Василяни тимчасово залишили Золочівський монастир. У приміщенні монастиря розмістився сиротинець, яким опікувалися сестри василіянки зі Словітського монастиря. У монастирській церкві раз на два тижні, у неділю, відправляв Золочівський парох отець Микола Хмільовський.

Невдовзі отці повернулися до своєї обителі. Ігуменами були о. Кисіль, потім о. Розумійко. **(30)** З 1934 року ігуменом стає отець Онисим Шуплат. Монастир у Золочеві у той час був одним з найменших у провінції. У 1936 році в монастирі був отець Онисим Шуплат, ігумен, отець Софрон Соколовський і двоє братів - Йосиф Гродський і Марко Захарчук. **(31)** У 1937 році у монастирі був лише ігумен отець Онисим Шуплат, вікарій отець Аристарх Касалай і брат Павло Плетенецький. У Жовківському монастирі в той час було 11 священників, і 33 брати, у Підгірцях - 3 священники і 3 брати. **(32)**

1 вересня 1939 року розпочалася II світова війна. Старожили розповідають, що її початок не був несподіваним. 28 серпня 1939 року на відпусті в Уневі вже говорили про війну і спішно верталися до своїх домівок.

Під час відходу червоноармійців із Золочева, у монастирській церкві заховався червоноармієць. Він відкрив стрілянину по німецьких солдатах, які йшли по вулиці. Німці у відповідь почали обстрілювати монастир і церкву з гармат. На церкві знесло верх, внаслідок пожежі обгоріли стіни. Загинув і червоноармієць. Монастир не зачепило під час обстрілу. Коли німці зайшли до монастиря, отця ігумена Онисима Шуплата звинуватили в організації опору німецькому війську і хотіли розстріляти. Знання німецької мови і духовний сан врятували від смерті отця Онисима.

Після цього злочасного гарматного



Монастирська церква перед 1941 роком.

обстрілу на початку німецької окупації ціною неймовірних зусиль отець ігумен Онисим Шуплат організував ремонт церкви. Навіть малі діти носили цеглу у спеціальних наплічниках і так допомагали дорослим. Тоді дещо змінили зовнішній вигляд церкви. На місці одного купола-ліхтаря над фронтоном, зробили два невеликі куполи.

Під час наступу Червоної армії влітку 1944 року на Золочівщина знову стала суцільною лінією фронту. Під час гарматного обстрілу при наступі Червоної Армії на церкві Вознесіння знову знесло головний купол. Та вже не було кому її відремонтувати...

Почалася поетапна ліквідація монастирів.

За звинувачення у зв'язках з УПА (отець сповідав упівців і допомагав чим міг) і протидію у возз'єднанні з РПЦ був заарештований ігумен монастиря отець Йосафат Федорик, майбутній підпільний єпископ.

У монастирі залишився отець Теодозій Копчак. Остання відправа у церкві Вознесіння відбулася на Великдень 1946 року. Саме тоді прийшли до церкви патрулі. Священника забрали посеред служби.

В радянський час у монастирі розмістився протитуберкульозний диспансер, а церква стояла в руїні. Окраса міста, джерело духовної сили всієї околиці, церква Вознесіння Господнього стояла без центрального купола, на даху росли дерева - як символ розтерзаної Церкви і всього народу. Дух Золочівського василіянського монастиря підтримував добродій Павло Плетенецький. Своє служіння тут, у Золочеві, він розпочав ще перед війною. Звідси його вивезли у Сибір. Після заслання він повернувся до Золочева, до свого монастиря. Йому вдалося влаштуватися на роботу у протитуберкульозний диспансер, який розмістили у монастирі. Боже Провидіння



Монастирська церква у Золочеві. 1989.

розпорядилося так, щоби брат-василіянин Павло Плетенецький дочекався повернення отців Василян до своєї обителі і церкви у Золочеві.

Напередодні свята Вознесіння Господнього 1989 року хтось з мешканців Золочева побачив у вікні зруйнованої монастирської церкви постать Богородиці. Ця звістка блискавично облетіла місто. На свято Вознесіння Господнього до монастиря прийшли люди. Кажуть, їх було 5 тисяч. Відспівали Молебень до Серця Христового. На Зелені свята Божественну Літургію у своєму монастирі відслужили оо. Василяни - о. Володимир Палчинський і о. Віталій Дудкевич.

Напевно, ніхто з зібраних тоді, у 1989 році, у монастирі людей не знав, що давній Золочівський монастир отців Василян був Свято-Троїцьким. Так розпорядилося Боже Провидіння, що саме на Трійцю, до своєї давньої обителі повернулися отці Василяни. Тоді лише на час урочистої, святкової Служби Божої. На свято Архистратига Михайла, 21 листопада 1989 року, Служба Божа відправлялася вже у монастирській церкві Вознесіння Господнього.

Відразу почалися ремонтні роботи у церкві. У монастирі ще деякий час залишався протитуберкульозний диспансер. Спочатку священникам повернули одну кімнату, згодом все приміщення.

Поріг II і III тисячоліть Золочівський монастир переступив цілком оновленим.

Наслідуючи давні інвентарні описи, спробуємо сьогодні, на початку III тисячоліття, описати церкву і монастир.

«Золочівський монастир Вознесіння ГНІХ знаходиться у Золочеві у західній частині міста, по вул. Львівській, 48. Монастир обгороджений від міських вулиць мурованими стовпцями і



Монастир ЧСВВ у Золочев. Сучасний вигляд.

решіткою.

Головний вхід на територію монастиря з вул. Львівської, через браму.

Ввійшовши на подвір'я - праворуч дубовий хрест з Розп'яттям, встановлений під час місії 1994 року, перших місій після виходу церкви з підпілля, ліворуч Фігура Матері Божої, встановлена 1990 року.

Церква Вознесіння Господа нашого Ісуса Христа.

Сьогоднішній вигляд церква отримала після ремонтно-ставраційних робіт, проведених відразу після повернення церкви отцям Василям у 1989 році. У 2004 році на церкві позолочено верхівки куполів і пофарбовано фасади.

Церква мурована, чотирикупольна. Один великий центральний купол, ще один менший над вівтарною частиною і два невеликі куполи над головним входом. Головні двері до церкви дубові, різьблені, прикрашені полум'ям - символом Василянського Чину. У церкві від головного входу праворуч - вихід на хори, ліворуч - книжкова крамничка. На склепінні зображення Спаса нерукотворного.

Інтер'єр церкви прикрашають настінні розписи, іконостас і ікони.

На колонах зображені засновники монашества святі Антоній і Феодосій Печерські і хрестителі України Блаженна княгиня Ольга і святий князь Володимир. Під центральним куполом на парусах, згідно канону церковного розпису - постаті чотирьох Євангелістів з символами - Матея (людина), Марка (лев), Луки (віл) і Івана (орел). У підсклепінні центрального купола зображення Ісуса Христа Пантократора з Пристоячими - Богоматір'ю і Іваном Предтечею, ангелами і апостолами. За престолом - сюжет



Іконостас церкви монастиря ЧСВВ у Золочеві.

Вознесіння Господнього Над ним, у підсклепінні, Богоматір Знамення. На хорах зображення старозавітної Трійці - три Ангели.

Автор ідеї настінних розписів і їх ескізів - Іван Проців. Роботи виконали Олексій Фіголь, Василь Федорук і Ігор Грищенко.

Іконостас дерев'яний, різьблений, одноярусний, роботи янівських майстрів. На царських воротах традиційні зображення чотирьох євангелістів - Матея, Марка, Луки і Івана. Намісні ікони - Христос і Богородиця у повний зріст. На лівих дияконських дверях Архангел Гавриїл, на правих Архангел Михаїл. На місці празничної ікони в іконостасі - спарена ікона - Святий Василій Великий і святий священномученик Йосафат Кунцевич. Між цими іконами і дияконськими дверима ікона Святого Івана Хрестителя. Зліва парна до празничної ікони - спарена ікона - Святий Іван Золотоустий і Святий Григорій Богослов. Між цими іконами і дияконськими дверима ікона улюбленого українського святого - Миколая Чудотворця. Над бічними іконами в медальйонах сюжети Благовіщення і Богоявлення (Хрещення в Йордані). Автор ікон - Степан Юзефів.

«Цей іконостас виконаний у 1998 році є жертвеним даром земляків з Канади і Америки» - гласить напис на табличці,

поміщений в іконостасі.

Бічні вівтарі у церкві винесені допереду і належать тій же різьбярській майстерні. В цих вівтарях розміщена давня Золочівська реліквія - двостороння ікона Богородиці і святого Миколая, повернута до церкви родиною Шрам, розділена реставраторами навпіл. У правому бічному вівтарі ікона святого Миколая, у лівому - ікона Богородиці. Під зображенням Богородиці напис: «Зображення ікони Чудотворної і Пресвятої Богородиці Голубицької, яка коштовними сльозами плакала від 21 квітня до 24 вересня 1692 року і це описано в історії. Зміну Ока Пресвятого видно і донині. Багато людей, які з вірою прийшли до неї, зцілилися. Перенесено в обитель святу Підгорецьку на Пліснеску в церкву святу Благовіщення 18 квітня 1694 року. Зобразив ікону цю Федір Бурковський, маляр Золочівський, листопада 1724 року».

На стінах церкви ікони з сюжетами Старого і Нового Завіту. Від входу - зображення «Гріхопадіння» і «Вигнання з раю», а далі повний цикл спасіння людського роду - «Народження Марії» і «Благовіщення», «Різдво Христове» і «Стрітення Господнє», «Богоявлення» і «Преображення» - на лівій стіні, а на правій, від іконостасу - «Вїзд в Єрусалим» і «Зішестя в ад» (як Воскресіння), «Зіслання святого Духа» і «Успіння Богородиці», «Воздвиження Чесного Хреста» і «Покров Пресвятої Богородиці».

Перед іконостасом тетрапод, з двох сорін поставлені лави. «Дар цих лавок є на світлу пам'ять моїх батьків Григорія і Анни Заброцьких» - написано на табличці на лавах.

Обабіч вівтарної частини - захристії.

Нинішній монастир збудований у 1990-1993 роках. У 2003 розібрано приміщення старого монастиря, збудованого в кінці XIX століття, і відремонтованого у 1990-1991 роках. Тепер на місці старого монастиря площа, на якій під час празника відбувається святкова Божественна Літургія за участю тисяч вірних - парафіян і гостей.

Монастир - це двоповерхова будівля з підвальними приміщення і мансардовим поверхом. У центральній частині будівлі монастиря розміщена монастирська каплиця, увінчана куполом. Під каплицею - головний вхід у приміщення. В каплиці є давні ікони - колишні намісні ікони Богородиці і Христа Пантократора з іконостасу Миколаївської

церкви, які датують XVII століттям. Художник невідомий. Коли у XVIII столітті під час реконструкції Миколаївської церкви там поставили новий іконостас, їх перемалювали і помістили у новому іконостасі. Під час встановлення у Миколаївській церкві сучасного іконостасу з давніми фрагментами було відкрито більш раннє зображення на іконах. У іконостас вмонтували сучасні копії, а ікони XVIII століття поставили у монастирській каплиці.

З 1994 року у монастирському будинку містився Василянський Інститут Філософсько-Богословських Студій. У 2003 році ВФІБС перебрався у новозбудовані приміщення в Брюховичах.

На території монастиря у 1990-х роках побудовано парафіяльний будинок, де розмістився конференційний і катехитичні зали, інші приміщення.

І вже не кажуть церква і монастир на передмісті Шляхи. Нова мурована церква Вознесіння Господнього, освячена у 1863 році, змінила обличчя цього давнього Золочівського передмістя. З середини XX століття цю частину міста забудували двоповерховими житловими будинками і стали називати «посьолок». Ця назва, що прийшла сюди з чужою владною системою і мовою «сусіда», відійшла у небуття з поверненням до своєї обителі у 1989 році отців Василян. Вже кажуть «на Василянах», маючи на увазі досить великий район міста, де є монастир. Старожили ще часом вживають назву «базиліани» від латинської назви Чину святого Василя Великого.

Золотом виблискують сьогодні верхівки куполів на монастирській церкві Вознесіння Господнього. Позолочені на відбудованій святині на межі тисячоліть, вони стали у Золочеві символом понад тисячолітньої християнської традиції в Україні - як Золотоверхий Михайлівський монастир, і Свята Софія у Києві.

Фундатори і добротинці Золочівського монастиря

Ян Собеський і його фундація

З кінця XVI століття золочівські землі належать родині Собеських. Господарі дають кошти на всі храми і монастирі, виділяють землі і села. Щедру пожертву - фундацію, як окремий привілей, отримав від Яна Собеського Золочівський монастир 7 березня 1665 року у

Львові. Згідно цієї фундації монастир дістав:

1. Вільний вируб лісу на будівлі і на опал.
2. Поле недалеко могили, а близько криниці Тетері.
3. Ставок вище ставу фільварку Бенівського.
4. На цьому ставку дозволяю збудувати млин.
5. Луки Нищанські на 20 косарів.
6. Дозволяю робити коло монастиря ставки на криниці.
7. Дозволяю вибрати місце на пасіку де подобається. **(15)**

Тутмавайдепро Золочівський Межигірський монастир або Бучину. Десь там була криниця Тетері. Можливо, йдеться про Павла Тетерю, гетьмана Правобережної України (1663-1665). Ян Собеський завжди мав добрі стосунки з козаками, як із союзниками у військових походах. На честь козацького ватажка могла бути названа криниця. Тут ще й сьогодні розповідають про козаків. Поряд з селом Монастирок, де в той час був монастир, нині є село Козаки. Колись цю місцевість називали Козакова гора. Поширеним є також прізвисько Козак.

В цій фундації згадується також Бенівський фільварок. У селі Бенів, коло Золочева, там, де зараз стоїть новозбудована дерев'яна церква Різдва Івана Хрестителя, під старою липою колись стояла фігура святого Івана. Чи був це Іван Хреститель чи Ян Непомук – невідомо, фігуру знищили в радянський час. Але напевно це був покровитель Яна Собеського, який для монастиря в околицях Бенева дав ґрунти і став, на якому монахи пізніше побудували млин. А місцеві старожили ще і досі вживають у розмовній мові «йти коло святого Яна». Бенівські старожили пам'ятають також про старий монастирський млин.

Окрім головної фундації 1665 року, Ян Собеський додає у 1668 році Золочівському монастирю право на вільне млино у всіх млинах Золочівських, місце на халупу у Золочеві, вільну від всяких податків з ґрунтом, який залишився після пожеги двору Малуцького коло цвинтаря вірменського і став Метенівський. **(6)** Сьогодні вже ніхто не знає де саме у Золочеві був вірменський цвинтар і коло нього двір Малуцького, який згорів ще перед 1668 роком, а місце (ґрунт) на якому був цей двір, передане монастирю. Невідомо також чи скористалися монахи з цієї додаткової фундації

і побудували «халупу». Пізніші документи про це мовчать, згадується лише посвідка, датована 1721 роком, про продаж монастирського дому в місті. **(22)** Можливо, то був саме той двір. А Метенівський став, хоч і занедбаний, існує і нині, коло села Метенів Зборівського району Тернопільської області.

Спадкоємці короля Яна III Собеського, його сини, королеви Олександр, Костянтин і Якуб, визнають всі права надані Золочівському Межигірському монастирю і ще додають у 1699 році поле вище Бенева, а також підтверджують дар родини Яворовських 1708 року, як верховні господарі земель. **(6)**

Жертвність родини Собеських була відзначена. У давньому Золочівському Межигірському Бучинському монастирі у Святотроїцькій церкві були портрети Собеських. **(26)**

Заповіт Томаша Турчинського

«Я, Томаш Турчинський, у вірі святій католицькій греко-руській з церквою святою Римською з'єднаний, уроджений з ласки всемогутнього Бога, прожив кількадесят років, тепер з волі Божої тілесною вражений хворобою, по виході з тіла душі моєї грішної, щоб тіло моє в монастирі Золочівському обрядом християнським поховане було. Доручаю Теодозії, жінці моїй коханій монастирю святої Трійці Золочівському, яко безпотомні і кровних не маємо близьких, записуємо добровільно обоє золотих польських 1000». **(12)**

Цей фрагмент заповіту Томаша Турчинського 1739 року засвідчує ще одну поважну фундацію для Золочівського монастиря. Томаш Турчинський за добру службу при дворі Собеських отримав три двори у Нищі (Тернопільська область). Зі своїх доходів він заповів монастиреві 1000 золотих. Заповіт доповнила у 1747 році його дружина Теодозія, яка також пожертвувала 1000 золотих польських монастиреві і віддала йому все своє майно. Теодозія Турчинська доживала при монастирі. **(15)** Поховані були Теодозія і Томаш Турчинські зліва від входу до монастирської церкви в Бучині, під великим кам'яним надгробком. **(18)**

Церква Золочівського Межигірського монастиря була розібрана у 1866 році. Час не зберіг і кам'яного надгробку щедрих жертводавців - Томаша і Теодозії Турчинських. Лише старий кам'яний хрест у полі коло

церкви на місці давнього цвинтаря і декілька кам'яних плит коло нього залишилися свідками благородних справ наших попередників.

Староста Канівський Микола Потоцький

Ще одним ктитором і жертводавцем Золочівського монастиря є широко відомий канівський староста і воєвода Бучацький Микола Потоцький – будівничий і головний фундатор Успенського собору Почаївської Лаври і багатьох інших храмів. У 1767 році він записав на монастир Золочівський Межигірський 46 000 золотих з умовою молитися за нього і за Стефана та Анну (*батьки Миколи Потоцького*). **(18, 11)**

Постать цієї дивовижної людини є надзвичайно цікавою. Він народився у родині белзького воєводи Стефана і Іоанни з Сенявських у 1712 році і отримав два імені - Микола і Василь. Згодом у всіх церквах, для яких він жертвував кошти були вівтарі святого Миколая. Особливу увагу Микола Потоцький звертав на церкви святого Миколая і на Василянські монастирі у такий спосіб пошановуючи своїх небесних покровителів. Він помер у 1782 році і був похований у Почаївському монастирі як монах-василіянин.

Упродовж другої половини XVIII століття і все XIX століття постать канівського старости Миколи Потоцького була винятково популярною. Розповіді про нього щедро збагачувалися піснями, легендами, різноманітними байками, приповідками. Крізь ці легенди він пройшов в основному як деспот, хоч у палацах і у селянських хатах його трактували по різному.

Коли у 30-х роках XX століття науковці почали досліджувати архітектурні і скульптурні пам'ятки в Західній Україні, то щоразу натрапляли на ім'я Миколи Потоцького. Як виявилось, у нього працювали кращі архітектори, скульптори, живописці. Він залишив після себе не кров і попелища, а храми, монастирі, міські ансамблі.

Про Миколу Потоцького відомий історик, монах-домініканець Садок Баронч так сказав свого часу: «Подивляти треба, що у виді розгулу зберігав

шляхетність розуму. Його золоте серце билось великодушністю до останнього подиху. Послушний цьому великодушному серцю, перед вівтарем Божого милосердя благов

про прощення своїх гріхів. В розгулі часто опам'ятовувався, зроблену комусь кривду старався винагородити, мастку не змарнував, за кордон нічого не вивозив, після себе ж лишив багато пам'яток». **(33)**

Все своє майно Микола Потоцький витратив на будівництво храмів і монастирів. Тільки у Золочеві він давав кошти на розбудову василіянського монастиря, школи, реставрацію церкви святого Миколая, свого небесного покровителя. У Бучачі Микола Потоцький фінансував побудову нових і реставрацію старих храмів і василіянського монастиря з колегією. Його коштом побудовано величний монастирський комплекс і храм в Городенці, він оплатив скульптурні статуї митрополитів Шептицьких і Юрія-змієборця на фасаді собору святого Юра у Львові, побудовав Собор Успіння Пресвятої Богородиці у Почаївському василіянському монастирі і багато іншого. **(34)**

Микола Потоцький заповів після своєї смерті для Василянського Чину один мільйон золотих. Золочівський монастир з цієї суми отримав 50 тисяч. **(35)**. Недаремно його портрет знаходився у монастирській церкві Вознесіння Господнього. Тільки портрети найщедріших фундаторів і жертводавців могли знаходитися у храмах. **(28)**

Побажанням Миколи Потоцького для Золочівського монастиря було «щоб школи завели монахи». Цього побажання золочівські отці василіяни виконати у той час не могли. Навіть новозбудований Вознесенський монастир все ж був далеко від міста. Тому монастир давав сотрудника до міської парафії церкви святого Миколая і ще катехита до головно-народної школи у Золочеві. **(11)**

На майбутнє, згідно рішення Святішого Отця у 1891 році, Золочівський монастир мав відправляти на майбутнє Служби Божі співані і читані, парастаси, акафісти, «Під твою милість» за Миколу, Степана і Анну Потоцьких, Фому і Феодосію Турчинських, о.Симеона Божовського, о.Іпатія Твардоловського, о.Пахомія Головацького, Федора і Феодосію Яворовських, Михайла Гронзевича, Лукію, Луку, Олександра і інших Комарницьких, Михайла і Софію Солтівських, Михайла Сеньковського. **(36)**

ЛІТЕРАТУРА

1. «Інвентар монастиря Золочівського і резиденції Бучинської О.С.В.М.» Бібліотека НАНУ ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Фонд МВ-814.
2. Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Записки чину св. Василя Великого. т.ІІ, вип.1-2. Жовква, 1926. С.70-104.
3. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego. Warszawa. 1884. т.5, 960 с.
4. “Синопис Пліснеського монастиря”. Записки ЧСВВ. Т.1, вип..2-3. Жовква, 1925.
5. Zamorski V. Kronika Pomorzanska. Lwow. 1867. 184 s.
- 6.”Інвентар монастиря Золочівського св. Трійці Межигірського Бучинського О.С.В.М. 1768 р.” Бібліотека НАНУ ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Фонд МВ-813-2.
7. Протоігуменат чина Василя Великого у Львові. Монастир у Золочеві. “Угода про ламання каменю для монастиря між монастирем і обивателями.” ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од. зб.1854.
8. Грушевський М. “Історії України - Руси”. Т.5. Львів 1905, 687 с.
9. “Опис нерухомого майна, відомості про прибутки церков Миколая і Вознесіння Христового та про історію в м. Золочеві”. ЦДІА, Ф. 159, опис 9, справа 1003.
10. Протоігуменат чина Василя Великого у Львові. Монастир у Золочеві. “Опис паперів, які знаходяться у монастирі Золочівському 5 січня 1781 року.” ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од. зб.1854.
11. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Хроніка (літопис) монастиря в Золочеві з 1863 по 1921 рік. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од. зб. 1857.
12. Протоігуменат чина Василя Великого у Львові. Монастир у Золочеві. “Дарчі записи, привілеї, виписки з гродських і земських актів до історії монастиря. 1702-1786”. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од. зб.1854.
13. Ваврик М. Нарис розвитку і стану Василянського чина ХУІІ-ХХ ст. Рим.1979. 217с.
14. Шематизм провінції св.Спасителя Чину св.Василя Великого в Галичині і короткий погляд на монашество руське від заведення на Русі віри Христової аж по нинішній час. Львів. Типографія інституту Ставропігійського під зар. С. Гуковського. Львів. 1867. с. 137.
- 15.”Інвентар монастиря Золочівського св. Трійці Межигірського Бучинського О.С.В.М. 1768 р.” Бібліотека НАНУ ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Фонд МВ-813.
16. “Інвентар монастиря Золочівського св. Трійці Межигірського Бучинського О.С.В.М. 1768 р.” Бібліотека НАНУ ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Фонд МВ-813-1.
17. “Книга історії монастиря Золочівського О.С.В.М. провінції Руської в якій давність, спустошення, реставрація і зростання, ласки добродіїв, отця Інокентія Матковського, того закону, року 1770, 26 квітня.» Бібліотека НАНУ ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Фонд МВ-809.
18. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Історична довідка про монастир. Фондація монастиря Золочівського і резиденції Бучинської Ог.С.В.Мagni. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1855, арк.2.
19. Голубець М. Малярі-ваасиліяни на тлі західно-українського церковного малярства ХУІІІ ст. т.3. Вип.

3-4, с.447-466.

20. Гупало Н. Жишкович В. Грималюк Р. “Церква святого Миколая Золочеві” Львів. “Місіонер”. 2007. 48с.
21. “Золочівщина. Минуле і сучасне. Упорядник і редактор Микола Дубас. Львів 2006. 759 с. С.72.
22. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Інвентар всіх у монастирі находящихя речей... 1860р. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1876.
23. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Інвентарні описи будинків, земельних угідь монастиря. Почато 1803 р. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1880.
24. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Інвентар фільварку Бучина чи Монастирок, що належить до монастиря оо. Василян у Золочеві, при відданні його в 6-річну оренду Абрагамові Лундику 1862 р.» ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1889 .
25. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Історична довідка про монастир а також окремі цифрові показники про його капітали. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1856.
26. Rys geograficzno-statystyczny zloczowskiego okręgu szkolnego. Opracował Bronisław Sokalski. Złoczów. 1885.
27. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Матеріали до історії монастирської церкви у Золочеві. Почато 1769, закінчено 1900. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1858.
28. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Інвентарні описи монастиря в Золочеві, складені під час обстеження в 1813 році. ЦДІА. Ф. 684, опис 1, од. зб. 1883.
29. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Інвентарний список книжок і документів наявних у монастирі у ХІХ ст. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1890.
30. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Канонічні візитації. Звіт господарського характеру. ЦДІА. Фонд 684. Опис 2. Од.зб. 36.
31. Каталог Василянського чину 1936 року. Жовква. 1936. с.37
32. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. ЦДІА. Фонд 684. Опис 2. Од.зб. 37.)
33. Ważacz S. Pamiątki Buczański. Lwów. 1882.162 с.
34. Возницький Б.Г. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель. Львів. “Центр Європи”, 2005. 160 с.
35. “Звідні відомості про розміщення фонду Миколи Потоцького 1766 р.” Бібліотека НАНУ ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Фонд МВ-664.
36. Протоігуменат монастирів чину Василя Великого у Львові. Василянський монастир у Золочеві. Книга обліку ктиторських і замовних богослужінь проведених у Золочівській монастирській церкві з 01.01.1833 по 31.08.1898 року. ЦДІА. Фонд 684. Опис 1. Од.зб. 1986.

Василь СЛОБОДЯН ДО ІСТОРІЇ СІЛ ГАДИНКІВЦІ ТА ШВАЙКІВЦІ І ЇХ ЦЕРКОВ

Села Гадинківці і Швайківці розташовані на берегах мальовничої ріки Нічлави на Поділлі. Ці терени були заселені віддавна. Ще з ХVІ ст. походять згадки про великий курган-могили на східній околиці цих сіл. Археологічними розкопками 2007 року поблизу Швайківців виявлено пам'ятки давньоруської культури. Львівський археолог Микола Бандрівський розкопав курган VІІ-VІ століть до н. е. з похованням представника тодішньої військової аристократії. Зокрема, у могилі було знайдено унікальні артефакти – залізну бойову сокиру із залишками дерев'яного руків'я та рештки панцира, виконаного з-понад 800 залізних пластин-лусок.¹

Перша згадка про село Гадинківці походить з львівських актових книг і датується 1491 роком. Тоді воно було приданим Єлизавети, сестри Івана Караша з Обельниці, що виходила заміж за Миколу Гербурта.² Прикладанні податкового реєстру у 1564 році в Гадинківцях, що належали до Теробовельського повіту, замешкувало 11 платників податків і було чотири двори-садиби.³ У податковому реєстрі 1578 року село, власність Куропатвів, зазначене як зруйноване і спалене до тла татарськими загонами.⁴ В цей час воно вже належало до Галицького повіту. Перша згадка про село Швайківці походить з податкового реєстру Подільського воєводства, укладеного королівським ротмістром і митником подільським Станіславом Яцимірським 1569 року. Згідно з його записом, воно належало тоді дідові Голінському і мало трьох орачів, кожен з яких повинен був сплачувати від плуга по 10 грошів.⁵ Треба підкреслити, що ці, розташовані поруч, села віддавна належали до різних воєводств і їх розділяла границя між Руським Гадинківці та Подільським Швайківці воєводствами.

На жаль, не збереглося багато джерельних матеріалів про історію цих сіл у ХVІ-ХVІІ ст. З львівських гродських книг відомо, що 1648 року село Гадинківці, яке тоді належало подільському хорунжому Александру Центнеру, мало виставити певне число вояків.⁶ Ймовірно, воно було дуже

знищеним під час української Визвольної війни, бо 1667 року до сейму поступила просьба послів про надання його воєводі брацлавському Янові на Потоці Потоцькому серед інших знищених і обезлюднених сіл в Коломийському і Теробовельському повітах.⁷ Ця просьба була повторена і у 1668 році.⁸ Невідомо, коли сейм задовільнив її. У 1676 році ці села підпали під турецьку владу і були включені до Кам'янецького еялету. Дефтер – податковий реєстр цього еялету за 1681 рік так описує їх стан: “Село Гадинківці, неподалік від Чорткова, опущене. Водяний млин один зруйнований, стави два зруйновані, Шляхом оцінки вартість його 4500. Тому що згадане село є розташоване на границі, воно зареєстроване в демаркаційному протоколі як таке, що одночасно є у власності Речі Посполитої і Порту. Але ніхто про це не знає. 1681 року польський король Ян ІІІ Собеський вислав до підпаші Чорткова лист з вимогою повернути Гадинківці і Оришківці під польську владу, на що паша Кам'янець Ахмед дав згоду”.⁹ “Село Швайківці, опущене, неподалік від Чорткова. Водяний млин один зруйнований, став один зруйнований. Шляхом оцінки вартість 5000”.¹⁰ Ймовірно, ще перед турецьким пануванням ці землі були надані Сеймом Потоцьким, бо після їх повернення у Річ Посполиту 1699 року, вони належали власне до цієї родини. 1711 року польський король Август ІІ поширив права пожиттєвого володіння селом Гадинківцями Стефана Потоцького на його жінку Тересу Контську.¹¹

Власне з цього часу походять і перші згадки про сільські церкви в обох селах. У реєстрі греко-католицьких церков Львівсько-Галицько-Кам'янецької єпархії, складеному 1708 року єпископом Йосифом Шумлянським, в числі священиків Чортківського намісництва (деканату) вказано священика церкви Введення Пр. Богородиці в Гадинківцях і священика у Швайківцях.¹² На жаль, віднайти давніші документи про виникнення церков у цих селах не вдалося. Якщо вони і існували давніше, то були знищені під час турецького панування. Польський історик Александер Яблоновський, який уклав атлас руських земель Речі Посполитої на зламі ХVІ-ХVІІ ст., відзначив на ньому церкву в

Гадинківцях.¹³ Але не відомо, на які джерела він посилався.

Перші конкретні відомості про церкви в обох селах походять з книги візитаційних актів початку XVIII ст., що зберігається в Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького.¹⁴ Найдавнішими є акти генеральної візитації Львівсько-Галицько-Кам'янецької єпархії 1732-1733 років. В ньому сказано: «Село Гадинківці належить до ключа Чортківського. В цьому селі парох Андрій Пашковський за презентою ясновельможного пана Стефана Потоцького, старости теребовельського, ясновельможним о. Атанасієм Шептицьким 1717 року в Уневі висвячений. Пияк добрий, часто, а власне завжди упивається і з людьми свариться. Книжки Євангелія, Службеник, Шестодник, і Тріодь цвітнайому належать. Церква Введення Пр. Богородиці порядна, під гонтами, двері замикані на замок, Іконостас з образами сніцерської роботи, під срібло належно мальований. Віттар на стовпі обрусом чорним вкритий, на ньому антимінс в корпоралі належний, хрест олов'яний, другий дерев'яний, кивот без замку, гробниця (дарохранильниця) олов'яна. Мирниці і посуд зі всіма додатками олов'яні. Хрест процесійний і дві хоругви на полотні. Дзвінок при віттарі і кадильниця. Трефологон, Тріодь постна, Півустав і Псалтир церковні. Дзвіниця належно в'язана, під гонтами. На ній п'ять дзвонів, перший вартістю 240 золотих, другий – 15 талярів, третій – 18 талярів, четвертий – 20 золотих, а п'ятий 40. Цвинтар огорожений. Братство без фундації, лише пунктами керується».¹⁵

З цього опису видно, що дідичем села 1717 року ще був Стефан Потоцький, який дав презенту священику Андрію Пашковському. Не дуже приглядний опис поведінки священика на час візитації ще не свідчить про те, що він завжди таким був. Адже, власне за нього у 1718 році і була збудована гадинківська церква, яка простояла майже до першої світової війни. Ймовірно, прийшовши в село на парохію у 1717 році о. Андрій Пашковський і зніціював будівництво нового храму замість давнішого, зведеного відразу після звільнення території від турецького панування в кінці XVII ст. Про

це згадує акт візитації парохії Гадинківці за 1758 рік. Наведемо його в перекладі сучасною українською мовою: «Село Гадинківці. Церква Введення в храм Пр. Богородиці дерев'яна, з тертого дерева, під гонтами, на ґрунті віддавна посвяченому коло 1718 року коштом попереднього пароха і частково парохіян виставлена. Посвячена о. Василем Твардиевичем, тодішнім чортківським деканом, як люди і знаки, тобто хрести на стінах стверджують. В ній віттар і престіл пропорційний, вкритий трьома тонкими обрусам, між якими антимінс з реліквіями, і з мальованим антепедіумом. Кивот, і пушка (дарохранильниця) на зберігання Святих Дарів в ньому помальовані. Розп'яття дерев'яне. Ліхтарів великих дерев'яних чотири, з яких два мальовані на червоно, і два менші олов'яні. Підлога кам'яна. Двері зі замком внутрішнім залізним. Дзвіниця навпроти церкви з даху опала і репарації потребує, як і церква. На дзвіниці п'ять дзвонів. Цвинтар частково опарканений. Деїсус (іконостас) з апостолами, пророками і чотирма намісними образами сніцерської роботи гарно змальований. Заслінка одна зелена китайкова, друга в паски газова. Хоругва одна китайкова, а три на полотні мальовані. Образ процесійний. Плащаниця на полотні. На жертovníку, двома обрусамі прикритім, два образи... Книги церковні: Євангелія друкована львівська, Мишал унівський, Службеник, Требниківдальвівські, третій унівський, Апостол, Трефолой, Октоїх, Тріоді дві львівські, Псалтир, Часловець, три служби. Метрики чотири провадяться. Парох о. Василь Сливацький, висвячений преосвященим Атанасієм Шептицьким цілої Русии митрополитом 1736 року за презентою вельможної пані Тереси з Контів Потоцької, маршалкової надвірної коронної, 18 січня 1736 року виданої».¹⁶ Отже, о. Андрій Пашковський був парохом Гадинківцею від 1717 по 1736 рік, в якому парохом висвячено о. Василя Сливацького. Заслугує на увагу відзначення візитатором факту, що церква виставлена на ґрунті віддавна освяченому. Це означає, що в селі існувала церква ще до турецького панування, тобто в XVII ст. На жаль, нічого з описаного у цьому акті візитації в теперішній церкві не збереглося – ні церкви, ні дзвіниці, ні ікон,

ні літургійних книг, нічого. Найбільше жаль, що не збереглися ті давні метричні книги, в яких священик вів записи про народження, одруження і смерть мешканців села.

Далі у акті візитації іде надзвичайно цікавий опис ґрунтів, в якому згадуються як околиці села і присілки, так і тодішні мешканці. «Ґрунти церковні для утримання пароха є: Площа, на якій стоять плебанія і цілий двір з городом, при самій дорозі до церкви і тягнеться аж до ставу, з одного боку межуючи з ґрунтом Василя Подольського, а з другого – Андрія Козицького. Величина його на півтора дня орання. За цвинтарем город на пів дня орання, з одного боку – вулиця, з другого – ґрунт Гринька Химлявого, кінцями граничить з одного боку – з орними полями і з другого – з цвинтарем. Орні поля За Гробельками від Оришковець на три дні орання в межах з однієї сторони поля Василя Козицького, з другої – Семаня Подольського, суголовками прилягає одним – до ставу, а другим – до лісу. Під Сидоровим Порубом на один день орання, тягнеться вздовж дороги, що веде до лісу, а з другого боку – Сидоровий Поруб, суголовками прилягає одним – до сіножаті панського пасічника, а другим – до лісу. Коло Пасіки Гончарової від Чорткова поле на сім днів орання, зі сходу межуює з нивою Романа Гадиного, від заходу – Іваха Литвиного, суголовками прилягає одним до лісу, другим – до нив громадських. Коло Рудки там само поле на два дні орання, зі сходу межуює з нивою Василя Козицького, від заходу – Семаня Подольського, кінцем одним прилягає до Рудки. Коло Фігури від Чорткова на півтора дня орання, з одного боку межуює з нивою Семаня Подольського, з другого – Андруха Козицького, прилягає суголовками одним до саду, в якому панська пасіка. Від Чорткова між дорогою до Швайківської границі і дорогою, що веде до Чорткова, межуючи з нивою Гринька Щербанчиного на днів п'ять орання. Там само, напроти пасіки швайківського пароха на один день орання, в межах з нивою Яцка Панчака а з другого боку – згаданий вище гостинець. На Загумінках за церквою на два дні орання, з одного боку нива Гринька Беднарчука, з другого – Яцка Ковпака, суголовками прилягає одним – до церкви, а другим – до ниви Василя Ризака. Від Коцюбинець за ставом на два дні

орання, межуює з нивою Василя Козицького з одного боку, Андруся Козицького – з другого, тягнеться то поле від ставу, а прилягає до ниви Василя Фурманюка. За ставом коло села на два дні орання, яке тепер лежить толокою, але при вимірі громаді парохіяльне поле не забирають. Сіножать від Чорткова на 24 косарів в Грязині, з одного боку якої толока, за якою відразу нива посередньо парохіяльна починається, а з другого боку сіножать Гринька Войткового. На цій сіножаті теперішній парох ниву на шість днів орання заложив. Сад в лісі від Панської долини, дохід з якого по половині йде на церкву і на пароху. Цих ґрунтів здавна парохі спокійно уживали, ерекційного акту на них дотепер немає. Це підтверджують Яцко Ковпак, Яцко Фурман, Яцко Байрак, Гринько Цебрик. Парохіян в селі числом 74.»¹⁷

Як видно з опису, в селі були ґрунти, звані За Гробельками, Сидоровий Поруб, Пасіка Гончарова, Рудка, Коло Фігури, Загумінки, Грязина, Панська Долина. Серед тогочасних мешканців села згадані Яцко Байрак, Гринько Беднарчук, Гринько Войтковий, Яцко Ковпак, Андрій (Андрух) Козицький, Василь Козицький, Івах Литвиновий, Яцко Панчак, Василь Подольський, Семань Подольський, Василь Ризак, Яцко Фурман, Василь Фурманюк, Гринько Химлявий, Гринько Цебрик, Гринько Щербанчин.

Як і в кожному візитаційному акті, відзначено рекомендації для пароха. «Вельможний егомость о. Антон Онуфрієвич, протонотар апостольський, офіціал галицький і візитатор генеральний під час візиту церкви гадинківської, зауважуючи насамперед дефекти, що є, як то що церква і



Стара дерев'яна церква Введення в храм Пр. Богородиці в Гадинківцях. Фото 1908 року.

дзвіниця потребує репарації дахів, цвинтар не до кінця обведений парканом, наказав ці недоліки поправити. Братству про артикули постаратися і всі залежності оплат, згідно з записаною інформацією, виконати. Для ґрунтів ж постаратись про специфікацію їх в колятора церкви і поінформую про результат. Також, наказав велебному парохіві щоби парохіян молитов, катехизму тощо навчав, незнаючих щоби ані за кумів, ані у шлюб не благословив».¹⁸ Видно, о. Антон Онуфрієвич не виконав свого наміру і не добився ереційного акту на ґрунти у дідичів села, бо й пізніше парох уживав їх за давним звичаєм, без письмового акту. Щодо ремонту дахів церкви і дзвіниці та опарканення цвинтаря, то ці приписи були здійснені, бо церква простояла ще півтора століття.

В інвентарі села за 1771 рік, укладеному після страшної пошесті чуми 1770 року і вписаному в Теревельські гродські книги дідичкою маєтків Евою Потоцькою, вдовою по Йоахимі Потоцькому, зазначені ті особи, що вижили і повинні були сплачувати податки і відробляти панщину. Серед них названі селяни Яцко і Матвій Байраки, Гринько Беднарчук, Панько Білик, Івась Вовчок, Ілько Доцук (Дудин), Іван Коваль, Андрух Когут, Дмитро і Михайло Козицькі, Яцко Колпачин, Антон Коник, Лесько Лаврів син орендаря, Івах Литвинів, Федько Макогон, Гжесь Мелимука, Мартин Мельник, Прокіп Литвинчук, Дмитро Рогів, Федько Сидин, Павло Сторожуків, Лавро Литвинів ткач, Іван Фурманів, синівець Фурмана, Кость Хомишин, Петро Шидловський, Гринько Юрків, Івась Яциків. Серед тих, що були звільнені від податків згадані отаман Стефан Шевручин, присяжний Федько Ризак, побережники Гринько Гриб і Іваник, гуменний Гринько Колпачек, польовий Микола Войтишин та рибак Стась Цебрик. Не згаданий священник, що теж був звільнений від податків і панщини. Ймовірно він (о. Василь Сливацький) помер під час пошесті.¹⁹ В пошесті чуми згинули аж 63 мешканці села з родинами, про що засвідчив своїм підписом хрестом присяжний Хведько Ризак: Іван Андрійковий, Іван Байрак, Гринько Байраковий, Василь Бандура, Яцко Бандуриний, Стах Безушків, Івась Безушак, Яцко Біляк, Микита Богонос, Яцко Богонос, Андрусь Богоносець, Федько Боднар, Михайло Боднар, Яцко Гончар, Лесько



Села Гадинківці і Швайківці на карті 1794 року геометра Юзефа Скупінського

Грабовий, Гринько Гриб, Василь Гриньовий, Василь Граб, Федько Дубовий, Гнат Дудка, Іван Дук, Семко Дяк, Мацько Кжижбовий, Андрух Козицький, Михайло Козицький, Яциш Копачка, Юрко Куторовий, Михайло Лавруковий, Лавр Литвиновий, Йоахим Локап, Іван Макогон, Гринько Мельник, Михайло Мельник, Федько Міськовий, Іван Міськовий, Іван Ориник, Іван Пакуля, Семень Подольський, Михайло Поповий, Микита Реміняк, Гжесько Реміняковий, Мартин Ризак, Юрко Романовий, Тимко Струж (Сторож), Стефан Тихолаз, Михайло Тихоліс, Грасушка Ткач, Яцко Федьковий, Стефан Фільварковий, Лесько Фільварковий, Яцко Фурмановий, Михайло Хомишин, Стефан Цебрик, Іван Шарварковий, Собко Швець, Михайло Шусц, Лесько Щербанчук, Іван Юрковий, а також Казьо з Петрикового, Олекса на Табаровому, Маруня на Обремського.²⁰ В живих залишилися лише 35 господарів.

У 1770-х роках село разом з маєтком перейшло у володіння Вінцента Потоцького,²¹ який після розводу зі своєю дружиною Анною Мицельською у 1794 році залишив їй добра Гадинківці і Оришківці. 1796 року вона вдруге вийшла заміж за Юзефа Целецького, якому і перейшли ці

маєтки.²²

На жаль, за збереженими документами не можна прослідкувати, доки в селі був парохом о. Василь Сливацький і хто його замінив. В Йоосифинській метриці за 1787 рік зазначені лише два городи і ґрунти греко-католицького пароха, не названого по імені – одна нива На Могилі, одна За Ставом, чотири ниви На Рудці і одна За Лісом. Відзначені там і назви ставів Басарабів, Прокопів, Щербалого, Мартинів. Всього замешкалих домів в селі тоді було 81 та панський двір. Цю метрику підписали представник дідича Антон Сташинський та війт Гадинковець Федько Фурманюк, присяжні Федько Сидин і Стах Цебрик та депутат від громади Федько Макогон.²³

Власне за цей період збереглася карта маєтку Гадинківці і Оришківці, виготовлена геометром Юзефом Скупінським 1793 року. На ній село Гадинківці зображене витягненим вздовж Нічлави поселенням. На ріці, в межах села влаштовані три стави – Деменковський, Романів і Мартинів. В центрі села, поруч з великим сільським майданом стоїть церква. У верхній частині села, при Романовому ставі відзначений панський двір. На схід від Мартинового ставу позначена Могила. На захід від села – гора Берем'яни, за якою в Маньовій і Мельниковій долині та над джерелом Рудкою – сільські угіддя. На півдні до Гадинковець прилягають землі меншого села Швайківців, теж витягнених вздовж Нічлави. Вздовж межі між ними йде дорога з Швайковець до Чорткова і стара – звана Зварицький гостинець. В примітках до карти зазначено, що межі домінії Гадинківці і Оришківці вазначені і сформовані ще 1593 року.²⁴

Ще один документ «Специфікація всіх реальностей і прав церкви Введення Пр. Богородиці обряду грецького в селі Гадинківцях, деканаті Чортківському, циркулі Заліщицькому» походить з 1803 року.²⁵ Його підписав священник о. Стефан Савічевський, парох гадинківський. Підписали цей документ також війт Семко Цебрик, присяжний Федько Фурманюк, з громади Мартин Мельник і Роман Фурманюк, адміністратор чортківського деканату о. Микола Лесіцький та дідич села Юзеф Заремба Целецький.

На самому початку Специфікації описані

будівлі, що належать до парохії Гадинківці. Перш за все, це церква: «Церква Введення Пр. Богородиці з дерева дубового тертого, на підмурівку кам'яному, під дахом тонтовим, є в доброму стані. При ній дзвіниця, також з дерева дубового, тонтами побита. Цвинтар при ній зі сторони села тертицями різної якості обведений, а по боках плотом огорожений». Далі йде дуже цікавий опис плебанії і господарських будівель, що дає можливість уявити сільську садибу початку ХІХ ст.: «Помешкання пароха зруб дерев'яний під солом'яним дахом, до якого входячи зліва – ізба з алькером, печею кахльовою і комином мурованим, а справа – пекарня і при ній комора. Вище цього помешкання – стебник на бджоли в землю вкопаний, брусами дубовими в тартаку різаними обкладений, під солом'яним дахом. Нижче помешкання при гумні – шпихлірик дерев'яний під солом'яним дахом. На гумні – стодола на стовпах дубових, в землю вкопаних, плотом городжена, вкрита солом'яним дахом. При гумні два хліви на коні і худобу на стовпах дубових, в землю вкопаних, плотом городжених, вкритих солом'яним дахом. В розі помешкання – шопо на стовпах дубових, в землю вкопаних, плотом городжена, вкрита солом'яним дахом.» Окремо згадане помешкання дяка: «При церкві халупа для дяка з дильованого дерева, солом'яною вкрита». В кінці опису будівель додане зауваження: «Помешкання пароха, стебник, шпихлірик і халупа для дяка переважно коштами домінії з додатком громадських коштів виставлені. Решта – два хліви, шопо і стодола – з панського дерева коштом теперішнього пароха виставлені».²⁶ Отже, садиба священника 1803 року складалася з хати «на дві половини» та господарських споруд – шопи, стебника, а при гумні – стодоли, шпихлірика та двох хлівів. Подібно виглядали і сільські садиби того часу.

Ґрунти церкви, якими користувався парох о. Стефан Савічевський, через брак ереційного акту в Специфікації описані дуже подрібно, з обрахунком геометричним в моргах, сяжнях: «Поле від Оришковець при Низькій Греблі зване, між нивами Тимка Козицького і панською, в користуванні тепер Ігнатія Вишинського. Поле коло Ровів за

селом, між нивами Миколи Басараба і Яцка Маймуляка. Поле під Байраковим садом, між нивами Мартина Мельника і Тимка Байрака. Поле над Рудкою між нивами Гринька Костьового і Миколи Байрака. Поле під Лісом або В Рожку зване, між нивами Стася Цебрика і Василя Макогона. Поле За Церквою, в кінці городу священика, між нивами Матвія Яворського і Явдохи Волчишиної. Поле за Мартиновим ставом між нивами Блажія Здановича і Стефана Пастушка. Поле від Швайковець, коло гостинця, ведучого з Чорткова до Пробіжної, з одного боку і нивою Тимка Козицького з другого. Друге поле від Швайковець, з одного боку якого нива Сенька Цебрика, а з другого – гостинець з Чорткова до Пробіжної. Поле при священиковій сіножаті за Березиною, між нивою Мартина Мельника і панським полем, на пасіку Леськові Фурманюкові віддане. Сіножать вище цього поля, на якій парох частково оре, а частково косить. Город при плебанії на овочі, між городами Матвія Яворського і Яцка Костьового. Другий город за церквою між городами Дмитра Дяка і Федька Кузика». ²⁷ Отже, за п'ятдесят років змінилися деякі назви полів і ґрунтів в Гадинківцях – збереглася назва Рудка, За Гробельками стали зватися При Низькій Гробельці, появилися нові назви Березина, Коло Ровів, Байраковий сад, Під лісом або В Рожку, Мартиновий став, а інші старі зникли. Змінилися і прізвища селян, хоча залишилися Байраки (Тимко і Микола), Козицькі (Тимко), Фурманюки (Лесько, Федько і Роман) Цебрики (Сенько і Стась), появилися Басараби (Микола), Вишинські (Ігнатій), Волчишини (Явдох), Дяки (Дмитро), Здановичі (Блажій), Костіви (Гринь і Яцко), Кузики (Федько), Маймуляки (Яцко), Макогони (Василь), Мельники (Мартин), Пастушки (Стефан), Яворські (Матвій). Треба зазначити, що щойно після укладення специфікації дідич села Юзеф Целецький надав 22 грудня 1803 року ерекційний акт парохії на ґрунти, з тим же ж переліком ґрунтів і привілеїв, що й у Специфікації. Останній її розділ, означений як Сервітути (права) повідомляє: «Від всіх податків і бджільних десятин двірських священик вільний. Податки монархічні, які накладає крайовий уряд повинен сплачувати.

Має вільне млино в млинах гадинківських без віддавання мірки, але лише на власну потребу, не приймаючи під тим претекстом жодного чужого збіжжя. На опал священикові дозволено вивозити з гадинківського лісу в літній період по одній фірі, а в зимовий по дві фіри галуззя зі зрубаного дерева, з обов'язком повідомляти двір. Матеріяли з пня потрібні на репарацію ж будинків і оплітання за дозволом двору видаватися будуть. Через те, що пасовиська окремого священик не має, може пасти свою худобу разом з громадською на її толоках без жодної оплати». ²⁸

В ерекційному акті Юзеф Целецький додав дві умови, яких повинен притримуватися парох о. Стефан Савічевський і його наступники: Кожної неділі у всі урочисті свята служити службу Богу в обряді греко-унійному, вчити катехизму чи науки духовної щонеділі; За всі послуги християнам чинені брав оплату, яка визначена в імператорському патенті від 1 липня 1795 року і не більше. ²⁹

Власне в цей час, 1783 року, до парохії в Гадинківцях прилучена як дочірня церква в Швайківцях. ³⁰ Перший її опис залишений візитатором, який відвідав Швайківці 1733 року: «Село Швайківці дідича пана Маковецького, ловчича лучицького. В тому селі парох о. Іван Мелчан за презентою пані Анни Маковецької, підчащини подільської ясновельможного. Атаназієм Шептицьким, тодішнім єпископом львівським, 1718 року висвячений. Метрики дві частини, начиння церковне олов'яне, Требник в четвірку, ... Октоїх писаний і Апостол, Тріодь Постна, Псалтир священика. Сам священик терпить великі гоніння від пана Маковецького. Церква Воздвиження Чесного Хреста з дерева кускового помірною структурою виставлена, соломою покрита. В середині чотири образи на таблицях, інші на полотні. Престіл на стовпі будь-як покритий. Начиння олов'яне, гробниця також олов'яна, антимінс між корпоралами, тільки грубими... Кадильниця. Дзвінок при вівтарі. Євангелія, два Службеники, Часослов, Тріодь Цвітна, Псалтир. Хрест процесійний дерев'яний. Хоругви полотняні. Дзвіниця на стовпах в'язана, гонтами побита. На ній дзвонів чотири – перший вартістю 14 битих талярів, другий – десять, третій

– сорок золотих, четвертий – чотири таляри. Цвинтар опарканений. Братство керується лише пунктами». ³¹ Отже, після відходу турків село перейшло у власність родини Маковецьких. Тоді ж звели невелику дерев'яну церкву. Її вистрій свідчить про те, що парохія була бідніша, ніж в Гадинківцях. Невідомо, чи парох о. Іван Мелчан був першим парохом у Швайківцях після звільнення цих теренів з-під турецької влади, чи був ще хтось перед ним, бо у реєстрі 1708 року і парох і посвята церкви не зазначені. Іван Мелчан був швайківським парохом від 1718 до 1743 року. Перша церква в Швайківцях простояла недовго, бо у 1757 році була зведена нова дерев'яна церква, яку відвідав і описав 20 листопада 1758 року генеральний візитатор о. Антон Онуфрієвич: «Церква Воздвиження Чесного хреста вибудувана з трьома банями і трьома хрестами гарною структурою, гонтами побита, з підлогою, але ще не поблагословлена. Вівтар великий з образом Пр. Богородиці сницерської роботи, помальований. Престіл пропорційний, трьома обрусами вкритий, між якими антимінс з реліквіями. Антепедіум вкрите вибиваним полотном. Кивот замканий, помальований. В ньому пушка олов'яна для зберігання Святих Дарів. Ліхтарів великих дерев'яних пара мальована на червоно і пара менших немальованих. Жертовник за вівтарем обрусами вкритий, на ньому хрест дерев'яний. Образи – мальований деісус (іконостас) з апостолами, пророками, чотирма намісними образами сницерської роботи. Три хоругви на полотні. Мальований дерев'яний процесійний хрест. Двері до церкви з замком. Дзвіниця з фірткою в дахах репарації потребує. На ній чотири дзвони. Цвинтар огорожений недобре.* Книги церковні: Євангелія львівська, Мишал унівський, Апостол львівський, Трифолой, Октоїх, обидві Тріоді львівські, Община писана, Требник унівський, Часослов львівський, три Набоженства. Провадяться три метрики. Парох о. Андрій Яремович висвячений ясновельможним о. Атанасієм Шептицьким, митрополитом всієї Руси і інституований 1743 року за презентою пана Костянтина Францішка з Бжезя Лянцкоронського, мечника тоштинського від 18 квітня 1743 року». ³² Отже, 1758

року стояла нова, ще не поблагословлена церква з новим іконостасом і іншим вистроєм. Порівнюючи цей опис з тією церквою, що дотепер стоїть у Швайківцях, можна зауважити, що теперішня – це та сама давня, але перебудована. Правда, всередині зберігся описаний іконостас, теж дуже перепаскуджений поправленнями і поновленнями. Відсутній і пророчий ряд іконостасу та Розп'яття, яке повинно було його увінчувати. Невідомо і як довго парохом Швайковець був о. Андрій Яремович. В Йосифинській метриці 1786 року парохом названий о. Літинський, який був останнім парохом окремої парохії Швайківці. ³³

Далі у акті візитації 1758 року йде опис ґрунтів: «Пляц, на якому плебанія разом з гумном, городом і садком коло церкви стоїть, віддавна церковний, тягнеться від дороги вниз аж до води, з одного боку межуючи з ґрунтом Василя Кобельника, а з другого – з городом жидівським. Поле до орання, найперше при гостинці Гадинківському, на чотири дні, що межує з нивою Давида Романського з одного боку, а з другого – з нивою Василя Присяжного, кінцями прилягає одним до того ж гостинця, а другим – до Дубини. На тому ґрунті пасіка священика, вільна від податків. Нижче Дубини, між дорогами, що ведуть до Чорткова, поле на шість днів орання між нивами Федька Туза і Василя Кобельника, суголовками прилягає одним до Дубини, а другим до громадських сіножатей. Від Шманьковець На Вишнях поле на чотири дні орання між нивами з одного боку Василя Кобельника, а з другого Івана Яцишиного, суголовками прилягає одним до ставу, а другим до нив громадських. Від границі гадинківської на полю, званім Подоба на один день орання між нивами Васька Кураша, з другого боку Івана Міщука, суголовками до гадинківського гостинця прилягає. Коло того ж гостинця поле на один день орання між нивами Процька Давидового, з другого боку Стефана Дудчака. Там же за долиною поле на один день орання між нивами Василя Яцишиного з одного, і Василя Галушовського з другого боку. За річкою від Гадинковець, коло вийтівського млина поле на два дні орання тягнеться від самої границі гадинківської з одного боку, а з другого – гостинець до

Пробіжної, суголовками також до гостинця колиндянського прилягає. Від Гриньковець поле на один день орання, межує з нивою Васька Кураша з одного боку, і Івана Михалчука з другого. Від Колиндян поле на два дні орання між нивами з обох боків Давида Романського, суголовками прилягає одним до панського лану, а другим до нив громадських. Над ставом коло села поле на два осінні дні між нивами Василя Яцишиного і Федора Туза. Там же, недалеко, коло млина гонтового на півтора дні орання між нивами Петра Шеша з одного і Антона Шеша з другого боку. За тим же млином сіножать на косарів дванадцять. Цих ґрунтів здавна жували священники. Ерекційного акту дотепер немає. Підтвердили старший брат Василь Яцків і інший Федько Туз, мешканці Швайковець і парохіян 26.»³⁴ Як видно з опису, в Швайківцях були ґрунти, звані На Вишнях, Подоба, ліс Дубина, два млини – вйтівський і гонтовий. Серед 26 тогочасних мешканців села згадані Василь Галушовський, Процько Давидовий, Стефан Дудчак, Василь Кобельник, Васько Кураш, Іван Михалчук, Іван Міщук, Василь Присяжний, Давид Романський, Федько Туз, Антон Шеш, Петро Шеш, Іван Яцишин, Василь Яцишин, Василь Яцків. Цікавинкою є і присутність в селі жидівського населення.

В поствізитаційних розпорядженнях о. Антон Онуфрієвич записав «найперше недоліки, як то відсутність на вітварі



Села Швайківці на кадастрі 1855 року

напрестольного хреста з корпусом, попусте начиння, дуже низькі північні дияконські двері, дзвіницю і паркан цвинтарний швидко поправити. Також щоби парох парохіян і їх дітей щонеділі і в свята навчав і неуків за кумів не брав та шлюбного благословіння їм не давав. Через те, що церква не поблагословлена заборонив в ній служби Божі. Братству про артикули постаратися і всі залеглості оплат, згідно з записаною інформацією, виконати. Для ґрунтів ж постарань про специфікацію їх в колятора церкви».³⁵ Окремо, в загальному підсумковому висновку за результатами візитації Чортківського деканату о. Онуфрієвич розпорядився приєднати швайківську парохію до гадинківської до того часу, поки не буде благословлена новозбудована церква в Швайківцях. На жаль, документи про дату її благословлення не збереглися. На відміну, від Гадинковець, для Швайковець о. Антон Онуфрієвич таки добився ерекційного акту на ґрунти. Його надав дідич села Стефан Маковецький 10 листопада 1764 року.³⁶ В Йосифинській метриці 1787 року парох швайківський о. Літинський користувався землями, розташованими За Городами, За Дільницями, За Ставом і Біля границі Пробіжнлянської. Цю метрику підписали представник дідича І. Любанський та вйт села Швайківців Андрій Кадийовський, і присяжний Петро Давидів.³⁷

Невідомо докладно, відколи парохом в Гадинківцях і Швайківцях став о. Стефан Савічевський, і як довго він був, та хто його замінив. Відповідь на ці питання могли би дати Метричні книги, але невідомо чи вони збереглися. 1818 року адміністратором парохії був о. Макар Савічевський, ймовірно син о. Стефана (?), який народився 1784 року в Гадинківцях. Отже, о. Стефан Савічевський був парохом щонайменше від 1784 по 1817 рік. Францисканська метрика Гадинківців 1820 року, яку підписали дідич Юзеф Целецький, депутати громади Стефан Гжевачевський, Гарасим Гриб, виборні Семко Цебрик, Лесько і Семко Стасіви, Антон Цебрик та Фелікс Москалюк, не називає імені священника.³⁸ В Шематизмі Львівської єпархії на 1832 рік парохом названий о. Михайло Струмінський, а на 1836 рік – о. Яків Шанковський.³⁹ Далше через парохію прокотилася низка адміністраторів, які

будучи щойно висвяченими чи парохами сусідніх сіл, не завжди добре опікувалися Гадинківцями і Швайківцями. Отже, від 1838 по 1840 рік адміністратором був о. Іван Сенатович, від 1840 по 1842 – о. Семен Лукасевич, парох Пробіжної, від 1842 по 1843 – Олексій Навроцький, від 1843 по 1844 – о. Филип Галінатий з Коцюбинець, від 1844 по 1845 – о. Дмитро Ходоровський, відразу після висвячення, від 1845 по 1847 знову о. Филип Галінатий, від 1847 по 1848 – о. Микола Чаплінський, невдовзі після висвячення, а від 1848 по 1850 – о. Яків Горбачевський, відразу після висвячення. Щойно у 1850 році на постійну роботу в парафію направили о. Тому Боратинського, який був парохом до 1855 року – до смерті в Гадинківцях під час епідемії холери. Він був похований на сільському цвинтарі. Власне в час нескінченних змін адміністраторів виник конфлікт між мешканцями Гадинківців і Швайківців, який підтримала тодішня дідичка Швайківців Катерина Спендовська. Вона, на просьбу мешканців села, подала 1842 року просьбу про виділення Швайківців в окрему капеланію зі своїм парохом. Після отримання негативної відповіді з проханням звернулася вся громада села Швайківців. Цей документ зберігся в історичному архіві у Львові: «Дізналися ми по відмову дідичам нашим у створенні капеланії і щоби ми мали священника на місці в Швайківцях, і хвалу Богові, і науку релігійну коштами наших дідичів Спендовських, а звідси і краще виховання дітей наших і підрастаючого покоління. Для цього і шкільку нам обіцяли дідичі для навчання дітей наших на час, коли священник буде, для якого і помешкання в минулому році вони вибудували зі всією господарською забудовою. Така сумна звістка дійшла до нас. Позаяк цісарсько-королівський циркулярний уряд відмовив, а тим самим і хрещення пізніше дітей наших у нас старших забране буде, а бачачи як за добром нашим обстають наші дідичі, поновно просимо, щоби їх турботи про нас не припинялися, і щоби ми могли отримати їх обіцянку, тому що дуже терпимо від Гадинківців, через які не дістають наші діти науки святої і не мають служб Божих. Від часу, як відійшов о. Сенатович з парохії терпимо різні прикrostі так, що

часом, якби не старання і пильність наших дідичів, то би ми невисповіданими помирали і похорону не було би кому відправити. Скільки вони чужих священників наймали на похорони і хрестини. Вони постаралися і по відпуст річний в нашій церкві. Без них і діти наші не знали би жодної віри через парохію гадинковецьку, до якої ми нещастям нашим приєднані. Те село віддавна нам ненависне, злі сусіди і тяжкі вороги наші, так для панів наших пани гадинківські, як і громада тамтешня для нас. Раді би видерти нам землю нашу, а то і життя, бо вже за наших панів-дідичів двоє людей наших гадинківськими людьми забито. Варти нам ставлять під нашим селом, під різними приводами, щоби ми не відвідували церкви їхньої. А тому потрібно, щоби ухилитися від різних неприємностей, які дуже часто зазнаємо, нас відділили назавжди від Гадинковець і щоби ми мали свого священника на місці. А якщо би, на наше і наших дітей нещастя, не дозволили місцеву капеланію то просимо, щоби наші пани добилися для нас у високих урядів приєднання до Коцюбинець, звідки тепер маємо нашого шанованого теперішнього священника Галінатого, який і парохію гадинківську обслуговує, який своїми науками і зразковими службами Божими нас і наших дітей утримує в релігії і покорі. Або ж до парохії в Колиндянах, селі, з яким граничимо і ніколи не мали і не маємо сварки. Які то просьби в імені цілої громади нашої швайківської підписуємо Гаврило Давидюк і Михайло Тимків, депутовані від громади, Івась Стемпель і Івась Процьків – від братства церковного, Андрух Іванців вйт, Мацько Шимків і Павло Миколів – присяжні».⁴⁰ Ця просьба селян, звичайно, залишилася без вирішення і село продовжувало належати до Гадинківської парохії. 1850 року о. Тома Боратинський збудував нову дерев'яну плебанію. Але, заразившись під час епідемії холери він помер 1855 року і був похований на місцевому цвинтарі.

1855 року на парохію прийшов молодий і енергійний о. Іван Корній. У 1860 році з його ініціативи була відновлена церква в Гадинківцях і наново освячена. Дещо пізніше він зніщював відновлення церкви в Швайківцях. Під час цього ґрунтового ремонту швайківська церква з трибанної

перетворилася на безверху будівлю. Дім о. Корнія став місцем, навколо якого гуртувалося українське життя. Його донька Олена вийшла заміж за о. Миколу Січинського (1850-1894), відомого діяча народовця, посла до Галицького Союму.

Впродовж всього XIX ст. село Гадинківці належало дідачам Целецьким – Юзефові (†1829), його синаві Станіславові-Ігнатію (†1855), внукові Альфреду-Каролію (†1892) і накінець правнукові Артуру (†1930). В першій половині XIX ст. Станіслав Целецький організував у селі фабрику поташу, а в 1840-х роках спробував розводити гусениці шовкопряда і прясти шовк, на початках навіть з певним успіхом. Великий панський двір розташовувався посеред села. З часом, він перетворився на джерело полонізації. Особливо цьому сприяв Артур Целецький. На початку XX ст. він подарував великий мурований будинок корчми латинським сестрам-служебницям, які вели в ньому польськомовну захоронку для дітей. Після першої світової війни дідач Целецький передав латинській парохії в Жабинківцях мурований будинок гуральні, яка перебувала його на костел. 1921 року Артур Целецький розparcelював свої ґрунти Коло Могили частково між українцями, поверненнями з Канади, але більшість ґрунтів За Лісом, недалеко від залізничної станції Гадинківці – між польськими колоністами, які 1925 року утворили там окрему громаду Заремба (за гербом Целецьких). Сам же ж Артур перенісся до Кракова, забравши з собою і домовини з прахом предків, які були поховані на гадинківському цвинтарі в мурованій каплиці.

По смерті о. Корнія (†1890) від 1891 по 1928 рік парохом села був о. Климент Соневицький.⁴¹ Він став керівником не тільки релігійного, але й національного життя мешканців села. О. Климент став головою читальні, головував на вічах, зокрема в часі сільського селянського страйку 1902 року, боротьби за виборчу реформу та передвиборчих змагань. Село Гадинківці здавна здобуло собі славу тим, що батьки незвичайно дбали про освіту своїх дітей і посилали їх до середніх та й високих шкіл, незважаючи на те, що були незаможні, бо в селі не було багатих селян, тільки середняки і малоземельні. Ця тяга

до освіти помітна вже наприкінці XIX ст. завдяки вкладові родини Сімовичів. Вже в шематизмах за 1841 і 1853 роки відзначено, що в Гадинківцях існувала парохіяльна школа. Учителем у ній в другій половині XIX ст. був Іван Сімович з Білобожниці, уродженець 1834 року, знаменитий педагог. Він передчасно помер 1886 року в Гадинківцях, залишивши сімох малолітніх дітей. Проте вдова, Юлія з Прокоповичів (1838-1932), вивела їх в люди, зокрема сини відіграли визначну роль в релігійному і національному житті Галичини. О. Михайло Сімович (1869-1951) був катехитом середніх шкіл у Чернівцях, а після окупації Буковини Румунією – апостольським візитатором греко-католицької церкви на Буковині, священником був і о. Аполоній Сімович, учителем Дем'ян, який помер на туберкульоз під час Першої світової війни під Віднем, і нарешті відомий науковець-філолог, професор, доктор Василь Сімович (1880-1944). Священником став і перший вихідець з селян, шкільний товариш Михайла Сімовича Григорій Хомишин (1867-1945), пізніший єпископ Станіславівської єпархії, замордований в совєцькій тюрмі.

Власне з ініціативи о. Климента Соневицького розпочалося 1909 року зведення нового мурованого храму в Гадинківцях. Урочисте освячення його здійснив станіславівський єпископ Григорій



Село Гадинківці. Церкви Різдва Пр. Богородиці. Сучасне фото



Село Гадинківці. Іконостас церкви Різдва Пр. Богородиці. Сучасне фото

Хомишин 21 вересня 1913 року, посвятивши нову церкву Різду Пр. Богородиці.

Церква постала посеред села на місці давнішої дерев'яної. На жаль, не вдалося віднайти імені архітектора, але це був хтось, що орієнтувався на сакральні споруди львівського архітектора Василя Нагірного.

Це хрестовокупольна, візантійського типу споруда, орієнтована по осі схід-захід, мурована з цегли, отинькована, на облицьованому каменем підмурівку. Квадратову наву увінчує велика шоломова баня, що виростає з високого восьмибічного барабану з вужчими скісними гранями. Баня завершена ажуровим ліхтарем з хрестом. До квадратної нави прилягають прямокутні рамена (видовжений бабинець, та коротші північне і південне) і півциркульний вітвар з двома низькими прямокутними ризницями. Рамена вкриті двосхилими дахами, гребені яких сягають нижнього краю вікон четверика нави, а вітвар – півконтинічним дахом. Всі рамена, крім вітваря, фланковані наріжними восьмигранними вежами на квадратних постментах, увінчаними цибулястими баньками на ажурових ліхтарях. Симетрично до вітваря прилягають захристії під двосхилими дахами, з входом у східній стіні південної. Всі дахи вкриті оцинкованою бляхою.

Площини стін торців пластично оживлені великими арковими нішами з півциркульним

вікном у профільованому обрамуванні, бічних стін оздоблені декоративним аркатурним фризом і профільованим карнизом. У східній частині вітваря – кругле вікно. Чільний фасад осьової композиції, акцентований приставленим порталом з барокізуючим фронтоном, увінчаним кам'яним хрестом. Над порталом – два аркові вікна. До церкви веде два входи: головний від заходу та додатковий – у східній стіні північної ризниці.

Вінтер'єр простір навирозкритий дозеніту куполу на восьмибічному барабані, нижній ярус якого підкреслений профільованим карнизом. Барабан посаджений на чотири підпружні півциркульні арки та вітрила. Світло падає крізь вісім вікон у гранях барабану. Всі рамена перекриті півциркульними склепіннями, а вітвар – півкуполом. Хори розташовані в бабинці над входом.

Іконостас XX ст., різьблений чотириярусний, аркової побудови. Нижній ряд іконостасу виготовив і розписав уродженець села маляр Теофіль Фірманюк на кошти фундатора Тимка Бабина. Верхні ряди були виконані шойно після Другої світової війни Ярославом Углярюм. Стіни церкви вкриті орнаментальними розписами з сюжетними картинами. Зліва від іконостасу розташована казальниця, вихід на яку веде в стіні з південної ризниці, а справа – бічний вітвар Св. Миколи. В запрестольному вітварі поміщена ікона Пр. Богородиці в золочених ризах, ймовірно єдина ікона зі старої церкви.

Навпроти входу в церкву, при огорожі дещо справа стоїть мурована стінна дзвіниця з трьома арковими прорізами на дзвони. Зберігся лише один невеликий, але, як повідомив дописувач в австрійському журналі «Mitteilungen» за 1909 рік, на нову дзвіницю були перенесені два старі дзвони – один зі зображенням Пр. Богородиці 1713 року та другий – 1731 року.⁴²

В радянські часи село назване Комсомольським, первісну назву повернули 1990 року. Церква в селі діяла весь період радянської влади, правда, після так званого Львівського собору 1946 року перейшла до Російської православної церкви. Але з відродженням Української держави першою на Тернопільщині повернулася в лоно греко-



Село Швайківці. Церква Воздвиження Чесного Хреста. Сучасне фото

католицької церкви.

Поруч з дзвіницею 5 серпня 2007 року освятили пам'ятник блаженному мученику Григорію Хомишину. Божественну Літургію провів владика Володимир Війтишин. Єпископ Григорій Хомишин проголошений блаженным мучеником у Львові 27 червня 2001 року папою Іваном Павлом II. Григорій Хомишин народився 25 березня 1867 року в Гадинківцях. Після закінчення Духовної семінарії прийняв св. Тайну Священства. Продовжував студіювати богословські науки у Відні (1894-1899). 1902 року митрополит Андрей Шептицький призначив о. Григорія ректором Духовної семінарії у Львові. Інtronізація о. Хомишина на Станіславівського єпископа відбулася 1904 року в соборі Св. Юра. 1939 року його вперше арештувало НКВД. Вдруге єпископа арештували в квітні 1945 року і вивезли до Києва, де він помер 17 січня 1947 року у в'язниці НКВД.

На відміну від гадинківської, швайківська церква була зачинена на початку 1960-х років і відчинена для Богослужень щойно з утворенням Української держави. Ремонт, проведений відразу після відчинення церкви, спотворив її як зовнішній, так і внутрішній вигляд. Про походження церкви з XVIII ст. свідчить вхід в південній стіні бабинця, характерний для цього регіону у XVII-XVIII ст. Три прямокутні зруби, витягнені по осі схід-захід. Ширший квадратний зруб нави критий вищим двосхилим дахом зі сліпим ліхтарем на гребені, увінчаним кулястою маківкою. Ще дві такі ж кулясті маківки з кованими хрестами вінчають гребені двосхилих дахів бабинця і вівтаря. Церкву оперізує піддашся, оперте на випусти



пам'ятник блаженному мученику Григорію Хомишину

вінців зрубів через вертикальні підпори. Ще одним свідченням її давності є два спарені прямокутні вікна в південній стіні нави та одне в північній. Таке розташування вікон характерне для XVIII ст. На жаль, піддашся, випусти та зруб підопасання ошальовані вертикально дошками і помальовані синьою фарбою, що дуже спростило естетичне сприйняття будівлі. Погіршують його і прибудови під піддашсям та непропорційна різниця при південній стіні вівтаря.

Всередині зберігся чотирирусний різьблений і золочений іконостас рядової побудови з середини XVIII ст. Правда, пророчий ряд його втрачений, а ікони трьох інших безжально перемазані непрофесійними малярами.

На захід від церкви на початку 2000-х років встановлено бюст блаженного священномученика української греко-католицької церкви XX ст. єромонаха о. Віталія Байрака. Блаженным проголосив його папа Іван-Павло II під час відвідин України у 2001 році.

Віталій (Володимир) Байрак народився 24 лютого 1907 року в Швайківцях в релігійній сім'ї. 1922 року поступив у Чортківську гімназію, де проявив себе зразковим



Село Швайківці. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста. Сучасне фото

гімназистом, активним організатором громадської роботи. 4 вересня 1924 року вступив до монастиря ЧСВВ. Після новіціату у Крехові та підготовки при монастирях у Лаврові, Добромилі та Христинополі вивчав філософію та богослов'я. 26 лютого 1933 року склав схиму, а 13 серпня 1933 року висвячений у Жовківському монастирі. Свою першу Службу Божу відправив у рідному селі в присутності батьків, братів і сестер, родини й односельчан. У Жовкві єромонах Віталій докінчив свої студії та одночасно провадив парохіяльне життя в церкві Пресвятого Серця Ісусового. Його також призначили заступником ігумена Жовківського монастиря, доручивши парохіяльну канцелярію. В кінці червня 1941 року о. Байрак замінив замученого 29 червня 1941 року більшовицькими окупантами ігумена Дрогобицького Свято-Троїцького монастиря о. Якіма Сеньківського. Після приходу радянських військ, з 8 серпня 1944 року о. В. Байрак душпастирював у Бориславі. Однак 17 вересня 1945 року працівники Управління НКВС Дрогобицької області арештували його і звинуватили в антирадянській діяльності. Його засудили до восьми років позбавлення волі, але після побоїв у дрогобицькій тюрмі він помер 16 травня 1946 року.

Додатки

Національний музей у Львові імени Андрія Шептицького, відділ рукописів.

Ркл-11, арк. 233. Акт візитації 1733-1733 років Чортківський деканат

Село **Гадинківці**, церква Введення в храм Пр. Богородиці

Wieś Hadynkowce do klucza Czortkowskiego należąca. W tej wsi Prezbiter Andrzej Paszkowski za prezentą JWM Pana Stefana PotockiegoTrybowelskiego Starosty od JWM x. Atanazego Szeptyckiego 1717 Anno w Uniowie ordynowany, piiak dobry często a własnie zawsze upiiasię y z ludzmi się kluci. Ewangelia, Służebnik, Szestodnik, Tryhod Cwitna.

Cerkiew pod tytułem Wowedeniia Пртои Бци należyta, pod gątami, drzwi zamczyste, obrazow Majestat snycerskiey roboty pod srebro należycie malowany, ołtarz na słupie obrusem czarnym pokryty, antymis w korporale należyty, krzyż cynowy, drugi drewniany, cemborium bez zamku, hrobnica cynowa, y mirnice sosudy ze wszystkim cynowe, aparat 1 kamkowy stary, epitrachil ataminowy czerwony, 2 stycharzow, dzwonek przy ołtarzu, kadzelnica spiżowa, Trefoloy, Tryhod Postna, Połustaw, Psalteryz, zasłona iedna zielona kitaykowa, chustek iedwabnych trzy, krzyż processjonalny, chorągwie dwie na płutnie, dzwonorow 5 pierwszy zł. 240, drugi talerow 15, trzeci 18, czwarty zł. 20, piąty 40. Dzwonnica należycie wiązana pod gątami. Cmentarz ogrodzony. Bratowstwo bez fundusz tylko przy punktach zostaie.

Ркл-11, арк. 233 зв. Акт візитації 1733-1733 років Чортківський деканат

Село **Швайківці**, церква Воздвиження Чесного Хреста

Wieś Szwaykowce Jms Pana Makowieckiego łowczyca łuczyskiego W tej wsi presbiter Jan Melczan za prezenty Jms pani Anny Makowieckiey podczaszyny Podolskiey od Illmi x. Athanazego Szeptyckiego pro tunc Eppe Lwowskiego 1718 Ano ordynowany. Metryki dwie części, sosudy cynowe. Aparat materialny paskowaty, stycharzow 3, Trebnik in 4to ... Oktoich pisany y Apostoł, Tryhod Postna, psalterz. Sam wielką persekucyą od Jms pana Makowieckiego ma.

Cerkiew pod tytułem Podwyszenia S. Krzyża z drzewa cuskowego mierną strukturą wystawiona, słomą pokryta, we srodku 4

obrazow na tablicach, insze na płotnie, prestoł na słupie utcumque pokryty. Sosudy cynowe, hrobnica także cynowa, antymis między korporalami, tylko grubemi. Apparat ieden kamkowy czerwony, stycharz 1. Kadzielnica, dzwonek przy ołtarzu. Ewangelia, Służebnikow 2, Czasosłow, Tryhod Cwitna, Psalterz. Krzyż processionalny drewniany, Chorągwie płotniane. Dzwonow 4: pierwszym valore 14 talerow bitych, drugi talerow 10, 3 zł. 40, 4 talerow cztery. Dzwonnica na 4 słupach wiązana, gętami pokryta. Cmentarz oparkaniony. Braterstwo tylko za punktami zostaje.

Ркл-19, арк. 51 зв. -53. Акт візитації 1758 року Чортківський деканат

Село **Гадинківці**, Церква Введення в храм Пр. Богородиці.

20 9bris Wieś Hadynkowce Cerkiew pod Tytułem Ofiarowania Nayss. Panny M. drewniana tartego drzewa, pod gontami, na gruncie zdawna poświęconym, circa Annum 1718 sumptem przeszłego parocha y poczęści parochian erygowana, benedykowana od Jmc x. Bazylego Twardyewicza protune dziekana Czortkowskiego, iak ludzie twierdzą y znaki alias krzyże pisane na scianach attestantur. W niey Ołtarz y mensa proportionalna z trzema ciężkimi obrusami między ktoremi Antemis cum Reliquiis, antepedium malowane, Cyborium w którym Puszka cum Ssmo konserwatur pomalowane. Krucifix drewniany, lichtarzow wielkich drewnianych 4 z których para czerwono pomalowana, cynowych zaś małych para. Posadzka kamienna. Drzwi z zamkiem wewnętrznym żelaznym. Dzwonnica a parte z dachu opadła y reparacyi w dachach tak iako y Cerkiew potrzebuia, na ney dzwonow 5. Cmentarz poczęści oparkaniony. Deisus z Apostołami, z Prorokami y czterma namiesnemi obrazami snycerskiej roboty przystoynie zmalowany. Zasłonka zielona kitaykowa 1, druga w paski, gazowa. Chorągiew iedna kitaiowa, 3 na płutnie malowane. Obraz processjonalny. Płaszczonica na płutnie. Na żertowniku dwoma obrusami przykrytym obrazow 2. Sprząt Cerkiewny. Kielich srebrny cum requisiti, cynowy także. Krzyż cynowy. Puryfikatoryzow 3. Korporałow 4. Patek materyalnych 4. Aerow bławatnych 4. Humerałow 3. Alb 3 grubszych, 1 ciężka. Pasek bawelniany, 2gi wełniany. Apparat kitaykowy piekowany popielaty z

kapą droietową szafirową y z gałonem złotym cum requisiti, drugi czerwony tabinowy z kapą zieloną także tabinową z kompanką srebrną. 3ci prostey materyi paskowaty. Myrnice cum oleis S. cynowe, ampulek 4. Trybulaż mosiężna, dzwonkow przy ołtarzu 2. Xięgi Cerkiewne. Ewangelia drukowana lwow., Mszał uniowski, Służebnik, Trebnikow 2 lwowskie 3ci uniowski, Apostoł, Trefoły, Oktoiek, Tryody dwie lwowskie, Psalterz, Czasowiec, troie Nabożeństwa, Metryki czworakie produxet. Paroch x. Bazyli Sływacki ordynowany ab Illmo ac Rmo Athanasio Szeptycki totius Russie Metropolitanano cite docent literae institutionis de ab 1736 za Prezentą Jw Jmci Pani Teressy z Kątow Potockiey marszałkowej nadworney koronney A^o 1736 die 18 Januarij sobie konferowaną. Gronta Cerkiewne dla sustentacyi parocha są te: Plac na którym Resydencya kapłańska y całe dworzysko z ogrodem stoi poprzy samey drodze od cerkwi ciągnie się aż do stawu z iedney strony o miedze z gruntem Wasyla Podolskiego, z drugiey Andrzeya Kozickiego; obszerność tego na pułtora dnia orania. Za Cmentarzem ogrod na puł dnia orania, z iedney strony ulica, z drugiey Hryńka Chymlawego, koncami przypiera iednym do pul ornich, drugim do Cmentarza. Pola do orania Za Grobelkami od Oryszkowiec na dni 3 o miedze z iedney strony Wasyla Kozickiego, z drugiey Semania Podolskiego, suhołowkami przypiera do stawu, drugimi do lasu. Pod Porubem Sydorowym na dzień 1, ciągnie się koło drogi do lasu idącey, po drugiey stronie Porub Sydorów, końcami iednym do sianożęci panskiego pasiecznika, drugim do lasu przypiera. Koło Pasieczyska Ganczarzowego od Czortkowa na dni 7, od wschodu o miedze z niwą Romana Gadzinowego, od zachodu Iwach Litwinowego, suhołowkami iednym do lasu, drugim do gromadzkich przypiera. Koło Rudki tamże na dni 2, od wschodu o miedze z niwą Wasyla Kozickiego, od zachodu Semania Podolskiego, koncami iednym przypiera do Rudki. Koło Figury od Czortkowa na pułtora dnia, po iedney stronie niwa Semania Podolskiego, po drugiey Andrucha Kozickiego, przypiera suhołowkami iednym do sadu, w którym pasieka pańska. Od Czortkowa między drogami od Szwaykowskiej granicy y drogą idącą do Czortkowa o miedze z niwą Hryńka Szczerbanczynego na dni 5, Tamże przeciwko pasieki kapłana szwaykowieckiego

na dzień 1 o miedze z niwą Jacka Panczaka, po drugiey stronie pomieniony wyż gosciniec. Na Zagumiękach za cerkwią na dni 2, po iedney stronie niwa Hryńka Bednarczuka, po drugiey Jacka Kowpaka, suhołowkami iednym ku cerkwi, drugim do niwy Wasyla Ryzaka. Od Kociubiniec za stawem na dni 2 o miedze z niwą Wasyla Kozickiego, po drugiey stronie Andrusia Kozickiego, ciągnie się to pole od stawu a przypiera do Wasyla Furmaniuka niwy. Za Stawem koło wsi na dni 2, ktore teraz iest w tłoce, ale przy wymierze gromadzie kapłańskie pole nie odmieniaią. Sianożęc od Czortkowa na kosarzow 24 w Grzezynie, po iedney stronie tłoka, po ktorey zaraz niwa mediate kapłańska zaczyna się, po drugiey sianożęc Hryńka Woytkowego. Na tey że sianożęci paroch terazniejszy niwe na dni 6 podciąnoł. Sad w lesie od Pańskiej doliny, ktorego połowa idzie na cerkiew, a połowa na kapłana. Ktorych gruntow zdawna kapłani spokojnie używali, Erekcji na nie do tych czas niema. Recognoverunt Jacko Kowpak, Jacko Furman, Jacko Bayrak, Hryńko Cebryk. Parochian N 74.

Decretum Reformationis

Wielmożny Jmc x. Antoni Onufryewicz protonotariusz Aplki. oficał Halicki y wizytator Grlny pod czas wizyty cerkwi Hadynkowskiej zważaiąc nayprzed defekta znayduiące się, iako to że cerkiew y dzwonnica w dachach reparacyi potrzebuia, cmentarz nie do parkaniony, więc te defekta meliorować. Bractwu o artykuły postarać się y w liquidacyi prowentow y expensow cerkiewnych podług informacyi niscriptej zostawionej sprawować się przykazał, Co zaś należy gruntow instrumentem kollatorskim niespecyfikowanych, o takowy instrument specyfikacyi y aukcyi posagu cerkiewnego rekurs do JW kollatora uczynie, y officium suum pod czas trwającej wizyty informować dla dalszey decyzyi y dekretu reformacyjnego gnego ordynował M D N. Tudzież w parochowi aby parochian pacieży, katechyzmu etc. nauczał, nieumieiętnych zaś ani za kumow, ani w małżeństwo błagosławił zalecił.

Ркл-19, арк. 48 зв. -49 зв. Акт візитації 1758 року Чортківський деканат

Село **Швайківці**, Церква Воздвиження Чесного Хреста.

Wieś Szwaykowce 20 9bris Cerkiew pod tytułem Podwyższenia S. Krzyża wybudowana o trzech kopułach z trzema krzyżami strukturą

przystoyną, gontami pobita, z podłogą, ieszcze nie benedykowana. Ołtarz wielki z obrazem Nayss. Panny Maryi snycerskiej roboty pomalowany, z mensą proporcjonalną, trzema obrusami przykrytą, między ktoremi antemis cum reliquis, antepedium na płutnie wybiianym. Cyborium zamczyste pomalowane, w nim puszka cynowa w ktorey Ssmum konserwatur. Lichtarzow wielkich para drewnianych czerwono zmalowanych, druga para mniejszych nie pomalowanych. Żertownik za ołtarzem obrusami przykryty, na którym krzyż drewniany. Obrazy. Deisus z apostołami, prorokami, czterma namiestnemi obrazami snycerskiej roboty zmalowany. Chorągwi na płutnie 3. Krzyż processjonalny drewniany pomalowany. Drzwi do cerkwi zamczyste. Dzwonnica z furką w dachach reparacyi potrzebuia, na ktorey dzwonow 4. Cmentarz niedobrze ogrodzony. Sprząt cerkiewny. Kielich cum requisitis srebrny. Puryfikatoryzow 5. Korporałow ciężkich 2. Wozduszkow małych y większych 4. Aer ieden lity, drugi materialny niebieski. Humerałow ciężkich 2. Alb cięższych dwie, grubszych 2. Paskow 2. Apparat ieden materialny kwiecisty, srodkem słupek materyi litey maiący cum requisitis, drugi atlasowy czarny poszarpany, 3ci materialny wyszywany także poszarpany. Dzwonkow przy ołtarzu 2. Ampułka 1. Trybularz mosiężny. Myrnice cum oleis S. cynowe popsute. Xięgi Cerkiewne. Ewangelia lwowska, Mszał uniowski, Apostoł lwow., Tryfoły, Oktoich, Tryody obie lwowskie, Obszczyna pisana, Trebnik uniowski, Psalterz, Czasosłow lwow., troie Nabożeństwa, Metryki troiakie produxit. Paroch x. Jędrzey Jaremowicz ordynowany ab Illmo ac Rumo Athanasio Szeptycki metropolitanano totius Russie uti docent litine Institutowany de anno 1743 za prezento W Jmc pana Konstantego Franciszka z Brzezia Lanckorońskiego miecznika Gostyńskiego 1743 Ao die 18 Aprilis sobie konferowany. Grunta cerkiewne. Plac na którym rezydencya kapłańska z gumnem, ogrodem y sadkiem około cerkwi stoi zdawna cerkiewny, ciągnie się od drogi nadół aż do wody z iedney strony o miedze gruntu Wasyla Kobielnika, z drugiey o grud żydowski. Pola do orania nayprzed koło goscinca Hadynkowskiego na dni 4 o miedze z niwą Dawida Romanskiego, z drugiey strony Wasyla Przysężnego, koncami iednym do tegoż goscinca, drugim do dembiny przypiera. Na

tym gruncie pasieczysko kapłanskie wolne. Niżej dembiny między drogami do Czortkowa idącymi na dni 6 między niwami Fedka Tuza y Wasyla Kobielnika, suhołowkami iednym do dembiny, drugim do sianożęci gromadzkich. Od Szmańkowiec Na Wiszniach na dni 4 o miedze z iedney strony Wasyla Kobielnika niwy, z drugiej Iwana Jacyszynego przypiera ten grunt suhołowkami iednym do stawku, drugim do niw gromadzkich. Od granicy Hadyńkowskiej na polu Podoba zwanym na dzień ieden o miedze niwy Waska Kurasza z drugiej strony Iwana Miszczuka, suhołowkami do goscinca Hadyńkowskiego przypiera. Koło tegoż goscinca na dzień 1 między niwami Dawidowego Procka, z drugiej strony Stefana Dudczaka. Tamże za doliną na dzień 1 między Wasyla Jacyszynego niwą po iedney, po drugiej stronie Wasyla Hałuszowskiego. Za rzyczką od Hadyńkowiec koło młyna woytowskiego na dni 2 od samey Hadyńkowskiej po drugiej stronie goscinec do Probozny idzie, suhołowkami także do goscinca Kolindzianskiego. Od Hrynkowiec na dzień 1 o miedze z niwą Waska Kurasza, z drugiej strony Iwana Michałczuka. Od Kolendzian na dni 2 między niwami z oboch stron Dawida Romsnskiego suhołowkami iednym przypiera do ładu Panskiego, drugim do niw gromadzkich. Nad stawem koło wsi na dni 2 iesiennich między niwami Wasyla Jacyszynego y Fedora Tuza. Tmże niedaleko koło młyna gontowego na pułtora dnia o miedze z niwą Petra Szesza z drugiej strony Antona Szesza. Za tymże młynem sianożęć na kosarzow 12. Ktorych gruntow zdawna kapłani używali. Erekyi do tychczas niema. W tłoce także na pułtrzecia dnia od Probużny zdawna w posesyi spokojney będące. Rekogverunt Wasyl Jackow starszy brat, Fedko Tuz ac alii obywatel Szwaykowiec y parochian N 26. Decretum reformationis Wielmożny Jmc x. Antoni Onufryewicz Protonotariusz aplski, official Halicki y wizytator Grlny pod czas wizyty genlney cerkwi Szwaykowieckiej nayprzed zważywszy defekta znajdujący się iakoto że na ołtarzu krzyża z korpusem niema, myrnice popsute, aparaty poszarpane, drzwi siwerne bardzo niskie, dzwonnica y cmentarz reparacyi potrzebią, te wszystkie pilnie meliorować przykazał. Oraz aby w. paroch parochian y ich dzieci pacierzy y artykułow wiary S. co niedziela y święto nauczał i

nieukow ani za kumow przyjmował, ani w małżeństwo błogosławił poki nie nauczą się. Ponieważ zaś cerkiew pobenedykowana nie iest, Nabożeństwa w niey zakazał. Bractwa o artykuły autentyczne postarać się y w liquidacyi prowentow y expensow cerkiewnych podług informacyi niscripty zostawiony sprawować się. Xiąg niepoprawnych y nieaprobowanych niekonsecrować zalecił. Co zaś należy gruntow instrumentem kollatorskim niespecyfikowanych y w sianożęciach szczupłych o takowy instrument specyfikacyi y aukcyi posagu cerkiewnego rekurs uczynić ordynował do Wielmożnego kollatora M. D. N.

Центральний Державний історичний архів України у Львові,
Ф. 159, оп. 9, спр. 662, арк. 2-3.

Specyfikacya wszelkich realności i praw do cerkwi parochyalney pod tytułem Ofiarowania Nayświętszey Panny Maryi obrządku greckiego we wsi Hadyńkowcach, dekanacie Czortkowskim, cyrkule Zaleszczyckim należących. I. Realności: 1. Cerkiw pod tytułem Ofiarowania Nayświętszey Panny Maryi z drzewa dębowego tartego na podmurowaniu kamiennym, pod dachem gątowym w dobrym stanie zostaiąca. Przy tey dzwonnica także z drzewa dębowego gątami pobita. Cmentarz przy tey z przyczółku od wsi tarciami różnego gatunku drzewa obłożony, a po bokach płotem ogrodzony. 2. Pomieszkание parocha, w którym zrab drewniany, do którego wchodząc po lewey ręce izba z alkierzem, piec kafłowy i kominek murowany, po prawey ręce piekarnia i przy ney komora, pod dachem słomianym. 3. Po wyżej tego pomieszkania stebnyk na pszczoły w ziemi wykopany, brusami dębowymi trackas rzniętymi obłożony, ze wszystkim dobry, pod dachem słomianym. 4. Po niżej pomieszkania przy gumnie szpiklerzyk drewniany pod dachem słomianym, dobry całkiem. 5. W gumnie stodoła na słupach dębowych w ziemi wkopanych, płotem grodzona, pod dachem słomianym. 6. Przy tym gumnie chlewów na konie i bydło dwa na słupach dębowych w ziemi wkopanych, płotem grodzonych, pod dachem słomianym. 7. W rogu pomieszkania szopa na słupach dębowych w ziemi wkopanych, płotem grodzona, pod dachem słomianym. 8. Przy cerkwi chałupa dla diaka. Drzewa dyłowanana, pod dachem

słomianym. Adnotacya. Pomieszkание dla parocha, stebnik, szpiklerz i chałupa dla diaka po większey części dominii a po mnieyszey gromady wybudowane, inne zaś budynki z drzewa pańskiego kosztem ninieyszego parocha wystawione, iako to chlewów dwa, szopa i stodoła. Grunta dla cerkwi parochyalney Hadyńkowskiej przez JMc xiędza Stefana Sawiczewskiego ninieyszego parochaspokoynie ciągle trzymane i dotąd używane w niedostatku erekyi jemu służący kazawszy dominium każdy w szczególności kawał tych pól, sianożęci i ogrodów geometrycznie na morgi i sążnie przemnożyć i zrachować w tym mieyscy in statu quo specyfikuią się: 11. Pole od Oryszkowiec przy Nizkiej Grobelce zwane, między niwami Tymka Kozickiego y Pańską w posiadaniu teraz Ignacego Wyszynskiego wynosi 4 m. 180 3/6 s. 12. Pole koło Rowów za wsią między niwami Mikoły Basaraby i Jacka Maymulaka wynosi 1 m. 135 4/6 s. 13. Pole pod Bayrakowym sadem między niwami Marcina Mielnika i Tymka Bayraka wynosi 7 m. 219 s. 14. Pole nad Rudką między niwami Hryńka Kostiewego i Mikoły Bayraka wynosi 7 m. 496 1/6 s. 15. Pole pod Lasem albo W Rozku zwane między niwami Stasia Cebryka i Wasyla Makohona wynosi 2 m. 527 1/6 s. 16. Pole za Cerkwią w końcu ogrodu kapłańskiego między niwami Macieia Jaworskiego i Jawdochi Wołczyznyney wynosi 2 m. 418 4/6 s. 17. Pole za Stawem Marcinowym między niwami Błażeia Zdanowicza i Stefana Pastuszka wynosi 2 m. 1202 3/6 s. 18. Pole od Szwaykowiec koło goścince idącego z Czortkowa do Probużny z iedney strony, z drugiej zaś strony przy niwie Tymka Kozickiego wynosi 1 m. 575 s. 19. Pole drugie od Szwaykowiec z iedney strony niwa Seńka Cebryka, z drugiej gościniec Czortkowski do Probużny idący przypiera wynosi 6 m. 809 3/6 s. 20. Pole przy sianożęci kapłańskiej za Brzezina między niwami Marcina Mielnika i pańskim polem na Podpasieczce Leśkowi Furmaniukowi danym wynosi 12 m. 256 s. 21. Sianożęć powyżej tego pola, w której po części orze a po części kosi xiędz paroch wynosi 7 m. 1510 s. 22. Ogród przy pomieszaniu parocha na warzywa między miedzami ogrodów Macieia Jaworskiego i Jacka Kościowego wynosi 410 s. 22. Ogród drugi za cerkwią między ogrodami Dmytra Diaka i Fedka Kuzyka wynosi 1300 s. II. Serwituty: 22. Od podatków wszelkich i

dziesięcin pszczelnych dworskich wolny iest. Podatki zaś monarchiczne iakie z rządow Kraiowych wypaść by miały sam znosić winien iest. 23. Ma wolne mlewo w młynach Hadyńkowieckich bez dawania miarki na własną tylko potrzeb mieląc, nie przyjmując pod tym pozorem nic cudzego. 24. Na opał w czasie letnim po iedney furze, a w zimowym po fur dwie gałęzi z zrabanego drzewa wywozić z lasu Hadyńkowieckiego w tydzień za wiadomością dworską ma pozwolono. Na reparacyę zaś budynkow jego i opleć ze pnia materiały potrzebne za assygnacyą zwierzchności dworskiej wydawane będą. 25. Pastwiska oddzielnego nie ma tuteyszy paroch, pasie iednak swoje bydło wraz z gromadzkim na tłokach teyże bez żadney opłaty. Hant deskriptionem realitatum et servitutum confectam subscribo 7 8bris 1803 anno Josephus Zarembo Cielecki bonorum Hadyńkowce haeres x. Stefan Sawiczewski paroch hadyńkowski, Semko Cebryk wóyt, Fedko Furmaniuk przysiężny, Marcin Mielnik z gromady, Roman Furmaniuk z gromady. Coram me Nicolao Lesiecki decanatus Czortkoviensis administrator. *aprk. 4-438. -5. Extractus ex Libro Ingrossationum Domini Hadyńkowce Littera A, Pagina 17, N 7 Die 22 Decembris 1803 porrecta est ad Acta Erectio Tenoris Sequentis: Józef na Wielawsi Zarembo Cielecki borszowiecki et ctr. starosta, Orderę Polskie Kawaler, Hadyńkowiec, Oryszkowiec i innych dobr dziedziec. Jaśnie Wielmożnemu Jmci Mikołaiowi Skorodyńskiemu Lwowskiemu, Halickiemu i Kamienieckiemu grecko-uniackiego obrządku biskupowi, tajnemu jego Ces. Króll. Mości konsyliarzowi. Wiadomo czynię JWWM panu dobrodzieiowi, iż w dobrach moich dziedzicznych Hadyńkowcach w cyrkule Zaleszczyckim, dekanacie Czortkowskim położonych cerkiew unicka pod tytułem Ofiarowania Nayświętrzey Panny Maryi (którey ninieyszy wielebny Jmć xiędz Stefan Sawiczewski zostaię parochem) bez urzędowego dotąd znajduie się zapisu funduszu gróntowego. Przychylaiąc się Ja do proźby wspomnianego wyżej wielebneho Jmcia parocha Sawiczewskiego i do słusności aże bym cerkiew w wsi moiey Hadyńkowcach mógł zapewnić daną odemnie Erekyą, w moc takowych sprawiedliwych powodow czynię ją: Utrzymuiąc tegoż Jmcia xiędza parocha Stefana Sawiczewskiego i następców jego parochow*

przy gruntach, sianożęciach, ogrodach, budynkach tych wszystkich, które przez niego ciągle spokojnie trzymane i aż dotąd są używane. Dla dokładniejszej zaś wszystkich tych realności gruntowych opisanego i wieczystej wiadomości onych podania, grunta takowe, sianożęcia i ogrody podług zamierzenia geometrycznego z nazwiskiem obocznych in Statu quo między wyszczególnione w porządku zachowanym w miejscu tym wymienianą się. Grunta, sianożęci i ogrody do cerkwi grecko-uniackiej Hadyńkowieckiej zapisane. 9. Plac ze wszelkim pomieszkaniem kapłańskim i dziedzińcem z iedney od zabudowania Macieia Jaworskiego z drugiej strony Jacka Kościowego pod N Topog. 55 będący z ogrodem pod N Topog. 56 trzymający. 410 s. 10. Ogród drugi za cerkwią między ogrodami Dmytra Diaka i Fedka Kuzyka pod N Topog. 57 wynosi 1300 s. Wraz wynosi 1 m. 110 s. 11. Pole od Oryszkowiec przy Nizkiej Grobelce zwane, między niwami Tymka Kozickiego y Pańską w posiadaniu teraz Ignacego Wszyńskiego wynosi 4 m. 180 3/6 s. 12. Pole koło Rowów za wsią między niwami Mikoły Basaraby i Jacka Maymulaka wynosi 1 m. 135 4/6 s. 13. Pole pod Bayrakowym sadem między niwami Marcina Mielnika i Tymka Bayraka wynosi 7 m. 219 s. 14. Pole nad Rudką między niwami Hryńka Kostowego i Mikoły Bayraka wynosi 7 m. 496 1/6 s. 15. Pole pod Lasem albo W Rozku zwane między niwami Stasia Cebryka i Wasyla Makohona wynosi 2 m. 527 1/6 s. 16. Pole za Cerkwią w końcu ogrodu kapłańskiego między niwami Macieia Jaworskiego i Jawdochi Wołczyszney wynosi 2 m. 418 4/6 s. 17. Pole za Stawem Marcinowym między niwami Błażeia Zdanowicza i Stefana Pastuszka wynosi 2 m. 1202 3/6 s. 18. Pole od Szwaykowiec koło goścince idącego z Czortkowa do Probużny z iedney strony, z drugiej zaś strony przy niwie Tymka Kozickiego wynosi 1 m. 575 s. 19. Pole drugie od Szwaykowiec z iedney strony niwa Seńka Cebryka, z drugiej gościniec Czortkowski do Probużny idący przypiera wynosi 6 m. 809 3/6 s. 20. Pole przy sianożęci kapłańskiej za Brzeziną między niwami Marcina Mielnika i pańskim polem na Podpasieczu Leškowi Furmanukowi danym wynosi 12 m. 256 s. Wraz wynosi pola orne 42 m. 1175 s. 21. Sianożęć powyżey tego pola, w której po części orze a po części kosi xiądz paroch wynosi 7 m.

1510 s. Nad to uwalnia się niniejszego Jmca xiędza parocha y jego następców parochow od wszelkich danin y dziesięcin dworskich. Podatki zaś monarchiczne winien będzie podług ustaw rządowych znosić. Oraz pozwala się mlewa wolnego w młynach Hadyńkowieckich na swoją tylko potrzebę mielącego się zboża bez dawania miarki, nie przyjmując jednak pod tym pozorem nic cudzego innego. Na opał w czasie letnim po iedney furze, a w zimowym po fur dwie na tydzień gałęzi z rąbanego drzewa wywozić z lasu tamtejszego wyznacza się. Na budowę zaś i oplekę materiały potrzebne z lasu tamtejszego z pnia za assygnacją zwierzchności dworskiej dawać zawsze zapewnia się. Gdy tak dostateczny czyni się fundusz, dwa tedy obowiązki tak na niniejszego parocha iako też na następców jego parochów wkładam. 1^o Ażeby w niedziele i w wszystkie uroczyste Święta, podług obrządku cerkwi grecko-uniackiej zachowane, Msza Święta odprawiana była, katechizm zaś lub nauka duchowna co niedzieli była przepowiadana. 2^o. Ażeby od wszelkich usług duszom chrześcijańskim czynionych przestawał na opłacie, iaka w patencie Monarchicznym od dnia 1 julii 1795 A^o wyznaczona, w czym sumiennie ich obowiązuję. Któręto Erekcją wieczyste służącą dla większej wagi y waloru przy wyciśnieniu zwykłej pieczęci ręka moja własna podpisuję y stwierdzam. Signatt. Byczkowce dnia 20 grudnia 1803 roku. Józef Zaremba Cielecki mp. LS

Ф. 146, он. 13, спр. 8409, арк. 31-32.
25 серпня 1843 р.

Ponieważ dowiadujemy się że odmowiono ww. dziedzicom naszym Kapelanu, abyśmy mieli xiędza w miejscu w Szwaykowcach i chwale Boga i naukę religijną za kosztami ofiarowanymi przez naszych ww. państw Spendowskich dziedziców, a ztąd lepsze wychowanie dzieci naszych i wpoźniejsze pokolone, bo do tego i szkółka nam obiecana dla nauk dzieci przez tych że naszych państwa na ten czas kiedy kapellan miejscowy będzie, dla którego już ww. państwo i mieszkanie w roku zeszłym wybudowali z całymi gospodarzami zabudowaniami – taka wieść smutna nas doszła, że przeswietny C. K. Urząd cyrkularny odmówił, a tym samym i chrześcicie późniejsze dzieci naszych u nas starszych odjęte nam będzie, my zawsze widziąc że zadobrym naszym obstaiają

nasze dziedziczne państwo nanowo prosimy aby ich łaska dla nas nieustawała i żebyśmy obietnice ich mogli uzyskać, gdyż tak przez Hadyńkowce cierpiemy, że opuszczeni bez religijney nauki dzieci nasze, bez mszy świętey; od czasu jak xiądz Senatowicz te parafje opuścił przebywaliśmy różne przykrości że czasem, gdyby nie usilność i pilność naszych państwa dziedziców, to byśmy niespowiadani i umierali bez pogrzebania xiędza wielasz ti obcych xięży państwa nasze naymiał dla pogrzebania ciał i chrztu, i jakby nie ich staranie, niemielibyśmy odpustu rocznego w cerkwi naszej, a dzieci nasze nie znali by żadney wiary przez parafie Hadyńkowiecką, do ktorey my nieszczęściem naszym przyłączyli. Ta wieść zdawien dawna nam nienawisna, złe sąsiedzi i ciężkie wrogi nasze, tak dla panów naszych panowie hadyńkowieckie, jak też i gromada tameczna dla nas. Radzi by nam wydrzeć ziemie nasze, wprawie i życie, bo już za tych panów naszych dziedziców dwóch ludzi naszych przez hadyńkowieckich ludzi zabito, warty nam stawiać pod naszą wsią, pod różnymi pretextami, abyśmy do cerkwi ich niewczeszczali. A zatym jest rzeczą potrzebną ażebyś my dla uchilenia się od wszelkich nieprzyjemności, które bardzo często doświadczamy, odłączyli byli nazawsze od Hadyńkowiec i mieli swego xiędza w miejscu. A gdyby na nieszczęście nasze i dzieci naszych nie dozwolono kapelanii miejscową, to prosimy aby nasi państwo wyjednali nam u wysokich rządów do Kociubiniec do parafii należyć, zkaąd teraz mamy zacnego tyrazniejszego xiędza naszego Halinatego, którego także i parafie Hadyńkowiecką dogląda i którego swojemi naukami i przykładnem Nabożenstwem nasze dzieci utrzymuie w religii i w bogoboyności, i nas starszych. Lub też do parafii Kolendzianskiej, z którą wsią graniczemy, a nigdy kłótni niemielismy i niemamy. Które to prośbe nasze w imieniu całej gromady naszej wsi Szwaykowiec zanosiemy i o względność tey prozby pokornie prosimy. W naszej przytomności: Hawryło Dawydiuk i Michał Tymków – deputowani gromady, Iwaś Stempel i Iwaś Procków – bractwo cerkiewne, Androch Iwanciów wójt, Macko Szymków i Pawło Mikołów – przysiężni.

Ф. 17, он. 1, спр. 225. арк. 25-29.
Інвентаризаційний опис Гадинківців 1771 року.

Inwentarz wsi Hadyńkowiec, pozostałych ludzi gospodarzów z powietrza morowego dnia dwudziestego trzeciego januarij spisany Anno Millesimo Septingentesimo septuagesimo Primo. **Marcin Mielnik** czynszu zł. czterdzieście. **Grzesko Mielimaka** szarwarków dwanaście dni, czynszu zł. dwanaście. **Ilko Docuk** roboczy dzien ieden, szarwarków dni dwanaście. **Iwan, syn Furmanow** robocznych dni tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu czteryk ieden. **Iwas Wolczek** robocznych dni tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Mikoła Woyciszyn** polowy, wolny. **Andruch Kohut** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu rocznego zł. osm, osypu czteryk ieden. **Pańko Bilik** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Iwach Litwinow** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu czteryk ieden. **Furmana synowiec** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu czteryk ieden. **Lesko Lawrow syn arędarski** powozu zł. osm, osypu czteryk ieden. **Anton Konik** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Dmitro Kozickiego** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu czteryk ieden. **Lauro Tkacz** szarwarków rocznych dni dwanaście, czynszu zł. dwanaście. **Hryńko Bednarczuk** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Iwan Kowal** szarwarków dni dwanaście, czynszu zł. dwadziścia, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Dmytro Rogow** powozu zł. osm, osypu czteryk ieden. **Hryńko Kolpaczek** gumieny wolny. **Fedko Makohon** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Jacko Kolpaczyn** dni robocznych tygodniowych dwa, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. cztery, osypu pułczteryka. **Stefan Szewruczyn** ataman wolny. **Iwas Jacykow**

dni робочих tygodniowych два, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu cztererek ieden. **Petro Szydłowski** dni робочих tygodniowych два, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu cztererek ieden. **Prokop** dni робочих tygodniowych два, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu cztererek ieden. **Pawło Storożukow** dni робочих tygodniowych два, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu cztererek ieden. **Kost Homiszyn** dni робочих tygodniowych два, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu cztererek ieden. **Hrynko Grzyb pobereżnik. Iwanik pobereżnik. Hrynko Jurkow** dni робочих tygodniowych два, szarwarków rocznych dni dwanaście, powozu zł. osm, osypu cztererek ieden. **Fedko Ryzak** przysiężny wolny.

Арк. 177 Inventarij Demortuerum Subdictorum Tractus Czortkoviensis Oblatie (1771). Інвентар дібр ключа Чортківського, в яких ширилася зараза повітря (чума), як то в Чорткові, Старому Чорткові, у Вигнанці, в селі Білому, Божиківцях, Білобожниці, містечку Білобожниці, Калинівщині, Семиківцях, Хом'яківці, Тереспотоку, Гадинківцях і Оришківцях в 1770 році, а в році 1771 30 січня укладений. Wieś Hadynkowce, gospodarze zmarli. Po **Lesku Grabowym** pustka, po **Michale Ławrowym** pustka, po **Iwanie Jędrzekowym** pustka, po **Ławrze Litwinowym** pustka, po **Michale Kozickiego** pustka, po **Jacku Furmanowym** pustka, po **Iwasiu Bezuszcaku** pustka, po **Jacysze Kopacce** pustka, po **Iwanie Makochonie** pustka, po **Andrusie Bohonosce** pustka, po **Michale Tycholasie** pustka, po **Hruńku Mielniku** pustka, po **Lesku Szczerbanczuku** pustka, po **Stefanie Folwarkowym** pustka, po **Michale Homiszynym** pustka, po **Stefanie Czebrzyku** pustka, po **Jurku Romanowym**

pustka, po **Stefanie Tycholazowym** pustka, po **Michale Mielniku** pustka, po **Jacku Fedkowym** pustka, po **Iwanie Bayraku** pustka, po **Mykicie Bohonosie** pustka, po **Stachu Bezuszkowym** pustka, po **Wasyłu Grabym** pustka, po **Andruchu Kozickiego** pustka, po **Semeniu Podolskim** pustka, po **Wasyliku Hryniowym** pustka, po **Wasyłu Bandurze** pustka, po **Jacku Wolku** pustka, po **Hrynku Bayrakovym** pustka, po **Kaziu na Petrykowym** pustka, po **Jacku Garncarzu** pustka, po **Andruchu Banduzyszym** pustka, po **Jacku Bohonosie** pustka, po **Mykicie Reminiaku** pustka, po **Grzesku Reminiakowym** pustka, po **Fedku Miskowym** pustka, po **Iwanie Miskowym** pustka, po **Iwanie Jurkowym** pustka, po **Michale Popowym** pustka, po **Fedku Bednarzu** pustka, po **Olexie na Tabarowym** pustka, po **Fedku Dubowym** pustka, po **Macku Krzyżbowym** pustka, po **Hnatu Dudce** pustka, po **Michale Szuscu** pustka, po **Jurku Kutorowym** pustka, po **Semku Diaku** pustka, po **Sobku Szewcu** pustka, po **Wawrzku Tkaczu** pustka, po **Iwanie Oryniku** pustka, po **Lesku Folwarkowym** pustka, po **Tymku Struzu** pustka, po **Marunie na Obremskiego** pustka, po **Joachimie Łokapi** pustka, po **Iwanie Szawrakowey** pustka, po **Iwanie Pakule** pustka, po **Iwanie Dukie** pustka, po **Marcinie Ryzacce** pustka, po **Michale Bednarzu** pustka, po **Hrynku Hrybie** pustka, zmarłych hadynkowskich exiut N szescdziesiąt trzy gospodarzow. Wieś Hadynkowce, gospodarze żywi: Marcin Mielnik, Iwan Furmaniuk, Andruch Kogut, Iwach Litwinow, Roman Gedzina, Olexa Furman, Ławryn Litwinow, Stach Bezuszkow, Hrynko Turkuł, Dmytro Kogut, Wasył Furmaniuk, Fedko Makochon, Hrynko Hryb, Iwan Folwarkowy, Piotr Szydłowski, Prokop Litwinczuk, Jacko Bayrak, Gnat Sytyna, Kost Chomiszyn, Matwiey Bayrak, Pańko Biliczyn, Dmytro Kozickiego, Ilko Dudzin, Iwan Wowczuk, Petro Kozumiakow, Harasym Kopaczyn, Hrynko Bednaryk, Iwan Kowal, Iwan Suszczyszyn, Hrynko Gumenny, Stach Rybak, Jacko Kopaczyszyn, Grzesko Kryskow, Iwan Owczarz, Andrus Tkacz. Żywych hadynkowskich exiut N trzydzieście pięć. Kłade znak krzyża świętego † Hwedko Ryzak przysiężny hadynkowski.

Blazejowskyj D. Historical sematism of the Archerchy of L'viv (1832-1944). – Kyiv, 2004. – Vol. 1. – P. 236.

Гадинківці. Покрови Пр. Богородиці / Різдва Пр. Богородиці Чортківський деканат 1832-1842, Гусятинський деканат від 1842 року.

Церква Покрови Пр. Богородиці збудована з дерева 1718 року, відновлена і наново освячена 1860 року. Метричні книги з 1785 року

Парохи: о. Михайло Струминський [1832]; о. Яків Манковський [1836]; о. Іван Сенатович [1838]-1842 адміністратор, о. Олексій Навровський 1842-1843; о. Филип Голинатий 1843-1844; о. Дмитро Ходоровський 1844-1845; о. Филип Голинатий 1845-1847; о. Микола Чаплинський 1847-1848 адміністратор; о. Яків Горбачевський 1848-1850 адміністратор; о. Тома Боратинський 1850-1855 (помер в селі); о. Іван Корний 1855-1890 (помер в селі)

1832 в парохії 636 осіб, разом 736; 1844 – 609 і 837; 1854 – 563 і 861; 1864 – 666 і 993; 1874 – 836 і 1200; 1884 – 984 і 1404.

Філія Швайківці церква Воздвиження Чесного Хреста Дерев'яну церкву збудовано перед 1832 роком.

1832 в філії 100 осіб; 1844 – 233; 1854 – 298; 1864 – 325; 1874 – 364; 1884 – 429.

Blazejowskyj D. Historical Šematism of the Eparchy of Stanislaviv from Its Establishment until the outbreak of World War II (1885-1938). – Львів, 2002. – С.68.

Гадинківці. Покрови Пр. Богородиці / Різдва Пр. Богородиці

Гусятинський деканат від 1842 року.

Церква Покрови Пр. Богородиці збудована з дерева 1718 року, відновлена і наново освячена 1860 року. Мурована церква Різдва Пр. Богородиці збудована 1911 року і освячена 1913 року. Плебанія з дерева збудована 1850 року. Метричні книги з 1785 року

Парохи: о. Іван Корний 1855-1890 (помер в селі); о. Володимир Кархут 1890-1891 адміністратор; ****

о. Клим Соневицький 1891-1928 (помер в селі), о. Стефан Турчин 1928-1934 адміністратор; о. Павло Микитин 1934- [1938] адміністратор

1886 в парохії 1022 осіб, разом 1055; 1896 – 1124 і 1610; 1906 – 1228 і 1698; 1914 – 1294 і 1754; 1927 – 1345 і 1865; 1938 – 1420 і 1988.

Філія Швайківці церква Воздвиження Чесного Хреста Дерев'яну церкву збудовано

перед 1832 роком.

1886 в філії 433 особи; 1896 – 486; 1906 – 470; 1914 – 460; 1927 – 520; 1938 – 568.

- 1 *За матеріалами пресу*
- 2 *Akta grodzkie i ziemskie (AGZ).* – Lwów, 18??.
- T. 19. – S. 69.
- 3 *Źródła dziejowe. T. XVIII, cz. I. Polska w XVI w. Ruś Czerwona.* – Warszawa, 1902. – S. 99.
- 4 *Ibid.* – S. 95.
- 5 *Źródła dziejowe. T. VIII. Polska w XVI w. Ziemie ruskie. Volyn-Podole.* – Warszawa, 1889. – S. 226.
- 6 *AGZ.* – T. 24. S. 69.
- 7 *AGZ.* – T. 24. S. 262
- 8 *AGZ.* – T. 24. S. 275.
- 9 *Kołodziejczyk D. The Ottoman Survey Register of Podolia (ca.1681). Defter-I Mufasal-I Eyalet-I Kamanice. Part One.* – Cambridge-Kyiv, 2004. – P. 453.
- 10 *Ibid.* – P. 452-453.
- 11 *AGZ.* – T. 10. S. 393.
- 12 *Скоцилас І. Недатований реєстр духовенства церков і монастирів Львівської єпархії часів Онуфрія Шумлянського // Записки НТШ.* – Львів, 2000 – С. 564.
- 13 *Jablonowski A. Atlas historyczny Rzeczypospolitej Polskiej. Epoka przełomu z XVI-go na XVII-sty. Ziemie ruskie Rzeczypospolitej.* – Warszawa-Wiedeń, 1904.
- 14 *Національний музей у Львові імені Андрія Шептицького (далі НМЛ), відділ рукописів, Ркл-11, арк. 233.*
- 15 *Там само.*
- 16 *НМЛ, відділ рукописів, Ркл-19, арк. 51 зв. -52.*
- 17 *Там само.* – Арк. 52 зв.
- 18 *Там само.* – Арк. 53.
- 19 *Центральний державний історичний архів України у Львові (далі ЦДІАУЛ), ф. 17, оп. 1, спр. 225, арк. 25-29.*
- 20 *Там само.* – Арк. 202-205.
- 21 *ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 86, спр. 1889, 1899.*
- 22 *ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 86, спр. 1211.*
- 23 *ЦДІАУЛ, ф. 19, оп. X, спр. 167.*
- 24 *ЦДІАУЛ, ф. 720, оп. 1, спр. 200.*
- 25 *ЦДІАУЛ, ф. 159, оп. 9, спр. 662, арк. 2-3.*
- 26 *Там само.* – Арк. 2.
- 27 *Там само.* – Арк. 2 зв.
- 28 *Там само.* – Арк. 3.
- 29 *Там само.* – Арк. 4.
- 30 *ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 13, спр. 8409, арк. 39.*
- 31 *НМЛ, відділ рукописів, Ркл-11, арк. 233 зв.*
- 32 *НМЛ, відділ рукописів, Ркл-19, арк. 50 зв.*
- 33 *ЦДІАУЛ, ф. 19, оп. X, спр. 169.*
- 34 *НМЛ, відділ рукописів, Ркл-19, арк. 51-51 зв.*
- 35 *НМЛ, відділ рукописів, Ркл-19, арк. 51 зв.*
- 36 *ЦДІАУЛ, ф. 159, оп. 9, спр. 884.*
- 37 *ЦДІАУЛ, ф. 19, оп. X, спр. 169.*
- 38 *ЦДІАУЛ, ф. 20, оп. X, спр. 53.*
- 39 *Blazejowskyj D. Historical Šematism of the Archerchy of L'viv (1832-1944).* – Kyiv, 2004. – Vol. 1. – P. 236.
- 40 *ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 13, спр. 8409, арк. 31-32.*
- 41 *Blazejowskyj D. Historical Šematism of the Eparchy of Stanislaviv from Its Establishment until the outbreak of World War II (1885-1938).* – Львів, 2002. – С.68.
- 42 *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission.* – Vien, 1909. – VIII. – N 10. – S. 479.

Paweł SYGOWSKI
CERKIEW Z MATCZA I JEJ WYPOSAŻENIE
– W ŚWIETLE MATERIAŁÓW Z ARCHIWUM
PAŃSTWOWEGO W LUBLINIE

Wieś Matcze położona jest nad Bugiem, po jego zachodniej stronie, 40 km na pd.-wsch. od Chełma, 16 km na pn. od Hrubieszowa, 26 km na pn.-zach. od Włodzimierza Wołyńskiego i 8 km na pn.-zach. od Horodła. Miejscowość ta wzmiankowana jest w źródłach od XV w. W 2 połowie XVI w. wieś trafiła od Jahodyńskich w ręce Ługowskich, od których odkupił ją Jan Zamoyski. Kanclerz przeznaczył Matcze jako uposażenie dla duchowieństwa rzymskokatolickiego w Zamościu. Z czasem wieś stała się własnością infułatów zamojskich i była w ich rękach do 1881 r. Potem przejęta przez rosyjskie władze Królestwa Polskiego została sprzedana prywatnym właścicielom – Rosjanom¹.

Parafia Kościoła wschodniego w Matczu jako prawosławna wzmiankowana jest od 1535 r., przez cały XVI w.² W 1619 r. parafia wymieniona jest jako unicka, należąca do protopopii hrubieszowskiej diecezji chełmskiej³, a w 1696 r. do dekanatu horodelskiego tej eparchii⁴, powstałego z podziału dekanatu hrubieszowskiego⁵. W dekanacie horodelskim parafia była do drugiej połowy lat 60tych XIX w. W wyniku przeprowadzonej wówczas reorganizacji sieci dekanalnej znalazła się w dekanacie hrubieszowskim. Po likwidacji unii przez Rosjan i wprowadzeniu prawosławia w 1875 r. Matcze pozostało w dekanacie hrubieszowskim – najpierw w prawosławnej diecezji lubelskiej, a po 1905 r. w diecezji chełmskiej – aż do 1915 r. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę obydwie cerkwie zostały zamknięte, podobnie jak duża część świątyń prawosławnych na terenie Lubelszczyzny. Parafia ponownie otwarta w czasie okupacji hitlerowskiej (1940 r.), działała do czasu wysiedlenia Ukraińców w 1947 r.⁶

Więcej informacji na temat wyglądu i wyposażenia cerkwi diecezji chełmskiej dostarczają materiały archiwalne dopiero od XVIII w., głównie wizytacje biskupie i dziekańskie oraz inwentarze⁷. W przypadku Matcza nie zachowały się zupełnie wizytacje z 1 połowy XVIII w. – tak z czasów biskupa Lewickiego (1711-1730), jak i Wołodkowicza (1730-1756). Istnienie tu parafii w tym

czasie potwierdza informacja o księdze metrykalnej z lat 1706-1767⁸ oraz wezwanie parocha mateckiego w 1749 r. na kongregację generalną do Białopola⁹. Zaskakujące jest pominięcie tej cerkwi w wizytacji całej unickiej diecezji chełmskiej, dokonanej przez biskupa Maksymiliana Ryłkę w latach 1759-1762¹⁰. W tym wypadku wydaje się to raczej przeoczeniem nieco odległej, otoczonej lasami parafii. Zachowały się natomiast trzy wizytacje z 2 połowy XVIII w. (1767, 1774, 1780) oraz cztery inwentarze, pierwszy z 1786 r., drugi z 1795 r. (z dopiskami wizytatorów z kolejnych lat – do 1812 r.), trzeci z 1803 r. (z dopiskami z 1805 i 1807 r.) i czwarty 1828 r. (zachowany w dwóch egzemplarzach)¹¹.

W 1767 r.¹² wizytator, bazylianin o. Laurenty Rymaszewski, zanotował że cerkiew pod wezwaniem „Protekcji Najświętszej Marii Panny” (Pokrowy) z dzwonnica „nad kruchtą” (z czterema dzwonami) była „stara nikczemna y nic niewarta, y żeby się w niej Msza S. odprawowała niegodna”. Budowała ta miała cztery okna i dwoje drzwi – jedno do kruchty, drugie do nawy. Parkan wkoło cmentarza przycerkiewnego był „opadły”. We wskazaniach powizytacyjnych o. Rymaszewski zapisał, że świątynia ta godna jest „Interdyktu” i sugeruje żeby „Wparoch wraz z Pobożnymi Parochianami swoimi usilnie JWW Kolatora swego (infułata zamojskiego – ks. Aleksandra Trębińskiego)¹³ o erekcję nowej cerkwi ... upraszał”, i dla tego „Interdykt” odłożony został do jesieni 1768 r.

Kolejny wizytator – ks. Jan Podkowicz (surogat poleski, członek konsystorza chełmskiego) przybył tu w 1774 r., już po I rozbiórce Polski (1772 r.), kiedy południowa część diecezji chełmskiej (w tym Matcze) znalazła się w zaborze austriackim. Stan cerkwi do tego czasu jednak nie poprawił się, nadal była ona „w Scianach y Dachach Stara Opadła”. Ks. Podkowicz nakazał parafianom wzniesienie nowej cerkwi, grożąc, tak jak i poprzedni wizytator, interdyktem¹⁴. Tym razem nakaz został zrealizowany. Nową cerkiew, jak informowała inskrypcja (po polsku) wycięta na nadprożu drzwi wejściowych, wybudowano w 1775 r. Wiadomo o tym z późniejszej przekazów¹⁵. We wprowadzonych od 1876 r. corocznych sprawozdaniach prawosławnych

proboszczów, pojawia się wzmianka, że cerkiew ufundował kolator¹⁶, którym w tym czasie był wspomniany wyżej infułat zamojski – ks. Trębiński.

Nowo wzniesiona cerkiew była wizytowana w styczniu 1780 r. przez bazylianina o. Juliana Szponrynga. Z opisu świątyni wiadomo tylko, że miała sześć okien (jedno oprawne w ołów) i dwoje drzwi. Dzwonnica, stojąca obok cerkwi, była jeszcze wówczas prowizoryczna, na trzech słupach.

Około 1786 r. tereny unickiej diecezji chełmskiej, które znalazły się w zaborze austriackim zostały włączone do diecezji przemyskiej (do 1810 r.). W Archiwum Państwowym w Lublinie z czasu przynależności parafii Matcze do tej diecezji znajduje się „Rewizya” cerkwi, spisana w 1786 r. przez ówczesnego dziekana horodelskiego – księdza Antoniego Borysewicza. Odnotowuje on, że świątynia jest „de nova radice ufundowana”, ale powtarza za poprzednimi wizytacjami, że ma ona dwoje drzwi i cztery okna, zauważając jednak stojącą oddzielnie dzwonnica i „Kopułę” z dzwonkiem sygnaturki.

We wrześniu 1795 r. ks. Leon Zborowicki – dziekan horodelski, paroch Husynnego, w obecności miejscowego proboszcza (księdza Ignacego Puszczalowskiego) „y Starszyzny Gromadzkiej” sporządził „Inwentarz” cerkwi. Świątynię wzniesioną z drewna sosnowego nadal określił jako nowo wybudowaną (!). Miała ona zakrystię i przedsionek. Do przedsionka prowadziło troje drzwi, z przedsionka do nawy jedno i z prezbiterium do zakrystii jedno. Pięć okien było „wielkich”, a trzy mniejsze. W stojącej obok cerkwi dzwonnicy, konstrukcji słupowej, oszalowanej tarcicami, znajdowały się trzy dzwony. Dokonane w następnych latach (1803, 1805, 1807, 1812) dopiski wizytatora – ks. Eliasza Zborowickiego, dziekana horodelskiego – sugerują, że ten egzemplarz inwentarza znajdował się w archiwum parafialnym. Notki te dotyczyły jedynie wyposażenia (zob. niżej). Kolejny inwentarz, spisany po łacinie, sporządzony został w 1803 r., zapewne dla potrzeb wspomnianego wyżej księdza dziekana. Są w nim również dopiski z odwiedzin parafii (1805, 1807), w których także odnotowano głównie wyposażenie.

Inwentarz z 1828 r., nieco pełniejszy niż poprzednie, pochodzi z czasów ponownej

przynależności dekanatu horodelskiego do unickiej diecezji chełmskiej (od 1810 r.). Spisał go ks. Bazyli Smoleniec – ówczesny dziekan horodelski. Belki sosnowe, z których wzniesiono cerkiew, były „tarte”. Dachy miały pokrycie gontowe. Jedna „kopuła” (wieżyczka na sygnaturkę) obita była blachą. Pięć okien „wielkich” znajdowało się w nawie (zapewne po dwa w ścianach dłuższych i jedno w ścianie szczytowej), dwa małe okna były w prezbiterium a jedno w zakrystii – wszystkie opatrzone kratami żelaznymi. O dzwonnicy wzniesionej „opodal cerkwi” dodano, że miała dach pokryty dranicami.

Informacje o tej cerkwi z czasów prawosławia (1875-1915) niezbyt wiele mówią o jej wyglądzie¹⁷.

Sądząc z powyższych skromnych opisów, stara cerkiew stojąca do 1775 r. była drewniana, zapewne trójdzielna, może jednokopułowa, z dzwonnica nad przedsionkiem, do którego prowadziły jedne drzwi z zewnątrz, a z niego drugie do nawy – co sugeruje brak zakrystii (jej funkcję pełniło zasłonięte ikonostasem prezbiterium). Obecność tylko czterech okien wskazuje na raczej skromniejsze rozmiary świątyni.

Wasył Słobodian w swoim opracowaniu poświęconym cerkwiom diecezji chełmskiej (w granicach z lat 1810-1915) nie dotarł do informacji o budowie cerkwi w 1775 r. Przyjął on błędnie, że do czasu wzniesienia przez Rosjan cerkwi w latach 1909-1911, stała świątynia wzniesiona w 1700 r., która była budowlą bezkopułową, o planie trójdzielnym, z dzwonnica (o formie sześcianu) nad babińcem, z kopułkami wieńczącymi dwuspadowe dachy nad nawą i prezbiterium¹⁸.

Nowa cerkiew, drewniana, wzniesiona w 1775 r., składała się z nawy poprzedzonej przedsionkiem, prezbiterium i zakrystii. Troje drzwi prowadziło z zewnątrz do przedsionka, czwarte z przedsionka do nawy, a piąte z prezbiterium do zakrystii. Świątynia, tak jak cały szereg wznoszonych wówczas cerkwi, mogła być wyglądem zbliżona do kościoła. Wskazuje na to obecność pięciu dużych okien (sugerująca prostokątny plan nawy), istnienie zakrystii, sygnaturki i osobnej dzwonnicy. Brak jest informacji o kształcie dachu. Mógł być to już dach dwuspadowy, gdyż taką formę często stosowano wówczas w nowo wznoszonych

cerkwiach na tym terenie¹⁹.

Obok cerkwi stała wspomniana w wizytacji z 1780 r. prowizoryczna dzwonnica. Z czasem (pomiędzy 1780 a 1795 r.) wybudowano nową dzwonnicej konstrukcji słupowej.

W wizytacjach eparchii chełmskiej w XVIII w. zazwyczaj nie wspomina się o ikonostasie, ołtarzach i innych obrazach, traktując ich obecność chyba jako coś oczywistego²⁰. Zapisy głównie dotyczą wyposażenia w naczynia liturgiczne, szaty, tkaniny i księgi oraz wymieniają dekorację obrazów (korony, wota). W wizytacjach starej cerkwi w Matczu także brak informacji o obecności ikonostasu, wówczas jeszcze w cerkwiach często spotykanego (3 ćw. XVIII w.). Wspomniane są za to dwa ołtarze i dwa „antymisy” (antimension). Jeden z ołtarzy to na pewno ołtarz główny. Drugi ołtarz – boczny, miał albo formę mensy przy jednej z ikon namiestnych (Matki Boskiej z Dzieciątkiem ?), albo był już stojącym oddzielnie. Takie samodzielne ołtarze boczne spotykamy w niektórych cerkwiach co najmniej już od pierwszej ćwierci XVIII w.²¹. Z mensami wiąże się obecność antepediów: pięciu w 1767 r. („harasowe” i „bagazjowe”), a tylko dwóch w 1774 r. („na płótnie malowane”).

Z naczyń liturgicznych były tu dwie srebrne wyzłacane „Puszki pro Venerabili”, kielich srebrny wyzłacany i dwie pateny – także srebrne wyzłacane. Inne wyroby ze srebra to trzy korony i trzy „podgardla” (na dwóch z nich srebrne serduszka). Może to sugerować obecność trzech różnych ikon Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Wota: pięć srebrnych tabliczek, dwie srebrne rączki, trzy srebrne krzyżyki i pięć sznurków koralu – wskazują na jakiś lokalny kult, zapewne któregoś ze wspomnianych obrazów Matki Boskiej. W wyposażeniu wymienione są ponadto: trzy krzyże ołtarzowe (dwa cynowe, jeden mosiężny), dwie pary lichtarzy cynowych „czopowanych”, dwa „trybularze” mosiężne (kadzielnice) i trzy dzwonki ołtarzowe. Ilość szat była raczej skromna – cztery „Apparaty” (feloniony), trzy alby i jedna komża („ze szwabskiego płótna”). Wspomniana jest też jedna tylko chorągiew („kitajczana zielona”). Księgi drukowane to: Ewangelia, Mszał, Trebnik, „Prazdnia” (Mineja), „Szeszodnik”, Psalterz, Triodion Postny; księgi pisane: „Apostoł” i Triodion „Cwitna”.

Wyposażenie to przeniesiono do nowo wybudowanej cerkwi. Wzbogacono je (do 1786 r.) o srebrną sukienkę i koronę (zapewne na wspomnianym, lokalnie czczonym obrazie Matki Boskiej), monstrancję, cztery wota, dwie pary lichtarzy cynowych „czopowanych”, dwa kandelabry wiszące – jeden drewniany a drugi „spiżowy Gdańskiej roboty”, lampę cynową wiszącą i dwa dzwonki „ad elevationem”.

W inwentarzu z 1795 r. ks. Leon Zborowicki zanotował, że: puszka „pro Venerabili suto pozłocona” okazała się tombakową. Do wyposażenia doszły drukowane księgi: Mszał, Triodion „Cwitna”, „Apostoł” i „Oktoich”. Szczególnie obecność tej ostatniej księgi jest ciekawa, gdyż N. A. Kotlińskij w wydany w 1913 r. opracowaniu wymienia w tutejszej cerkwi „Oktoich” z 1675 r.²² Świadczyć to może albo o ciągłości trwania tutejszych kolejnych świątyń (bez zniszczeń np. przez pożar), bądź o przemieszczaniu wyposażenia między różnymi cerkwiemi (zob. niżej).

Do tego inwentarza dziekani horodelscy dopisywali w czasie kolejnych wizytacji swoje uwagi. Pierwszy dopisek dziekański, niedatowany i niepodpisany, powstał pomiędzy 1795 a 1803 r. W tym czasie przybył jeden dzwon, krzyż ołtarzowy mosiężny z „Passyą Cynową” i trzy obrusy. Z trzech „zasłonek” uszyto nową chorągiew. O monstrancji napisano, że jest ona „na Sedesie z Kompozycji srebrna marcypanowo pozłacana”. W dopiskach w czasie kolejnych wizytach (1803, 1805, 1807, 1812) ks. Eliasza Zborowicki odnotowywał głównie nowe szaty i tkaniny oraz wyjątkowo parę ampułek (1807).

W „Inwentarzu” z 1828 r. opis wyposażenia jest trochę bardziej szczegółowy. Przede wszystkim wymieniona jest obecność trzech ołtarzy (główny i dwa boczne), natomiast brak informacji o ikonostasie, co potwierdza, że w nowej cerkwi go nie było. Takie rozwiązanie wnętrza z ołtarzami (najczęściej z trzema) pojawia się w tradycji unickiej na terenie diecezji chełmskiej i włodzimiersko-brzeskiej co najmniej od lat 20tych XVIII w. Spotykamy je przede wszystkim w nowo wznoszonych cerkwiach (często już o bryłach zbliżonych do kościelnych)²³. Z czasem rozwiązanie takie zyskuje na popularności. Spotykane jest również na terenie innych diecezji²⁴.

W ołtarzu głównym inwentarz z 1828 r. wymienia ikonę Matki Boskiej, zapewne z Dzieciątkiem. Być może to ten obraz cieszył się lokalnym kultem, skoro dekorowany był „zasłonkami”. Ikona ta, zasuwana była obrazem „Zwiastowania”. Rozwiązanie takie, popularne w barokowych ołtarzach kościelnych, stosowano często również w cerkwiach unickich. W ołtarzu bocznym po prawej stronie umieszczono (tak jak w ikonostasie) ikonę patronalną świątyni – „Pokrow Matki Boskiej”, a w ołtarzu lewym – obraz „Świętej Trójcy”. Oprócz tego na ścianach wisiały ikona św. Mikołaja malowana na płótnie oraz cztery „obrazy mniejsze”. W egzemplarzu tego inwentarza znajdującym się w zespole Chełmskiego Konsystorza Grekokatolickiego zapisano, że namalowano tę ikonę w Warszawie, zaś w drugim jego egzemplarzu, w aktach parafii, sprostowano tę informację pisząc, że obraz namalował Franciszek Sobipan (?) urodzony w Skryhiczynie, po skończeniu warszawskiej „Akademii Sztuki Malarskiej” zamieszkały przy rodzicach w Matczu²⁵.

Pozostałe ówczesne wyposażenie cerkwi to: cztery ławki, dwa konfesjonały, feretron, „skrzynia Bracka”, skarbona oraz trzy chorągwie „krzyżowe” malowane na płótnie. Od czasów ostatniej wizyty przybyły także: para lichtarzy mosiężnych, kociołek miedziany i mirnica cynowa „potrójna”. Oprócz czterech dzwonów na dzwonnicy wspomniane są sygnaturka „w kopule”, dzwonek przy zakrystii oraz „od Allewacyi Dzwonków Cztery” (ołtarzowych). Brak informacji o wotach, srebrnej sukience i jednej srebrnej „patynie”, co po „reformach józefińskich” i przemarszach wojsk na przełomie XVIII i XIX w. nie powinno dziwić. Liczba „Aparatów” wzrosła do sześciu, podobnie alb, a z ksiąg przybył „Katechizm w języku ruskim”.

Teren wokół cerkwi pełniący funkcję cmentarza grzebalnego otoczony był „parkanem” z furtką i bramą. W 1862 r. koło cerkwi założono drugi cmentarz – o powierzchni 361 sążni kwadratowych, ogrodzony w 1898 r., ale w 1908 r. stwierdzono, że jest on już zbyt mały²⁶.

Parafię w 3 ćwierci XVIII w. tworzyło Matcze i Skryhiczyn. Do 1786 r. doszły wsie Wygoda i Liski (tylko wówczas wymienione w składzie parafii), a na początku XIX w. (?) Bereźnica²⁷. W 1839 r. Skryhiczyn został przyłączony do parafii

w Dubience²⁸. Po likwidacji unii do parafii doszła wieś Cegielnia²⁹, zaś w końcu XIX w. Kolonia Nagórnik (dziś Zagórnik – ?)³⁰.

W latach 1767, 1774 i 1780 jako paroch wymieniany był ks. Jakub Nestorowicz. Po nim administrował parafią ks. Grzegorz Ulanicki – do 1786 r., a następnie proboszczem na krótko został ks. Grzegorz Mikołajewicz³¹, którego w 1790 r. zastąpił ks. Ignacy Puszczałowski (do 1834 r.)³². Przez ponad trzydzieści lat parafia nie miała proboszcza. Jej administratorami byli księża z Kopyłowa – dziekan horodelski – ks. Bazyli Smoleniec (do ok. 1841 r.)³³, a po nim ks. Justyn Łada (do ok. 1867 r.)³⁴. W 1869 r. proboszczem mianowano ks. Antoniego Gisowskiego. Zarówno on, jak i jego następcą – ks. Teofil Zaremba, przygotowali parafię do przejścia na prawosławie³⁵. Po likwidacji unii proboszczami byli: od 1876 r. pochodzący z Galicji o. Teofil Jurczakiewicz³⁶, od 1884 r. o. Diomid Wołkanowicz, zaś od 1888 r. o. Andrej Lewitskij – obaj z Wołynia³⁷. Ostatnim proboszczem przed I wojną światową był, pełniący tę funkcję od 1902 r., pochodzący z Galicji o. Teodor Czuczman³⁸.

W latach 50tych XIX w. trwała wymiana korespondencji między władzą powiatu hrubieszowskiego a władzą diecezjalną. Dotyczyła ona remontu dachu cerkwi i dzwonnicy (przewidywany koszt – 80 rubli i 60 ½ kopiejki) oraz wstawienia ikonostasu (wycenionego na 365 rubli i 25 kopiejek), a także budowy plebanii, domu dla diaka i zabudowań gospodarczych³⁹. Remont cerkwi przeprowadzono w 1869 r. i dopiero wówczas zamontowano ikonostas⁴⁰. W 1892 r. wymieniono stary unicki ołtarz główny (zapewne ten barokowy – wspomniany w 1828 r.) na nowy – o formach prawosławnych⁴¹.

Mimo remontu i bieżących prac stan świątyni nie był zadowalający. Na początku XX w. rozpoczęto starania o budowę nowej cerkwi. Wzniesiono ją na nowym miejscu w latach 1909-1911⁴² według projektu Aleksandra Puringa⁴³. Budową kierował Mikołaj Żulidow. Prace wykończeniowe trwały do 1913 r.⁴⁴, a poprawki do 1914 r.⁴⁵ Ikonostas do tej świątyni został wykonany w Kijowie w latach 1910-1911, przez majstra Konrada Jurczewskiego i malarza Grigorija Wigorowa, który namalował także trzy ikony zewnętrzne⁴⁶.



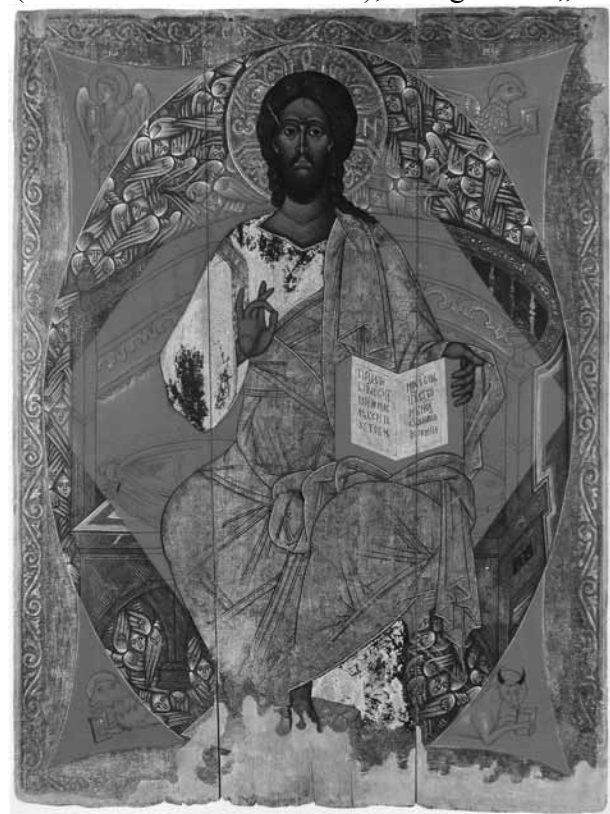
Cerkiew w Mołodiatyczach (dawna stara cerkiew z Matcza z 1775 r., przeniesiona do Mołodiatycz w 1940 r.) [repr. z fot. (w:) „Над Бугом і Нарвою”, nr. 2/1999, s. 35]

Według informacji Słobodiana stara cerkiew po wzniesieniu nowej zaczęła pełnić funkcję kaplicy cmentarnej⁴⁷. Obie cerkwie przetrwały I wojnę światową i akcję rozbiórkową w 1938 r.⁴⁸ W 1940 r. Ukraińcy przenieśli starą cerkiew do Mołodiatycz, gdzie zastąpiła cerkiew spaloną w 1918 r. Świątynia ta została rozebrana po II wojnie światowej. Cerkiew nowa w Matczu została zamknięta w 1947 r. i rozebrana w 1956 r.⁴⁹

Na opublikowanym zdjęciu cerkwi w Mołodiatyczach z 1940 r. (starej z Matcza) świątynia ta o zlatynizowanej bryle ma prostokątną nawę i 2 okna w południowej ścianie, zaś nawa poprzedzona jest przedsionkiem. Obie te części przykryte są dwuspadowymi dachami przyczółkowymi, z wieżyczką sygnaturki nad nawą⁵⁰. Jeśli po przenosinach nie nastąpiło jakieś przekształcenie bryły, to obiekt ten byłby zbliżony do wspomnianej wyżej próby rekonstrukcji bryły cerkwi z 1775 r.

W 1882 r. zostało założone w Chełmie przez Rosjan Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne. Miało ono dokumentować ślady dawnego prawosławia, co usprawiedliwiało działania rusyfikacyjne podejmowane na tym terenie przez zaborców. Do muzeum przyjmowano przeważnie dary z cerkwi⁵¹. Proboszcz Matcza

o. Andrej Lewickij kilkakrotnie ofiarowywał różne eksponaty. We wrześniu 1893 r. przekazał trzy księgi liturgiczne (w tym dwie po łacinie) oraz chorągiew cerkiewną, malowaną na płótnie, z wyobrażeniem „Matki Boskiej Chełmskiej” i „Błogosławionego Jozafata Kuncewicza”⁵². Na początku marca 1894 r. zaproponował kilka przedmiotów znalezionych w dzwonnicy i na chórze cerkiewnym: dwie ikony unickie: „Niepokalanego Poczęcia Matki Boskiej” i „Pokrow”, ikonę Spasa „starego miejscowego malowania” oraz jedno skrzydło carskich wrót⁵³. Zostały one przyjęte i do księgi wpływów muzealnych wpisane 31 marca oraz 5 i 6 kwietnia 1894 r. jako: dwie ikony „na desce, unickiego malowania” – „Pokrow Matki Boskiej” (w czarnej ramie) i „Wniebowzięcia Matki Boskiej” (być może to wspomniana wyżej ikona „Niepokalanego Poczęcia”), obraz „Chrystus Pantokrator ruskiego malowania”, połowa carskich wrót – rzeźbiona na jednej desce – „rusko-bizantyńskiego malowania”. Ponadto o. Lewicki przekazał wówczas dwie chorągwie „unickiego malowania” – jedna z przedstawieniami „Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny” i „Świętej Rodziny” (namalowana w 1792 r.), druga ze „Św.



Ikona „Spas w Sławie” ok. poł. XVI w. – z cerkwi „Protekcji Najświętszej Marii Panny” we wsi Matcze – obecnie w Muzeum Ławry Kijowo-Pieczerskiej w Kijowie [repr. (w:) Українська ікона трьох століть (опrac. I. Шлыу), Київ 2001, il. 5]



Połowa carskich wrót z 2 poł. XVII w. – z cerkwi „Protekcji Najświętszej Marii Panny” we wsi Matcze [repr. z fot. Jarosława Konstantynowicza (ok. 1929 r.) w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku] Mikołajem” i „Ukrzyżowaniem”⁵⁴. Na jesieni 1895 r. podarował też dwie książki historyczne i trzy księgi metrykalne Matcza z XVIII w.⁵⁵

Po I wojnie światowej eksponaty Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przejęło muzeum miejskie w Chełmie. W 1944 r. większość ikon z tego muzeum zniknęła. Po latach okazało się, że zostały wywiezione do Kijowa i obecnie znajdują się w Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej⁵⁶. Nie wiadomo jednak czy wszystkie ikony, które zabrano z Chełma trafiły do muzeum w Ławrze. Spośród zachowanych tam eksponatów oraz obiektów znanych z reprodukcji z cerkwią w Matczu udało się mi przede wszystkim powiązać ikonę „Spasa w Siłach” („Zbawiciela na Mocach”), którą można datować na połowę XVI w.⁵⁷ oraz prawe skrzydło carskich wrót. Znanе ono jest z fotografii Jarosława Konstantynowicza, wykonanej jeszcze w latach 20tych XX w. Jej negatyw przechowuje Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku⁵⁸, a sam eksponat może znajdować się w Kijowie. Wrota te rzeźbione, o ciekawym okuciowo-roślinnym ornamentcie, datować można na 2 połowę XVII w.

Założeniem powyższego artykułu była rekonstrukcja dziejów cerkwi w Matczu i jej

wyposażenia oraz próba powiązania wyników badań z zachowanymi do dziś pochodzącymi z cerkwi ikonami lub innymi elementami wyposażenia (lub z ich fotografiami). Próba ta, podobnie jak badania dotyczące ikon z Chlewcza⁵⁹ nie przyniosła oczekiwanych rezultatów ze względu na skromny zasób informacji zawartych w dokumentach archiwalnych. Wizytatorzy diecezji chełmskiej nie wykazywali się niestety dokładnością przy konstruowaniu opisów cerkwi. Na podstawie informacji dotyczących Matcza można jedynie próbować powiązać ofiarowaną do muzeum ikonę „Pokrowu” z „chramowym” obrazem odnotowanym w 1828 r. w prawym bocznym ołtarzu.

Przy przyjęciu daty powstania ikony „Spasa w Siłach” na około połowę XVI w. jest prawdopodobne, że mogła ona być namalowana do cerkwi w Matczu, która wzmiankowana jest od 1535 r. Wskazywało by to, że cerkiew nie uległa od tego czasu ani pożarowi, ani innym kataklizmom, a zatem pewne elementy nawet dawnego wyposażenia mogły się zachować. Zaskakujące jest to, że obraz o dosyć dużych wymiarach (124 x 93 cm) nie był zauważony przez wizytatorów w XVIII i XIX w. Usprawiedliwieniem dla nich być może fakt, że ikona ta albo była przemalowana, albo trafiła tu dopiero później z innej cerkwi.

Przemieszczanie ikon między cerkwiami nie było rzadkie, czego przykładami są znajdująca się w muzeum łańcuckim ikona z Woli Wielkiej, z dwoma postaciami – św. Archanioła Michała i św. Jerzego, datowana na 2 połowę XVI w.⁶⁰ oraz pochodzące z tej samej cerkwi carskie wrota z końca XVI w., znajdujące się w kolekcji Muzeum Kresów w Lubaczowie. Parafia w Woli Wielkiej (wówczas Woli Lipskiej) została założona dopiero w 1754 r.⁶¹, więc dużo starsze ikona i wrota muszą pochodzić z innej cerkwi (być może z Łówczy?)⁶². Po 1875 r. napłynęło do Królestwa Polskiego z Rosji szereg darów wyposażenia, w tym ikony – nie zawsze nowe. Do Jurowa koło Tomaszowa Lubelskiego miał zostać przekazany ikonostas z XVII w. z okolic Jarosławia. Ostatecznie jakieś ikony z niego trafiły m. in. do Sawina, skąd jedną z nich przekazano parę lat po II wojnie światowej do muzeum w Chełmie⁶³.

Warto zwrócić uwagę na fakt zachowania w nowej cerkwi w Matczu połowy carskich

wrót z rozebranej w 1775 r. starej cerkwi. Takie podejście do dawnego wyposażenia było, jak się wydaje, praktyką dosyć powszechną. Ciekawe jednak jest to, że obecność ikonostasu, a później jego fragmentu, nie była odnotowana w wizytacjach i inwentarzach. Czas powstania wrót – 2 poł. XVII w. – może wskazywać w przybliżeniu datę wzniesienia starej cerkwi.

Trzeba też odnotować, że ikona „Spasa w Sławie” i połowa carskich wrót z cerkwi w Matczu to jedne z niezwykle rzadkich przykładów sztuki cerkiewnej z terenu tak prawosławnej, jak i unickiej diecezji chełmskiej, które się zachowały lub o których cokolwiek wiemy. Przypominają one o obecności tej sztuki na terenie Lubelszczyzny i dowodzą, że miała ona wysoki poziom.

Zapewne badania zachowanych w Kijowie ikon oraz dalsza kwerenda materiałów rozproszonych po różnych archiwach w Polsce i za granicą pozwolą w przyszłości na zidentyfikowanie innych obiektów z cerkwi w Matczu. Dzięki temu będziemy mogli więcej powiedzieć o tej świątyni i jej wyposażeniu.

1 Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego [SGKP], t. 6 Warszawa 1885, s. 171; J. Niedźwiedz, *Leksykon historyczny miejscowości dawnego województwa zamojskiego*, Zamość 2003, s. 308-309. Według informacji Józefa Niedźwiedzia dobra nabył w 1881 r. Dymitr Arpaszow, a w 1892 odkupił je Aleksander Stecenko.

2 A. Gil, *Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku*, Lublin – Chełm 1999, s. 165, 231.

3 Холмская Церковная Жизнь, t. 1 (1906), s. 152-153.

4 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. 53.

5 P. Sygowski, *Unicka cerkiew św. Michała Archaniola w miasteczku Korytnicy i jej filia w Kładniowie – w XVIII w.* (w:) Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15, Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року, Луцьк 2008, s. 190.

6 В. Слободян, *Церкви Холмської епархії*, Львів 2005, s. 286.

7 O wizytacjach tej diecezji m. in.: P. Sygowski, *Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryły z lat 1759-1762* (w:) *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym, Przemyśl 2000, s. 233–286; P. Sygowski, *Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiey 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.

8 Archiwum Państwowe w Lublinie [APL], *Chełmskie Prawosławne Bractwo* [CHPB], sygn. 86 *Инвентарь (хронологический каталог) Церковно-Археологического Музея и Библиотеки при Холмскомъ св. Богородичномъ Братстве съ 1892/93 Братскаго года по 23 сентября 1906 года*, k. 73v-74, wpis nr 199.

9 А. Петрушевич, *Краткое известие о холмской епархии и святителяхъ ея* (w:) Холмский Греко-Уніатский Месяцеслов, t. 7 (1872), Варшава 1871, s. 46.

10 Archiwum Państwowe w Lublinie [APL], *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki* [CHKGK], sygn. 110, s. 233-259 (dek. horodelski); P. Sygowski, *Unicka diecezja chełmska*, op. cit., s. 239-240.

11 APL, CHKGK, sygn. 112 (1774 r.), k. 207v-208v; sygn. 113 (1767 r.), k. 99-100; sygn. 114 (1795 r.), k. 223-225; sygn. 127 (1780 r.), k. 14v-15v i sygn. 397 (1828 r.), k. 3-7. APL, Akta parafii greckokatolickiej Matcze [APGKM], sygn. 1 (1803 r.), sygn. 2 (1828 r.), sygn. 3 (1786 r.). Dla przejrzystości tekstu odwołania do poszczególnych wizytacji nie będą na ogół opatrywane przypisami, tylko datą roczną.

12 APL, CHKGK, sygn. 113, k. 99-100; J. Niedźwiedz [Leksykon, op. cit., s. 309] przyjmuje, że cerkiew tutejszą wzmiankowano w 1760 r., co jest źle odczytaną informacją W. Kolbuka [Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. *Struktury administracyjne*, Lublin 1998, s. 298], który odnotowuje obecność cerkwi w Matczu dopiero w 1772 i 1774 r.

13 Ks. Aleksander Trębiński wymieniony jest z imienia nazwiska jako kolator parafii w Matczu w 1795 r. Wcześniej ks. Trębiński – infułat zamojski, wymieniany jest także jako kolator parafii w Machnówku (dek. belski) m. in. w 1762 (APL, CHKGK, sygn. 110, s. 593) i w 1766 r. (APL, CHKGK, sygn. 113, k. 4v), należy więc sądzić, że był także w tym czasie kolatorem parafii w Matczu, która także należała do infułatów zamojskich.

14 APL, CHKGK, sygn. 112, k. 207v-208v.

15 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 446 – Okręg dekanalny hrubieszowski I (1905 r.), k. 58; sygn. 449 (Okręg dekanalny hrubieszowski I (1908 r.), k. 59. W. Słobodian przyjmuje błędnie, za notatką w Chełmskim Prawosławnym Konsystorzu [APL, CHKP, sygn. 1883, k. 3], że cerkiew poprzednią (pełniącą funkcję parafialną do ok. 1911 r.) wybudowano w 1700 r.

16 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 400 – Okręg dekanalny hrubieszowski (1876 r.), k. 170.

17 M. in.: opisy cerkwi w „Клировых Ведомостях” (zob. przypis 13, 14), czy w opisie historycznym cerkwi w Matczu (z 1891 r.) autorstwa miejscowego parocha Teofila Jurczakiewicza (APL, Chełmski Zarząd Duchowny [CHZD], sygn. 1287, k. 238-240.

18 В. Слободян, op. cit., s. 285-286.

19 Na ten temat m. in.: P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914*, Kraków 2003, s. 140, 166-167; P. Sygowski, *Гreckokatolicka cerkiew p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zmudzi, w woj. chełmskim* (w:) *Lubelszczyzna*, nr 3 (2/1996), s. 121-133; P. Sygowski, *Stara i nowa cerkiew w Gierszonowicach (Gierszonach) koło Brzeźcia w świetle wizytacji z 1726 roku* (w:) „Białostoczczyzna”, nr 1 (57), r. 2000, s. 95-102; P. Sygowski, „*Tak unicy budowali swe cerkwie*”. *Cerkiew w Czerniejowie koło Chełma w świetle źródeł archiwalnych i opracowań autorów rosyjskich z 4. ćwierci XIX w. (pamięci Janusza Michalskiego)* (w:)

Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, t. 8, Lublin 2007, s. 141-168.

20 P. Sygowski, *Unicka diecezja chełmska*, op. cit., s. 259-263; P. Sygowski, *Unickiego biskupa*, op. cit., s. 220.

21 P. Sygowski, *Wyposażenie unickiej cerkwi pw. św. Jana Ewangelisty w Rzeczyzy k. Kamieńca Litewskiego* (na podstawie opisu wizytacyjnego z roku 1725) (w:) *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku*, ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, s. 75-77; P. Sygowski, *Stara i nowa cerkiew*, op. cit., s. 99-102; P. Sygowski, „*Tak unicy budowali*”, op. cit., s. 153-155.

22 Н. А. Котлинский, *Список церквей и монастырей Холмской Руси (б. Люблинской и Седлецкой Губернии)*, Холмъ 1913, s. 27.

23 P. Sygowski, *Stara i nowa cerkiew*, op. cit., s. 99-102; P. Sygowski, „*Tak unicy budowali*”, op. cit., s. 153-155.

24 M. in. na terenie archidiecezji połockiej – zob.: P. Sygowski, *Unicka archidiecezja „PolskoPołocka” w świetle wizytacji z lat 1789-1790* (w:) *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Część II. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań, 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004, s. 385-465.

25 APL, CHKGK, sygn. 397, k. 5; APL, APGKM, sygn. 2, k. 3v.

26 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 449 (1908), k. 459v.

27 Obecność w parafii Matcze wsi Bereźnicy odnotowuje inwentarz z 1828 r. (APL, CHKGK, sygn. 397, k. 6v).

28 APL, Chełmski Zarząd Duchowny [CHZD], sygn. 1287, k. 238.

29 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 400 (1876 r.), k. 186; sygn. 406 (1880 r.), k. 44v.

30 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 438 (1899 r.), k. 61v.

31 APL, APGKM, sygn. 3, k. 1-1v.

32 APL, CHKGK, sygn. 397, k. 5v.

33 APL, CHKGK, sygn. 151, k. 501v-502.

34 APL, CHKGK, sygn. 164, k. 6.

35 APL, CHZD, sygn. 1287, k. 238v-239.

36 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 400 (1876 r.), k. 171v.

37 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 418 (1887 r.), k. 51v-52; sygn. 438 (1899 r.), k. 58v.

38 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 454 (1914 r.), k. 85v.

39 APL, CHKGK, sygn. 397, k. 26-38.

40 APL, CHKGK, sygn. 239, k. 64. W „Клировых Ведомостях” jako data remontu i zamontowania ikonostasu powtarzany jest rok 1868 [np. sygn. 400 (1876 r.), k. 170v].

41 APL, Клировыя Ведомости, sygn. 438 (1899 r.), k. 56v.

42 В. Слободян, op. cit., s. 286.

43 APL, CHKP, sygn. 1960, k. 24v.

44 APL, Akta parafii prawosławnej w Matczu [APPM], sygn. 1.

45 APL, CHKP, sygn. 1883, k. 191-191v.

46 APL, APPM, sygn. 1, k. 14v i nn., k. 20.

47 В. Слободян, op. cit., s. 286.

48 P. Sygowski, *Wpływ akcji rozbiórkowej cerkwi*

na Lubelszczyźnie w 1938 roku na stan zachowania malarstwa ikonowego tego regionu. [w:] *Akcja burzenia cerkwi prawosławnych na Chełmszczyźnie i Południowym Podlasiu w 1938 r. – uwarunkowania, przebieg, konsekwencje* (pod red. G. Kuprianowicza), Chełm 2009, s. 231-243.

49 В. Слободян, op. cit., s. 295.

50 „Над Бугом і Нарвою”, nr. 2/1999, s. 35.

51 P. Sygowski, *Zbiory sztuki sakralnej Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Bractwie Św. Bogurodzicy w Chełmie* (w:) *Między Polską a Rosją*, Siedlce 2004, s. 131-146.

52 APL, CHPB, sygn. 86, k. 14v-15 (nr: 99,100, 101, 102).

53 APL, CHZD, sygn. 855, k. 2, 4.

54 APL, CHPB, sygn. 86, k. 28v-29 (nr: 51, 52, 53, 54, 55).

55 APL, CHPB, sygn. 86, k. 72v-73 (nr: 580, 581), k. 73v-74 (nr: 199).

56 P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dzieł 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. 347-349; P. Sygowski, *Zbiory sztuki*, op. cit., s. 144; *Українська ікона трьох століть* (oprac. I. Шульц), Київ 2001, il. 3, 4, 5, 6, 9., 10, 11, 13, 14, 47.

57 P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji*, op. cit., s. 354-355; P. Sygowski, *O kilku ikonach z byłego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie w zbiorach Muzeum Ławry Kijowo-Peczerskiej* [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, Kraków 2009, s. 387.

58 H. Osadnik, *Jaroslav Bohdan Konstantynowicz (1893-1971) i jego dzieło na tle zbiorów archiwalnych Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku* (w:) *Do piękna nadprzyrodzonego*, t. 1, Chełm 2003, s. 201-211.

59 P. Sygowski, *Jedna cerkiew, 12 parochów i 2 ikony – nieco informacji o cerkwi w Chlewczanach* (w:) *Апологет. Богословський збірник Львівської Духовної Академії. Українська Православна Церква Київський Патріархат. Матеріали I Міжнародної наукової конференції м. Львів, 23-24 листопада 2009 р. „Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”*. Львів 2009, s. 99-104.

60 P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji*, op. cit., s. 367-368.

61 P. Sygowski, *Гreckokatolicka drewniana cerkiew św. Bazylego Wielkiego w Belzcu, powiat Tomaszów Lubelski, województwo lubelskie* (w:) *Sztuka cerkiewna diecezji przemyskiej*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku, Łańcut 1999, s. 295.

62 Informacja od Janusza Mazura, za którą serdecznie mu dziękuję.

63 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.

Ярослав ТАРАС
ЛЕМКІВСЬКА ШКОЛА НАРОДНОГО
ХРАМОВОГО БУДІВНИЦТВА¹

Історіографія народознавчих питань про Лемківщину загалом надзвичайно велика. Вона, зокрема, досить детально опрацьована сучасним дослідником М.Мушинкою². У науковій літературі слово “лемки”, “лемко” вперше вживає у 1834 р. О.Левицький, а потім у 1841 р. — І.Вагилевич³, у 1844 р. — П.Шафарик, у 1851 р. — В.Поль. У 1860-ті роки з’являються праці, у яких стисло дається походження назви “лемки” та описується географічне положення Лемківщини⁴. У 1880-ті рр. польські дослідники М.Хилінський, С.Удзеля, І.Коперницький досліджують матеріальну культуру Лемківщини⁵.

Визначення “лемківська церква”, як ілюстрація різновидностей сакрального будівництва Карпат, з’явилося у 1880 р. в праці В.Мисковського “Дерев’яні церкви в Карпатах”⁶. Про церкви лемків на початку ХХ ст. дізнаємося у львівському виданні К.Мокловського “Народне мистецтво у Польщі”⁷ та з праці Т.Спіса “Дерев’яні костели і церкви в Галичині”⁸.

Визнає існування лемківського типу та стилю Володимир Залозецький. Він відзначає, що “за українським плем’ям лемків, серед яких цей тип поширений, також і стиль тих церков названо лемківським”⁹.

Поєднання назви лемківської етнографічної групи з конкретним типом церковздійснювачеськийдослідникіфотограф Ф.Заплетал у 1921–1924 рр.¹⁰. На підставі польових досліджень та фотофіксації церков він видає низку праць, в яких окреслює, що в Карпатах існує “лемківський тип русинської церкви”. Його світлина були використані в численних виставках та альбомах, відіграли велику роль в утвердженні думки про те, що на Лемківщині існує особливий тип церкви, який характерний цьому регіону¹¹. Сприяли популяризації лемківських та закарпатських церков фотоальбоми Б.Вавроушека¹².

У 1920-ті рр. було визнано, що на Лемківщині побутує архітектурний стиль, який притаманний цій етнокультурній групі, віднеї він отримує назву “лемківська церква”, “лемківський тип”. В.Січинський у 1927-

му році засвідчив існування на Лемківщині особливого типу церков, а в 1940-му визначив межі його розповсюдження: “Лемківська церква зберегла свій тип у Карпатах від горішньої течії ріки Сяну і Ляборця на півдні — на захід до горішньої течії Тополі і Попраду”¹³.

В 1930-х рр. термін “Лемківщина” одержує широкий розголос. Юліан Тарнович видає низку популярних нарисів “Ілюстрована історія Лемківщини” (1936 р.), “Список місцевостей на Лемківщині” (1937 р.), “Верхами Лемківського Бескиду” (1938 р.), “Матеріальна культура Лемківщини” (1941 р.), “Мова століть Лемківщини в переказах” (1938 р.). В “Ілюстрованій історії Лемківщини” Ю.Тарнович згадує про лемківські церкви, якими ілюструє свою працю¹⁴.

Паралельно з вивченням етнографічних кордонів Р.Райнфусс¹⁵, Тенце¹⁶, З.Стібер¹⁷ вивчають церкви Лемківщини¹⁸. Польський етнограф Р.Райнфусс дає ґрунтовну характеристику лемківській церкві, яка, “подібно як і бойківська, також складається з трьох частин: бабинця, центральної нави і вітаря, побудованих у зруб. Найбільша, майже квадратова частина церкви — то центральна нава, натомість бабинець вже дещо вужчий, так само як і вітвар, який в старших церквах будується в формі чотирикутника, а в конструкціях новішого типу часто замикається в форму половини восьмикутника. Вітвар і центральна нава криються склепінням з рублених брусів, зложених у піраміду [...], стеля над бабинцем завжди буває пласка. Притаманною для лемківської церкви є натомість вежа, побудована над бабинцем, яка становить одну цілість з будинком церкви”¹⁹.

За Райнфуссом, “лемківські церкви виступають на території Лемківщини по обох боках Карпат, з тим, що на північному боці не досягають вони східної границі Лемківщини, а на південному боці досить далеко її переходять. Свого часу найдалі на схід висуненою церквою, побудованою в лемківському стилі, була на північному боці Карпат церква в Липівці (розібрана в міжвоєнний період), а тепер — церква в

с. Балутанці. Ці села знаходяться в долині Яселки в Сяницькому повіті. На південному боці Карпат церкви лемківського стилю зустрічаються, як було згадано, значно далі на схід. Бачимо їх у горішній частині басейну ріки Уж (сс. Кострина, Соля [Кострина, Сіль.— Я. Т.]), над середньою течією Латориці в околиці м. Сваліява (сс. Плоска, Обава), тобто на території, що належить до Бойківщини, званої там Верховиною”²⁰.

Досліджує українські церкви в Польщі С.Гординський, який дає характеристику “лемківським церквам з вежами-дзвіницями, які виступають тільки в західній і середній частині Лемківщини” та церквам без веж, які “накриті чотириспадними, досить низькими дахами, над якими підіймаються 3 (або й 4, як у Команчі) копули з ліхтариками”²¹. Він обґрунтовує розповсюдження лемківських церков в межах Польщі та Словаччини: “Границя Галичини й Угорщини не була перешкодою для зв’язків людности обабіч Бескидів, північні лемки втримували дуже жваві зв’язки зі Закарпаттям і це причинилося до витворення одноцілої культури, відбитої також дуже маркантно і в архітектурі”²².

С.Гординський визнає існування на Лемківщині двох типів дерев’яних церков та дає список репродукційного матеріалу лемківських храмів, який знаходиться в архівах музею при Українському Католицькому Університеті св. Климентія в Римі. Не минає він лемківських мурованих, які “тримаються того самого архітектурного типу, що й церкви дерев’яні, хоч одночасно вносять риси, притаманні будові з каменя”²³. До лемківського типу С.Гординський відносить дерев’яну церкву, “яка має три зруби — три прямокутники, найчастіше квадратної форми [...]. Нава завжди найбільша. Святилище і нава накрита стелею з бальків, які з-зовні перекриті ломаним дахом-наметом. Вгорі такий намет закінчений малою сліпою копулою барокової форми. Замість будованого на вугол бабинця, виступає найхарактерніша риса лемківської церкви — вежа. Вона стовпової конструкції, з навісною кімнатою над входом і окремою куполою”²⁴.

Торкаються лемківських церков А.Варивода, О.Волинець, останній вказує,

що існує кілька регіональних типів, “західно-лемківський стиль, що розвинувся на цих теренах в часи розквіту барокко, десь напочатку ХVІІ ст.”, “новий зразок церковного стилю — це церква в Літовищі Устрицькому повіту. Цю пам’ятку можна віднести до східного архітектурного церковного стилю, який загальновідомий на Бойківщині та Гуцульщині”²⁵. Визнає існування церкви лемківського типу, якому дає коротку характеристику, Іван Чебанюк²⁶.

Цінний джерельний матеріал про лемківські церкви Східної Словаччини дають Бланка Ковачовичова-Пушкарьова та Імрїх Пушкар. Вони обстежили, замірили і описали церкви в “селах, де живуть русини-українці”²⁷.

Історико-архітектурний аналіз багатьом лемківським церквам Польщі дає В.Кармазин-Каковський, який групує їх за часом будівництва²⁸.

Підтверджує існування церков Лемківської будівельної школи І.Могитич, за яким формування храмів цієї школи “відбулося як на тридільних одно-, дво- і триверхих церквах, так і на двозрубних на одно- і двоверхих. Навіть у тих випадках, коли лемківська церква не має наметового перекриття над якоюсь дільницею плану, вона обов’язково має розвинуту барочну маківку. Багатофігурні барочні маківки витягнутих уверх форм, часто ще й доповнених додатковою цибулькою, чи навіть маківки кулястих форм є обов’язковим декоративним елементом, іноді це є єдина ознака, на підставі якої можна віднести триверху церкву до лемківської школи”²⁹.

Він визнає за цією школою церкви, збудовані в етнографічних межах Лемківщини, вказує, що існують “церкви перехідного типу — від бойківської до лемківської школи” (церква св. Богородиці, с. Кореївці, 1864 р.; церква св. Михайла, с. Прикра, 1777 р.)³⁰ та з вежею над другим ярусом бабинця (сс. Шелестово, 1777 р., тепер у музеї в м. Ужгород; Медведівці, ХVІІ ст., тепер в етнографічному музеї Праги; Плоске, 1792 р. та ін.), які відносять до найдосконалішого типу лемківської будівельної школи³¹. Особливу увагу приділяє конструктивному вирішенню

каркасної вежі-дзвіниці.

І.Могитич також засвідчує існування “окремої локальної групи [...] церков північно-східної частини Лемківщини, що найчастіше мають відокремлену вежу-дзвіницю, розташовану неподалік бабинця по її поздовжній осі. Верхи таких церков рівновисокі, з залами, увінчані барочним завершенням, або намети зрубів у них закриті зверху спільними дахами, над якими здійснюються тільки багатофігурні високі маківки з ледь помітно збільшеною над центральним зрубом. Церкви цієї групи відомі з початку ХІХ ст.”³².

Дослідник церков Закарпаття В.Січинський вказує, що “на Лемківщині, під впливом барокової архітектури” впродовж ХVІІІ ст. витворився своєрідний тип дерев’яних церков, “названий лемківсько-бароковим”. В основі це давній бойківський тризрубний тип, тільки “зовнішня декорація і новіші додатки надали назовні церквам іншого вигляду”³³. За А.Пекарем, “новою складовою частиною лемківських храмів стали вежоподібні, стовпної конструкції дзвіниці, завершені вибагливими барочними ліхтарями та банями, що зносяться над вхідним зрубом, тобто над бабинцем. В результаті просторова композиція лемківських церков наростає від низької вежі над вівтарем до високої, художньо звершеної вежі над бабинцем, що дає їм виразу життєвості і розгону у височінь”³⁴. Лемківський тип церковних споруд розсіяний по цілому Закарпатті³⁵.

Фундаментально досліджував генезу лемківської церкви, її архітектуру польський професор Р.Бриковський, який у визначених етнографічних межах Лемківщини подав основні типи церков. Він прийшов до висновку, “що з польської сторони Карпат виступає три відмінних типи архітектури, а два – даліше на Словаччині та Русі Закарпатській”³⁶.

В межах Польщі на заході й у центральних районах Лемківщини (Новосадецькому, Горлицькому, Ясельському повітах) та зі сторони Словаччини поблизу польського кордону виступає тип церкви, окреслений як північно-західний. Він характеризується наступними ознаками: тридільний план,

закладений із трьох квадратів, нава завжди ширша (дводільний план у невеликій кількості виступає на словацькій стороні); будівля по висоті розчленована на окремі частини, з яких нава є завжди вища; вежа з похилими стінами, в ній вміщується частина або весь бабинець; наметові верхи над навою, вівтарем мають заломи з однаковими проміжками; верхи вежі, нави, вівтаря завершуються аналогічними банями (баньками), які вивершені глухими ліхтарями; кругом вежі, а часто довкола східної частини бабинця переважно буває обхід; високий цоколь вирівнює похилі стіни вежі, накритий піддашшям. За Р.Бриковським, ця група церков окреслена “стилем класичним” або як “класична церква Лемківщини”. Походять такі церкви з ХVІІ і ХVІІІ століть, їх занепад припадає на останню чверть ХVІІІ ст.

Найкращими взірцями класичного лемківського стилю є церкви св. Якова, с. Поворозник, 1604 р.; Покрови Пр. Богородиці, с. Овчари, 1653 р., 1701 р.; св. Луки, с. Квяткова, друга половина ХVІІ ст.; св. Параскеви, с. Пантна, 1700 р.; св. Михайла, с. Святкова Велика, 1757 р.; св. Михайла, с. Святкова Мала, 1762 р.³⁷.

Традиція будівництва церков у “класичному лемківському стилі” була сильніша і утримувалася досить довго в галицькій частині Лемківщини, де важливе місце в зародженні національно-культурного руху належало Греко-католицькій церкві, яка фактично була носієм української етнічності. На півдні, у закарпатських лемків “класичний лемківський стиль” зникає в кінці ХVІІІ ст. Це відбулося тому, що угорська влада нав’язувала лемкам штучну русинську ідентичність³⁸.

Необхідно відзначити, що регіональна (локальна) ідентичність лемків, яка мала надзвичайно міцні позиції у галицькій частині Лемківщини, посприяла призупинити процес нищення автохтонної архітектури та її повної заміни на католицькі церкви. Основні зміни позначилися у словацькій частині, де був сильний тиск з боку Угорщини, він не мав такої сили з польської сторони. Натомість серед закарпатських лемків Церква була одним із засобів мадяризації населення.

За дослідженнями Р.Бриковського,

від 70-х рр. ХVІІІ ст. до 60-х рр. ХІХ ст. будуються церкви “північно-західного молодшого варіанту”. Він характеризується: видовженням нави, вівтаря, особливо бабинця; нерегулярними проміжками заломів верхів; заповненням проміжків заломів гзимсами (перехід до неламаних наметових верхів); частим застосуванням гранчастого вівтаря (вівтарі з таким планом маємо з польської сторони Карпат); наявністю захристія, яке збудоване разом з церквою.

Цей тип виник під впливом зростання кількості населення, що вимагало мати більшу площу для вірних (бабинця, нави) та функціональних потреб (захристія).

Найкращі приклади цього типу маємо в церквах св. Михайла, с. Красне, 1760 р., 1766 р.; св. Козьми та Дем’яна, с. Котань, на зламі ХVІІІ – ХІХ ст.; св. Дмитра, с. Ставиша, 1813 р., 1818 р.; св. Козьми та Дем’яна, с. Сквіртне, 1837 р.; св. Луки, с. Ястрабик, І-ша пол. ХІХ ст., 1837 р.; Покрови Пр. Богородиці, с. Ганчова, 1871 р.; св. Михайла, с. Дубне, 1853 р., 1863 р.; св. Луки, с. Кункова, 1868 р.³⁹.

Третій тип, за Р.Бриковським, одержав назву північний, “schyłkowy”, сформувався в західних та центральних районах Лемківщини на польській стороні Карпат і характеризується: дво-, тридільним планом; гранчастим вівтарем, що має виступаючу захристію; відсутністю заломних верхів, замість яких появилися двоспадові дахи над кожною частиною святині; вежею з похилими стінами, що оточена дерев’яними закатами і залишається надалі домінантною; вишуканими декоративними сигнатурками, які вінчають шатрові верхи вівтаря, нави та вежі. Представниками цього типу є церкви Покрови Пр. Богородиці, с. Здиня, 1786 р., 1795 р.; Різдва Пр. Богородиці, с. Нова Весь, 1795 р.; св. Михайла, с. Лосе, 1800 р., 1810 р., 1826 р.; св. Михайла, с. Ропиця Горна (Ропиця Руська), 1813 р., 1819 р.⁴⁰.

Ще одну групу лемківських церков зустрічаємо на сході польської частини Лемківщини, в районі ріки Ослави у повітах Сянок, Ліско. Цю групу Р.Бриковський окреслив як північно-східний тип. Він виступає двома варіантами — вежовий, безвежовий.

Церкви вежового варіанта характеризуються: видовженим планом нави, додаванням на осі передсінника, переважно шириною бабинця, а також захристія в продовженні вівтаря; рівною висотою зрубу трьох об’ємів церкви; наявністю одного похилого даху над всіма об’ємами (колись кожен об’єм мав свій дах, що був завершений банями-маяками зі сигнатурками над основними частинами церкви); низькою слупово-рамовою вежею, посаженою над бабинцем. Прикладами цього варіанта є церкви Всіх Святих у с. Мощанець, 1834 р.; св. Онуфрія, с. Віслок Дольний, 1850–1853 рр.; св. Дмитра, с. Радошиці, 1868 р.; Богородиці, с. Щавче, 1888–1889 рр.; св. Дмитра, с. Бодаки, 1902 р.⁴¹.

Варіант безвежовий характеризується: наявністю на поздовжній осі церкви, на певній відстані від неї, вежі-дзвіниці каркасної конструкції; план — тридільний, з додаванням присінка рівної з бабинцем ширини; висота зрубу всіх частин однієї висоти; вівтар, нава і бабинець перекриті верхами, які сховані під спільним дахом, що увінчаний над основними об’ємами сигнатурами на вежочках.

Появу цих типів пов’язують з тим, що “ціла Лемківщина до 70-х рр. 18 ст. була підчинена римо-католицькому єпископові в Кракові і тільки при кінці того сторіччя перейшла назад до греко-католицького єпископа в Перемишлі”⁴².

Представниками безвежового варіанта північно-східного типу є церкви св. Михайла, с. Зубенсько, 1789 р.; Покрови Пр. Богородиці, с. Команча, 1800–1803 рр.; св. Михайла, с. Туринсько, 1801–1803 рр., 1838 р.; св. Миколая, с. Репедь, 1824 р., 1826 р.; Пр. Богородиці, с. Синява, 1874 р.⁴³.

Церков північно-східного типу обох варіантів збудовано небагато.

На Словаччині, за Р.Бриковським, побутує південний тип, який різниться від церков у Польщі тим, що має не тридільний, а дводільний план; квадратний у плані вівтар, видовжену прямокутну наву з внутрішнім виділеним бабинцем; вежу з фальшивим підсябиттям посажену не на ґрунті, а на зрубі західної частини нави; наву, вежу

перекриті наметами, які закінчуються цибулястими маківками. Прикладами цього типу є церкви св. Миколи, с. Липовець, 1703 р.; св. Василя, с. Крайне Чорне, пол. XVIII ст.; св. Михайла, с. Шеметківці, 1752–1753 рр.; Богородиці, с. Корейвіці, 1764 р.; св. Михайла, с. Верхній Грабовець, XVIII ст.⁴⁴.

В межах Закарпатської Русі, за Р.Бриковським, вирізняється південно-східний тип, який представлений пам'ятками XVIII ст. Характеризується двозрубним планом (квадратний вівтар, видовжена прямокутна нава з внутрішнім виділеним бабинцем); вежею із підсябиттям з прямими стінами, які посаджені на зруб бабинця; верхами із залами, що завершені сигнатурками-вежками; широким слуповим підсінням, яке оточує частину вежі і наві та закінчується піддашсям на вівтарі, що опирається на балки зрубу. Взірцями цього типу є церкви св. Михайла, с. Медведівці, поч. XVIII ст., з 1927 р. у Празі; св. Михайла, с. Глиненці, 1770 р., XVIII ст., з 1931 р. у Кінчицях на Моравії; Зішестя св. Духа, с. Обава, поч. XVIII ст., з 1930 р. у Новій Паці, Чехія; Покрови Пр. Богородиці, с. Канора (Плоске), 1792 р., з 1975 р. в Києві; св. Михайла, с. Шелестові, 1776 р., з 1927 р. в Мукачеві, а з 1976 р. в Ужгороді; св. Миколая, Свалява-Бистрий, 1759 р.⁴⁵.

Загалом професор Р.Бриковський вважає, що всі церкви в історико-етнографічному районі Лемківщини і поза його межами, які подібні до класичного лемківського стилю, не зважаючи на час будівництва, є творінням лемків. Не можемо погодитись з такою думкою і власні спостереження та аргументи з цього погляду ми вже навели у попередній частині цієї праці, що має назву “Закарпатська школа народного храмового будівництва”.

Крім зазначених типів, до лемківської школи Р.Бриковський відносить церкви, збудовані на Лемківщині у другій половині XIX ст.: епігональні церкви (с. Злоцьке, 1867–1872 рр.); церкви, які нав'язані із зовні (сс. Солотвино, 1887–1888 рр.; Криниця, 1887–1888 рр.)⁴⁶.

Необхідно відзначити, що церквам Лемківщини присвячено найбільше праць. Тут маємо і найкращу фотографічну

документацію, яка у 1966–1968 рр. була зібрана працівниками Інституту мистецтвознавства ПАН і музею Народного будівництва в Сяноці, а також у 1960-х рр. — Державного музею українсько-руської культури у Свиднику.

На основі досліджень попередників дамо загальну характеристику лемківській школі народного храмового будівництва. Їй притаманна одно-, дво-, тризрубна з тридільною організацією плану церква, з квадратними дво- чи триступінчастими наметами, обов'язково увінчаними розвинутими барочними маківками над центральним та східним зрубам, а над західним зрубом бабинця височить вежа-дзвіниця, яка також увінчана барочними маківками. Локальною відмінністю лемківського типу від загальноукраїнського є те, що в його основі закладена асиметрична композиція з виразним спадом висот із заходу на схід, а не симетрична рівновага пропорцій поміж верхами бабинця і вівтаря.

Лемківські типи церков в основному формуються на основі додавання до нави, бабинця присінків, до вівтаря — захристія, шляхом добудови до церкви каркасної вежі переважно ширини бабинця, яка посаджена на землю (прилягає до нави або знаходиться на відстані від неї).

Появу лемківської церкви пояснюють масовою модифікацією дводільних церков, що відбулася у XVI – XVII ст. шляхом прибудови каркасної вежі-дзвіниці XVIII ст.⁴⁷. Це відбувалося штучним “шляхом прибудови чи надбудови над бабинцем, інколи самонесучою каркасною конструкцією, не зв'язаною конструктивно з останнім”⁴⁸. Так, отже, як слушно зазначає І.Могитич, “яскравим прикладом для Лемківщини може бути церква у с. Трочанах, збудована тризрубною, одноверхою, не пізніше поч. XVIII ст. У 1739 р. до церкви приставляють високу вежу-дзвіницю на власних підвалинах”⁴⁹.

Приєднання до церкви вежі Р.Райнфусс відносить до впливу латинських костелів. На його думку, “процес об'єднання вежі з будинком церкви виступає щойно в XVII ст. На цій підставі можна догадуватися, що в найстарших лемківських церквах, які досі

збереглися, побудованих десь в XVII ст., вежі мабуть добудовано пізніше, і лише тим фактом можна пояснити причину, чому в середині вежі трапляються інколи зруби стін бабинця, в'язані з брусів”⁵¹.

За дослідженнями В.Залозецького, “давнішими є пересаджені сюди [на Лемківщину.— Я.Т.] зі Східної Галичини так звані бойківські центричні церкви. Більшість змішаних типів так званого лемківського стилю постають також коло або після половини XVII ст. і тривають, як більшість церков, до нових часів”⁵².

Дослідження показали, що в місцях, де зустрічається східний тип церкви із західним, відбувається синтез архітектурно-конструктивних рішень, який дає нові типи церков. Поява нових типів на українських етнічних територіях залежить від часу і місця такої зустрічі.

1 Оскільки архітектуру лемківської церкви ми вже розглянули в статтях “Лемківська сакральна архітектура” і “Лемківська школа народного храмового будівництва”, а в додатках даємо повну архітектурно-конструктивну характеристику лемківської церкви, тому тут не будемо детально зупинятись на всіх аспектах цієї школи. Див.: Тарас Я. Лемківська сакральна архітектура // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження.— Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 1999.— С. 293–323; Його ж. Лемківська школа народного храмового будівництва // Українська сакральна дерев'яна архітектура. Ілюстрований словник-довідник.— Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2006.— С. 235–238.

2 Мушинка М. Земля – люди – історія – культура.— Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1988.— Т. 2.— С. 407–462.

3 Wagilewicz Jan. Łemki – mieszkańcy zachodniego wzgórza Karpat.— Львів, 1841; Його ж. Лемки — мешканці Західного Прикарпаття // Народна творчість та етнографія.— 1965.— № 4. [Український переклад праці І. Вагилевича].

4 Торонський О. Русини – Лемки // Галицька Зоря.— Львів, 1860.

5 Chyliński M. Siedziby Rusinów według Karpat. Zarys etnograficzny // Dwutygodnik Naukowy.— Kraków, 1884.— № 19; Udziela S. Rozsiedlenie się łemków // Wisła.— Warszawa, 1884.— № 19; Kopernicki J. O góralach Ruskich w Galicji. Zarys etnograficzny/ Zbiór wiadomości do Antropologii krajowej.— Kraków, 1889.— Т. 13.

6 Myskovsky V. 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.

7 Mokłowski K. Sztuka ludowa w Polsce: W 2 cz.— Lwów: Nakładem księgarni H.Altenberga, 1903.— 550 s.

8 Spiss T. Wykaz drewnianych kościołów i cerkwi w Galicyi.— Lwów: Druk. W. Łosiński, 1912.— XIII + 92 s.

9 Załoziecky W.R. Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpaten Ländern.— Wien: Krystall-Verlag Ges. M.B. H., 1926.— S. 123; Mokłowski K. Sztuka ludowa w Polsce: W 2 cz.— Lwów: Nakładem księgarni H.Altenberga, 1903.— S. 280–420.

10 Zapletal F. Dřevěné chrámy juhokarpatských Rusinů // Podkarpatská Rus.— Praha: Orbis, 1923.— S. 117–121.

11 Zapletal F. Lemkovský typ rusinského chrámu. K výstavě Podkarpatská Rus v Praze // Československá republika.— 5.4.1924.— Č. 95.— 7 s.; Його ж. Ukrajinske staviteľstvi // 28 Řijen.— 17.11.1924.— Č. 106.

12 Vavroušek B. Cirkevni památky na Podkarpatské Rusi.— Praha: Nakladatelé Kvasnička a Hampl, 1929.— 23 s.: 272 il.; Vavroušek B., Wirtha Z. Kostel na dědině a v městečku.— Praha: Nakladatelé Kvasnička a Hampl, 1929.— 36 s.: 615 fot.

13 Sičynský V. Dřevěné stavby v Karpatské oblasti.— Praha: Orbis, 1940.— 216 s.

14 Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини.— Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 1998.— 288 с.

15 Reinfuss R. Etnograficzne granicy Łemkowszczyzny // Ziemia.— 1936.— № 10–11.— S. 240–253.

16 Tenze. W sprawie granicy łemkowsko-bojkowskiej // Kurier Literacko-Naukowy.— 1936.— № 36.— S. IX–X; Його ж. Łemkowie jako grupa etnograficzna // Prace i materiały etnograficzne.— Lublin, 1948.— Т. VII.— S. 77–210.

17 Stiber Z. Wschodnia granic łemków // Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU.— 1935.— № 8.— S. 246–248.

18 Reinfuss R. Sztuka ludowa Łemkowszczyzny // Polska sztuka ludowa. Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.— 1962.— № 1.— S. 9–25.

19 Райнфусс Р. Дерев'яні церкви на Лемківщині // Український календар.— Варшава, 1969.— С. 80–96; Його ж. Дерев'яні церкви на Лемківщині // Дерев'яна архітектура Українських Карпат.— Нью-Йорк: Фундація дослідження Лемківщини, 1978.— С. 46.

20 Там само.— С. 48.

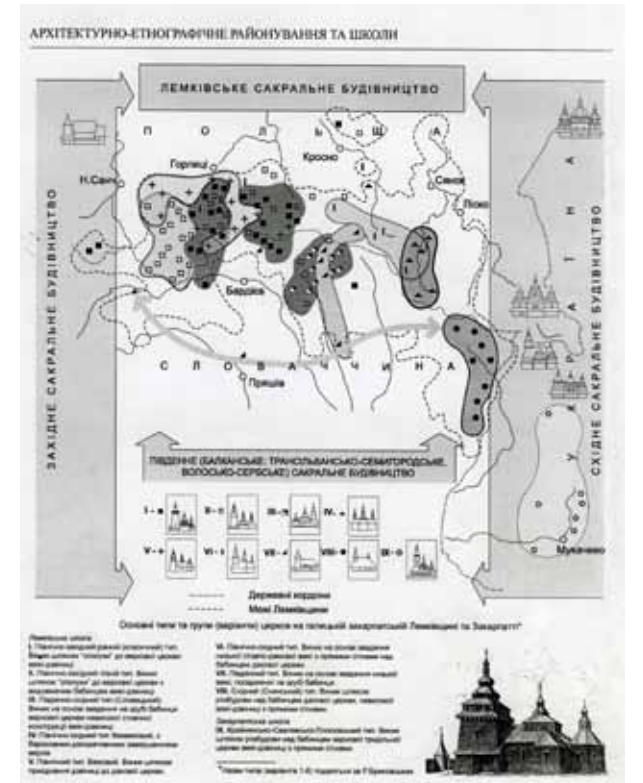
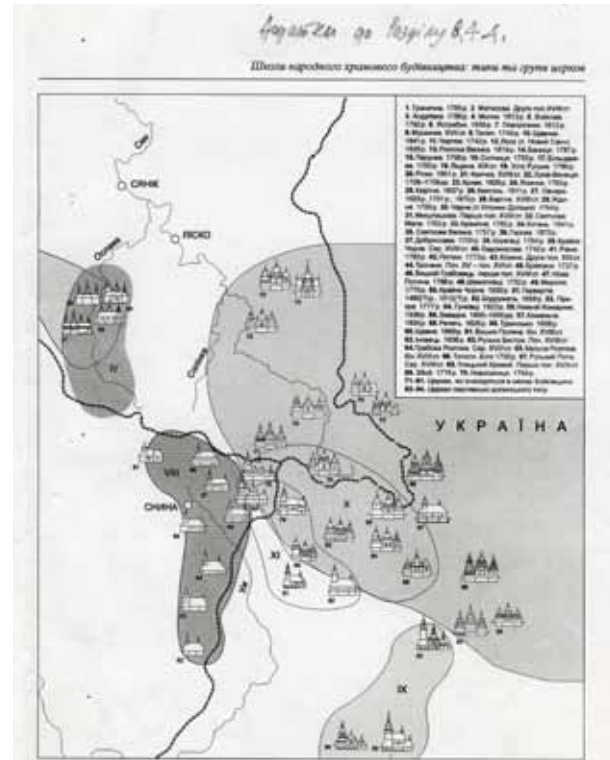
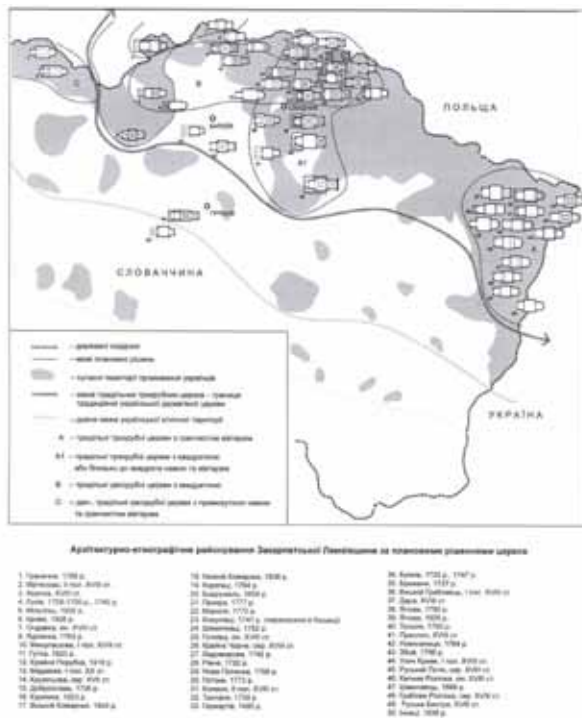
21 Гординський С. Українські церкви в Польщі: Їх історія, архітектура і доля.— Рим: ED “Bohoslovia”, 1969.— Т. XXXIII.— С. 9.

22 Там само.— С. 5.

23 Там само.— С. 10.

24 Гординський С. Українські церкви в Польщі: Їх історія, архітектура і доля.— Рим: “Bohoslovia”, 1969.— Т. XXXIII.— С. 7.

25 Варивода А. Церковна архітектура Лемківщини // Дерев'яна архітектура українських Карпат.— Нью-Йорк: Фундація дослідження



Лемківщини, 1978.— С. 38–41; Волинець О. Архітектура Лемківщини // Український календар.— Варшава, 1964.— С. 77–83; Його ж. Архітектура Лемківщини // Дерев'яна архітектура українських Карпат.— Нью-Йорк: Фундація дослідження Лемківщини, 1978.— С. 42–45.

26 Чебанюк І. Вступ до книги Ковачовичової-Пушкарської Б., Пушкар І. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині // Науковий збірник музею української культури у Свиднику.— Пряшів: Свидницький музей української культури, 1971.— С. 11.

27 Ковачовичова-Пушкарська Б., Пушкар І. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині // Науковий збірник музею української культури у Свиднику.— Пряшів: Свидницький музей української культури, 1971.— С. 526 с.

28 Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви // Праці філософсько-гуманітарного факультету.— Рим: Український католицький університет ім. св. Климента Папи, 1975.— С. 308 с.

29 Могитич І.Р. Громадські споруди: 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. 233.

30 Там само.

31 Там само.— С. 234.

32 Там само.

33 Січинський В. Історія українського мистецтва. Архітектура: В 2 т.— Нью-Йорк: Вид-во Наукового товариства ім. Шевченка в Америці, 1956.— Т. 1.— С. 104.

34 Пекар А.В. Нариси історії церкви Закарпаття: В 2 т.— Рим; Львів: Місіонер, 1977.— Т. 2.— С. 414.

35 Там само.— С. 415.

36 Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna na Koronnych ziemiach Rzeczypospolitej.— Warszawa: Towarzystwo opieki nad zabytkami, 1995.— С. 82–205.

37 Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...— S. 82–205. Його ж. Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej.— Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1986.— С. 113–114, 120–121, 123, 132–133.

38 Любчик І. Етнополітичні процеси на Лемківщині (90-ті рр. XIX – 30-ті рр. XX ст.): Автореф. дис. ... канд. істор. наук.— Івано-Франківськ, 2008.— С. 10–11.

39 Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...— S. 86; Його ж. Łemkowska drewniana architektura...— S. 105–106, 108–109, 112, 129–130.

40 Brykowski R. Łemkowska drewniana architektura...— S. 114–115, 119, 139.

41 Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...— S. 87. Його ж. Łemkowska drewniana architektura...— S. 100, 125, 135–137.

42 Гординський С. Українські церкви...— С. 8.

43 Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...— S. 82–205; Його ж. Łemkowska drewniana architektura...— S. 107–108, 127–128, 133, 140.

44 Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...— S. 87–88; Його ж. Łemkowska drewniana architektura...— S. 114, 148, 150, 159.

45 Brykowski R. Łemkowska drewniana architektura...— S. 162–168.

46 Там само.— С. 174.

47 Ковачовичова-Пушкарська Б., Пушкар І. Дерев'яні церкви східного...— С. 11.

48 Могитич І.Р. Громадські споруди: Церкви...— С. 229.

49 Там само.

50 Райнфусс Р. Дерев'яні церкви на Лемківщині...— С. 47–48.

51 Załoziecky W.R. Gotische und barocke Holzkirchen...— S. 119.



Галина КЛИМЧУК

РЕСТАВРАЦІЯ ЖОВКІВСЬКОГО ІКОНОСТАСА В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ЛЬВОВА ІМ.А.ШЕПТИЦЬКОГО.

Публікація про унікальну пам'ятку, яка друкувалася на сторінках даного видання (автор Р.Зілінко) розповіла читачеві про історію, структуру та основні богословсько-мистецькі аспекти іконостасного ансамблю. Даний матеріал ознайомить читача з його реставрацією.

Від поодиноких творів іконописної спадщини, які за останні роки проходять реставрацію в Національному музеї Львова ім.А.Шептицького, головним чином для експонування тематичних виставок, художники-реставратори темперного малярства музею переходять до реставрації цілих ансамблів, серед яких на першому місці стоїть іконостас із ц.Різдва Христового у м.Жовква, так званий Жовківський іконостас (1697-1699), найвизначніша монументальна пам'ятка доби бароко, роботи одного із яскравих представників українського мистецтва кін.17-поч.18 ст. Ів.Рутковича.

Зберігався іконостас у Жовкві до 19 ст. За однією із версій, після великої пожежі, яка завдала шкоди церкві, був перевезений до с.Нова Скварява, чим пояснюється втрата частин ікон і декоративних різьблень ансамблю.

Незадовільний стан збереження зі значними поверхневими забрудненнями, впресованими у структуру фарбового шару, потемнілим захисним покриттям очевидно спричинився до передачі іконостаса Національному музею у 1937 р..

Протягом 1937-1940 рр. над реставрацією пам'ятки працювали музейні консерватори С.Парашук, Я.Марксен, Г.Онишко, які виявили на іконах нефахові реставраційні втручання, сліди яких були помітні на малярстві та різьбі. Маючи достатній досвід роботи, вони підготували окремі ікони для експонування у залах музею.

У 2007-2009 рр. була проведена складна комплексна реставрація всіх ікон іконостаса та деяких фрагментів декоративного різьблення художниками-реставраторами музею. Керував реставраційним процесом реставратор вищої категорії, зав. відділом



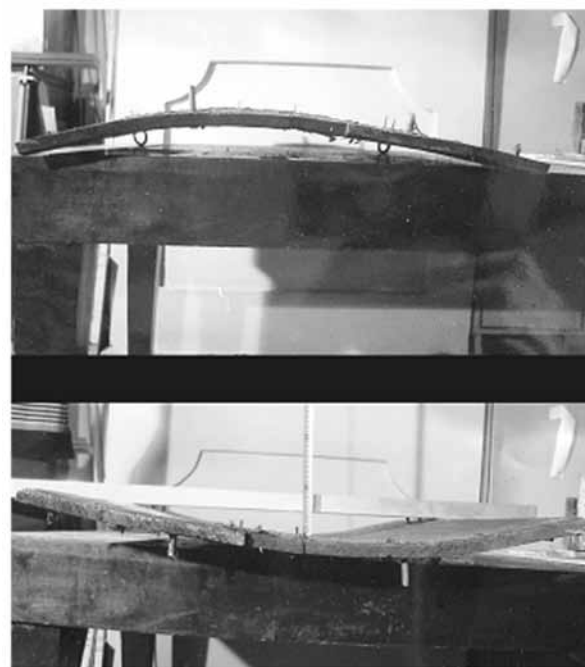
Ікона «Зняття з Хреста»

науково-дослідної реставрації музею, заслужений працівник культури України В.Мокрій.

На час надходження до реставраційної майстерні на іконах та різьбі пам'ятки спостерігались зміни у стані збереження: численні механічні пошкодження, локальні розтріскування деревини, порушення зв'язку левкасу і фарбового шару з основою, здуття левкасу та осипи фарбового шару, ґрунтові вставки, незначні перемалювання, деструкція потемнілого захисного покриття, ущільнені поверхневі забруднення, деформація основи. Реставраційні втручання різного часу ускладнювали роботу і водночас засвідчували різноманітні руйнації малярства, пов'язані з перевезеннями, негативними впливами несприятливого для зберігання середовища.

Рішення про необхідність проведення комплексу консерваційно-реставраційних робіт було прийнято і обговорено на засіданні реставраційної ради музею.

Реставрація Жовківського іконостаса полягала у виконанні комплексу науково-реставраційних заходів, яким передувало ґрунтовне обстеження пам'ятки. Оцінювали стан деревини, левкасу, фарбового шару. Проводили техніко-технологічні дослідження, хімічні та біологічні обстеження. Фото-фізичні дослідження



Процес вирівнювання іконного щита

проводилися на усіх етапах реставрації пам'ятки. Застосовувалась макрозйомка з метою вивчення характеру малярства, його технічних особливостей, способу нанесення фарб та їх фактурості і визначення рівня пошкоджень на межі пізніших втручань.

Макрофотографії дали можливість об'єктивніше судити про стиль і методи роботи іконописців, а найголовніше – надали інформацію щодо вибору методів консервації.

Фотофіксація виконана в боковому освітленні відслідкувала нерівномірність захисних шарів, місця особливо небезпечних руйнувань левкасу.

Під час дослідження в ультрафіолетових променях (УФ) були виявлені численні реставраційні втручання пізнішого часу, що стали свідченням неодноразових поновлювальних робіт на малярстві та різьбленні. Обстеження в інфрачервоних променях (ІЧ) підтвердили цю думку.

Проводився контроль в УФ свіченні за процесом потоншення різномірних покривних шарів, які спотворювали колорит і фактуру малярства.

Рентгенівська діагностика та мікроскопічні дослідження значних перемалювань на творах не показали.

У процесі рентгенографічного обстеження однієї з ікон виявлено сюжет



Процес технічної реставрації обрамлення

«Усікновення голови Івана Хрестителя», який до цього не проглядався крізь товщу почорнілого деструктованого покривного шару.

Мікроскопічні дослідження дозволили відслідкувати зміну авторської колористики в процесі написання окремих ікон. Зроблені мікрошліфи засвідчили, що кардинальні зміни кольорів були авторським задумом, оскільки між фарбовими шарами не було виявлено лакової плівки.

У результаті проведених мікрохімічних досліджень на предмет визначення техніки малярства, складу ґрунту, пігментів, покривних шарів встановлено, що левкас на іконах крейдяно-клейовий, щільний. Фарбові шари моделювання одягу лежать на підмалювку. Особливо чітко простежувалось клейове підмалювання під синіми та зеленими кольоровими партіями. На поверхні авторського малярства визначено різного роду покривні шари, до яких підбирались оптимальні композиції розчинників для кожного лакового покриття.

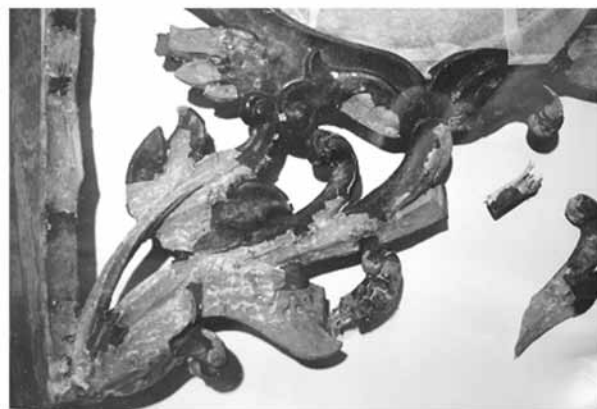
На поверхні малярства, крім спиртового лаку, простежувався темно-коричневий олійно-живичний лак впресований у структуру фарбового шару. Техніка малярства змішана: темпера з олійними лесуваннями.

За допомогою техніко-технологічних методів вивчались усі структурні елементи пам'ятки, що дало можливість реставраторам визначити причини руйнування і обрати правильні шляхи реставрації. Після детального вивчення творів, переданих на реставрацію, були визначені конкретні реставраційні заходи, їх послідовність та вибір матеріалів.



Праве крило зі сценами Страстей.

Програма на реставрацію передбачала такі процеси, як: антисептування, укріплення ґрунту і фарбового шару, зняття поверхневих забруднень, потоншення потемнілого захисного шару, вирівнювання дошки основи, проведення паркетажу, укріплення рухомих та скріплення окремих частин обрамлення, покриття захисним



Фрагмент різьби до реставрації

шаром лаку, проведення тонувань, повторне лакування.

Загальний стан збереження іконостаса унеможлилював його експонування у повній конструкції.

В першу чергу було укріплено основу конструкції іконостаса, декоративних різьблень, авторський левкас та фарбовий шар, усунено поверхневі забруднення, кіптяву, попередні реставраційні доповнення левкасу і тонування.

Найбільш складною та відповідальною частиною роботи було виконання поетапного потоншення потемнілих різночасових лакових нашарувань. Внаслідок впливу різних негативних факторів на стан творів, лакова плівка сильно потемніла, частково деструктувалась, спотворюючи тим самим загальний колорит малярства та золочення. Для її потоншення використовували різні реагенти, апробація яких проводилася на невеликих невідповідальних ділянках. Поетапні розчистки дозволили зберегти авторські лесування та імітаційні лаки, які значно збагачують палітру художника. Процес контролювали під лупою x10 та бінокулярним мікроскопом МБС10. Місця втрат, подряпини, потертя фарбового шару, посрібленого і золоченого тла ікон затоновані і зведені до загального колористичного звучання. Для захисту пам'ятки від дії міцеліальних грибів проведено антисептування творів.

Розкриття ікон іконостаса проводилось не тільки загальноприйнятими, а й відпрацьованими в процесі роботи методами, з індивідуальним підходом до кожної ікони зокрема.



Процес технічної реставрації обрамлення.

Особливої складності в роботі вимагала ікона «Зняття з хреста» з деформованим дугоподібним іконним щитом, роз'єднаними рухомими частинами обрамлення. В результаті реставраційних заходів дошку основи ікони вирівняно за допомогою спеціальної конструкції та по-новому вмонтовано в ажурно різьблене обрамлення.

Зруйнованим, в окремих частинах надійшло на реставрацію праве крило зі сценами Страстей Господніх, яке могло зберігатись лише у горизонтальному положенні. Рухомі частини декоративної різьби внаслідок деформації та механічного пошкодження втратили своє кріплення. На них здійснювалося додаткове місцеве очищення від залишків старого клею та пилових забруднень. Після процесу укріплення, який проводився у два етапи, із збільшенням концентрації клейового розчину, були скріплені частини різьблень. Згодом проводилась технічна реставрація, яка включала виготовлення паркетажу та було розкрито малярство на клеймах. В результаті цих заходів пам'ятка набула експозиційного вигляду.

Перебіг реставраційних процесів обговорювався на засіданнях Реставраційної ради музею, яка водночас здійснювала систематичний контроль за якістю поетапного виконання практичних робіт.

На відреставровані ікони та різьблення виготовлена фотодокументація, яка висвітлює кожен етап реставраційних робіт і зберігається на цифрових носіях.

Підсумком тривалої роботи реставраторів стала виставка «Іван Руткович. Жовківський іконостас 1697-1699» до 310 річниці від часу створення, яка експонувалася в НМЛ ім. А.Шептицького у вересні-листопаді 2009 р.

Комплексна реставрація Жовківського іконостаса та його експонування стали резонансною подією у мистецькому житті Львова. Реставрація відкрила широкі можливості для глибшого мистецтвознавчого дослідження творчості Ів.Рутковича та його малярського оточення, показала зусилля реставраторів в плані збереження мистецьких цінностей і передачі успадкованих надбань поколінням прийдешнім, а шанувальникам мистецтва дала змогу побачити ще одну перлину українського мистецтва не на прикладі окремо вибраних творів, а у всій її монументальній величі і красі.

**Наталія СИДОР
Володимир МАГІНСЬКИЙ**
**ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ
ІКОН АПОСТОЛЬСЬКОГО РЯДУ
СВЯТО-МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ
СЕЛА БОДАКИ, ЗБАРАЗЬКОГО
РАЙОНУ, ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

Національний заповідник «Замки Тернопілля» упродовж уже 16 років постійно збагачує свої фонди завдяки пошуковим розвідкам наукових співробітників заповідника, археологічним знахідкам, меценатству, а також закупівлі культурно-історичних пам'яток у населення. Станом на початок 2010 року фондова збірка нараховує понад 50 тисяч одиниць предметів історичної та культурної спадщини від кам'яного віку до сучасності.

Сам заповідник був створений у лютому 1994 року, його основою став замково-палацовий комплекс у м. Збаражі, збудований у 1620–1631 роках голландським фортифікатором Генріхом Ван Пеене та італійським архітектором Андреа дель Аква.

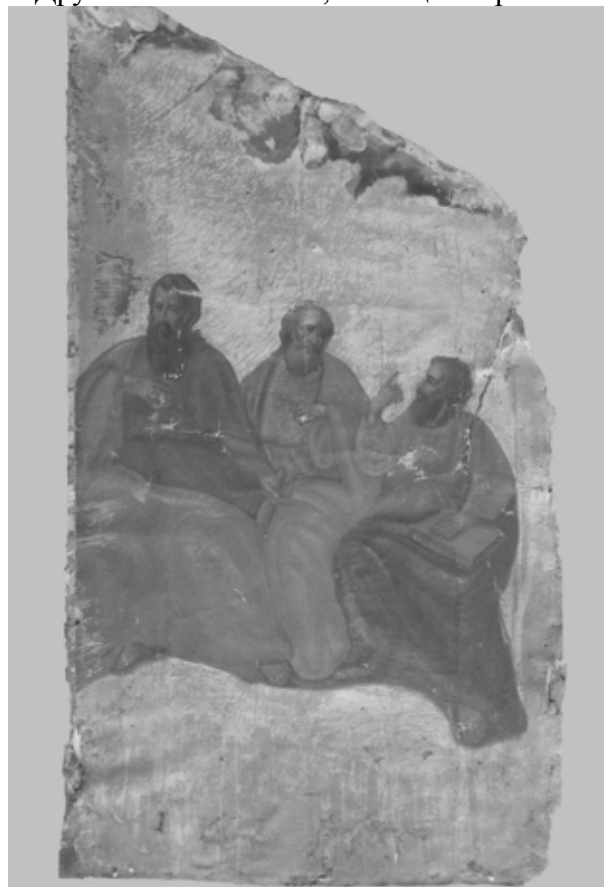
Після руйнувань, яких завдали Перша і Друга світові війни, палац Збараського

замку довелося відбудувати, що тривало від 1958-го до 1984 року. У приміщеннях відбудованого палацу був розташований молодіжний КСК (культурно-спортивний комплекс). І лише 1994 року (після створення заповідника) почалася ґрунтовна реставрація Збараського замкового комплексу – палацу, зовнішніх оборонних споруд, виставкових залів, а також предметів фондової збірки.

У 1999 році на баланс заповідника було віднесено Вишневецький палацово-парковий комплекс XVIII століття, збудований на місці замку представниками славного роду князів Вишневецьких, а в 2001 році – замок XVII століття у місті Скалаті Підволочиського району.

У 2005 році заповідник отримав статус «національного», а вже у 2008 – 2010 рр. до нього були приєднані ще вісім старовинних замків:

- у м. Тербовлі (1631 р);
- селищі Микулинцях, Тербовлянського району (XVI–XVII ст.);
- селі Яз ловці, Бучацького району (XIV–XVIII ст.);
- селищі Золотому Потоці, Бучацького району (XVII ст.);



1. Загальний вигляд до реставрації «Три апостоли»



2. Загальний вигляд до реставрації «Три апостоли»

селі Під замочку, Бучацького району (1600 р.);

селищі Скалі-Подільській, Борщівського району (XVI–XVII ст.);

селі Кривчому, Борщівського району (1650 р.);

місті Чорткові (XVII ст.).

Ці замки нині перебувають в аварійному стані, їхнє руйнування не припиняється, тож рішення про приєднання їх до заповідника є добрим початком для майбутніх реставрацій.

У листопаді 2009 року з благословення Тернопільсько-Кременецького архієпископа УПЦ МП Сергія та за згодою отця-настоятеля Свято-Миколаївської церкви села Бодаків В. Лупиноса і парафіян церкви заповідникові були передані твори сакрального малярства – чотири ікони з ряду Моління (світлин 1–4). Пам'ятки церковного живопису надійшли в реставраційну майстерню заповідника для досліджень та подальшої реставрації.

Перш ніж перейти до опису реставраційних робіт, спинимося коротко на тих історичних відомостях про село та церкву, які нам вдалося розшукати.

«Село Бодаки, як фільварок князя

Михайла Васильовича «Збараського», вперше згадується в акті від 14 листопада 1482 року поряд із селом Тараж Старий Кременець»¹.

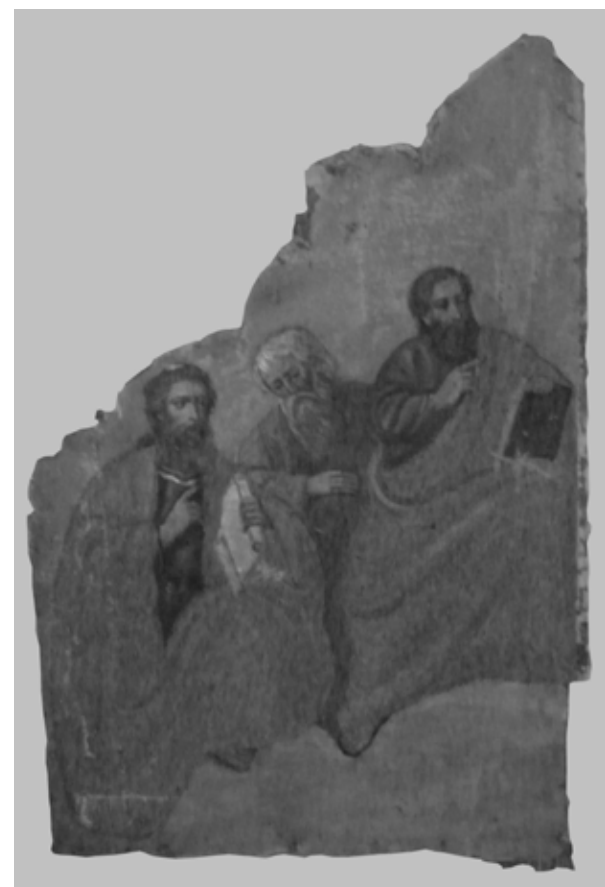
«Згодом, під назвою Бодак, як маєток князя Януша-Антонія Корибута на Вишнівці і Збаражі Вишневецького, віленського каштеляна і кременецького та осецького старости, це село згадується в акті від 23 січня 1703 року, – в універсалі князя до мешканців наданих йому маєтків про те, щоб вони видали по 100 зл. зі села на утримання литовського війська, яке прийшло боротися з козаками...»².

«Мальовниче село Бодаки, розташоване на Правобережжі річки Горині, свою назву отримало чи то від слів «Біда таки», позаяк місцеві мешканці через малоземельність були дуже бідні, чи то від слова «будяки», що у великій кількості росли у Вербовецькій волості.

З історичних джерел випливає, що церква Святого Миколи Чудотворця, розташовувалася на пагорбі посередині села та збудована 1771 року стараннями колишнього пароха Іоанна Самолецького на пожертви парафіян. Церква дерев'яна, на



3. Загальний вигляд до реставрації «Три апостоли»



4. Загальний вигляд до реставрації «Три апостоли»

кам'яному фундаменті, критабляхою, обшита сосновими дошками, всередині та зовні пофарбована, не дуже міцна та маломістка, з дерев'яною дзвіницею. Освячена 27 квітня 1771 року деканом Василем Добриловським з благословення єпископа Луцького і Острозького Сильвестра Рудницького. Копії метричних книг зберігаються з 1790 року, а сповідальні відомості – з 1821-го. Опис церковного майна виготовлено в 1806 році.

При церкві збереглися старі книги: Євангеліє, вид. львівське, 1880 року; Апостол, вид. львівське, 1686 року; Требник великий, вид. львівське, 1719 року; Тріодь Постная, вид. почаївське, 1749 року; Цветная Тріодь, вид. львівське, 1701 року; Службник Літургії, вид. почаївське, 1736 року; Службник малий, вид. московське, 1736 року; Тріодь цветная, вид. почаївське, 1747 року, Антимінс, вид. 1794 року»³. Згадок про наявність живописних творів ми не виявили.

У 1900 році, унаслідок влучення блискавки, сталася пожежа у Свято-Миколаївській церкві, пошкодження були часткові. Протягом року на захід від старої церкви парафіяни села збудували сучасну Миколаївську церкву. На місці старого престолу поставили хрест. Уцілили ікони, хоругви, книги та інший церковний реманент, що були перенесені до нового храму (зі слів місцевого мешканця села Василя Цембровського; записано у 1977 році науковим працівником заповідника Олегом Мандриком).

Перейдемо до реставрації та дослідження переданих пам'яток.

До реставраційної майстерні заповідника надійшло чотири ікони на полотні з чину Моління. На кожній зображено по три постаті апостолів. Дві з них мають скісні зрізи по верхній стороні зліва, а дві – з права. Ікони без підрамників і слідів їх не виявлено, ймовірно, полотна кріпились безпосередньо до конструкції іконостасу. Пам'ятки з втратами полотна та багатьма наскрізними проривами, особливо по краях. Наявні осипи та потертя живописного шару. Під час візуального дослідження вищезгаданих ікон виявлено дворазове фарбове нашарування, що й підтвердили мікрохімічні та рентгенівські дослідження, під нашаруваннями виявлено



5. Загальний вигляд в процесі реставрації «Апостол Павло, Євангеліст Йоанн Богослов (?), Євангеліст Лука (?）」

авторський живопис.

Мікрохімічні та рентген-дослідження були проведені М. Друль, І. Мельник в реставраційних майстернях Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького під керівництвом завідувача науково-дослідного реставраційного відділу В. Мокрія.

Фарбовий авторський шар нанесений безпосередньо на поверхню проклятого ґрунту. Далі – потемнілий олійно-живичний покривний шар та два шари запису: сірий і світло-блакитний із забрудненнями на поверхні. У сірому: свинцеве білило, ультрамарин та вугільно-чорна; у блакитному – синій кобальт із білилом та окремими частками чорного пігменту на олійному в'язиві.

Після досліджень та складення програми на послідовність реставраційних робіт було розпочато реставрацію пам'ятки «Апостол Павло, Євангеліст Йоанн Богослов (?), Євангеліст Лука (?）」. Укріплено фарбовий шар та ґрунт, видалено поверхнєве забруднення тильної сторони, підведено крайки, знято пізніше нашарування фарбового шару (світлина 5). Видалення записів проведено за допомогою скальпеля під біноклярною лупою. Оліфу між



6. Загальний вигляд в процесі реставрації

записом та авторським живописом потоншено та вирівняно реставраційним розчином. Місця розчисток покрито захисним шаром лаку, після зняття записів та потоншення оліфи місця стику розтушовано піненом. Підведено ґрунт у місцях його втрат (світлина 7). Втрати фарбового шару ретушовано аквареллю. Тонування покрито захисним шаром лаку, а потім проведено загальне лакування (світлина 8,9).

Проведені консерваційно-реставраційні заходи та дослідження в рентгенівських променях над іконами Апостольського ряду з іконостасу Миколаївської церкви села Бодаки, та виявлені символи, які дають нам можливість атрибутувати деяких із зображених Апостолів (світлини 5,6).

Окремі апостоли впізнаються за традиційними фізіогномічними ознаками (наявність або відсутність бороди, її форма, високе чоло, наприклад, Павла та Йоанна тощо) або за написами. Натомість у католицькому мистецтві апостоли отримують атрибути знаряддя своїх мученицьких «страстей» (Петро, Филип, Симон, Тадей – хрести; Андрій – хрест особливої форми, у вигляді літери «X»; Павло, Яків Молодший, Матей – мечі; Вартоломей – ніж м'ясника;



7. Загальний вигляд в процесі реставрації «Апостол Павло, Євангеліст Йоанн Богослов (?), Євангеліст Лука (?）」

Яків Старший – палицю; Тома – спис; Йоанн Богослов – чашу, з якої виповзає змія, що символізує отруту, знешкоджену молитвою апостола).

Порядок зображення апостолів в іконостасах переважно був усталений із XVII ст., та схема їх розташування могла змінюватись. Незмінними залишалися тільки розміщення апостола Петра і Павла, ще з ранніх рядів Моління XVI ст., де Петро зображався за Богородицею, а Павло за Іваном Предтечею⁴. Переважно дотримувались також правила відповідно до якого наступними розміщувалися по два євангелісти: за Петром – Матвій та Марко, а за Павлом – Йоанн та Лука, за ними всі інші учні. Завершували ряд апостолів наймолодші – Тома та Филип⁵. Постаті в апостольському чині із Миколаївської церкви села Бодаки не підписані, тому припускаємо, що іконописець дотримувався усталеної схеми розташування постатей.

Іконографія апостола Павла схожа як у східній так і в західній церкві його зображають із довгою темною бородою, високим чолом. Одним із атрибутів апостола



8. Загальний вигляд після реставрації «Апостол Павло, Євангеліст Йоанн Богослов (?), Євангеліст Лука (?)»

Павла є меч. Цей елемент одночасно символізує знаряддя смерті, і те, що сам Павло до свого покликання був ревним гонителем християн⁶. Святий Апостол Павло, як євангелісти Лука та Марко не належав до числа дванадцяти учнів Христа. В апостольському ряді його обов'язково зображають як одного із верховних апостолів. У Діяннях апостолів описано його найбільші подорожі. Після Малої Азії поширював слово Боже у Греції (Фенісаноніах, Коринті, Афінах, Ефесі), в Єрусалимі та Римі. У кожному місці проповідь завершувалась створенням Церкви, рукоположенням єпископів, пресвітерів. Своє життя апостол закінчив мученицькою смертю спочатку був бичований, а потім вбитий мечем в Римі⁷.

Поряд із апостолом Павлом другим або ж третім у апостольському ряді зображали євангеліста Йоанна (зображений по центру). Зазвичай – це старший чоловік із довгою сивою бородою, високим чолом та книгою у руках⁸. Апостол Йоанн після Вознесіння Господнього проповідував у Юдеї та Самарії. До Успення Пресвятої Богородиці він не залишав Палестини. Потім поширював слово Боже у Малій Азії. Послання та



9. Фрагмент твору після реставрації

«Апокаліпсис» написав на острові Патмос, де відбував заслання. Повернувшись до міста Ефеса написав своє Євангеліє. Він єдиний із дванадцятьох апостолів дожив до старості та помер власною смертю⁹. Під час дослідження, ікони із с. Бодаки, в рентгенівських променях виявлено у руках євангеліста Йоанна закриту книгу, що підтвердилось після зняття запису.

Крайнім зліва зображений із закритою книгою Євангеліст Лука (?). Традиційно він представлений як молодий чоловік з невеликою темно-русявою борідкою із книжкою в руках, як інші євангелісти¹⁰. Це видається логічним оскільки він разом із апостолом Павлом поширював Христову віру і був із ним у Римі, як це подано у його книзі Діяннь апостолів¹¹.

Після повної реставрації пам'ятки схема зображення постатей не змінилася. Відкритий авторський живопис професійний ніж пізніші перемальювання, про що свідчать індивідуальні риси кожного із апостолів, промальовані кисті рук, бганки одягу, гармонійний колорит. Проведена реставрація відкрила невідомі до цього деталі – хмари, на яких розташовані постаті, у євангеліста

Йоанна виявлено книгу, а також світлі німби довкола голів всіх трьох апостолів.

Як уже згадувалося, Свято-Миколаївська церква побудована та освячена 1771 року. Це був період, коли на теренах Кременецького повіту (з 1720 року до 1831 рр.) впроваджували Унію. Церковний живопис у той час більше орієнтувався на західну школу, що підтверджує стиль і трактування авторського малярства. (Нажаль, авторство не вдалося встановити). Пізніше нашарування вказує, що уподобання та стиль живопису після 1830-х років більш орієнтований на східну іконописну школу. Уточнення датування та атрибуції пам'яток із села Бодаки можлива після проведення консерваційно-реставраційних заходів над всіма збереженими іконами Апостольського чину.

Ікона «Апостол Павло, Йоанн Богослов (?), євангеліст Лука (?)» із Свято-Миколаївської церкви села Бодаки є одними із цікавих збережених зразків українського сакрального мистецтва другої половини XVIII століття.

1 Archiwum ks. Sanguszków.– t. I.– s. 81

2 Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов в Волынской епархии. – Почаев, 1893. – Т. 3. – С. 186–187.

3 Там само.

4 Гелитович М. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст. // Мистецтвознавство України. – Київ, 2000 – С. 64.

5 Зілінко Р. Іконостас церкви Св. Івана Богослова у Суховолі. – Львів, 2009. – С. 28.

6 Там само. – С. 137.

7 Андрій Йосафат Григорій Трух. Життя святих: У 4-х кн. – Кн. 2. – Квітень, травень, червень. – Місіонер, 1997. – С. 412–431

8 Зілінко Р. Іконостас церкви Св. Івана Богослова у Суховолі. – Львів, 2009. – С. 139.

9 Андрій Йосафат Григорій Трух. Життя святих: У 4-х кн. – Кн. 2. – Квітень, травень, червень. – Місіонер, 1997. – С. 180–181.

10 Зілінко Р. Іконостас церкви Св. Івана Богослова у Суховолі. – Львів, 2009. – С. 141.

11 Андрій Йосафат Григорій Трух. Життя святих: У 4-х кн. – Кн. 2. – Квітень, травень, червень. – Місіонер, 1997. – С. 425–427.

Наталія СКОРОПЛЯС
**КОЛЕКЦІЙНІ ЗБІРКИ ТВОРІВ
САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
У ФОНДОВИХ ЗБРАННЯХ
НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА
«ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ».**

Подано коротку інформацію про роботу Національного заповідника «Замки Тернопілля» в напрямку комплектування фондів збірок мистецькими творами сакрального характеру і працю науковців по збереженню духовної і матеріальної пам'яті народу.

Понад 16 років тому, в 1994 році, в місті Збараж Тернопільської області створено і розпочато активну розбудову Державного історико-архітектурного заповідника. В 2005 році Указом Президента України йому було надано статус «Національного» з назвою «Замки Тернопілля»

(Генеральний директор, заслужений працівник культури України

Маціпура Анатолій Вікторович). На даний час в складі заповідника— 11 замків та палацово-паркових комплексів Тернопільщини і понад 10 інших історико-архітектурних споруд, серед яких і духовні діючі центри: Спасо-Преображенська церква 1600 року села Залужжя Збарзького району Тернопільської області та костел Св. Антонія у м. Збаражі. На стадії завершення розгляд питання про приєднання до заповідника ще 6 замків .

Головною метою та завданням заповідника є розробка та реалізація програм з охорони, популяризації та використання пам'яток національної культурної спадщини, розташованих на його території.

Одним з основних напрямків діяльності заповідника є реставрація і відтворення архітектурних ансамблів та будівель в їх історичній основі і правдивості. Поряд з цим, за час існування заповідника, створено потужну фондову базу, яка нараховує понад 60 тис. експонатів. Серед них колекційні зібрання археологічних знахідок від часів палеоліту до трипільської культури і Київської Русі, етнографічні колекції (тканини, кераміка, дерево, метал), що характеризують український етнос XVIII-

XX ст., колекції старовинних меблів, годинників, сакрального живопису, скульптури і стародруків, нумізматики, зброї, сучасного мистецтва тощо. Лише в Збарзькому замку, як центральному об'єкті заповідника, функціонує 25 експозиційних залів, 6 фондосховищ.

Відповідно розгорнута науково-дослідна, експозиційна, туристична, культурно-освітня, міжнародна діяльність Національного заповідника.

Щороку ми приймаємо понад 50 тис. відвідувачів не тільки з України, але і з-за кордону. І кількість екскурсантів постійно зростає.

Особливу увагу та інтерес у науковців заповідника, гостей та екскурсантів завжди викликають експонати сакрального характеру, зокрема, скульптури, живопис, стародруки та предмети релігійного призначення, які демонструються в чотирьох виставкових залах Збарзького замку. З метою їх систематизації в заповіднику створено 8 колекцій історико-сакрального змісту. Серед них: «Одяг священнослужителів», «Предмети культового вжитку», «Сакральне мистецтво», «Свічники», «Хрести», «Стародруки».

Особливу цінність складають для заповідника ікони XVII-кінця XIX ст., які після тривалих консерваційно-реставраційних робіт, проведених львівськими реставраторами та реставратором заповідника Магінським В.Д., зайняли достойне місце у трьох виставкових залах «Сакральне мистецтво». Серед них: ікона «Казанська Богородиця», XIX ст., із церкви Св. Миколая с.Бодаки, ікона «Розп'яття», друга пол. XIX ст., двері дяконські з Михайлівської церкви с. Базаринці, 1888 р., ікона «Богородиця Одигірія», XVIII ст., ікона «Св. Дмитрій Солунський», XVIII ст., ікона «Покрова Пресвятої Богородиці», XIX ст., ікона «Євангеліст», XIX ст., ікона «Святий Миколай», кін. XIX ст., ікона «Ісус Христос на троні», кін. XVIII ст., «Плащаниця», 1889 р., ікона «Марія—Богородиця Тихвінська», XVIII ст., ікони XVII-XVIII ст.—«Св. Єрмаген», «Ісус Христос—Господь

Вседержитель», «Праворучиця», «Пресвята Богородиця», «Ісус Христос», «Свята Трійця», «Св. Миколай», «Іерусалимська Пресвята Богородиця», «Св. Василій Великий».

В колекційній групі «Метали. Сакральне мистецтво» зібрані різноманітні предмети релігійного характеру: підсвічники, кадила, чаші, корони, лампади, таці, тощо. Частина з них, маючи певні пошкодження і відслуживши свій вік у церквах, передані нам священниками, окремими церковними громадами.

Значний вклад у музейну скарбницю зробили церковні громади Збаража, а також сіл: Кобилля, Доброводи, Шили, Вищі і Нижчі Луб'янки, Базаринці, Чернихівці, Розношинці та інш.; священники: о. Роман Сливка,

о.Михайло Бедрій, о. Ярослав Лівандовський, о. Михайло Найко, о. Ярослав Смолій та інші. Фонди заповідника поповнилися іконами XVII-поч.XX ст. церковними книгами, хрестами, комплектами священницького одягу, різноманітними речами культового призначення.

Окрему колекцію складають особисті речі, священницький одяг, духовна література, книги та документи Єпископа Австралії, Океанії та Нової Зеландії, нашого земляка Кир Івана Прашка.

З Божого благословення архієпископа Тернопільського і Кременецького Владика Сергія із церкви Св. Миколая села Бодаки у фонди заповідника передана підставка під аналой із живописом XVIII ст. Після реставрації вона виставлена в експозиційному залі «Сакральне мистецтво». В 2009 році церковна громада цієї ж церкви передала до фондів заповідника 10 полотен сакрального мистецтва - ікони XIX ст. В Львівському реставраційному центрі проведено їх хіміко-фізичний і спектральний аналізи і дослідження. На даний час художник-реставратор заповідника Магінський Володимир Дмитрович проводить реставрацію даних ікон.

Ряд ікон було придбано в спеціалізованій торгово-виробничій фірмі «Галерея»

м. Тернополя, а в 2000 році експозиція «Сакральне мистецтво» поповнилася іконами малих форм, переданих з української митниці.

Одночасно з митниці у фонди заповідника надійшла певна кількість цінних експонатів— хрести-лопатки, таця, нумізматичні експонати.

Фондове зібрання «Скульптура сакральна» нараховує 35 експонатів, з яких досить цінними є дерев'яні скульптури майстрів XVIII ст. стилю Пінзеля та Осінського, які в свій час прикрашали костел

Св. Антонія м. Збаража. Два роки тому колекція поповнилась скульптурами із церков смт Скалат Підволочиського району Тернопільської області, які після реставрації зайняли своє місце в експозиції замку.

Сформовано колекцію «Стародруки» із 47 книг XVII-поч. XX ст. Найціннішими в колекції є: «Грідіон», 1767 р., «Євангеліє», 1667 р., «Миняя», 1756р., «Миняя», 1767р., «Євангеліє», 1690 р., «Часослов», 1769р., «Ірмологіон», 1790р., «Трідіон», 1664 р., «Стіхарь», 1786 р. Частина стародруків знаходиться в експозиції виставкових залів. Але більшість із церковних книг вимагають серйозної професійної консерваційно-реставраційної роботи, яка, в першу чергу, вимагає великих фінансових затрат.

З метою збереження мистецької та релігійної цінності експонатів колектив заповідника підтримує тісний зв'язок з Львівським реставраційним центром, плідно працює і наш реставратор, львівський художник-реставратор І-ї категорії Магінський В.Д.

В 2010 році Національний заповідник «Замки Тернопілля» започаткував тісну співпрацю з Львівським історичним музеєм та Львівським музеєм історії релігії. Результатом цієї праці стала нова експозиція сакрального мистецтва у Збарзькому замку з фондів Львівського музею історії релігії та живопису з фондів Львівського історичного музею.

Величезна робота по збереженню духовної і сакральної пам'яті народу проведена науковцями Національного заповідника протягом останніх років. Нами

описані та сфотографовані всі сакральні пам'ятки нашої Збаражчини: церкви, костели і каплички (ззовні і всередині), фігури, хрести, поховання священників біля церков.

Аналізуючи проведену за 16-річний період існування заповідника роботу, можна зробити підсумок: науковцями заповідника різними шляхами і методами зібрано, систематизовано, вивчено і задокументовано понад 25 тисячі експонатів, серед яких і наповнені глибокою духовністю та історизмом твори сакрального мистецтва; значна кількість цінностей розміщена у виставкових та експозиційних залах і доступна для огляду відвідувачами заповідника; у фондосховищах заповідника забезпечено надійне зберігання резерву матеріалів для поповнення діючих і створення нових експозицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Культурна спадщина України. Правові засади збереження, відтворення, та охорони культурно-історичного середовища. Збірник офіційних документів. Київ, 2002.
2. Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття. Київ, Златограф. 2004.
3. Якубовський В.І. Музеєзнавство. Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М.І., 2006.- 272 с.
4. Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламно-інформаційної діяльності музеїв. Івано-Франківськ. Плай, 2005, 63 с.
5. Вайдахер Ф. Загальна музеєлогія. Львів, Літопис, 2005.
6. Галицька брама. Збараж. Видавництво «Центр Європи».2004, №1-3..
7. Збараж—місто в Медоборах.Тернопіль. «Джура»,1999, №3.
8. Збараж—місто в Медоборах. Тернопіль. 1997, №2.
9. Книги обліку надходжень наукових матеріалів та інвентаря. №№ 1-16, 1995-2010.
10. Інвентарні книги Національного заповідника «Замки Тернопілля».1995-2010.

ЗАЛИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАМКОВОМУ ПАЛАЦІ
ЗБАРАЗЬКОГО ЗАМКУ



Св. Павло Св. Петро
Скульптури А. Осінського, середина XVIII ст.

