

АПОЛОГЕТ



ЛЬВІВСЬКА ПРАВОСЛАВНА
БОГОСЛОВСЬКА АКАДЕМІЯ УПЦ КП

Матеріали IV Міжнародної
наукової конференції
м. Львів, 24-25 листопада 2011 р.

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

Львів
2011

Журнал зареєстрований

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

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

В. о. головного редактора - викладач, голова прес-служби ЛПБА кандидат богословських наук
Назар Ігорович Лозинський

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

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

Редакційна колегія:

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

Викладач ЛПБА кандидат богословських наук
свящ. Любомир Хомин

Викладач ЛПБА кандидат богословських наук
прот. Роман Великий

Матеріали надруковані згідно з оригіналами авторських текстів.

За достовірність інформації, наведеної в матеріалах

відповідальність несе автор.

Передруки та копіювання матеріалів дозволені з посиланням на джерело.

Адреса редакції:

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

На першій сторінці обкладинки - Ікона «Собор Богородиці». С.Молдавсько.

Іл. до статті М. Гелитович, ст.144-146

**На третій сторінці обкладинки - Розп'яття. З церкви архангела Михаїла у
Старій Скваряві. Іл. до статті В. Александровича ст.57-70**

**На четвертій сторінці обкладинки - Цикл Христових Страстей у церкві
собору Пресвятої Богородиці у селі Бятятичах. Іл. до статті М. Пелех, ст.118-
123**

ЗМІСТ

БОГОСЛОВ'Я

Галина ГНАТИЩАК

САКРАЛЬНИЙ ТЕКСТ ЯК СВОЄРІДНИЙ СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ 6

Орест МАКОЙДА

**БОГОСЛОВСЬКЕ ТЛУМАЧЕННЯ ТЕМИ СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ:
СИМВОЛІКА ТА ЗМІСТ** 11

Андрій ЛЕСІВ

ІСТОРІЯ ЮДИ ІСКАРІОТА В АПОКРИФАХ НОВОГО ЗАПОВІТУ..... 17

ІСТОРІЯ

Андрій КЛИМЧУК

**З ІСТОРІЇ ВІДБУДОВИ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ У ВОЛОДИМИРІ-ВО
ЛИНСЬКОМУ.....** 22

Paweł SYGOWSKI

**O DEKANACIE BUSKIM UNICKIEJ DIECEZJI CHEŁMSKO-BEŁSKIEJ,
O CERKWI W RZEPNIOWIE, O IKONIE MATKI BOSKIEJ ORAZ O
KSIĘDZU ZNACHORZE (NA PODSTAWIE MATERIAŁÓW Z ARCHIWUM
PAŃSTWOWEGO W LUBLINIE).** 27

Наталія МИХАЙЛЮК (Сестра Назарія, ЧСВВ)

**КОРОТКИЙ ОГЛЯД ЖІНОЧИХ ВАСИЛІАНСЬКИХ МОНАСТИРІВ
ПЕРЕМИСЬКОЇ ЄПАРХІЇ. (ІКОНИ МОНАСТІРЯ УСПЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ
БОГОРОДИЦІ НА ВІЛЬЧУ В ПЕРЕМИШЛІ ТА МОНАСТІРЯ СВ.
ОНУФРІЯ В С. РОЗГІРЧЕ.)** 34

Ярослава ЛЕВЧУК, Микола КУЧЕРЕНКО

**ОТЕЦЬ МАРКО ГРУШЕВСЬКИЙ: ДО ПОЧАТКІВ КУЛЬТУРНОЇ
АНТРОПОЛОГІЇ В УКРАЇНІ.....** 45

Вітольд БОБРИК

**ДЕКІЛЬКА СЛІВ ПРО МОНАШЕ ЖИТТЯ У ПРАВОСЛАВ'І
МИТРОПОЛИТА ДІОНІСІЯ (ВАЛЕДИНСЬКОГО).....** 49

МИСТЕЦТВО

Олександр САВЧУК

**ІКОНОПИС ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ ЯК ФЕНОМЕН ПРАВОСЛАВНОГО
МИСТЕЦТВА** 52

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

**УКРАЇНСЬКА ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНОГРАФІЯ РОЗП'ЯТТЯ:
ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ.....** 57

Олена КИРИЛОВА

**ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ІВАНА ПРЕДТЕЧІ НА
ПРИКЛАДІ ПАМ'ЯТОК ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ
У ЛЬВОВІ ІМ. А. ШЕПТИЦЬКОГО.....** 71

ІКАНАГРАФІЯ ПРАПАДОБНАГА СЕРАФІМА САРОЎСКАГА Ў ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ.....	88
<i>Ярина ЛИСУН</i>	
МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ГАЛИЧНИНИ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО. ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА СТРОЙНСЬКОГО.....	93
<i>Ольга ОЛІЙНИК</i>	
ЛІТУРГІЙНІ ТКАНИНИ ГАЛИЧНИНИ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.....	101
МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК	
<i>Вікторія ЛЮБАЩЕНКО</i>	
ІЛЮМІНОВАНІ БОГОСЛУЖБОВІ ПАМ'ЯТКИ ГАЛИЧНИНИ І ВОЛИНИ ХІІ–ХІV СТ. ЛАВРИШІВСЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ.	108
<i>Мар'яна ПЕЛЕХ</i>	
НОВОВІЯВЛЕНА ПАМ'ЯТКА ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА СЕРЕДИНИ ХVІІ СТ. – ЦИКЛ «СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ» ІЗ ЦЕРКВИ СОБОРУ БОГОРОДИЦІ У СЕЛІ БАТЯТИЧАХ.....	118
<i>Роксолана КОСІВ</i>	
ІКОНА «СТРАСТІ ХРИСТОВІ» 1658 Р. З ЦЕРКВИ В ЯСЕНИЦІ ЗАМКОВІЙ НА ЛЬВІВЩИНІ	124
<i>Марта ФЕДАК-ГЕЛИТОВИЧ</i>	
ІКОНИ МАЙСТРА “СТРАШНОГО СУДУ” 1685 РОКУ З ДРОГОБИЧА.....	133
<i>Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР</i>	
КАРТИНА НЕВІДОМОГО ХУДОЖНИКА «ХРИСТОС ЗІ ЗНАРЯДЬДЯМИ МУК» 1725 Р. ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМ. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО.....	140
<i>Марія ГЕЛИТОВИЧ</i>	
НЕВІДОМИЙ ТВІР МАРКА ШЕСТАКОВИЧА.....	144
<i>Олександр ШЕЙКО</i>	
ГАВРИЇЛ СЛАВИНСЬКИЙ. “СВЯТИЙ МИКОЛАЙ” 1774 РОКУ З ТИШІВЦІВ	147
<i>Тетяна ДЕНИСОВА</i>	
ФРАГМЕНТ ТКАНИНИ ІЗ ФОНДІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО З ГАПТОВАНИМИ ГІРЛЯНДОЮ ТА ГЕРБОМ.....	150
<i>Кость МАРКОВИЧ</i>	
ЦІННА ПАМ'ЯТКА ЦЕРКОВНОГО СТИНОПІСУ О.ВОЛОДИМИРА ЯРЕМИ.....	153
<i>Оксана ШПАК</i>	
ДЖЕРЕЛА ІКОНОГРАФІЇ «ЕССЕ НОМО» І «MATER DOLOROSA» У МАЛЯРСТВІ НА СКЛІ ЮРІЯ ПІВТОРАНЮКА.....	156

АВТОРИ ЗБІРНИКА

- Александрович Володимир** - доктор історичних наук, завідувач відділу Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. (м. Львів)
- Бобрик Вітольд** - кандидат історичних наук, ад'юнкт, Підляська Академія в Седльцах. (м. Седльце, Республіка Польща)
- Гелитович Марія** - кандидат мистецтвознавства, завідувача відділом давнього українського мистецтва Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)
- Гнатишак Галина** - кандидат філософських наук, викладач ЛПБА, старший викладач кафедри гуманітарних дисциплін Львівського інституту менеджменту. (м. Львів)
- Денисова Тетяна** - Науковий співробітник відділу фондів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. (м. Львів)
- Карелін Уладзімір** - кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник, Національний художній музей Республіки Білорусь (м. Мінськ)
- Кирилова Олена** - молодший науковий співробітник. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)
- Климчук Андрій-Аскольд** - Журналіст, Творче об'єднання «Мистецькі грані» (м. Рівне).
- Косів Роксолана** - кандидат мистецтвознавства. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, Львівська національна академія мистецтв, (м. Львів)
- Кучеренко Микола** - провідний науковець Історико-меморіального музею Михайла Грушевського (м. Київ).
- Левчук Ярослава** - кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України (м. Київ).
- Лесів Андрій** - аспірант відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України (м. Львів).
- Лисун Ярина** - магістр мистецтвознавства (Львівська національна академія мистецтв), працівник ЛНАМ.
- Любашенко Вікторія** – доктор філософських наук, провідний науковий співробітник Інституту українознавства ім. Ів. Крип'якевича НАН України. (м. Львів).
- Макойда Орест** - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів)
- Маркович Кость** - приват доцент Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
- Мельнікаў Мікалай** – науковий співробітник музею стародавньої білоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Білорусі (м. Мінськ)
- Михайлюк Наталія (сестра Назарія, ЧСВВ)** - аспірантка Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
- Олійник Ольга** - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів)
- Пелех Мар'яна** - Аспірант Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
- Савчук Олександр** – інженер. Нововолинський факультет Тернопільського національного економічного університету. (м. Нововолинськ)
- Семчишин-Гузнер Олеся** - кандидат мистецтвознавства, старший науковий працівник Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м. Львів)
- Сиговський Павел** - історик. (м. Люблін, Республіка Польща)
- Федак-Гелитович Марта** - молодший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. (м. Львів)
- Шейко Олександр** - молодший науковий працівник відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. (м. Львів)
- Шпак Оксана** - кандидат мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, (м. Львів)

Галина ГНАТИЩАК
САКРАЛЬНИЙ ТЕКСТ ЯК
СВОЄРІДНИЙ СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ

Про шляхи духовної еволюції людини свідчить розвиток засобів вираження думки – знаки-символи усної і письмової мови. Наскільки точно ці знаки подібні до ества думки, настільки ж ясно людина розуміє ту чи іншу закономірність в зміні порядку світу, що відкрилася її духовному погляду.

У вузькому значенні слова комунікація визначається як встановлення і розвиток контактів між людьми, що припускає обмін інформацією і взаємодією один з одним. В широкому значенні слова ми визначаємо комунікацію як зв'язок за допомогою загальної системи символів. Комунікація людини відбувається у просторах культури і цивілізації, яка аналогічна діяльності внутрішньої людини та зовнішньої. Єдність просторів культури та цивілізації є гармонійним явищем для існування досліджуваного нами феномену комунікації в сфері сакрального.

Особливою властивістю феномена сакрального є те, що воно полягає в конструюванні культурної дійсності. У зв'язку з цим важливо визначити і самі поняття “сакральне”. Сакральне – це базова світоглядна категорія, через яку осмислюється конфігурація людського існування [8, 61]. Сакральне розуміють як: 1) таємниче, містичне, трансцендентне; 2) шлях сходження до Бога; 3) онтологічна повнота [9, 37].

Одразу ж зазначимо, що сакральне, священне і релігійне не є синонімами. Більше того, у деяких конкретних соціокультурних ситуаціях вони можуть суперечити одне одному. Сакральне, на нашу думку, є атрибутивно притаманне людині почуття внутрішньої опори буття, за допомогою якого в буденності виникають екзистенційні моменти. При цьому сам феномен виникнення сакрального безпосередньо пов'язаний із базовими екзистенціалами – страхом, відчаєм, горем, радістю тощо. Звідси, як і фундаментальні екзистенціали, сакральне виступає у вигляді людського апіорі, притаманного буттю на всіх його рівнях [6, 9]. При цьому сакральне пом'якшує і амортизує жадливу за своєю суттю вичерпність одиничного людського життя. У якості сакрального, зрештою, виступають не лише доленосні обставини. Сакральними стають також речі,

що пронизані теплом почуттів, наприклад фотографії (особливо померлих родичів та близьких).

Послуговуючись дослідженнями деяких авторів, назвемо мову, на якій викладається духовне ество фізичних законів і явищ духовною мовою [7, 11–12]. Духовна мова має свою знаково-символічну систему вираження, яку назвемо сакральною мовою. Сакральна мова (від лат. *sacrum* – священний) – це мова богослужінь, мова ритуалів. Мова стає сакральною тоді, коли ми використовуємо її. Якщо мова використовується для розкриття сакральності життя, вона стає сакральною мовою. Сакральна мова включає систему знаків-символів і правил їх поєднання в мислеформи. Якщо колективна пам'ять людства разом з мірою практичної корисності сакрального знання відігравали роль чинників оптимізації азбуки сакральної мови, то її творцями були видатні особистості, мозок яких був здатний “Спрагу почути Господні слова” [1, 923 (Ам: 8, 11)]. До них можна віднести язичницьких жерців, пророків, великих поетів і древніх філософів: Пізнання святого – це розум [1, 641 (Пр: 9, 10)].

В даному контексті необхідно також згадати таке поняття як “сакральна комунікація”. Сакральна комунікація – це особливий вид комунікації, де принаймні один із суб'єктів, які беруть в ній участь, має надприродне походження, тобто є божеством (Богом, богом, демоном, духом тощо) або іншою не персоніфікованою магічною силою [2, 85–87]. Різні випадки сакральної комунікації описані у багатьох текстах, що є важливими елементами духовної культури людства, до того ж, деякі із цих текстів оцінюються віруючими відповідних конфесій як священні (Авеста розповідає про спілкування Заратустри із Ахура-Маздою, Тора – Мойсея з Ягве, Коран – Мухаммеда з Аллахом тощо). Таким чином, віра в можливість сакральної комунікації (спілкування з божественним через сакральні тексти) є об'єктивним фактом людської культури.

Якщо вести мову безпосередньо про сакральні тексти, то таким є, зокрема, текст молитви. Всі сакральні тексти – і молитви канонічні, і молитви “своїми словами”, і веління є теж сакральними текстами. Що ж таке взагалі сакральний текст? Такий текст породжує вібрації не лише в слуховому

органі, тобто, він несе не тільки смислове наповнення. Сакральний текст має декілька рівнів інформації і енергетики. Трапляється, що ми, читаючи “між рядків”, тобто, проникаючи в сакральний сенс написаного або виголошеного, розуміємо, що слова несуть одну інформацію, а енергетика несе зовсім інший смисл. Сакральним текстом може стати найпростіша пропозиція, якщо в неї вкладається намір, або вона несе емоційне забарвлення. Текст роблять сакральним не стільки слова, з яких він складається, а й та енергетика, ті духовні сили, залучені при вимовлянні або написанні тексту. Разом з тим, сама канонічна молитва може бути профанована читцем, а найпростіше слово може збудити всі сили Всесвіту [5, 32–35].

Сакральний текст відрізняється від молитви, оскільки він не належить до жодного типу, на які поділяються молитви – прохальні, величальні, захисні тощо. Сакральний текст може нести в собі ствердження або пропозицію зробити щось. Сакральні тексти бувають різними для різних цілей. Наприклад, для того, щоб сформувані намір змінити щось в своєму житті, людина може скласти для себе сакральний текст. Наприклад, такий: “з понеділка починаю займатися спортом”.

Ототожнюючи знак і позначуване, слово і предмет, ім'я речі і її сутність, людська свідомість схильна приписувати слову ті або інші трансцендентні (надприродні) властивості – такі, як магічні можливості; дивне (“неземне”) – божественне або, навпаки, демонічне, пекельне) походження; святість (або, навпаки, гріховність). У людській свідомості відбувається фетишизація імені божества або особливо важливих ритуальних формул: слову можуть поклонятися як іконі, мощам або іншим релігійним святиням [5, 36]. Саме звучання або запис імені може представлятися надприродним актом – як звернене до Бога прохання дозволити, допомогти, благословити (порівняймо так звану початкову молитву, що читається перед початком всякої доброї справи у православ'ї: “В ім'я Отця і Сина і Святого Духа. Амінь”).

Для релігій Писання характерна атмосфера особливої чуйності та чутливості до слова. Успішність релігійної практики (богоугодність обряду, виразність молитви, порятунком душі віруючого) ставиться в пряму залежність від автентичності сакрального тексту; його спотворення є блюзнірством і

небезпечно для віруючої душі.

Наведемо яскравий приклад того, як люди Середньовіччя могли сприйняти виправлення у відповідальному Символі віри читалися такі слова: “Вірую... у Бога... рожденного, а не сотвореного”. При патріархові Никоні (в сер. XVII ст.) був опущений сполучник “а”, тобто стало: “Вірую... у Бога рожденного, не сотвореного”. Цей коректив викликав щонайгостріше несприйняття противників церковних реформ Никона (майбутніх старообрядців). Вони вважали, що усунення сполучника “а” веде до еретичного розуміння ества Христа – неначебто він був створений. Один із захисників колишньої формули диякон Федір писав: “І сю літеру “а” святі отці Арію еретикові яко копіє гостре в погане його серце увіткнули... І хто хоче тому безумному Арію еретикові другом бути, той, яко же хоче, відмітає ту літеру “а” зі Символу віри. Аз нижче помислити того хочу і святих віддання не руйную”. Порівняймо також оцінку цього корективу ченцем Авраамієм: “Ти ж дивися, яко по дійству сатанинну єдина літера весь світ вбиває”. Зневірившись повернути колишнє читання Символу віри – з сполучником “а”, старообрядці погрожували никоніанам пеклом: “І за єдиною азъ, що нині винищили з Символу, подальшим вам бути всім в пеклі з Арієм еретиком” [Цит. за: 5, 34].

Подібні факти, викликані безумовним сприйняттям сакрального знаку, відомі в історії різних релігійних традицій християнства. Наприклад, в одній латинській згадці XI–XII ст. вживання слова “Deus”, “Бог” в множині розцінювалося як блюзнірська поступка багатобожжю, а граматики – як винахід диявола.

Тобто мова йде про безумовне сприйняття знаку, з яким пов'язані боязнь перекладів Святого Письма на іншу мову і взагалі боязнь будь-яких, навіть чисто формальних, варіацій у вираженні сакральних сенсів; вимоги особливої точності при відтворенні (усному або письмовому) сакрального тексту. Звідси – підвищена увага до орфоєпії, орфографії і навіть каліграфії. Безумовне трактування знаку в Святому Письмі на практиці приводило до консервативно-реставраційного підходу до релігійного тексту.

Віра в сакральні слова пов'язана з роботою правої (у своїй основі невербальної) півкулі головного мозку. На відміну від лівопівкульних механізмів, які забезпечують

приймання і передачу інтелектуально-логічної і абстрактної інформації, права півкуля відповідає за чуттєво-наочну і емоційну сторони психічного життя людини.

Таким чином, феномен безумовного сприйняття знаку є основним семіотичним для психологічного типу механізмом, що створює можливість фідеїстичного відношення до мови (мовлення). Звідси бере свій початок віра в надприродні і священні (сакральні) слова. Безумовне сприйняття мовного знаку тією чи іншою мірою і формою визначає відношення між мовою, з одного боку, і релігійною свідомістю та конфесійною практикою – з іншого.

З точки зору психології і семіотики, безумовне трактування знаку в сакральному тексті з'являється як ірраціональне і суб'єктивне відношення до слова. Це ріднить релігійне сприйняття сакрального слова і художнє (естетичне) відношення до мови, тобто зближує магічну функцію мови з її естетичною функцією. Естетична функція мови полягає в тому, щоби викликати у слухача (або читача) естетичні переживання: відчуття притягальної краси слова, бажання повторювати його – вчитуватися, вслухуватися в текст, немов би вбираючи його в себе або розчиняючись в ньому, співпереживаючи самому його звучанню і переживаючи його сенсу.

Естетичне сприйняття мови, як і віра в магію слова, пов'язане з роботою правої півкулі головного мозку. Це сфера емоційного, чуттєво-конкретного, алогічного. Художня свідомість, як і свідомість, яка вірить у магію слова, не лише мириться з незрозумілим і прихованим у сакральних текстах, але й навіть потребує смислової непрозорості ключових формул. Магічне і естетичне сприйняття слова нерідко зливаються.

Необхідно зазначити, що говорячи про комунікацію в сфері сакрального, слід наголосити на особливій ролі метафори, оскільки вона є висловленням сутності сакрального через мову образів [4, 203]. Метафора дає можливість зв'язати естетичне і сакральне. Коли людина намагається передати трансцендентну реальність, пояснити найвищий процес еманції Божества, то їй необхідно передати це через відповідний словесний ряд, для того, щоб хтось міг зрозуміти його. А для цього потрібно побудувати досконалий та віртуозний літературний ряд. Метафора спрямовує символи як єднання значень,

додаючи тексту руху і пізнання [3, 115].

В релігійній практиці важливими є два основні напрями комунікації: від Бога – через пророка (наставника, священика) – до людей і від людей – через пророка (наставника, священика) – до Бога. Для нашого дослідження вагоме місце має комунікація людини з Богом, яка здійснюється завдяки метафоричному мисленню, мисленню через образи [4, 205]. Метафора дає можливість краще пояснити сферу сакрального.

Сакральний текст багатшаровий і через певний вид метафор розкривається необхідне значення. Метафоризація як сакралізація – це естетичний прийом розуміння сакральних значень. Він полягає в тому, що коли не вдається зрозуміти сакральне значення, людина може стикнутися із Божественним значенням через естетичну насолоду.

Сакральне слово і поетичну мову зближує риса, пов'язана з їх фасцинуючим (Фасцинація (від лат. *fascinatio* – зачаровування, заморожування) – термін психології, що позначає спеціально організований словесний вплив на людину, що володіє підвищеною силою переконання і навіювання) впливом на адресата: вони володіють максимальною здатністю переконувати, хвилювати, навіювати, зачаровувати. Здатність сакральних і художніх текстів до фасцинації пов'язана з їх майстерною побудовою – перш за все з ритмом і експресією переносно-образного вживання мови. Таким чином, вималювалася ще одна риса, що зближує сакральний і поетичний текст: це майстерність та віртуозність текстів. Вони заворожують ритмом, звуковими і смисловими перегуками, дивним і одночасно точним підбором слів, метафоричністю, здатною, приголомшивши, раптом розкривати таємничі зв'язки явищ і бездонну глибину сенсу.

Не випадково пророк і поет в багатьох міфо-поетичних традиціях – це один персонаж. Таким є старогрецький Орфей, якого слухали люди, боги, природа (його музика приборкувала диких звірів і хвилі); таким є язичницький слов'янський бог Боян; верховний скандинавський бог Один – власник магічних рун, заступник військових ініціатив і жертвопринесень.

Своєрідність сакральних текстів полягає в тому, що вони містять знаки (слова, словесні формули, вислови, послідовності висловів тощо), яким в комунікації віруючих приписуються ті або інші трансцендентні

властивості, – такі, як надприродні здібності; дивне (“неземне” – божественне або, навпаки, демонічне, пекельне) походження; святість (або, навпаки, гріховність).

Існують особливості, які відрізняють сакральне спілкування та комунікацію від будь-якого іншого. По-перше, сакральне слово включене в найважливіші, нерідко найкритичніші ситуації в житті віруючої людини. По-друге, особливий драматизм і напруженість в комунікації, яка включає сакральне слово, пов'язані з тим, що тут людина певною мірою звертається до вищих сил – у всьому, що її перевершує, і, зазвичай, невидиме і ніколи не пізнане до кінця. Сакральна комунікація протистоїть земному, “міжлюдському” спілкуванню – не лише побутовому, повсякденному, але і службовому, офіційному, святковому.

Для текстів сакрального жанру характерна вища (ніж у побутовому мовленні) формально-смислова організованість, “вбудованість”, майстерність. Цим зумовлені такі загальні риси сакральної поетики, як звукові повтори різних видів (анаграми, звуконаслідування, алітерація, метрична впорядкованість, рима); семантичний паралелізм і образність (іносказання, метафора, символізм); принципова наявність “прихованих” виразів (тією чи іншою мірою незрозумілих слухачам, а інколи і виконавцям), з чим інколи пов'язана значна архаїчність сакральної мови і загальна “таємничість” сакрального слова, його передбачувана смислова невичерпність, і, головне, принципове протиставлення побутовому мовленню.

Для багатьох сакральних текстів (передусім таких, як молитва, церковна служба) характерна висока міра клішованості: вони не породжуються кожного разу заново, але відтворюються як готові словесні утворення (з невеликими варіаціями, зазвичай композиційно передбаченими), що існують в пам'яті соціуму як стійкі знаки із заданими функціями.

Загальною рисою всіх усних сакральних жанрів є їх органічний зв'язок із невербальною комунікацією. Сакральне слово зароджувалося як вербальна частина ритуалу, і природно, воно зберігає цю близькість. Достатньо вказати на такі семіотично значущі рухи тіла, як пози і жести, поклони, здійняті до неба очі та руки, певні пози тих, хто молиться, особливі жести благословення. У християнських обрядах – це, зокрема, хресне знамення, омивання

рук священиком, ритуальне цілування руки тощо. Згадаймо також строго визначений одяг кліру і значні обмеження в одязі мирян, які приходять до храму.

З прадавніх часів і частково до наших днів сакральне слово виголошувалося особливим чином: гімни співали, молитви покірливо возносили, прокльони – викрикували; приміром, тексти Писання в православному храмі і до сьогодні читаються в особливій речитативній для розспіву манері.

Отже, своєрідність сакральної комунікації зумовлює деякі схожі риси в тих мовних творах (усних і письмових), в яких така комунікація реалізується. Це дозволяє бачити в конфесійно-релігійних текстах певну “наджанрову” спільність.

Первинні жанри сакральної комунікації можуть бути систематизовані за їх переважаючою модальністю. Загальна модальна спрямованість вислову знаходить своє вираження у ряді обов'язкових для таких текстів смислових компонентів [7, 12–16]:

- “Пр о х а н н я - п о б а ж а н н я” (у широкому сенсі – з різною долею категоричності або наполегливості волевиявлення, з відмінностями в обіцянці того, що буде дане або зроблене “в обмін” на виконання потрібного або проханого). Це благословення, прокльони, церковні прокльони (анафема), екзорцизм (вигнання злих духів), деякі види молитов.

- “Обіцянки” (з характерною наявністю в своєму складі дієслів, саме вживання яких означає здійснення відповідної інтелектуальної дії: присягаюся, боюся, даю обіцянку). Такими є клятва, обітниця, присяга.

- “Передбачення”, що характеризуються гіпотетичною модальністю: пророкування, прорікання, есхатологічні бачення тощо.

- “Славослів'я” (або “доксологія”). Такі тексти зазвичай містять, по-перше, величальні характеристики Бога (його могутності, мудрості, справедливості, краси) і, по-друге, спеціальні формули восхваляння – такі, як вигук “Алілуй!” (давньоєврейське “Восхваляйте Господа!”) у ряді псалмів Старого Завіту і в Одкровенні Івана Богослова, а також в християнській літургії; вигук “Осанна!” – грецький варіант староеврейського вигуку зі значенням “Врятуй же!”; завершальна частина в православному “Отче наш”. До жанру славослів'я відносять також деякі молитви-

гімни (наприклад, псалми біблійного пророка й ізраїльсько-юдейського царя Давида); православні молитви “Слава Тобі, Боже наш, слава Тобі!” або Слава “Отцю і Сину і Святому Духу і нині і вічно і навіки віків!”.

- “Заповіді Бога”, адресовані людині (народові в цілому або його окремим представникам), з характерними заборонами-імперативами: “Не вбивай”, “Не чини перелюбу”, “Не вкради” [1, 78 (2М: 20, 13–16)] або імперативами-розпорядженнями: “Пам’ятай день святий святкувати”, “Шануй батька твого і матір твою...” [1, 78 (2М: 20, 8, 12)].

- “Божественні Одрокнення”. Це пряма мова Бога, що містить істини про світ, його майбутнє і шляхи порятунку людини. Одрокнення дане самим Богом і записане для людей, “трансльоване” через пророків.

Що ж до меж інформативної ємкості, то найбільшою мірою сакральна мова досягла їх в Священних Писаннях (Біблія, Тора, Коран). Їхні тексти несуть в собі справді безмірну глибину багатовимірного сенсу, поєднуючи в своїх сюжетах буквально-історичний, міфо-алегоричний і сакральносимволічний сенси. Сакральний підтекст Священних Писань наділяє їх унікальною властивістю священнодіяння.

У Священних Книгах християн, юдеїв і мусульман (Біблія, Тора, Коран) сакральні елементи і пропозиції-шифрограми формуються з одного і того ж фактичного матеріалу – з власних імен, реалій і легенд історії роду юдейського. Причому глибина сокровенного сенсу при незмінності принципів його шифрування, істотно варіюється в межах мовних особливостей народів. Ці відмінності ще більше загострилися після розподілу християнства. До того ж у богонатхненних перекладах Біблії специфіка і глибина сакральної мови диференціювалися згідно з розділенням Христової Церкви на сім її типів.

Отже, можемо підсумувати, що сакральні тексти втілюють собою особливий, трансцендентний, екзистенційний, духовно наповнений вид комунікації, який дає змогу людині наблизитися до світу божественних істин та долучитися до їх пізнання, відчути таємничість і неповторність нашого буття. Крім того вони мають неабияку мистецьку цінність, про що свідчать безліч художніх, прозових та поетичних мотивів, які беруть їх за основу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія. – К.: Українське біблійне товариство, 1995. – 1255 с.
2. Гриненко Г. В. Об особенностях сакральной коммуникации // Полигнозис, № 2 (6). – М., 1999. – С. 85–99.
3. Кобилкін Д. С. Сакральне і десакральне в естетичному аспекті // Філософські дослідження. Східноукраїнський Національний університет ім. В. Даля. Філософ. ф-т. Збірн. № 9, 2008. – С. 111–117.
4. Кобилкін Д. С. Сакральна метафора в релігійній комунікації // Збірник наукових праць “Гілея: науковий вісник”. Вип. 33. – К., 2010. – С. 200–206.
5. Мечковская Н. Б. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий. – М.: “ФАИР”, 1998. – 352 с. Суханцева В. К. Сакральне у повсякденній свідомості // Філософські дослідження. Східноукраїнський Національний університет ім. В. Даля. Філософ. ф-т. Збірн. № 9, 2008. – С. 6–10.
6. Холманский А. С. Сакральный язык Библии // Вестник Русского Духа. № 2. – М., 2011. – С. 5–23.
7. Цепковская К. В. Конструктивная роль сакрального в культурном пространстве человеческого бытия // Збірник наукових праць “Гілея: науковий вісник”. Вип. 37. – К., 2010. – С. 57–62.
8. Цепковская К. В. Сакральное в современной культуре // Збірник наукових праць “Гілея: науковий вісник”. Вип. 30. – К., 2010. – С. 36–43.

Резюме

У статті досліджено феномен сакральних текстів, які становлять специфічний спосіб комунікації, наповнений екзистенційністю та трансцендентністю. Простежено співвідношення понять “сакральне”, “священне”, “релігійне”. Розкрито значення сакральних текстів для духовного досвіду людини. Зазначено роль метафоризації у інтерпретації сакральних текстів. Висвітлено жанри сакральної комунікації.

Resume

The phenomenon of sacred texts which make the specific form of communication is investigational in the article, gap-filling of existential and transcendental. Correlation of concepts “sacred”, “holy” and “religious” is considered. The value of sacred texts is exposed for spiritual experience of man. The genres of sacred communication are analyzed.

Ключові слова: комунікація, сакральне, священне, сакральна мова, сакральні тексти, сакральна комунікація, молитва, метафоризація, фасцинація.

Key words: communication, sacred, holy, sacred language, sacred texts, sacred communication, prayer, metaphorization, fascination.

Орест МАКОЙДА БОГОСЛОВСЬКЕ ТЛУМАЧЕННЯ ТЕМИ СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ: СИМВОЛІКА ТА ЗМІСТ

У мистецтвознавстві темі Божого образу присвячено чимало серйозних дослідницьких праць. Однак, глибинне розуміння цього питання далеко не вичерпано і потребує погляду, продиктованого сучасними обставинами і часом. Все рідше ставиться запитання про роль Святого Зображення у наші дні. Сьогодні більшість сприймає ікону як мистецький твір, який здатний викликати властиві людині переживання: сум, радість, тривогу чи схвильованість. Втім, ікона не лише виразник людських емоцій, її духовна суть полягає у втіленні Божественного таїнства. Святе зображення – не просто ілюстрування головних істин віри, ікона здійснює зв’язок з тим, хто на ній представлений. За словами Св. Василя Великого, “*поклоніння, що воздається образу, переходить до первообразу*”. А отже, шанування образу є нічим іншим, як виразником Воплочення Божого Сина.

Перші серйозні дослідження іконопису розпочалися в Росії лише в кінці XIX століття з початком ведення реставраційної роботи, яка була спрямована в основному на розчистку давніх зображень. У цей період починають відкриватися духовні та естетичні багатства ікони: публікується багато праць про неї, музеї наповнюються високохудожніми зразками іконописного мистецтва. Церковні богослови, письменники та філософи прийняли активну участь у відродженні ікони. Вони наголошували на тому, що ікона – це найперше образ для поклоніння і знаряддя особливої благодаті.

На Заході інтерес до ікони, особливо візантійської традиції, пробудився у 30-і роки XX століття. Посприяли цьому два окремі напрямки, які проходили у лоні Римської церкви – літургійний та екуменічний. Літургійний рух намагався поглибити життя в таїнствах членів церковної общини, надихаючись джерелами Древньої Церкви.

По-новому відкривав для себе святе зображення також екуменічний рух, який істотно вплинув на Західну Церкву. Натхнений молитвою про християнську єдність, він представив західним християнам літургійне багатство Східної Церкви. Завдяки екуменічному напрямку ікона увійшла в життя західних християнських общин. Можливо саме цим пояснюється феномен, коли всюди – в Європі, Америці, і навіть Африці та Азії віруючі, які входять у різні молитовні групи і харизматичні общини, збираються для молитви біля ікон.

Чисельні публікації на цю тему (в основному західних авторів) свідчать про неабиякий інтерес до іконографії. У цих працях розглядається традиційне богослов’я, його духовні аспекти, дається багатовекторне трактування іконам різних «празників» і «святих». Автори праць по даній темі роблять спроби відповісти на ті запитання, які ставить перед Церквою перенасичена образами цивілізація. Однак, Церква також повинна відігравати визначальну роль у даній цивілізації, підтримувати етику чи вказати на необхідний у інших випадках аскетизм образу. Якщо теологи залишаться в стороні від цього важливого явища, то християнство може опинитися на узбіччі історичного шляху людства.

При комплексному дослідженні іконописних творів, зокрема Страстей Христових, одним з важливих аспектів є розгляд богословського тлумачення цієї теми. Це дасть можливість зрозуміти первинну суть даного типу ікон, а також Святого Зображення в цілому. Для виконання цього завдання необхідно звернутись до розгляду першоджерел: книг Святого Письма, вчення Отців Церкви¹, особливо праць таких сподвижників Церкви як Іоанн Дамаскин² та Федір Студит³, а також до авторів, чиї твори у цій царині мають широке визнання (П. Флоренський⁴, Л. Успенський⁵, Є. Трубецкой⁶, Г. Флоровський⁷).

Страсна тема набула широкої популярності лише на початку другого тисячоліття від Різдва Христового. Багато

в чому її популяризації посприяли **святі реліквії** (знаряддя муки Христової), які з'явилися у Європі після хрестових походів та пограбування Константинополя у 1204 році. Метою хрестових походів, які тривали упродовж 1096-1270 років, було завоювання святих місць, пов'язаних зі земним життям Ісуса Христа. Саме під час середньовічних хрестових походів з'являється благоговійне ставлення до хресних страждань Ісусових. У західноєвропейському мистецтві формується особливий образ Христа – “Чоловіка скорботи” в терновому вінку, який потребував емоційно-образного занурення у таємницю страждань⁸.

Згадки про страсні реліквії з Константинополя знаходимо у працях Іоанна Дамаскина про ікону. Шанувальник Святого Божого Образу у своїй праці навчає, яким повинно бути поклоніння іконі; окремо пише про благоговіння до святих реліквій: *“Второй вид – когда мы поклоняемся тварным вещам, через которые и в которых Бог совершил наше спасение или до пришествия Господа, или после его домостроительства во плоти, как например гора Синай, Назарет, Вифлеемские ясли, пещера, святая Голгофа, древо креста, гвозди, губка, трость, священное и спасительное копье, одежда, хитон, плащаница, пелены, святой гроб – источник нашего воскресения, камень гробный, святая гора Сион, затем гора масличная, овчье ворота, блаженный Гефсиманский сад; это и подобное что и поклоняюсь”*⁹.

Святі страсні реліквії, котрі з'явилися саме у цей період, відігравали вельми важливу роль не тільки для життя віруючих християн, інколи вони обумовлювали певні історичні події. Крім цього набули надзвичайної популярності легенди та апокрифічні перекази, які торкалися шанованих християнами предметів. В одній з таких легенд розповідалося про походження Хресного Дерева, відомого під назвою «Дерево Життя». Згідно переказів цієї легенди, старозавітний Лот, племінник патріарха Авраама, дістав від свого дядька три посохи з кипарису, кедру і пегіа зі заповіддю

вирощувати і поливати їх поки вони не перетворяться на зелені гілки. Авраам в свою чергу дістав ці посохи від самого Господа, коли Той з'явився йому в Трьох Особах у хевронській діброві Мамре¹⁰. Лот виконував наказ Авраама, щодня поливаючи посохи, поки одного дня на їх місці не виростало дивне дерево – Дерево Життя, з якого через багато століть буде виготовлено хрест для Спасителя.

Легенда про Дерево Життя свого часу набула великої популярності. За її оповідями з'явилися іконописні твори, які були своєрідною ілюстрацією до неї. У іконописній серії на цю тему було зображено декілька сцен: “Авраам передає Лотові три посохи”, “Лот підливає Дерево Життя”, “Цвітіння Дерева Життя” та ін. Найповніше ця тема знайшла віддзеркалення у православної традиції.

Все, що торкалося Спасителя, згодом освячувалося Ним і набувало особливого містичного значення. Країна, яка володіла святими реліквіями, у тому числі знаряддями Христових мук, вважалася благословенною. Тому вони часто ставали у центрі багатьох історичних подій. Тема страстей ставала дедалі популярнішою і в скорому часі дістала віддзеркалення у церковно-літургійних обрядах.

В Україні страсна тематика тісно пов'язана з так званим **Пасійним обрядом**. Пасією (з латинського *passio* – страждання, мука) називався церковно-богослужбовий обряд, встановлений Київським митрополитом Петром Могилою (поч. XVII ст.). Здійснювався він у монастирях, соборних церквах у п'ятницю перших чотирьох тижнів Великого посту і складався з читання Євангелія про Страсті Господні. Обряд Пасій вперше зображено у Цвітній Тріоді, написаній у 1702 році при Києво-Печерському архімандриті Іоасафі Краковському¹¹.

Інший відомий обряд, що відносився до Страстей Господніх, мав назву **Хресна дорога**. Виникнення ідеї вшанування Хресної дороги пов'язується із західною римо-католицькою традицією, хоч деякі

історики вказують на існування двох різних версій Хресної дороги у часи хрестових воєн в Єрусалимі – західної та східної. Хресна дорога (з лат. *Via Crucis* – дорога Болю, Страждань) у католицькому благочесті – серія молитовних міркувань про Голгофські страждання і смерть Ісуса Христа, є послідовним уявним супуттям Христу через міркування над чотирнадцятьма конкретними епізодами від суду у Понтія Пілата до поховання¹².

Традиція відвідувати святі місця, пов'язані зі Страстями Господніми, була започаткована разом з першими паломництвами, які здійснювалися до Єрусалиму у IV столітті. За своїм характером вони ще не були близькі до Хресної дороги, адже для ранніх християн шлях Ісуса до страти на хресті був шляхом тріумфу, а не шляхом страждань. Розуміння розп'ятого на хресті Ісуса Христа, що страждає від болю, з'являється у пізнішому VII столітті. Однак, не всі паломники могли відвідати святі землі, тому для таких віруючих була розроблена нова форма, так зване духовне паломництво. Теологи середньовіччя наполягали на тому, що справжнє паломництво полягає не в зовнішніх проявах, а лежить в душі кожного християнина. Святий Ієронім писав, що *“похвали заслуговує не той, хто живе в Єрусалимі біля святих місць, пов'язаних з Хресною дорогою, а той, хто щодня несе з Христом його хрест”*.

Написані теологами духовні твори на страсну тематику стали основою для подальшого розвитку сакрального мистецтва, особливо для втілення творів, які відтворювали Страсті Христові. У монументальному мистецтві, живописі та скульптурі починають відтворюватися сцени Страстей Господніх, побачених містичками та візіонерами. Особливою популярністю користувались деякі дійства, які не мали безпосереднього відношення до Страстей Господніх, проте були включені в сюжетний ряд ікони “Страсті Христові” як окремі сцени. У ранній українській страсній іконі ряд часто розпочинається сценою **В'їзду до Єрусалиму** (ікони з Здвиження,

Жогатина, Угерців, Багнового). У Західній Європі цей сюжет відкривав більшість страсних ікон. В'їзд Христа в Єрусалим описаний в усіх чотирьох канонічних Євангеліях. Матвій пише, що Ісус вислав двох учнів, які повинні були знайти і привести ослицю для того, щоб сповнилося слово пророка Захарії: *“Ось цар твій лагідний приходить до тебе, верхи на осляті, на молоденькій ослиці”* (Зах 9:9). Натовп, який зустрічав Ісуса, стелив свої плащі під Його ноги, дехто встеляв дорогу стятими з дерев галузками. Звідусіль було чути спів: *“Осанна Синові Давида, Благословенний Той, хто йде в ім'я Господнє! Осанна на висотах!”* (Пс.118:26). Марко описує цю подію подібно до Матвія, однак не цитує пророцтво Захарії, а розповідає лише про приведення осляти. Лука пише про осля, якого ще ніхто не осіддав, він теж не цитує пророка, натомість розповідає, що коли Ісус зближався до Оливної гори учні вигукували: *“Благословенний цар”* (Пс.118:26). Іван доповнює розповідь тим фактом, що натовп вітав Ісуса пальмовими галузками.

Про святкування цього свята у Єрусалимі вже у VI ст. пише паломниця Сильвія Аквітанська. Вона розповідає, що християни Єрусалиму щорічно старалися наново пережити подію Христового в'їзду у їхнє місто. У Квітну Неділю вірні збиралися в храмі Божого Гробу та на Оливній горі біля церкви Христового Воскресіння. Сюди приходив єпископ з дияконами і через певний час розпочинався величний похід-процесія, який рухався в сторону Єрусалиму. Під час процесії старші й діти, несучи пальмові та оливкові галузки, співали гімни і псалми, які закінчувалися окликами *“Благословен, хто йде в ім'я Господнє”*. Похід замикав єпископ з супроводом, який, подібно до Христа, їхав на осляті. Процесія проходила через усе місто і зупинялася у храмі Божого Гробу, де відбувалася відправа вечірньої богослужби¹³.

В Україні у XVI ст. на іконі “Страсті Господні” з Дрогобича, а пізніше у XVII ст. на іконах з Лип'я, Хішевиць, Долини

та стінописах з Потелича, Дрогобича, Улича та інших першою сценою, яка розпочинає страшний цикл, стає **Воскресіння Лазаря**. Як початковий цей сюжет утвердиться у XVIII ст. (ікони з Висоцька, Семенівки, Молдавська).

Можна припустити, що сюжет Воскресіння Лазаря, яким часто розпочинали пасійний цикл, утвердився в східній іконописній традиції завдяки обряду під назвою *“Перенесення лози в Лазареву Суботу”*. Ця традиція набула особливої популярності в Україні саме у XVII – XVIII століттях. Особливо урочисто вона проходила у Києві при участі всієї Києво-Могилянської Академії. У цей день близько двох тисяч студентів на чолі з митрополитом чи єпископом, ректором, префектором і професорами переносили хресним ходом вербу з церкви св. Юрія у старому місті до Братського монастиря на Подолі, де була Академія. У процесії брало участь також багато людей, які несли вербові галузки і співали: *“Днесь благодать святого Духа нас собрала”*, а з київських церков розносились на всі сторони звуки дзвонів¹⁴. Вибір цього сюжету в іконі *“Страсті Христові”* перш за все обумовлений розкладом розважань у літургійному році. Про самого Лазаря церковне передання розповідає, що після свого воскресіння він покинув Вифанію через погрози вбивства єврейською церковною старшиною. Згодом поселився на острові Кіпр і став єпископом. Там він і помер, проживши ще тридцять років по своєму воскресінні.

Лазареву Суботу в українській літургійній традиції фактично розпочинається приготування до святкування Господнього Воскресіння. Церква, згадуючи воскресіння Лазаря, вказує на те, що воно було передвісником славного Воскресіння Христа¹⁵. У цей день співались недільні тропарі та пісні про Господне Воскресіння. Після Лазаревої Суботи йшла *Вербна Неділя*, святкування якої продовжувалось один день і далі йшло приготування до Страсного тижня. Згадки про ці свята знаходимо у Методія Єп. Патарського

(III ст.), Афанасія Великого, Іоанна Золотоустого, Амброзія Медіоланського та інших отців Церкви IV століття¹⁶.

Тиждень від Вербної Неділі до свята Воскресіння Господнього називається *Великим* або *Страшним* тому, що у ньому Церква вшановує пам'ять великих Таїнств християнства, пам'ять Страстей і смерті Ісуса Христа. У церковній традиції кожен день Страсного тижня відповідає одному з останніх днів земного життя Месії. Церковні настанови для переживання Страсного тижня мають своєрідний характер. Вірні повинні з великою увагою приступати до богослужіння, *“...должны размышлять те неизречённые огорчения и боли, которые Он для нас претерпел; должны оплакивать грехи, которые Его на кресте распяли; должны решиться не грешить больше, но последовать Христу на его земских и небесных путях”*¹⁷.

Перші три дні Страсного тижня у богослужінні подібні між собою, а останні три мають особливий характер молитов і обрядів. Так, перші насичені різноманітними розважаннями, у тому числі символічними, які давали можливість вірним роздумувати над Христовими Страстями. Після кожної літургії співались пісні єпископів Козьми Маюмського та Андрія Крїтського, які надихали на роздуми про Ісусові муки. Кожен з перших трьох днів Страсного тижня пригадував останні миті з життя Ісуса.

У понеділок розважалась євангельська сцена про засохлу смоківницю, яка символізує кожну душу, що не приносить духовних плодів. Також у цей день згадували про старозавітного Йосипа, який у своїх стражданнях вважався праобразом Христа. Йосип, останній син патріарха Якова, заздрісними братами був проданий у рабство за двадцять срібних монет, після чого його вкинули у в'язницю між двох злодіїв, один з яких рятується, а другий гине. Вийшовши на волю, він стає господарем єгипетської землі, її жителів та своїх братів рятує від голоду хлібом¹⁸. Подібно і Христос був проданий за тридцять срібняків,

розп'ятий між двома злочинцями, один з яких отримав вічне життя, інший – вічну загибель. Воскреснувши з мертвих, Христос рятує нас хлібом небесним (своїм тілом), яке приймаємо у святій Євхаристії.

У вівторок розважається притча про мудрих та нерозумних дів¹⁹. Цю притчу Господь розповів своїм учням на Оливній горі, перед тим, як мав бути виданий фарисеям. У ній Месія наказує учням бути завжди готовими добрими справами зустріти істинного Жениха, адже час Його приходу невідомий. Середу церква присвячує пам'яті жінки-блудниці, яка два дні перед Пасхою у Вифанії приступила до Ісуса і обмила Його миром та сльозами, тим самим приготувавши Христа до похорону.

В день *Великого Четверга* церква поминає Тайну вечерю, установаження святої Євхаристії, вмивання ніг, скорботу і тугу Спасителя на Оливній горі. Символічно Господня вечеря представлена у Літургії Василя Великого, на якій послідовно зачитуються фрагменти Святого письма про Христові Страсті. Близько восьмої години вечора вірні починають розважати у храмі Страсті Господні. У цих розважаннях згадуються події, що відбулися зранку у *Велику П'ятницю*. Відправляються страсті у четвер вночі через те, що саме тоді на Оливній горі був спійманий і ув'язнений Ісус Христос. Обряд супроводжується читанням *Дванадцятьох страших євангелій* – це окремі вірші від Матвія, Марка, Луки та Івана, які описують останні дні земного перебування Месії. Особливістю церемонії є те, що перші сім євангелій супроводжуються антифонами, у яких оспівуються Страсті Христові.

Велика П'ятниця є днем Христового розп'яття та поховання, а тому для християн це день найбільшого смутку. Вранці відправляються так звані *“Царські Часи”*²⁰, які складаються з псалмів, віршів, апостольського та євангельського читання. Оскільки у Велику П'ятницю відбулася жертвна смерть Ісуса, потреби у Літургії

(Безкровній Жертві) не було. У цей день урочистою ходою виноситься плащаниця²¹ (зображення покладеного в гріб Спасителя). Після цього плащаниця покладається на спеціальне місце, яке зветься гробом Господнім, а благочестиві християни відвідують його, щоби віддати поклін та цілування зображеному на плащаниці та померлому за нас Господу, за багаточисельні блага, які Він нам через Свої страждання і смерть заслужив.

Завершується Страшний тиждень суботою, яка є днем упокоєння Божого Страдника у лоні землі, а разом з тим Його урочистої перемоги над злом. Після здійснення певних церковних обрядів та читання Апостола увечері розпочинається святкування Пасхи. Цю благодатну пору дослідники Літургії описують надзвичайно поетично: *“Подібно як в природі проміння сонця, яке ще не зовсім зійшло, насамперед освітлюють вершки гір, так першою освітлюється сонцем правди церква. Перші сонячні промінці падають на вівтар і таємниче світло розливається найперше на священниче облачення, тому й мінє священник одержі темні на одяг світлий”*²².

Оскільки *Воскресіння Господнє* для християн є найголовнішим святом, розважання Страстей Христових пов'язують з найглибшими переживаннями вірних Христової церкви. Увесь Страшний тиждень присвячується духовному очищенню та достойному приготуванню до святкування Пасхи. За церковним вченням істинний християнин для того, щоби збагнути свято Світлого Воскресіння, повинен пройти та пережити з Ісусом усі його Страсті, які носять глибокий символічний зміст. Безсумнівно тут ми маємо тісно пов'язані між собою сторони однієї й тої ж релігійної ідеї. Адже нема Пасхи без Страсного тижня, і до відчуття радості воскресіння неможливо пройти мимо животворного Господнього хреста. Саме тому в іконописі радісні й скорботні мотиви однаково потрібні²³.

Після того, як тема Страстей Христових стала поширюватись,

виявивши себе у церковно-літургійному обряді, вона починає з'являтися в церковних іконописних зображеннях. Першим розповсюдженим типом Страстей Господніх в Україні є *ікони збірного типу* табличного плану. Це великі за розміром багатосюжетні композиції з певною кількістю 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 століття²⁴.

Важливо, що в іконі “Страсті Христові” ми знаходимо три найважливіші символи християнства. У більшості ранніх збірних ікон страсного типу, центральним зображенням виступає *Розп'яття Христове*. Воно не тільки займає головне й осередкове місце, але завжди зображується найбільшим за розмірами щодо інших пасійних сцен. Очевидно цей факт є додатковим свідченням того, що Розп'яття є найважливішим християнським символом. Пасійні клейма навколо Розп'яття ілюструють євангельські страсні оповіді й є символом самої Євангелії. І нарешті, сама ікона як Образ Божий є втіленням третього християнського символу. Таким чином у іконі “Страсті Христові” об'єднана найважливіша християнська символіка, що безумовно вказує на її феномен.

1 Патрологія життя, письма і вчення Отців Церкви. Видання Українського Католицького Університету ім. Св. Климента Папи. – Рим, 1974. – 552 с.

2 Иоанн Дамаскин, *преп.* Три защитительных Слова против порицающих святые иконы и изображения. – СПб., 1893.

3 Федор Студит, *преп.* Послание Платону о почитании икон // Иоанн Дамаскин, *преп.* Три защитительных слова. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993.

4 Флоренский П.О. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993.

5 Успенский Л. Вопрос иконостаса // Православная икона. Канон и стиль. – М.: Паломник, 1998.

6 Трубецкой Е.Н. Три очерки о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991.

7 Флоровский Г., *прот.* Пути русского богословия. – К.: Путь к истине, 1991. 600.

8 Тарас В. Історія виникнення та розвиток традиції вшанування Хресної дороги. Принципи закладання Хресних доріг // Народознавчі Зошити. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – № 5-6. – С.885.

9 Иоанн Дамаскин, *преп.* Три защитительных Слова против порицающих святые иконы и изображения. – С.10.

10 Книга Буття 18:1-15.

11 Релігієзнавчий словник / За ред. Колодного А., Лобовика Б. – К.: Четверта хвиля. 1996. – С. 234.

12 Тарас В. Історія виникнення та розвиток традиції вшанування Хресної дороги. – С.882

13 Катрій Я. о. *Юліян ЧСВВ*, Пізнай свій обряд. – Нью-Йорк – Рим: Видавництво оо. Василіян, 1982. – С. 123-124.

14 В-ий І. Вербна Неділя // Церковний календар. – Варшава, 1972. – С. 55.

15 Попель М.О. Літургіка або наука про Богослужіння греко-католицької церкви. – Львів: друкарня Ставропігійського закладу, 1863. – С.508.

16 Там само. – С. 511.

17 Там само.

18 Книга Буття 37:1-36., 39:20-23., 40:1-23., 42:1-38.

19 Євангелія від св. Матвія 25:1-13.

20 У цей час у храмі були присутні візантійські імператори, звідси й «Царські Часи» (години). Обряд «Царські Часи» був складений Кирилом Александрійським у V столітті, він зображав страсті та розп'яття Ісуса Христа.

21 У Єрусалимі давній звичай – частину хресного дерева виносили на Голгофу для всенародного поклоніння. Звідси і походження обряду виносу плащаниці. В Україні плащаниця обноситься навколо церкви як символ перенесення Пречистого Тіла Христового від хреста до гробу.

22 Попель М.О. Літургіка або наука про Богослужіння греко-католицької церкви. – С.524.

23 Трубецкой Е.Н. Три очерки о русской иконе. – С.13.

24 Овсійчук В.А., Кривавич Д.П. Оповідь про ікону. – Львів, 200?, – С.260.

Андрій ЛЕСІВ ІСТОРІЯ ЮДИ ІСКАРІОТА В АПОКРИФАХ НОВОГО ЗАПОВІТУ

В статті досліджується історія Юди Іскаріота. В результаті аналізу доступних апокрифічних текстів Нового заповіту окреслюється легенда його народження, життя, смерті і подій після смерті. Метою даного дослідження є визначення літературного підґрунтя легенди Юди Іскаріота для подальшого дослідження символізму та іконографічного вирішення його образу в українському мистецтві XVI–XVIII ст.

Ключові слова: *Юда Іскаріот, апокрифи, Євангеліє від Юди, зрада, причини зради.*

Постать Юди Іскаріота в Святому Письмі описується в Євангелії та Діяннях апостолів. Існує досить багато згадок його особи, проте це найчастіше фрагментарні описи, з яких важко вибудувати логічну цілісність.

Ґрунтовне дослідження літературної легенди Юди Іскаріота проведено польським дослідником Кс. Марекком Старовейським. За його даними, в Новому Заповіті Юда згадується двадцять шість разів, а враховуючи алюзії – тридцять шість разів [1].

Юда був сином Симона (Ів. 13, 26), званого Іскаріотом. Якщо погодитися, що це слово походить від місцевості Керіот в південній Юдеї, недалеко коло Хеврону, то Юда був єдиним апостолом, що був родом з Юдеї, а не з Галілеї, як інші апостоли. Однак досі існують різні думки на тему тлумачення слова «Іскаріот» і не всі дослідники пов'язують його походження з географічними чинниками [1].

Юду покликав до грона апостолів Ісус, Юда був скарбником (Ів. 13, 29). На вечері в будинку Лазаря Юда висловив докір Ісусові з приводу того, що, за його словами, було змарноване миро, яким Марія намастила голову Ісусові, мовляв, його краще було продати і гроші віддати бідним (Ів. 12, 4 – 6) [2].

Юда видав Ісуса фарисеям за невелику суму в тридцять срібняків. Не існує однозначного пояснення цього вчинку, Лука ж говорить, що він зробив це під впливом сатани. Не відомо також, чи прийняв Юда Євхаристію на Тайній вечері, хоча він і був присутнім на її частині. Привів на Оливну гору воїнів і вказав їм на Ісуса поцілунком. Пізніше, усвідомивши свій вчинок, розкався і намагався повернути гроші

фарисеям, але вони не взяли гроші назад. Він кинув їх у храм – за ці гроші купили поле на цвинтар для паломників. Юда, не будучи в змозі витримати тягар свого вчинку, повішався на дереві, тіло його впало додолу і розтріснулося надвоє (Дії 1, 16 – 20) [2].

Осуд Юди в Новому Заповіті є доволі суворим: його називають злодієм, блудним сином, зрадником, говориться, що керував ним сатана, а Ісус казав, що краще було б йому не народжуватися. Водночас, Ісус підтверджує значення вчинку Юди для місії відкуплення, стверджуючи, що вибрав його, щоб збулося Писання (Ів. 13, 18).

Не відомо якою була причина зради Юди, можливо, він втратив віру в Ісуса, коли дізнався, що Він помре ганебною смертю на хресті [1].

В апокрифах Нового Заповіту постать Юди Іскаріота з'являється нечасто, здебільшого в двоякий спосіб – незалежно, або в контексті опису дій Ісуса. До першої групи можемо віднести «Євангеліє від Юди» і його «Життєпис» латинською мовою.

Євангеліє від Юди.

Євангеліє від Юди до 2006 р. було відоме з трьох фрагментів творів грецьких ранньохристиянських авторів (Іринея Ліонського, II/III ст., Епіфанія IV ст. та Теодорета із Циру, V ст. [1]). У 1970-ті роки ранньохристиянський апокриф, що виявили у папірусному кодексі „Кодекс Чакос” („Codex Tchacos”) III-IV ст. н. е. (його названо за прізвищем батька останньої власниці) віднайшли поблизу єгипетського міста Ель-Мінья. Рукопис складається з 32-х листів (64 сторінки) і містить кілька давніх гностичних текстів, перекладених з грецької мови на діалект коптської. Це: „Послання Петра Філіпу”, „Перший Апокаліпсис Якова” та список тексту, що названий „Євангеліє від Юди” [3]. Змістом цього апокрифу є ідея, що насправді Юда Іскаріот не зрадив Ісуса, а навпаки, своїм вчинком приніс себе в жертву заради того, щоб збулося писання про смерть і воскресіння Христа задля спасіння людей. В тексті цього апокрифу говориться про те, що Христос обрав Юду серед всіх учнів, мав з ним розмову перед Тайною вечерю і призначив йому виконати цю непросту місію, незважаючи на те, що він буде проклятим на землі на всі майбутні віки. Євангеліє відкриває пролог: «*Таємне зведення одкровення, що його Ісус об'явив у бесіді з Юдою Іскаріотом на тижні за*



Страсті Христові XVII-XVIII ст.
Риботицький осередок

три дні перед тим, як він відзначив Пасху.” Уже в першій Сцені Євангелія виділяється постать Юди з-поміж інших апостолів: описується, як під час трапези в Юдеї апостоли виголосили молитву подяки перед споживанням їжі, Ісус засміявся. Апостоли спитали Його, чому Він сміється, адже вони зробили як належить, подякувавши Богові за їжу, Ісус відповів, що вони вчинили так лише тому, що за це їхній Бог нагородить їх, а не з власного переконання. Після цих слів апостоли розгнівалися і блюзнірствували в серцях своїх проти Ісуса. Ісус, відчувши це, промовив, аби будь-хто з них, хто має силу, явить досконалу людину і стане перед лицем Ісуса. Всі апостоли сказали: “Ми маємо силу”, але ніхто з них не витримав стояння перед Ісусом, окрім Юди Іскаріота. Юда здатен був стояти перед Ісусом, але відвернувши погляд, бо не міг дивитися Йому у вічі. Юда промовив до Ісуса: “Я знаю, хто ти є і звідки ти прийшов. Ти — від безсмертної царини Барбело (Barbelo). І я не достойний промовити ім'я того, хто послав тебе.” Далі Ісус, виділивши Юду з-поміж інших апостолів і розмовляючи з ним сам на сам, вперше розкриває для Юди його місію: “Відійдемо від інших і повідаю я тобі тайни царствія. Ти зможеш осягти їх, але багато тужитимеш. Бо хтось інший замінить тебе, для того щоб ці дванадцять [учнів] могли знову прийти у вивершення зі своїм богом.” Далі описується розмова Ісуса з Юдою, в якій йдеться про майбутнє людського роду (“Юда сказав [йому]: «Реб[е], які плоди це покоління дасть?» Ісус

сказав: «Душі кожного людського покоління помруть. Коли ці люди, проте, скінчать час царювання, і дух залишить їх, їхні тіла помруть, але їхні душі житимуть, і вони будуть вознесені.» Юда сказав: «А що буде робити решта людських поколінь?» Ісус сказав: «Не можна [44] сіяти сім'я на [камінь] і пожинати його плоди.”). В третій сцені Євангелія продовжується опис довгої розмови Ісуса з Юдою, в якій Ісус розкриває перед Юдою тайни царства, витлумачує його видіння (“У видінні я бачив себе, як дванадцять учнів мене побивали камінням і [45] переслідували [мене суворо]. ... Я бачив [дім ...], і мої очі не могли [осягнути] його розмір. Великі люди оточували його, і той дім [мав] покрівлю із зелені, і в середині дому був [натопи ... “]. [Ісус] відповів і сказав: «Юдо, твоя зоря збила тебе з пуття.» Він вів далі: «Жоден народжений смертним не достойний увійти в дім, котрий ти бачив, бо те місце призначене святим. Ані сонце, ані місяць не царюватимуть там, ані день, але святі перебуватимуть там завжди, у вічній царині зі святими ангелами. Се я пояснив тобі тайни царствія “). Юда запитує Ісуса про власну долю: “Юда сказав йому: «Що хорошого у тому, щоб я прийняв це? Бо ти обрав мене для того покоління.» Ісус відповів і сказав: «Бути тобі тринадцятим, і бути тобі проклятим іншими поколіннями — і ти прийдеши царювати над ними. В останні дні вони проклянуть твоє піднесення [47] до святого [покоління].” В розмові з Юдою Ісус розповідає йому про найбільші тайни, не відомі жодній живій душі, про божественне Самонародження, створення і будову всесвіту, створення ангелів, небесних еонів і людини. Ісус розповідає Юді як виникли злі сили і нижнє царство – пекло, розкриває перед ним долю людських душ, говорить про важливість людського розуму: “Бог звелів [дарувати] знання Адаму і тим з ним, так, щоб царі хаосу і нижнього світу не могли б господарювати над ними”. Ісус передбачає зраду Юди і вказує на його призначення: “Але ти перевищиш їх усіх. Бо ти принесеш у жертву людину, в яку я облачений. ... Се тобі сказано все. Підведи свої очі і подивись на хмари і світло всередині нього і зорі навколо нього. Зоря, що вказує шлях, — і є твоя зоря”. Закінчується Євангеліє описом приходу Юди до храму аби видати Ісуса первосвященникам. [3]

Євангеліє від Юди – єдиний апокриф,

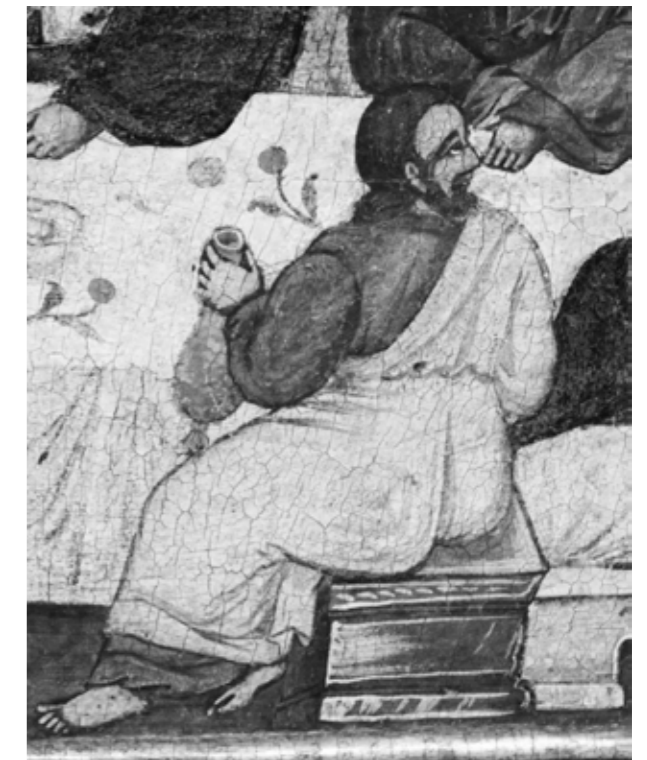


Тайна вечеря XVIII ст. Соліна.

в якому Юда Іскаріот представлений в позитивному образі, хоча в художній літературі, зокрема з XIX ст. і особливо в XX ст. часто присутній позитивний погляд на постать Юди, зокрема в творах Нікоса Казандзакіса (“Остання спокуса Христа”, 1955) [4], Хорхе Луїса Борхеса (“Три версії Юдиної зради”, 1944) [5] та інших.

Народження та історія Юди Іскаріота згідно “Золотої легенди” Жака де Воражина.

Першоджерело – Апокрифічна історія життя Юди, була написана грецькою мовою, що підтверджував Жак де Воражин, [1], який звертався до цього тексту, пишучи свою латинську “Золоту легенду” в XIII ст. Образ Юди, що подається тут, є абсолютно негативним, для його представлення використовуються негативні образи як із Старого Заповіту, так і з грецької мітології. Згідно сюжету апокрифу, королева Циборея бачила сон, ніби вона народить дитину, котра принесе нещастя для Ізраїлю. Після народження, разом із своїм чоловіком Рубеном (це ім'я в апокрифах часто має



Тайна вечеря XVII ст. Малява.

негативний характер [1]) вони вирішують позбутися дитини, поклавши її до кошика і викинувши в море. Кошик із хлопчиком прибило морем до берега острова Скаріот, де його знайшла місцева королева, котра не могла мати дітей. Вона взяла хлопця, наказала таємно годувати його, а тим часом вдавала, ніби сама чекає дитину. Врешті збрехала, ніби народила сина, але по недовгій часі, королева насправді зачала й народила сина. Обидва хлопці росли в королівському палаці, Юда часто надокучав і ображав свого прийомного брата, а коли врешті стала відомою правда про те, що він не є рідним сином королеви, Юда таємно вбиває названого брата і тікає до Єрусалиму, де стає на службу до Пилата. Масток Пилата межує з садом Рубена, справжнього батька Юди, котрого той не впізнає, як і Рубен не впізнає сина. Пилат, бажаючи скуштувати яблук з саду Рубена, таємно посилає за ними Юду. В сутичці Юда вбиває Рубена, а масток його, разом з його вдовою Цибореєю, Пилат віддав Юді. Однак стає відомо, що Юда є сином Цибореї, і що він вбив власного батька і взяв собі за дружину власну матір. Циборея намовляє його тікати до Ісуса і просити в Нього прощення своїх гріхів.

В цій історії прочитуються алюзії як до старозавітних біблійних сюжетів, таких як вбивство Авеля (Бут. 4, 8) [2], та історії з виноградником їзреєлянина Навота та

Ахавів гріх (I Кн. Ц. 21) [2], так і класичних оповідей, зокрема історії царя Едипа.

Окрім цих двох творів, де згадується Юда Іскаріот, знаходимо й інші, стисло включені в апокрифи Нового Заповіту, а отже пов'язані з постаттю Ісуса.

“Арабська Євангелія дитинства” розповідає про дитинство Юди. Він був біснуватим. Мати, бажаючи зцілити свого нещасного сина, привела його до малого Ісуса; тут же одержимий Юда накинувся на Ісуса і хотів вкусити Його, однак не зміг, але лише вдарив Його в бік – в те місце, куди солдати простромили Ісуса на хресті списом – і одразу вийшов з нього біс. [1]

Про життя Юди до Христових мук в апокрифах розповідається мало. Згідно **коптських фрагментів**, Юда не був допущений Ісусом до розділення хліба під час дива з розмноженням (“...*Істинно кажу, той, кому не дав я своїми руками частки, не гідний є до участі в ділі моєму.*”).

Про Юду в часі Христових мук і його зраду існує значно більше згадок в різних апокрифічних джерелах.

Доволі часто в зраді Юди звинувачується його дружина. Так в коптських фрагментах дружина Юди описується як ненаситна і жадібна жінка, ласа до грошей і багатства, щодня змушувала Юду красти і приносити додому гроші, а коли цього стало замало, то намовила його видавти Ісуса фарисеям за плату, як і вчинив Юда. [1]

Згідно ефіопського тексту **“Муки Пилата”**, Юда був одружений з сестрою Варрави, обидвоє були жадібними до грошей. Дружина Юди намовляла чоловіка, аби Ісус допоміг звільнити з ув'язнення її брата. Коли ж Ісус не зробив цього, вона пішла до дружин старійшин і первосвящеників і оскаржила Ісуса перед ними і намовляла, аби розп'яли Його.

Згідно коптської **“Книги воскресіння Ісуса Христа, написаної апостолом Варфоломієм”**, дружина Юди була годувальницею сина Йосифа з Ариматеї; коли Юда взяв тридцять срібняків від фарисеїв, семимісячне дитя завололо до свого батька, аби забрав його з рук цієї страшної жінки.

Окремим образом, котрий часто зустрічається в апокрифах в контексті юдиної зради, є образ півня. В деяких рукописах **“Євангелії Никодима”** згадується образ півня: повернувшись до дому після зради,

Юду мучать страшні докори сумління, він признається дружині, що видав Ісуса на смерть, але Він воскресне, на що дружина відповіла, що Ісус воскресне тоді, як печений півень заспіває. Тут же печений півень підстрибує з тарелі і тричі проспівує. Легенда про півня існує в багатьох варіантах і формах, в основному в народній традиції, з участю, або без участі Юди.

Найхарактерніший варіант легенди півня присутній в ефіопській **“Книзі півня”**, в якій присутній апокрифічний переказ, наповнений багатьма драматичними моментами опису Христової муки. Тут прочитуються зв'язки з апокрифічними переказами страстей, до прикладу, **“Євангелії Никодима”**. Твір розвиває фрагменти з Євангелії, додаючи власні елементи і оригінально співставляючи їх з євангельськими фрагментами (до прикладу, трапезу в Симона у Витанії поєднано з Тайною вечерю), а також додаються нові епізоди – диво з кам'яним стовпом, втеча Ісуса під час муки, епізод з жінкою тощо.

Переказ з твору **Йоганнеса де Гільдешейм “Historia Trium Regum”** (XIV ст) переповідає легенду тридцяти срібняків. Мельхіор, один з трьох царів, приніс Ісусові в дар тридцять динарів. Ці тридцять динарів викарбував Терах, батько Авраама для володаря Месопотамії, а його син володів ними під час походу з Халдеї до Хеврону, і за них Авраам купив землю, щоб поховати свою дружину. Пізніше, разом з іншими дарами, ті тридцять срібняків пожертвувала цариця Савська святині Соломоновій. Вони були викрадені із храму під час його захоплення і перенесені до Вавилону. Так срібняки перейшли до рук Мельхіора, який подарував їх Ісусові. Під час втечі до Єгипту Марія їх загубила, а знайшов ті динарії один бедуїн. Пізніше захворів тяжко і, прийшовши до Ісуса, отримав зцілення. Хотів віддати Ісусові срібняки в подяку за uzдоровлення, однак Ісус сказав пожертвувати їх в храмі. Їх власне отримав Юда Іскаріот.

В **“Розповіді Йосифа з Ариматеї”** присутній дещо хаотичний переказ історії викрадення з храму святих книг, згадується Юда, який був сином брата Каяфи. Він підступно звинувачує в крадіжці святих книг Ісуса. Можливо, цей переказ має символічно-теологічне значення: Ісус викрав в євреїв святі книги – це може означати, що Він взяв їхній зміст для Нового християнського вчення.

Мусульманська **“Євангелія Варрави”** розвиває і коментує вірш Корану 4, 157: [6]. Ісуса не було вбито і Він не воскрес, замість Нього терпів муки і був розп'ятий Юда, якого Господь чудесним способом преобразив в Ісуса, а тіло його викрали учні Ісуса. Натомість Ісус вознісся на Небо ще перед схопленням, а назад на зустріч з Марією принесли Його ангели – в цьому полягало воскресіння.

Коптський текст **Діяння Андрія і Павла (переказ Ербета)** розповідає зокрема про перебування Юди в пеклі. Після зради юди, Ісус вислав його в пустелю, щоб спокутував там, і наказав не боятися нікого крім Бога. Але з'явився князь темряви і пригрозив, що проковтне його. Юда злякався і поклонився йому, але впавши в розпач, хотів повернутися і просити прощення в Ісуса, але Ісус вже був взятий до преторію. Вирішив повіситися, аби зустріти Його в аду. Однак, коли Ісус спустився туди і звільнив всі душі, Юду залишив там. Злі духи з пекла подалися до сатани, аби повідомити його про звільнення душ Ісусом. Але він на те їм відповів: “Зрештою, ми є сильніші від Ісуса, бо Він мусив залишити нам принаймні одну душу!” Тоді Ісус наказав Михаїлові забрати також душу Юди, аби побороти вихваляння сатани. Проте сказав Юді, що той знищив Його сподівання, віддавши шану сатані. Тому зрадника знову було запроваджено до пекла, де він має чекати суду останнього.

Мотив перебування Юди в аду поширюється в часі раннього середньовіччя, коло VIII ст.: в грецькому „II Апокаліпсисі Івана” і в коптській „Книзі воскресіння Ісуса Христа написаної апостолом Варфоломієм”, де вперше разом з'являються Каїн, Ірод і Юда. Від того часу, мотив Юди, що перебуває на дні пекла, як у Данте, стає частим літературним елементом. Багатий опис покарання Юди і його тимчасове звільнення від них подає ірландське оповідання „**Navigatio sancti Brendani abbatis**” (“Мандрі Св. Брендана”) (IX ст.) [7].

Досліджуючи найважливіші апокрифічні тексти про Юду Іскаріота, М. Старовейський вказує на їхню велику різноманітність і брак логічного зв'язку [8], очевидно, вони не походять з єдиної цілості. Проаналізувавши доступні апокрифічні тексти ми маємо підстави погодитися з цією думкою дослідника. Вивчаючи ранньохристиянські тексти можна стверджувати про відсутність

особливого зацікавлення особою Юди Іскаріота, натомість легенда Юди розвивається в Середньовіччі, згадані тут апокрифічні тексти, на загал, походять з пізніх часів.

В загальному, можна підсумувати про тенденцію негативного ставлення до Юди в текстах апокрифів, а навіть певну демонізацію його особи і цілого оточення, особливо – його дружини, автори пов'язують його з найгіршими образами та персонажами Біблії та класичної літератури.

ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА:

1. Starowieyski M. Judasz. Rozdział XI / Starowieyski Marek ks., red. Apokryfy Nowego testamentu. // Część 2, Apostołowie. — Kraków: WAM, 2007, — [S. 879–937].
2. Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Перекл. І. Огієнка. — Київ: Українське Біблійне Товариство, 2002.
3. Євангеліє від Юди. Український дослівний переклад за англ. перекладом Кассера Родольфа, Мейера Марвіна, Вюрста Грегора, Годара Франсуа // <http://litopys.org.ua/rizne/apok.htm>
4. Казандзакис Н. Последнее Искушение. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2006. — 480 с.
5. Борхес Х. Л. Алеф: Прозові твори: пер. з ісп. — Харків: Фоліо, 2009. — 572 с. — (Б-ка світ. літ.).
6. Коран. Пер. Османов Магомед-Нури. — Москва: Діля, 2003.
7. Żegluga św. Brendana Opata 25, tł. I. Lewandowski, opr. J. Strzelczyk. — Poznań 1992, [S.149–153].
8. Starowieyski Marek ks. Judasz. Historia, legenda, mity. — Poznań, 2006.

Andriy LESIV

THE HISTORY OF JUDAS ISCARIOT IN APOCRYPHAL BOOKS OF NEW TESTAMENT

In this Paper the history of Judas Iscariot is investigated. As a result of analysis of available today apocryphal books of New Testament, the legend of Judas' born, life, death and events after his death is displayed. The aim of this investigation is: to analyse the literature basis of Judas' legend for further research of iconographical interpretation and symbolism of Judas' image in Ukrainian painting 16th – 18th century.

Key words: *Judas Iscariot, apocryphal books, the gospel of Judas, treason, causes of treason.*

Андрій КЛИМЧУК
З ІСТОРІЇ ВІДБУДОВИ
УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ
У ВОЛОДИМИРІ-ВОЛИНСЬКОМУ

Єдиною пам'яткою на Волині, що дійшла до нас із часів Київської Русі є Успенський собор у м. Володимирі-Волинському. Про цю видатну пам'ятку написано кілька ґрунтовних розвідок як в минулі століття, так і в наш час [1; 4; 5; 10; 11; 12]. Першим храмом зведеним у древньому Володимирі був кам'яний собор в ім'я Успіння Пресвятої Богородиці. За переказами, він був споруджений св. рівноапостольним князем Володимиром незабаром після прийняття ним християнства.

Храм цей був освячений першим Володимир-Волинським єпископом Стефаном і служив усипальною для володимирських удільних князів. Але від цієї найдавнішої пам'ятки православ'я на Волині, що зруйнувалася ще до татарського нашествия, залишилися тільки залишки фундаменту - це місце називається в народі «Стара катедра».

Замість цього історичного храму, удільний князь Мстислав Ізяславович, згодом великий князь Київський, побудував в 1160 році новий прекрасний храм, присвятивши його також Успінню Пресвятої Богородиці. У цьому храмі був похований сам будівничий, який помер 1170 року, а храм і понині зветься Мстиславовим.

Мстиславів храм став кафедральним собором Володимир-Волинських єпископів. Проте, окрім свого безпосередньо богослужбового призначення, він виконував ще і державне - в ньому приймали присягу піддані князя. Тут підписувалися і скріплялися присягою на Хресті і Євангелії міждержавні і торгові угоди, тут писався Волинський літопис.

Протягом віків Успенський собор багато разів зазнавав руйнації. Спочатку він був розорений полчищами Батия; відновлений після цього стараннями удільних князів, в 1491 році знову спустошений татарами. У 1494 році володимирський єпископ Вассіан відновив стародавню святиню, і передав в храм ікону Божої Матері, що стала згодом шанованою (Володимирська-братська). Він також захистив храм оборонним валом, а

поряд з ним звів «єпископський замок».

У 1590 році володимирський єпископ Іпатій Потій прийняв унію і Мстиславів храм перейшов до уніатів.

Під час пожежі 1683 роки, що спустошила все місто, храм сильно постраждав і був відновлений тільки в 1753 році. Уніати скористалися цим випадком, щоб переробити візантійську архітектуру храму за своїм смаком. Уніатський єпископ Феофан Годабський зробив до нього прибудови з хорами і ложами на зразок латинського костюлу, знищив зовнішні кути і видозмінив вівтар. В 1782 році Наступник Годабського, єпископ Симеон Млодський задумав ще більшу перебудову храму в латинському стилі Проте коли почали з цією метою прорубувати в одному із стовпів храму хід до проповідницької кафедри - стовп рухнув, потім упали склепіння і храм прийшов в занепад.

Більше ста років храм перебував у великому запустінні і оскверненні: у ньому були розміщені сховища сіна, зерна і дров, а в притул до храму було споруджено хліви для худоби. На державному рівні вперше його історією зацікавився російський високопосадовець Помпей Батюшков, який відвідав Волинь на початку 1860-х років. Згодом справу докладного обстеження вцілілих частин собору для обґрунтування можливості реставрації порушували місцеві краєзнавці. У цьому їх підтримували члени Київської Археографічної Комісії, Історичного Товариства Нестора Літописця та інших історично-краєзнавчих закладів. Однак лише широке святкування ювілею 900-річчя Хрещення Русі і заснування Володимир-Волинської єпархії звернуло пильну увагу шанувальників старовини на цю древню святиню. Відбудова напівзруйнованого Успенського собору, здійснена наприкінці XIX ст., належить до хрестоматійних прикладів в історії вітчизняної реставрації.

Відчутні зрушення у ставленні до пам'ятки відбулися 1885 р. після візиту до міста новопризначеного волинського губернатора, генерал-майора В. фон Валя. З міркувань релігійних та політичних було визнано можливим інеобхідним відновлення Мстиславова храму, а для реалізації цього



Адріан Прахов

здуму 1886 р. був створений спеціальний Комітет для підготовчих робіт по відновленню колишнього кафедрального собору володимиро-волинських єпископів. Головним завданням Комітету було розроблення плану відновлення храму в його давньому візантійському стилі [11; 12].

До складу Комітету увійшли представники місцевого духовного та цивільного відомства, а також запрошені фахівці: професор Київського університету Володимир Антонович, професор Санкт-Петербурзького університету Адріан Прахов та член-секретар Київської археографічної комісії Орест Левицький. Очолював Комітет суто номінально голова повітового дворянства Г. Боровиков, а серед членів були також архіандрит Володимирського монастиря о. Олександр, священник Василівської церкви Даниїл Левицький та міський голова мирових суддів Омелян Дверницький [2, 77].

Кількома словами годиться тут згадати і про самого Адріана Прахова, як про особу, яка в чи не найбільшій мірі причетна до відновлення храму у Володимирі-Волинському. Народився він 1846 року. Середню освіту здобув у 3-ій Петербурзькій гімназії. Ґрунтовну вищу освіту здобув

вже на історико-філологічному факультеті Петербурзького Університету. Незабаром був відряджений за кордон для підготовки до заняття кафедри історії витончених мистецтв. У Мюнхені слухав лекції Г. Ф. Бруно та інших вчених і займався пам'ятками давньогрецького мистецтва, зібраними в гліптотеці. Потім побував в Парижі, Лондоні, Берліні, різних містах Італії. Всюди в цих своїх подорожах він вивчав як давні, так і нові художні твори. Після повернення на батьківщину в 1873 р. за дисертацію «Про реставрацію групи східного фронтона Егінського храму в Афінах» («Записки Імператорської Академії Наук», 1870), отримавши ступінь магістра, був обраний на доцента цього Університету. У 1875-78 рр. редагував ілюстрований журнал «Бджола». З 1875 по 1887 р. окрім університетських лекцій, викладав історію і теорію мистецтв у Імператорській академії мистецтв. У 1879 р. після захисту дисертації «Зодчество стародавнього Єгипту» отримав ступінь доктора. Після цього Адріан Прахов займається головним чином вивченням стародавніх пам'яток мистецтва в Росії християнського періоду, в 1880-82 рр. досліджував і змалював залишки мозаїки і настінного живопису в Софійському соборі і фрески Кирилівської церкви в Києві. У 1881-82 р. подорожував по Єгипті, Палестині, Сирії, Греції та Європейській Туреччині. В 1886 р., як вже було згадано Адріана Прахова було запрошено до досліджень і реставрації Успенського собору в м. Володимирі-Волинському. В 1886-87 рр. він здійснив вдруге мандрівку до Італії і на Схід, а в 1887 р. відкрив і скопіював цікаві фрески в церкві Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві і в тому ж році перейшов з Санкт-Петербурзького університету в Київський (св. Володимира) на кафедру історії образотворчих мистецтв, якою керував аж до 1897 р. У 1897 р. Адріан Прахов повернувся на свою кафедру в Санкт-Петербурзький університеті. Головні його праці «Критичні дослідження з історії грецького мистецтва I. Опис древніх пам'яток з Ксанфа, в Лікії II. Про композиції фронтонних груп Егінського храму Афіни» (СПб., 1872), «Критичні спостереження над пам'ятниками древнього мистецтва. Зодчество стародавнього



Успенський собор у Володимирі-Волинському до перебудови

Єгипту» (СПб., 1879), «Київське мистецтво X, XI і XII ст. Каталог виставки копій з пам'яток мистецтва в Києві X, XI і XII ст., виконаних Праховим». (СПб., 1883), стаття про Мікеланджело Буонарроті («Вісник Європи», 1875 р.), «Доповідь про Київські роботи і про значення вивчення грецьких церков для християнської археології» (в «Працях Московського Археологічного Товариства», 1885 г.) і кілька заміток, розміщених в римському журналі «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica» за 1872-74 pp [7, 76-84].

Інформація, отримана комісією протягом трьох літніх місяців 1886 р., дозволила остаточно розвіяти сумніви стосовно давньоруського походження храму. Дослідники розкопали й детально оглянули територію, що безпосередньо прилягала до руїн храму, а також його підземелля. На основі вивчення кладки стін підтвердилося припущення, що собор є пам'яткою XII століття. Були замальовані й рештки фресок, що збереглися на вцілілих стінах. У підземеллях, які, за твердженнями історичних джерел, довгий час служили місцем захоронення волинських князів та єпископів, вдалося віднайти давні поховання. Члени експедиції вивчили спосіб кладки стін, особливості й характер конструкцій – фундаментів, арок, склепінь, описали тиньк, підлогу, голосники, вікна, входи, провели обміри споруди [3; 4; 5; 6; 8;]. Висновок Прахова, процитований згодом О. Дверницьким, констатував: «храм зберігся настільки, що ближчий аналіз його частин не лишає жодного сумніву в тому,



Успенський собор у Володимирі-Волинському після перебудови

що ми маємо справу дійсно зі спорудою XII ст. Керуючись давньою кладкою, що панувала в давній Русі протягом X–XIII ст. і була різко відмінною не лише від сучасної, але й від тієї, що вживалася після XIII ст., розміром, виміром та кольором цегли, кольором та товщиною вапняних швів, можна безпомилково в існуючій величній руїні відокремити стародавні частини XII ст. від усіх пізніших прибудов, переробок та додатків, котрі складають лише незначну частину цілого...» [5, 15].

Відтак Прахов починає поширювати інформацію про історію цієї пам'ятки в публікаціях на сторінках волинської всеросійської преси, виголошує з цього питання доповіді і повідомлення на засіданнях наукових товариств та на археологічних з'їздах. Прахову належить авторство унікальних знімків, які зафіксували хід робіт комісії, їх учасників та виявлені пам'ятки [8; 9]. 6 лютого 1890 року А. Прахов виступив в Педагогічному музеї військово-навчальних закладів Санкт-Петербурга з доповіддю про обстеження Успенського собору Володимира-Волинського та проведеної впродовж 1886-1890 років підготовку його реставрації.

Вона супроводжувалася різноплановою виставкою. Тут демонструвалися креслення, що розкривали хід археологічних розкопок та показували місця виявлених поховань, копії фресок і предметів, знайдених під час вивчення собору, 124 фотографії, проект відновлення храму, підготовлений ученим на підставі результатів досліджень. Середина 2000-х років співробітниця Волинського краєзнавчого музею О. Огнева виявила ці масштабні (розміром близько 4 × 2 м і виконані на спеціальному полотні) малюнки у родині В. Мазюка – правнука А. Прахова, який сьогодні проживає у Києві. 2 листопада 2006 року від імені В. Мазюка його дружина Т. Мазюк передала ці малюнки до Волинського краєзнавчого музею на постійне зберігання. «Прахівську збірку» можна умовно розділити на три складові частини. Перша стосується обмірно-фіксаційної графіки в складі 8 великоформатних аркушів з відтворенням планів, фасадів та розрізів Успенського собору станом на 1886 р. Друга, найцікавіша, — це два авторських кресленики з проектними пропозиціями по відновленню храму: проектний кресленик головного західного фасаду та величезна розгортка довжиною близько трьох метрів з ретельно опрацьованим проектом одноярусного храмового іконостасу. Третя частина - це вагіа, тобто декілька прорисів з ікон, монохромний (очевидно, незакінчений) проектний фасад храму в Новогеоргіївську, декілька ескізів до оформлення інтер'єру церкви-усипальниці в Новій Чорторії. Комплект обмірних креслеників, виконаних в кольорі на великих аркушах щільного паперу, засвідчує доволі ретельне ставлення до фіксації того стану, в якому знаходилася пам'ятка влітку 1886 р. Перший план собору фіксує всі наявні стінові конструкції, при цьому визначена Праховим давньоруська частина показана темно-зеленим кольором, добудови середини XVIII ст. — червоно-коричневим, а ті конструктивні доповнення, які, на його думку, варто зробити в процесі оновлення собору - світло-рожевим. Окрім того на план нанесені археологічні артефакти, відкриті в процесі розкопок, включно з фрагментами старовинної підлоги. Другий план менш інформативний і є загалом обґрунтованою спробою

відтворити первісне розпланування собору. Плани доповнюються двома кольоровими креслениками фасадів та чотирма розрізами [2, 78].

Проект А. Прахова був неоднозначно сприйнятий у середовищі мистецької громадськості. Обґрунтовуючи необхідність реконструкції володимир-волинського Успенського собору, у квітні 1890 року київський, подільський і волинський генерал-губернатор О. Ігнат'єв писав до міністра внутрішніх справ І. Дурново: «Видатне історичне значення Мстиславового храму не тільки для Волинської губернії, але й для прилеглих до неї місцевостей привісленських губерній та Галичини, не підлягає сумніву. Як багатівікова монументальна пам'ятка на околиці імперії, храм цей був досі, навіть у руїнах, непорушним доказом віддавна квітнучих на Волині православ'я та російської народності. Тому його відновлення в строго православному стилі, як це і представлено проектом, стало справою першорядної важливості». Але інакше повернулася справа після розгляду проекту Імператорською археологічною комісією. На цьому засіданні під головуванням графа О. Бобринського за участю відомих фахівців Д. Грімма, Г. Котова, М. Преображенського, графа І. Толстого, запропонований «проект» було відхилено. Головною причиною цього стало те, що взятий А. Праховим за основу стильовий метод реставрації передбачав відновлення пам'ятки у надзвичайно помпезних формах візантійського взірця. Таке бачення вигляду храму не відповідало будівельним традиціям на Волині середини XII століття. А тим часом завдання полягало в тому, щоб «відновити по можливості Мстиславів храм у його первісному вигляді, зі строгим дотриманням особливостей давньоруського церковного стилю». Однак, зважаючи на особистість і авторитет доповідача, комісія зробила відхилення дуже делікатний, дипломатичний спосіб, покликавшись на необхідність подальших досліджень і глибшого вивчення «питання» [2, 79].

У 1891 році храм вже обстежив представник Комісії М. Преображенський. Для продовження досліджень Успенського собору в 1893 році до Володимира-Волинського було відряджено членів

Імператорської археологічної комісії академіків архітектури Г. Котова та В. Суслова. Вони провели додаткові обстеження пам'ятки і також висловилися за її відновлення. Новий проект відбудови собору було доручено підготувати Г. Котову, який і подав його у 1895 році. Як зазначав Г. Котов, проект враховував результати робіт Комісії і особисто А. Прахова у 1886 році щодо обстеження Успенського собору, вивчення фасадів будівлі академіком архітектури М. Преображенським у 1891 році, а також матеріали про дослідження храму в 1893 році Г. Котовим і В. Сусловим. Г. Котов відкинув усі пізніші добудови допам'ятки та запланував відновити її в імовірнопервісному вигляді. У квітні 1896 року проект розглянула Імператорська археологічна комісія за участю представників Академії мистецтв, Синоду, Техніко-будівельного комітету Міністерства внутрішніх справ і запрошених спеціалістів. Було прийнято рішення затвердити даний проект.

Реконструкція Володимир-Волинського Успенського собору розпочалася влітку 1896 року і тривала чотири роки. На початковому етапі відновлення храму розчищали старовинну частину споруди (XII століття) від пізніших надбудов, знімали вцілілі фрески, вивозили будівельне сміття. Для наступного етапу реконструкції з весни 1898 року добирали і зосереджували поблизу храму будівельний матеріал. Відповідальність за вчасне його постачання та забезпечення будови робочою силою покладалася на спеціальну будівельну комісію, утворену за пропозицією В. Саблера у лютому 1898 року. На чолі цієї комісії, яка працювала у місті Володимирі-Волинському, став протоієрей К. Андреевський. Комісія працювала у тісному погодженні з академіком архітектури Г. Котовим, який здійснював загальне керівництво реконструкцією собору, і архітектором М. Козловим, відповідальним за будівельні й художні роботи. Загалом відновлювальні роботи вдалося завершити наприкінці серпня 1900 року. 17 вересня того ж року відбулося урочисте освячення собору [2, 79-80].

ЛІТЕРАТУРА

1. Walicki M. Sredniowieczne cerkwie Włodzimierza // Rocznik Wolynski. - 1931. - Т. 2. - С. 375-376.
2. Гаврилук С. В. Відновлення Успенського собору М. Володимира-Волинського – унікальної пам'ятки Київської Русі: концепція, здійснення, результати // Чорноморський літопис: Науковий журнал. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. - Вип. 1. – С. 75-80.
3. Д[верницький] Е. Археологические исследования в г. Владимире Волынском и его окрестностях // Киевская старина. - 1887. - № 1 (Январь). - С. 36-50.
4. Д[верницький] Е. Владимиро-Волинский Мстиславский собор XII в. и предстоящее его обновление // Киевская старина. - 1886. - № 4 (Апрель). - С. 837-839.
5. Дверницький Е. Н. Памятники древнего православия в г. Владимире Волынском - К., 1889. - 64 с.
6. Лобода Ф. Из археологической экскурсии в город Владимиро-Волинский // Киевская старина. - 1886. - № 8 (Август). - С. 766-769.
7. Жебелёв С. А. А. В. Прахов // Журнал Министерства народного просвещения. - 1916. - Июнь. - С. 76-84.
8. Прахов А. В. Об исследовании Мстиславова Владимиро-Волинского собора XII века: Реферат на Московском Археологическом съезде // Волынские епархиальные ведомости. - 1890. - № 5 (Часть неоф.) - С. 162-164.
9. Прахов А. В. О Волынских древностях // Волынские епархиальные ведомости. - 1890. - № 7 (Часть неоф.) - С. 232.
10. Левицкий О. И. Историческое описание Владимиро-Волинского Успенского храма, построенного в половине XII века князем Мстиславом Изяславичем. - К., 1892. - 132 с.
11. Мандюк Ф. Г. Володимиро-Волинський Свято-Успенський собор: Істор. Нарис. Луцьк: Вісник & Ко, 2001. - 80 с.: іл.
12. Ричков П. А., Луц В. Д. Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. - К.: Техніка, 2004. - 192 с.

Paweł SYGOWSKI O DEKANACIE BUSKIM UNICKIEJ DIECEZJI CHEŁMSKO-BEŁSKIEJ, O CERKWI W RZEPNIOWIE, O IKONIE MATKI BOSKIEJ ORAZ O KSIĘDZU ZNACHORZE (NA PODSTAWIE MATERIAŁÓW Z ARCHIWUM PAŃSTWOWEGO W LUBLINIE).

Dekanat buski to najbardziej wysunięty na południowy-wschód dekanat unickiej diecezji chełmskiej. Ramię tej diecezji sięgało aż za Lwów – w okolice Złoczowa (Kniaże). Podstawę dekanatu stanowiły parafie prawosławne istniejące we wschodniej części województwa bełskiego, znane z wykazów podatkowych z XV i XVI w. – choć niektóre z nich (np. te w Busku) mogły mieć starszą metrykę¹. Początkowo, jak wskazuje Andrzej Gil, należały one do eparchii halickiej, a w praktyce, do eparchii lwowskiej, zaś od około 1540 r. do eparchii chełmsko-bełskiej². W 1 ćwierci XVII w. dekanat buski (określany wówczas jako protopopia buska), już w diecezji unickiej, był dużym dekanatem, liczącym 53 parafie, sięgający na północ aż po okolice Beresteczka (Strzemilcze)³.

Konsekwencją wojen kozackich była destabilizacja struktur administracyjnych cerkwi unickiej Rzeczypospolitej. Dekanaty terenów południowo-wschodnich diecezji chełmsko-bełskiej w 2 połowie XVII w. zmieniały swoją przynależność diecezjalną. Dekanat sokalski wszedł do unickiej diecezji włodzimiersko-brzeskiej (wydzielono z niego później dekanat tartakowski, a część parafii odeszła do nowego dekanatu stojanowskiego). Z dekanatu buskiego wyodrębniono dekanat szczurowicki, zaś część parafii zasiliła wspomniany wyżej dekanat stojanowski. W końcu XVII w. dekanaty szczurowiecki i stojanowski włączone zostały do diecezji łuckiej. Pozostała część dekanatu buskiego – 24 parafie – przyłączona została do diecezji lwowskiej (prawosławnej!). Około roku 1720 dekanaty te wróciły do diecezji chełmskiej⁴. Wchodzące w ich skład cerkwie wizytowane były w 1722 r. przez biskupa chełmsko-bełskiego – Józefa Lewickiego⁵. Być może wtedy też z dekanatu szczurowickiego wydzielono kolejny dekanat – strzemilecki⁶.

Z dużego dekanatu buskiego (53 parafie), w konsekwencji zmian w strukturach administracyjnych cerkwi unickiej Rzeczypospolitej, w latach 80-tych XVII

w. pozostały tylko 24 parafie, z których na dodatek kilka położonych na południe od Buska przeszło wkrótce do diecezji lwowskiej (Kniaże, Olszanica, Petrycze, Skwarzawa – do dekanatu białokamienieckiego, Bałucian – do dekanatu gliniańskiego), a jedna parafia na północy dekanatu do diecezji łuckiej (Toporów)⁷. Doszły za to w ciągu XVII w. dwie parafie we wsiach położonych bliżej Buska – w Kędzierzawcach i Rakobowtach⁸.

W wykazie z końca XVII w. (1696 r.) w dekanacie buskim (protoprezbiterii buskiej) wymienionych jest tylko 13 parafii: trzy w Busku (św. Mikołaja, św. Praksedy i św. Onufrego Pustelnika) oraz w Czanyżu, Grabowie, Humniskach, Krasnem, Nieznanowie, Ostrowie, Pobużanach, Rakobowtach, Sokolem i Uciszkowie oraz dwa monastery: Św. Krzyża w Busku i „W Niebo Wstąpienia Pańskiego” w Wolicy Derewlańskiej⁹. Nie wiadomo jednak dla czego brak w tym zestawieniu wspomnianych już wcześniej w protopopii buskiej (XVI-XVII w.) parafii w Kędzierzawcach, Kozłowie, Kupczu, Połonicznej i Rzepniowie¹⁰ – istniejących także później (w XVIII w.)¹¹. Brak też w tym zestawieniu parafii w Bezbrodach, która była wspomniana w latach 1531-1535, a następnie dopiero w 2 połowie XVII w. (w 1662 r.)¹² i ponownie w 1 ćwierci XVIII w. – w wizytacji z 1722 r., z cerkwią określoną wówczas już jako „stara”¹³.

Pełny przedzoborowy kształt (21 parafii) dekanat buski unickiej diecezji chełmskiej osiągnął około połowy XVIII w. Tworzyły go wówczas 3 parafie w Busku i po jednej w Bezbrodach, Czanyżu, Derewlanach, Grabowej, Humnischu, Kędzierzawcach, Kozłowie, Krasnem, Kupczu, Nieznanowie, Ostrowie, Pobużanach, Połonicznej, Rakobowtach, Rzepniowie, Sokolem, Stronibabach i Uciszkowie. Nowa w tym zestawieniu parafia w Stronibabach została założona pod koniec 1 połowy XVIII w. – jej cerkiew wymieniana jest w wizytacji po raz pierwszy w roku 1749 jako „de nova radice wystawiona”¹⁴. Ostatnia założona na tym terenie parafia (właściwie reaktywowana) to parafia „S. Praksedy” (św. Paraskewii) w Derewlanach. Według badań Andrzeja Gila obecność popa odnotowywana była tu w latach 1531-1535, ale potem parafia zanikła. Być może jej funkcje na jakiejś zasadzie przejęła parafia w Wolicy Derewlańskiej,



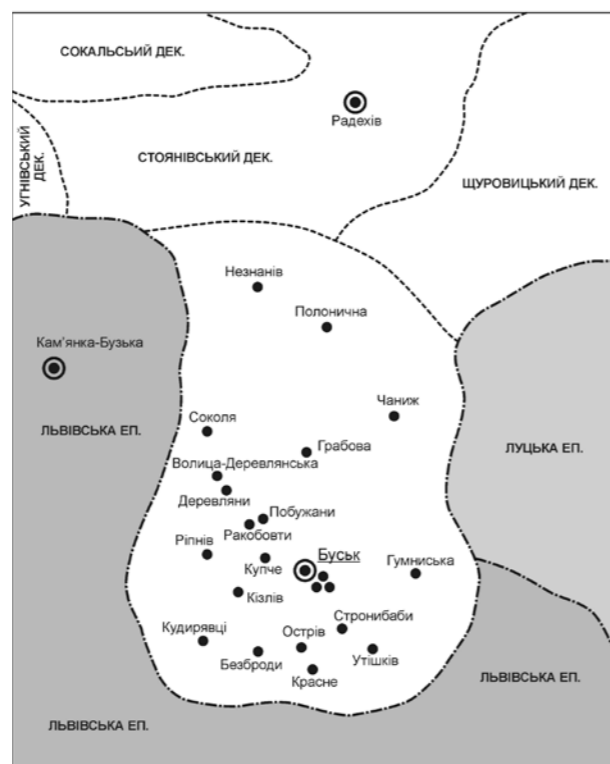
Холмсько-Белзька єпархія станом на 1772 р. (опрац. П. Сиговський, А. Козловський)

wzmiankowana od 1564 r.¹⁵ Według M. Kossaka do Wolicy Derewlańskiej przeniesiono zakonników z Buska, po zniszczeniu tam zabudowań monasterskich przez połączone wojska kozackie i moskiewskie, w czasie najazdu na Polskę w 1655 r.¹⁶ Derewlany wymieniane są jako wieś należąca do parafii monasterskiej w Wolicy Derewlańskiej jeszcze w 1737 r.¹⁷ Nie wymienia Derewlan wizytacja z 1748-1749, pojawiają się one jako samodzielna parafia dopiero w wizytacji z około 1757 r.¹⁸ Tamtejsza cerkiew określona jest wówczas jako „nowo erygowana ... w ścianach Dachach nowa”¹⁹.

Większość wsi, w których były parafie tworzące dekanat buski w XVIII w. (do czasu rozbiorów) należała do dóbr królewskich starostwa buskiego, a tylko kilka było własnością prywatną: Ostrów i Bezbrody należały do Łączyńskich (Bezbrody później do Radziwiłłów), Kędzierzawce i Kozłów do Przebędowskich, a następnie Woroniczów, Rzepniów do Koców oraz Kupcze do Jelców (potem Woroniczów).

W 1772 r. południowe tereny Rzeczypospolitej zostały zajęte przez Austrię, która utworzyła tu prowincję zwaną Galicją i Lodomerią. Tereny dekanatów buskiego, strzemileckiego i szczurowickiego zostały około roku 1784 włączone do unickiej diecezji lwowskiej²⁰.

Wieś Rzepniów położona jest nad rzeczką



Буський деканат Холмсько-Белзької єпархії в 3 четв. XVIII ст. (опрац. П. Сиговський, А. Козловський)

Rudką, dopływem Bugu, 8 km na zachód od Buska i około 40 km na pn.-wsch. od Lwowa. Według rejestru poboru łańowego województwa bełskiego z 1472 r. było tu 12 łańów osiadłych, karczma, młyn i cerkiew²¹. Ówczesni właściciele to Bylinowie. Do czasu I rozbioru Polski była to cały czas wieś prywatna w województwie bełskim. Widomo, że od 4 ćwierci XVII w., przez około sto lat, należała do Koców herbu Dąbrowa.

W 1880 r. we wsi było 150 domów zamieszkałych przez 976 mieszkańców, głównie „Rusinów”, a także przez niewielką ilość Polaków i Żydów. Działała tu cerkiew greckokatolicka, szkoła i gminna kasa pożyczkowa²².

Parafię prawosławną w Rzepniowie – jedną z najwcześniej w tym regionie (obok Uciszkowa, Książa i Olszanicy) – wymienia wspomniany już rejestr podatkowy z 1472 r.²³ Parochowie w Rzepniowie odnotowywani są przez cały XVI w. jako opłacający podatek na rzecz Skarbu Koronnego. Obecność tu duchownego unickiego i parafii unickiej znana jest z wykazów z lat 1619-1620 i 1696 r. O cerkwi rzepniowskiej nieco więcej dowiadujemy się dopiero z wizytacji biskupich z XVIII w. W Archiwum Państwowym w Lublinie zachowały się trzy wizytacje dekanatu buskiego, w



Церква Покрову Пр. Богородиці в с. Ріпнів. Фот. В. Слободян 1994

których odnotowana jest ta cerkiew: najstarsza wizytacja – biskupa Józefa Lewickiego z 1722 r.²⁴, kolejna – z czasów biskupa Felicjana Filipa Wołodkowicza z ok. 1757 oraz ostatnia – biskupa Maksymiliana Ryłły z 1762 r.²⁵ Jedna wizytacja – z 1749 r., z czasów biskupa Filipa Felicjana Wołodkowicza, znajduje się w Archiwum Państwowym w Przemyślu²⁶.

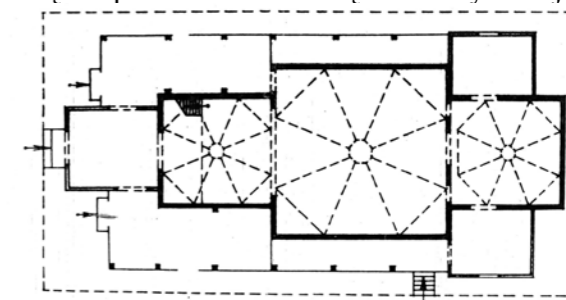
Informacje zawarte we wspomnianych wyżej wizytacjach są niezwykle skromne. Nie wynika z nich jak wyglądała ówczesna cerkiew, ani w jakie były w niej ikony. Dowiadujemy się tylko o stanie cerkwi, jej wyposażeniu w naczynia, szaty i księgi liturgiczne oraz o uposażeniu parafii w ziemię. Wymienieni są też właściciele wsi (kolatorzy) i parochowie.

Dotychczasowe ustalenia sugerują, że stojąca do dziś cerkiew pochodzi z XVI w.²⁷ Według tradycji została ona przeniesiona tu z jednej z okolicznych wiosek (z Sokolego?)²⁸. Świątynia ta została istotnie rozbudowana w latach 1867-1868 przez pracującego wówczas w tych okolicach majstra Iwana Waseńkę z Kamionki Strumiłowej²⁹. W czasie przebudowy świątyni dodał on po obu stronach prezbiterium dwie zakrystie, dwa pomieszczenia po obu stronach babińca (ukryte pod jednym z cerkwią zadaszeniem), a nad każdą z trzech części świątyni (prezbiterium, nawa, babińca) wzniesione zostały przez niego kopuły. Niestety nie wiadomo jakie formy miały poprzednie dachy.

Co nam mówią o cerkwi w Rzepniowie wizytacje z lat 1722-1762. W 1722 r. cerkiew p.w. „Protekcji Panny Najsświęszej” (Pokrowy

Bogarodzicy) była w dobrym stanie, tylko w dachach „nadstarzała”. W kolejnych wizytacjach określano ją już jako wymagającą istotnej „reperacji”. Jej stan w 1749 r. musiał być niezbyt dobry, skoro wizytatorzy we wskazaniach powizytacyjnych zamieścili rzadko spotykaną w tego typu zapisach uwagę, aby parafianie „na Reperację Cerkwi Składkę uczynili dostatniejsi przynajmiej po zł 1 a ubożsi po Puł zł”, a także żeby ogrodzenie wokół cerkwi „dzielnicami reperowali”. Świadczy to też o nikłym zainteresowaniu kolatora sprawami tej świątyni. Przez następnych kilkanaście lat nie podjęto tu jednak żadnych większych prac. Wskazuje na to powtórzenie przez biskupa Ryłłę w 1762 r. wezwania parafian do remontu cerkwi i „oparkaniu Cmentarza” wokół niej.

O wyglądzie cerkwi wiadomo tylko tyle, że była drewniana, prowadziły do niej jedne drzwi na dwóch żelaznych zawiasach, zamykane zamkiem „wnętrznym zaszczepeką y Przyboiem”; światło dzienne wpadało do wnętrza przez dwa okna większe i trzy mniejsze.



Церква Покрову Пр. Богородиці в с. Ріпнів. План, опрац. В. Слободян

Na dzwonnicy odnotowano obecność czterech dzwonów, jednak nie podano gdzie dzwonnica ta się znajdowała – czy była nadstawiona nad babińcem, czy stała oddzielnie.

Brak w opisie informacji o ikonostasie, co wynika zapewne z tego, że jego obecność była oczywista. Jakież ikony dekorowane były srebrnymi koronami (trzy), jednym „podgardlem” srebrnym, gwiazdą, dwoma krzyżkami oraz czterema sznurami koralu (1722). Można przypuszczać, że częścią tych ozdób tradycyjnie dekorowany był obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, który musiał cieszyć się lokalnym kultem. Z czasem przybyły trzy korony mosiężne (ok. 1757), dwa kolejne sznury koralu oraz „Metal” (medalik?) srebrny „pożłocisty” (1762).

Naczynia liturgiczne początkowo cynowe („Puszka pro Venerabili”, kielich, patyna, gwiazda i łyżeczka – 1722) zastępowane były systematycznie srebrnymi (kielich, patena, gwiazda – 1749, a później także puszka, która była „srebrna wyzlacana – 1762). Wspomniany srebrny kielich, patenę i gwiazdę, biskup Ryłło nakazał księdzu parochowi oddać do wyzłocenia. Przybył srebrny krzyż ołtarzowy na „sedesie” mosiężnym (1762), mosiężny był też „Trybularz” (kadzielnica). Unickim wpływem była obecność dzwonka ołtarzowego (od 1722 r.). Ilość „Aparatów” (felionów) wzrosła w omawianym czasie z czterech do sześciu, alb z czterech do dwunastu; „antymisy” (antemension) były dwa. Księgi liturgiczne to: Ewangelia „oprawna” w czerwony aksamit i srebrne „blachy”, „Mszał” (Służebnik) wileński (unicki), który zastąpił „Mszał” lwowski (prawosławny), Trebnik, „Tryfoły”, „Ochtay”, „Apostol”, Triodion „Postna y Cwitna”, Psalterz oraz „Czasosłów Wielki” – wszystkie drukowane.

Wspomniana wyżej ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ciesząca się lokalnym kultem, jest być może identyczna z zachowaną do dziś ikoną z 1599 r., namalowaną w we Lwowie przez malarza Fedora. Przedstawia ona Matkę Boską z Dzieciątkiem w otoczeniu Proroków. Obraz ten zwrócił uwagę badaczy ukraińskich w latach 60tych XX w. i do dziś jest odnotowywany w kolejnych opracowaniach o ukraińskim malarstwie ikonowym. W 1960 r. na ikonę tę zwrócił uwagę Paweł Żółtowski, a jej rok powstania



Икона „Богородиця з Похвалою”, 1599 р., с. Ріпнів.
Фот. В. Ф. Ольхом’як 1970

i autora odkrył 10 lat później Wołodymyr Wujcyk, w czasie prowadzonych przez niego prac konserwatorskich. Twórcę obrazu – Fedora – Wujcyk identyfikował z postacią działającego wówczas we Lwowie malarza Fedora Seńkowycza³⁰. Podważa tę interpretację Wołodymyr Ałeksandrowycz, wskazując, że w tym czasie w środowisku lwowskim działało kilku malarzy o tym imieniu³¹. Zajmujący się tą ikoną wyżej wymienieni badacze wskazują na jej odmienność. Jest to jedna z pierwszych ikon, w której widoczne są wpływy malarstwa zachodniego, polegające na bardziej malarskim niż graficznym ujęciu przedstawienia, jaki i na odejściu w szczegółach od kanonicznego ujęcia tego tematu. Znaczenie tego obrazu podnosi odnotowane na nim jego datowanie, wskazujące na pojawienie się wspomnianych wpływów już w końcu XVI w.

Ikona ta, po zakończeniu prac konserwatorskich, wróciła do cerkwi w Rzepniowie. Tu w 1988 r., na skutek zwarcia w instalacji elektrycznej w okalających obraz girlandach z lampek, spłonęła większość jej warstwy malarskiej. W 1998 r. ikonę przekazano do konserwacji do Lwowa. Prace zabezpieczające pod kierownictwem W. Mokryja przeprowadził ówczesny student konserwacji Taras Otkowycz, a rekonstrukcję

pod nadzorem J. Mowczana przeprowadzili Mirosława Bilecka i wspomniany już Taras Otkowycz³². Właściwie udało się tylko zabezpieczyć zniszczone przedstawienie przed dalszą destrukcją. Całe szczęście, że zachowała się wykonana przez Wołodymyra Olchomjaka fotografia tej ikony, ukazująca jej stan po pierwszej konserwacji (w latach 1969-1970).

Opieka nad parafią należał do kolatora – właściciela wsi, zaś dbanie o cerkiew było obowiązkiem księdza proboszcza i parafian, do czego mógł się przyłączać również kolator. Kolatorami w omawianym czasie (1722-1762) byli wspomniani już wyżej Kocowie herbu Dąbrowa. Rodzina ta wywodząca się z drobnej szlachty podlaskiej trafiła w okolice Buska jak można przypuszczać na początku 4 ćwierci XVII w. Wojciech Kazimierz Koc – „stary zasłużony żołnierz”, wymieniany w 1660 jako cześnik mielnicki (do 1677 r.), w 1674 r. podpisał z województwa podlaskiego elekcję króla Jana III Sobieskiego, a już w roku 1678 odnotowany jest jako podsędek buski, zaś w 1685 r. jako sędzia ziemski buski³³. W 1686 r. wraz z Wojciechem Czermińskim uposażyli parafię rzymskokatolicką w niedalekich Tadaniach (koło Kamionki Strumiłowej)³⁴. Być może jego potomkiem był Mikołaj Józef Koc, wymieniany jako kolator cerkwi w Rzepniowie w wizytacjach z 1722 i 1749 r.³⁵ Był podstolim buskim (1706), następnie sędzią ziemskim bełskim (1713), chorążym bełskim (1738), wreszcie podkomorzym bełskim (1746)³⁶. Posiadał niewielkie klucze dóbr w okolicach Buska (Rzepniów, Żelechów [dziś Wielkosiółki?], Streptów) i Satanowa (Kumanów, Dachnowka, Niemierzyce). Według Bonieckiego Mikołaj Józef Koc miał z Katarzyną Nagórką pięć córek i ośmiu synów, z których żaden nie pozostawił potomka³⁷.

W wizytacji datowanej na około 1757 r. jako kolatorka wymieniana jest Róża Kocowa – podkomorzyna bełska, a w 1762 r. nie określony z imienia „Koc Podkomorzy Bełzki”. Informacje te wprowadzają nieco zamieszania, gdyż Mikołaj Józef Koc zmarł w 1758 r., czyli w czasie wizytacji ok. 1757 r. powinien jeszcze żyć, a jeśli nawet już zmarł to wdowa po nim, podkomorzyna bełska, miała (według herbarzy) na imię Katarzyna. Boniecki wymienia dwie Róże związane w tym czasie z tą rodziną: Różę Rzeczycką – żonę Antoniego Koca, syna

Mikołaja Józefa oraz Różę Kocównę – córkę Mikołaja Józefa, późniejszą żonę Mateusza Dramińskiego. Żaden z nich nie został podkomorzym bełskim³⁸. Wyjaśnienie kto faktycznie był kolatorem cerkwi rzepniowskiej w końcu lat 50tych i na początku lat 60tych XVIII w. wymaga dalszych badań.

Proboszczem w 1722 r. był ks. Jan Ignatowicz, który miał wtedy 50 lat. Po nim „parochem” został ks. Damian Sulimowicz, wymieniony w 1749 r., około 1757 r. (miał wówczas 55 lat) i w 1762 r. Wizytujący w 1762 r. cerkiew biskup Maksymilian Ryłło zwrócił na niego szczególną uwagę, opisując w „Dekretach” powizytacyjnych obszernie jego wysoce naganną postawę jako duchownego. Przede wszystkim budził zgorznienie wśród parafian gdyż, ciągle „zostawał w nałogowym Piianstwie”. Również w czasie przybycia tu wizytatora ksiądz paroch był pijany. Z tego też powodu na plebanii dochodziło do częstych awantur. Ponadto okazało się w czasie przeprowadzonego przez biskupa zwyczajowego egzaminu, że ksiądz ten „na katechizmowe pytania odpowiadać nie umiał”. Najgorszym jednak przewinieniem było to, że ksiądz Sulmowicz zajmował się leczeniem i egzorcyzmami postępując niekanonicznie – czynił to „chorych Ludzi krzyżem po łbie bijąc”. Według opowieści mieszkańców wsi niedawno przywieziono do księdza chorego mieszkańca Derewlan, „a W X Damian piianym będąc nad nim exorczmy czytając krzyżem po kilkakroć w Głowe uderzył”, w wyniku czego chory ten „w krótkce potym umarł”. Biskup odsunął parocha od „Urzędu Kapłańskiego” i od „administrowania S. Sakramentów”, nakazał mu udanie się na 8 dniowe rekolekcje do bazylianów w Wolicy Derewlańskiej. Miał tam też bywać co piątek w celu nauki i egzaminów, a następnie przyjechać do Chełma na dwa miesiące dla odpokutowania „zabuystwa”. W czasie nieobecności ks. Sulimowicza parafią tą miał administrować proboszcz z niedalekich Rakobowtów – ks. Eustachiusz Pleskiewicz.

Sytuacja ta jest dosyć zaskakująca, gdyż dokładnie rok wcześniej (31 maja 1761 r.) ks. Damian zrezygnował pisemnie z funkcji proboszcza rzepniowskiego na rzecz ks. Michała Jankiewicza – „dobrowolnie y bez żadnego przymusu”, motywując to podeszłym wiekiem, słabym wzrokiem i słuchem. Ks.

Sulimowicz zastrzegł sobie prawo mieszkania i wyżywiania u swojego następcy³⁹. Być może to zastrzeżenie wpłynęło na rezygnację ks. Jankiewicza z probostwa, w którym zastał księdza pijaka i znachora, mieszkającego na dodatek ze skłóconą rodziną. Nie wiadomo jak przebieg miały nakazane ks. Damianowi Sulimowiczowi przez biskupa Ryłłę rekolekcje i egzaminy u bazylianów derewlańskich oraz pokuta w Chełmie. Nie znamy możliwości kurii biskupiej i księży dziekanów w egzekwowaniu tego typu zaleceń i nakazów, szczególnie kiedy suspendowany ksiądz był w podeszłym wieku (około 60 lat).

Parafię w omawianym czasie tworzyła tylko wieś Rzepniów, w której mieszkało „Ludzi do spowiedzi sposobnych około 160” (1762).

Powyższe rozważania w skromny sposób przyczyniają się do poszerzenia wiedzy o historii parafii i cerkwi w Rzepniowie. Dalsze badania oparte o analizę budowlaną obiektu oraz o szerszą kwerendę w archiwach (głównie ukraińskich) pozwolą niewątpliwie wzbogacić dotychczasowe ustalenia. Przede wszystkim warto potwierdzić sugestię o XVI-wiecznym pochodzeniu tej świątyni. Ważnym w tych rozważaniach jest świadomość pochodzenia z tej cerkwi ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu Proroków datowanej na rok 1599, która mogła pojawić się jako element wyposażenia malarskiego nowo wzniesionej cerkwi. Potwierdzać odległą datę powstania świątyni wydaje się jej zły stan odnotowany w omawianych wyżej wizytacjach. Konsekwencją takiego stanu musiały być jakieś prace remontowe cerkwi przeprowadzone zapewne jeszcze w 2 połowie XVIII w, skoro obiekt ten dotrwał do wspomnianej wyżej jego przebudowy w latach 1867-1868.

1 A. Janeczek, A. Swieżawski, *Rejestr poboru łanowego województwa bełskiego z 1472 r.* [w:] *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, t. 39, Warszawa 1991, z. 1, s. 47-49; A. Gil, *Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku*, [w:] *Archiwum Chełmskie*, t. 3 (red. G. Kuprianowicz), Lublin – Chełm 1999, s. 185-187.

2 A. Gil, *Prawosławna eparchia*, op. cit., s. 121-123.

3 A. Gil, *Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja* [w:] *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej*, t. 1 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2005, s. 304-305; I. Skoczylas, *Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku*

Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej [w:] *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej*, t. 4 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2008, s. 142-143.

4 A. Gil, *Chełmska diecezja unicka*, op. cit., s. 138-149.

5 P. Sygowski, *Unickiego biskupa Józefa Lewickiego Rewizja Cerkwiey Znajdujących się w Dyecezyach naszych Chełmskiej y Bełzkiej – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r.* [V.S.] [w:] *Studia Archiwalne* (red. P. Dymmel), t. 2, Lublin 2006, s. 199-232.

6 W 1696 r. Strzemilcze wymieniane jeszcze w dekanacie szczurowicki (A. Gil, *Chełmskie diecezje obrządku wschodniego. Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku* [w:] *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5 Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym (red. S. Stepień), Przemysł 2000, s. 59). Dekanat strzemilecki jako odrębny wizytowany był w 1737 r. (APL, CHKGK, sygn. 105, k. 1-20).

7 A. Gil, *Chełmska diecezja unicka*, op. cit., s. 146-147; W. Kołbuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne*, Lublin 1998, s. 170-171, 178, 293.

8 P. Sygowski, *Cerkwie Buska w XVIII-wiecznych wizytacjach unickiej diecezji chełmskiej w Archiwum Państwowym w Lublinie* (w:) *Сакральное Мистецтво Волині. Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року, Луцьк 2002, s. 134 (błędnie określiłem Kędzierzawce jako parafię z XVIII w., faktycznie wymieniana już w wykazie z lat 1619-1620 – zob. A. Gil, *Chełmska diecezja unicka*, op. cit., s. 305).

9 A. Gil, *Chełmskie diecezje*, op. cit., s. 58-59.

10 A. Gil, *Prawosławna eparchia*, op. cit., s. 185-186, 225-238.

11 W. Kołbuk, op. cit., s. 306.

12 A. Gil, *Prawosławna eparchia*, op. cit., s. 186.

13 Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki* (dalej: CHKGK), sygn. 101, k. 35v.

14 Archiwum Państwowe w Przemyślu (dalej: APP), *Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyślu* (dalej: ABGKP), sygn. 15, s. 177.

15 A. Gil, *Prawosławna eparchia*, op. cit., s. 186, 227, 237.

16 P. Sygowski, *Monastyrska cerkiew p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego w Wolicy Derewlańskiej w świetle wizytacji z lat 20. i 30. XVIII w.* z *Archiwum Państwowego w Lublinie* (w:) *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали Х міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 17-19 вересня 2003 року, Луцьк 2003, s. 145-149.

17 APL, CHKGK, sygn. 100, k. 102v.

18 Wizytacja miała miejsce nie w 1753 r. jak dotychczas sądziłem (P. Sygowski, *Cerkwie Buska*, op. cit., s. 134), ale około roku 1757 – co wynika z porównania wieku parochów w różnych wizytacjach (zob. niżej). Dokładniejsze datowanie tej wizytacji wymaga dodatkowych badań.

19 APL, CHKGK, sygn. 106, k. 231.

20 A. Gil, *Chełmska diecezja unicka*, op. cit., s. 171.

21 A. Janeczek, A. Swieżawski, op. cit., s. 48.

22 *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego* (dalej: SGKP), t. 10, Warszawa 1889, s. 149.

23 A. Janeczek, A. Swieżawski, op. cit., s. 47-48.

24 Egzemplarze wizyt cerkwi w Uciszkowie i św. Prakseidy w Busku z 1722 r. są też w archiwum lwowskim: *Центральний державний історичний архів України у Львові* (dalej: ЦДІАУЛ), fond 159, op. 9, spr. 945, k. 45, 55; fond 77, op. 4, spr. 941, k. 11-12; fond 201, op. 4b, spr. 1114, k. 1; fond 159, op. 9, spr. 1173, k. 10.

25 Wizytacja z roku 1722 – APL, CHKGK, sygn. 101, k. 32v-36v, 88-89v (zachowały się wizyty 15 cerkwi parafialnych oraz 2 monasterów); wizytacja z ok. 1757 r. – APL, CHKGK, sygn. 106, k. 23-27, 29, 230-233, 240-242, 245 oraz APL, CHKGK, sygn. 112, k. 81-85v (zachowały się w sumie wizyty 15 cerkwi); wizytacja z 1762 r. – APL, CHKGK, sygn. 110, s. 663-686 (kompletna wizytacja całego dekanatu – 21 cerkwi). Z tych trzech wizytacji dokładną datę jej przeprowadzenia znamy tylko z wizytacji biskupa Ryłły – to maj 1762 r. Czas wizytacji dekanatu buskiego – luty 1722 r. – znamy z dwu datowanych egzemplarzy wizytacji cerkwi z tego terenu, znajdujących się w archiwum lwowskim (zob. wyżej) oraz z jednej wizytacji w archiwum lubelskim (monaster w Wolicy Derewlańskiej) – zob. P. Sygowski, *Unickiego biskupa*, op. cit., s. 222-224. Datowanie kolejnej wizytacji – na ok. 1757 r. – wynika z porównania wieku parochów w wizytacji z 1749 r. (zob. niżej) i w wizytacji niedatowanej. Większość tych samych księży w wizytacji niedatowanej jest starsza o 8 lat, np. w Czanyżu, Sokolem, Ostrowie i Stonibabach; w Krasnem ksiądz jest starszy o 7 lat, a w Grabowej tylko o 5 lat. Wizytacji z tego czasu zachowało się 15, z czego 12 w poszycie o sygn. 106 (Busk – św. Onufrego, Czanyż, Derewlany, Grabowa, Kędzierzawce, Krasne, Kupcze, Nieznanów, Ostrów, Rzepniów, Sokole, Stronibaby) i 3 w poszycie o sygn. 112 (Połoniczna, Rakobowty, Uciszków). Nie odnotowano osoby wizytatora – być nim mógł ówczesny dziekan buski Jan Pleskiewicz (W. Bobryk, *Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w.* [w:] *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej*, t. 2 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2005, s. 97). Karty egzemplarzy tych wizytacji noszą ślady ich składania, były więc to zapewne odpisy oryginałów poprzedniej wizytacji, brane przez wizytatora (biskupa Ryłłę ?) na kolejną wizytację.

Podawane w poniższym artykule różne przykłady z tekstów wizytacji nie będą opatrywane za każdym razem przypisami, tylko datą wizytacji, w której zostały odnotowane.

26 APP, ABGKP, sygn. 15, s. 167-201. Na karcie tytułowej wizytacja ta datowana jest na rok 1748, jednak w tekście są wpisy odnoszące się zarówno do roku 1748 (Nusmicze – wizytowane 15 listopada 1748 r. [APP, ABGKP, sygn. 15, s. 47]) jak i do roku 1749 (Lubycza Kniazia – dokument sprawy spisany w czasie wizytacji 1 lutego 1749 r. [APP, ABGKP, sygn. 15, s. 278]). W Archiwum Państwowym w Lublinie w poszycie z

wizytacjami z lat 1740-1769 (APL, CHKGK, sygn. 106, k. 189) znajduje się odpis wizytacji cerkwi w Bezbrodach, odprowadzonej 25 lutego 1749 r. – można więc przyjąć, że wówczas wizytatorzy (ks. Jan Pomorzant – „Surrogat” i dziekan chełmski oraz ks. Grzegorz Mokrzycki – pisarz wizytacyjny) delegowani od biskupa Felicjana Filipa Wołodkowicza, wizytowali cały dekanat buski. Z 21 cerkwi późniejszego dek. buskiego są tu wizytacje 19 cerkwi – brak wizytacji cerkwi w Nieznanowie i nieistniejącej jeszcze wówczas cerkwi w Derewlanach.

27 *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*, t. 3, Киев 1985, s. 120; В. Слободян, *Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель* [w:] *Вісник*, nr 4, Львів 1996, s. 103.

28 З. Откович, Т. Откович, *Реставрація і реконструкція ікони „Богородица з Похвалою” 1599 р. з села Ріпнів буського району (збірка Львівської картинної галереї)* [w:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції*, м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 року, Луцьк 1998, s. 146.

29 В. Слободян, *Майстер Іван Васенько з Кам'янки Струмилової* [w:] *Архітектурна Спадщина України*, t. 5, Київ 2002, s. 375-381. Za udostępnienie materiałów na temat cerkwi w Rzepniowie i pochodzącej z niej ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem chciałbym podziękować panu Wasylowi Slobodianowi z Instytutu „Ukrzachidprojektrestawracuja” we Lwowie.

30 В. Вуйцик, *Доля ікони „Похвала Богоматері” з Ріпнева* [w:] *Родовід*, ч. 8, Київ 1994, s. 27-29.

31 В. Александрович, *Львівські малярі кінця XVI століття. Студії з історії українського мистецтва*, t. 2, Львів 1998, s. 77; В. Александрович, *Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища. Студії з історії українського мистецтва*, t. 3, Львів 2000, s. 134-136 (tu obszerna literatura na temat tej ikony).

32 З. Откович, Т. Откович, op. cit., s. 146-151.

33 S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 7, Warszawa 1910, s. 67; E. Dubas-Urwanowicz, W. Jarmolik, M. Kulecki, J. Urwanowicz, *Urzednicy podlascy XIV-XVIII wieku. Spisy* [w:] *Urzednicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku. Spisy* (red. A. Gąsiorowski), t. 8 Podlasie, Kurnik, 1994, s. 103, 171; H. Gmiterek, R. Szczygieł, *Urzednicy wojewodztwa bełskiego i ziemi chełmskiej XIV-XVIII wieku. Spisy* [w:] *Urzednicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku. Spisy* (red. A. Gąsiorowski), t. 3 Ziemie ruskie, Kórnik 1992, s. 90, 94, 236.

34 SGKP, t. 12 Warszawa 1892, s. 140.

35 APL, CHKGK, sygn. 101, k. 36.

36 H. Gmiterek, R. Szczygieł, op. cit., s. 236.

37 A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 10 Warszawa 1907, s. 306.

38 H. Gmiterek, R. Szczygieł, op. cit., s. 49.

39 APL, CHKGK, sygn. 636, s. 69; W. Bobryk, op. cit., s. 121.

**КОРОТКИЙ ОГЛЯД ЖІНОЧИХ ВАСИЛІАНСЬКИХ МОНАСТИРІВ
ПЕРЕМИСЬКОЇ ЄПАРХІЇ.
(ІКОНИ МОНАСТІРЯ УСПЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ НА ВІЛЬЧУ В
ПЕРЕМИШЛІ ТА МОНАСТІРЯ СВ. ОНУФРІЯ В С. РОЗГІРЧЕ.)**

Заглиблюючись в історію мистецького наповнення жіночих василіанських монастирів на українських землях, звертаємося до прадавніх обителів княжого часу. Спадкоємцями духовно-культурної спадщини деяких з них стають черниці, що жили за правилами Святого Василя Великого. З середини XVII ст. Австрійський уряд іменував їх Василіанками. На території історичної Перемиської єпархії найдавнішими жіночими монастирями вважано Городищенський (місцевість названо Василіанським Городищем повіт Сокальський)¹, на Вільчу (Вовчу – Вольчу)* в Перемишлі². Старший Крехівський пом'яник вкінці XVII століття, писаний ієромонахом Діонісієм Синькевичем, згадує інокінь монастирів: Вишенського (повіт Мостиська), з Волі Арламівської (повіт Мостиська), з Василіанського Городища (повіт Сокальський), з Дзіболок (Зіболок) (біля Куликова), Крехівського та Куликівського жіночих монастирів. Тут залучено також монахинь з Нової Греблі (повіт Жовківський), та з дівочого монастиря в Пикуличах (повіт Перемишль)³. Дуже скупи відомості маємо про жіночий монастир в Сокалю⁴. Місяцеслов «Перемишлянин» вкінці XIX ст. крім монашого жіночого осередку під Перемишлем на Вільчу (Вовчу)⁵, згадує в монастир в Розгирчі (повіт Стрийський)⁶, в Смільниці монастир Різдва Пресвятої Богородиці (біля Старого Самбора)⁷, в Яворові- Покровський монастир⁸. Розглядають також історію монастирів Перемишля і Перемиської Єпархії А. Петрушевич⁹, В. Хотковський¹⁰, Ю. Никорович¹¹.

Михайл Коссак в 1867 році публікує коротку історію чоловічих Василіанських монастирів, серед яких згадує про 14 жіночих чернечих обителів на території Перемиської Єпархії¹². Каталог Василіанських монастирів публікує І. Крип'якевич¹³, доповнює його – М. Голубець¹⁴. Окрема монографія, присвячена короткому огляду історії і діяльності жіночих Василіанських монастирів вийшла в 1934 р. як напрацювання сестри ЧСВВ д-р Соломії Цьорох¹⁵.

Автор статті групує жіночі монастирі Перемиської єпархії в таблицю (таблиця 1).

Табл.1. Перелік українських жіночих монастирів XVI - XIX століття на території Перемиської єпархії.

№	Місце знаходження	Посвята	Заснування (Згадка)	Перехід чи закриття (згадка)
1	М.Вишня (Судова) Судово-вишнянський деканат	–	Згадано в XVIIст. ¹⁶	–
2	С.Волсвин Сокальський деканат	Воздвиження Чесного Хреста	1628р. Фундований через Івана Острога – воєводица Познанського. Лист від 26 липня 1629 «oblatowany v aktach Belzkich grodzkich r. 1660 f.4ptS» ¹⁷	Декретом від 1784 року цісар Йосиф II заборонив приймати до монастиря нових членів, прирікши таким чином монастирі на вимирання. ¹⁸
3	С.Воля Арламівська Мостиський деканат	–	Згадано в XVIIст. ¹⁹	–

4	С.Городище (Василіанське) Сокальський деканат	Успіння Пресвятої Богородиці	Згадано в XVIIст.- 1654р. від морової хвороби 19 монахів і одна черниця ²⁰	Після 1784 року було ще дві монахині, бо більше молодих приймати не мали права, « тільки до смерті терпіти. Немає ради. Єпископ Холмський» ²¹
5	С.Зіболки (Дзіболки) Куликівський Деканат	Петра і Павла – (?)	Згадано в XVIIст ²²	Могли загинути з людьми з Жовкви в 1770р., які втікали від мору до лісу де була каплиця Петра і Павла ²³
6	С.Дусівці (п. Перемишль)	-	Згадує Городищенський помяник ²⁴	-
7	М.Жовква Жовківський деканат	Монастир і храм Воздвиження Чесного Хреста	1627р. ²⁵ В 1763 р. записано « Цей монастир від давня зафундований» ²⁶	1767р. монастирську церкву продано в Нову Скваряву ²⁷
8	С.Крехів Жовківський деканат	-	Згадано в XVIIст ²⁸	-
9	М.Куликів Куликівський деканат	Два жіночі монастирі. Один - великий ²⁹ Воздвиження Чесного Хреста ³⁰	Перша згадка 1680р. ³¹	Після 1743 р. ³² до кінця XVIIIст. повністю занепав
10	Нова Гребля (пов. Ярослав)- об. Жовківська ?	-	Згадано в XVIIст ³³ .	-
11	М.Перемишль (На Вільчі) – (На Вовчі) (п.Перемиський)	Успіння Пресвятої Богородиці ³⁴	Згадано 1608р. ³⁵	Перед 1770 р. закритий
12	С.Пикуличі (п.Перемишль)	-	Згадано XVIIст. ³⁶	-
13	С.Розгирча(е) (з XIX ст. п. Стрий)	Монастир Св. Онуфрія	Згадано 1761 р. ³⁷	З 1830 року занепав повністю
14	С.Смільниця Старосільський деканат	Монастир Різдва Пресвятої Богородиці	Згадано 1651р. ³⁸ .1693 – ухвалено створити новіціят	В 1789 році закрито монастир ³⁹
	М.Сокаль Сокальський деканат	Успіння Пресвятої Богородиці	Згадано в XVIIст. ⁴⁰	Немає згадок вкінці XVIIIст
15	М.Старий Самбір Старосамбірський деканат	-	Згадка 1782 р. ⁴¹ .	-
16	М.Яворів Яворівський деканат	Монастир Покрови Пресвятої Богородиці	Перша згадка 1621р ⁴²	Закритий з 1946. Відновлений в 2005 р. Існує по сьогоднішній день

Проблематика релігійного малярства, а отже, в основному – ікон жіночих василіянських монастирів Перемиської єпархії, раніше не розглядалася. Висвітлення даної теми нашоветується на певні труднощі. Дуже важко провести чітку межу приналежності релігійного малярства конкретно до чоловічого чи жіночого монастиря ЧСВВ. Протягом християнської історії українські жіночі монастирі часто розвиваються поряд з чоловічими (Сокальський Успенський⁴³, Успенський на Вільчу в Перемишлі, в Городищі (Василіянському) і Волсвині біля Кристинополя⁴⁴, в Жовкві). Часто монастирі, мають дві окремі церкви. Деякі монастирі від початку своєї історії функціонують одинично на даній території (Яворів), або в певний час приходять одні одним на зміну (Смільниця, Розгірче (?)). Прослідковуючи хронологічний порядок і місце їх функціонування чернечих осередків, окреслюється певна кількість відомих і невідомих зразків церковної іконографії, що належали або належать до жіночих Василіянських монастирях.

Дослідження культурного надбання українського народу вкінці XIX століття набрало динамічного розвитку. Відомим колекціонером рукописних і образотворчих пам'яток стає А. Петрушевич, що започаткував колекцію при Народному домі у Львові. Він ініціював впорядкування та дослідження монастирських бібліотек в Уневі, Крехові, у Львові (св. Онуфрія) та в Перемишлі. Паралельно при Ставропігійському інституті формує колекцію інший дослідник української старовини І. Шараневич⁴⁵. Працюючи на зразок тогочасних європейських мистецтвознавчих комісій, І. Шараневич старається про відкриття відділення з фототекою давніх архітектурних споруд та творів сакрального мистецтва. Проводяться перші комплексні реставраційні роботи цілих іконостасів і організуються перші виставки української старовини.

В 1888 році І. Шараневич організовує виставку у Львові при Ставропігійському Інституті. В експозицію увійшло одинадцять ікон XV–XVI ст., які представляли мистецьку спадщину українського монастирського храму в Перемишлі на Вільчу (Вовчу)⁴⁶. На сьогоднішній день в м. Перемишлі при вул. Вільчанській розміщений мурований храм, який в 1887 році був збудований греко-

– католиками і належав Українській Греко-Католицькій Церкві (далі - УГКЦ) до 1946 року. В радянські часи гонінь УГКЦ храм було закрито місцевою владою, а в 1983 році його передано у користування Польській Автокефальній Православній Церкві.

Славна історія цього храму, при якому існували жіночий і чоловічий монастирі, починається ще з княжих часів. Грамота князя Лева Даниловича з 1292 року згадує український жіночий монастир з Успенською церквою. В 1412 році король Ягайло ліквідував Перемиську катедрю на Замковій Горі. З того часу Успенський храм на Вільчу був осідком руських єпископів, виконуючи роль катедри до 1500 року. Але і після цього позаміська церква з монастирськими будівлями довгі роки служили місцем перебування українських владик, яких пануюча влада часто старалася усунути з міської катедри⁴⁷. Монаші спільноти разом з єпископами, до котрих належали, а часом і окремо, періодично заявляли про свою присутність у Вселенській Церкві, потверджуючи єдність з візантійською традицією і Римським Архієреєм. Чоловічий і жіночий монастирі в 1627 році прийняли Унію, випередивши цю подію в Перемиській Архиепархії майже на 70 років. Згодом (1739 р.) вони приєднались до структури монастирів Василіянського Чину. В 1746 році було закрито чоловічий монастир при Успенській церкві. Жіночий монастир проіснував там значно довше. Проте в 1770 році при описі нової дерев'яної парафіяльної церкви згадки про жіночий монастир вже не знаходимо. В 1786 році церква Успення стає дочірною від катедральної церкви в Перемишлі. Дерев'яний Успенський храм був діючим до 1885 року. Після цього парафіяни збудували новий мурований храм.

В 1868 році Преосвящ. Нунцій Апостольського Римського Престолу почувши, що руські єпископи в кафедральній церкві прекрасні обряди відправляють, сказав: «Як довгий час Василіансьяні ченці є тут! Доказом тому – запис в Перемиському архіві»⁴⁸. В привілеї Перемиський єпископ Шумлянський звертаючись до високодостойного Лева Настоятеля (Ігумена) Перемиського, згадує 1292 рік фундування монастиря, який існував і до того часу і після того. Польський король Август 1549 року потвердив це. Протягом всього часу аж до 1625 року згаданий факт

фіксують міські перемиські акти. Мова йде про «поважний монастир у Вільчу і село Мостище разом з ним, що зберегло свої давні описані межі». Про це село Мостище є дві грамоти на пергаменті в Перемиському у Архіві з 1512 і 1570 років⁴⁹.

Про жіночий монастир на Вільчу при тій самій Успенській церкві згадано ще в 1608 році⁵⁰. Згідно документу Перемиської капітули особисто в присутності суду і присутніх учасників Перемиської церковної влади Феська – жінка вельми славного брата Івана Негребецького – дійсного члена церкви Св. Івана того самого грецького обряду передала 50 флорентів монастиреві, тобто черниціям, конкретно через ігумену до церкви Успіння Пресвятої Богородиці грецької релігії, яка була і є розміщеною у селі Вільче. Таким чином призначених 50 флорентів буде вписано і повинні виділятися постійно. Про цей же жіночий монастир згадує І. Крип'якевич, каталогуючи середньовічні монастирі в Галичині⁵¹.

На малярську спадщину Успенської церкви на Вільчу (Вовчу) в Перемишлі вкінці XIX століття звернув увагу дослідник українського мистецтва Ісидор Шараневич. В 1888 році на організованій ним виставці Ставропігійського інституту у Львові було представлено сім празничних ікон з цього храму, а саме: «Різдво Богородиці», «Введення в храм Пресвятої Богородиці», «Різдво Христове», «В'їзд Христа в Єрусалим», «Воскресіння Христове», «Переображення Господнє» і «Успення Пресвятої Богородиці»⁵². Ще чотири не менш цікаві пам'ятки церковного малярства представляють монастирський храм Успіння: «Пантократор», «Нерукотворний Спас» (дві ікони), та ікона «Гостина Авраама» («Старозавітня Тройця»). Деякі з цих ікон подано у звіті з виставки, зробленої І. Шараневичем з описом зафотографованих оригіналів.⁵³ Майже через сотню років окрему мистецтвознавчу увагу цим празничним іконам надав В. Александрович⁵⁴. Прослідковано подальшу долю помонастирських пам'яток Успенського храму на Вовчу (Вільчу) в Перемишлі. Після виставки 1888-1889 років ікони трьох празників «Різдво Богородиці», «Різдво Христове» та «В'їзд в Єрусалим» залишаються у Музеї Ставропігійського інституту. На 1908 рік з них числиться лише дві останні⁵⁵, які згодом входять в число ікон Національного музею

у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) і знаходяться там до сьогодні (№ 33647, I-999; № 33648, I-1000). В цьому ж НМЛ з Вовча під Перемишлем знаходиться ікона Спаса Пантократора (120x60x3). Нещодавно її було реставровано і на даний момент вона знаходиться експозиції (№33622, I-973). Ікона датується кінцем XIV початком XV століття⁵⁶. В той час храм був монастирським, а також міг почати функціонувати, як кафедральний (1412-1500). Ікона експонувалася на виставці при Ставропігійському Інституті в 1888-1889 роках. Крім ікони Спаса Пантократора Успенський храм з Перемишля (на Вовчу) представляло ще дві ікони «Нерукотворного Спаса» з XV і XVI століть⁵⁷. Більше відомостей про ці ікони не маємо. Після розформування збірки Ставропігійського інституту майже всі ікони увійшла в фонди НМЛ. З того часу ікона Спаса Пантократора кілька разів публікувалася. І. Свенціцький в 1908 році датує її XVI століттям⁵⁸. Більша кількість збережених ікон Спаса Пантократора в повний ріст наводять на припущення, що саме цей тип ікони був поширеним і служив одним з центральних іконографічних композицій в передвітарній перегороді кінця XIV – XV століття.

Збережені в НМЛ празничні помонастирські ікони «Різдво Христового» (62x49x3) та «В'їзд в Єрусалим» (61,5x49,5x2,5), як вважає В. Александрович, становлять найраніший з відомих досі композиційних зразків українського циклу великих празників⁵⁹. На думку дослідника, ікони несуть в собі готизуючі елементи. Це проводить нас до мало досліджених ікон зламу XV - XVI століть. Пов'язуючи згадані пам'ятки з іншими зразками того ж часу, була висунута версія про молдовське походження автора ікон з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі. Це вказує на розширення потенціалу перемиського малярського середовища на початок XVI століття⁶⁰. Вагомий вклад маляра ікон Успенської церкви на Вільчі в Перемишлі прослідковується в кількох напрямках: 1. Монастирські ікони празників послужили прототипом у дальшому формуванні багатоярусних високих іконостасів. 2. Малярський спосіб з акцентуванням графічних елементів і лінійної стилізації, закладений в цих пам'ятках, знайшов своє повніше відображення в пізніших іконописних зразках: св. Микита бісборець

з церкви Параскеви в Ільнику (НМЛ), Успіння Богородиці та інші ікони майстра Олексія (1547 р.) з церкви у Смільнику. Особливо в останнього майстра чітко виражена стилізація видовжених ликів святих, закладена ще на зламі століття автором Успенського іконостасу на Вільчу, зокрема – в збережених на сьогодні празниках.

Отже, малярський доробок, пов'язаний з монастирем Успіння Пресвятої Богородиці і його церквою на Вільчу в Перемишлі привідкриває важливу ланку процесу мистецького становлення і розвитку іконопису в період кінця XIV початку XVI століття і його визначальний вплив на подальше спрямування розвитку іконопису Перемишльської єпархії.

Не менш важливою і цікавою є ікона Св. Онуфрія І-ої половини XVIII ст. монастиря черниць Василянок в Розгірчу біля Стрия. В околицях села Розгірче збереглися унікальні архітектурно-археологічні пам'ятки. Вони сконцентровані на невисокому хребті карпатських гір на південних і південно-західних околицях села. Слід згадати три їх різновиди: печерний комплекс, жіночий монастир Василянок та Городище.

Перша письмова згадка про печерний монастир відноситься до другої половини XV ст. Така природно – історична сконцентрованість притягла увагу дослідників вже на поч. XIX століття. І. Вагилевич в 1834 році подає замітку про віднайдення при обстеженні скельних печер зображень - рисунків, названих «рунами». В 1869 і 1872 роках Я. Головацький публікує свої дослідження печерного комплексу і аналізує народні перекази про них⁶¹. Цю тему підтримують своїми повідомленнями і дописами В. Площанський⁶², О. Патрицький, проф. Грюккель. Скелі Розгірчя викликали зацікавлення археологів А. Кіркора, В. Шибиспаського. В 1847 році художник М. Стенчинський опублікував створену ним гравюру зі зображенням скельного монастиря. В. Карпович описує скальний монастир у Розгірчі, подаючи докази про його початки в XIII – XV⁶³. В праці вище згаданий автор пропонує детальний опис просторового вирішення трьох печер, що існують на двох рівнях. Знизу розміщена житлова кімната, до якої примикає комора, а верхня печера служила монастирською цервою. Зазнавши незначних змін, печерний комплекс найактивніше використовувався в XIV – XVI століттях. Вочевидь печерним

був чоловічий монастир, про який докладних відомостей не маємо, окрім вище згаданих досліджень. Його немає в переліку Василянських монастирів. І лише географічний словник подає згадку про його існування⁶⁴.

Інша пам'ятка - «давній монастир Василянок», що стояв на західній частині села Розгірче на горбі. До 1862 року на цьому місці був діючий цвинтар, а поле поруч називали «Черниці». Про нього знаходимо і інші згадки⁶⁵. А. Петрушевич видає праці «Сводная галичско – русская летопись съ 1700 до конца августа 1772 года» та «Дополнения к сводной галичско – русской летописи с 1700 до 1772 годов». Досліджуючи монастирські документи, автор простежує, що Перемишльський єпископ Онуфрій Шумлянський в 1761р. зробив опис своєї єпархії. При тім згадано три жіночі монастирі Чину Св. Василя Великого – в Смольниці, Яворові та Розгірчу.⁶⁶ В 1769 році за вказівкою перемишльського єпископа Атаназія Шептицького священники Котович з Добрян біля Стрия і Стефан Прокопович з Нижнього Синьовидного (сьогодні – Нижнє Синьовидне) ** провели канонічний огляд монастиря інокій чину Св. Василя Великого в с.Розгірче. На той час ігуменею була Марта Погорецька. В монастирі знаходилося 7 сестер. Вони працювали і таким чином утримували себе.

Під тиском австрійських реформ розгірчанський жіночий монастир після 1830 року повністю занепав. Декретом від 1784 року цар Йосиф II заборонив приймати до монастиря нових членів, прирікши таким чином монастирі на вимирання. В 1829 році А. Петрушевич бачив ще за селом існуючі монастирські будівлі і дерев'яну церкву каплицю. Карта XIX століття південно-західну околицю с. Розгірче називає «Монастир св. Онуфрія». На території колишнього монастиря біля існуючої каплиці знайдено велику кількість побитого посуду і інші речі, які датуються XVII – XVIII ст. Знахідки засвідчують про час інтенсивного життя в жіночому монастирі⁶⁷. Монастирська церква існувала до 1854 року, і була розібрана, тому, що вже валилася⁶⁸.

Тепер на цьому місці знаходиться невелика церква-каплиця, а земля поруч за переказами місцевих людей, зветься «Чернечий город»⁶⁹. Сучасна дерев'яна церква-каплиця збудована в 1889-1890 роках місцевим греко-католицьким священником



мал. 1

Йоаном Гегейчуком***. Історія побудови дотикає чуда, пов'язаного з вище згаданою іконою Св. Онуфрія, про яку існують лише окремі згадки⁷⁰. За розповідями мешканців села, коли монастирська каплиця сильно занепала, ікону Св. Онуфрія перенесли до парфіяльної церкви св. Миколая. Наступного дня ікона сама появилася на старому місці. Так повторилося декілька разів. Тоді парох зрозумів, що Св. Онуфрій дав знак до віднови занепакої монастирської каплиці. Цю розповідь разом з короткою історією монастиря, парафіяльного храму та печер записано в книзі при церкві св. Миколая в Розгірчі. Коли в 1890 році каплицю було повністю відбудовано - ікону Св. Онуфрія разом з престолом поміщено в святилищі. Ці випадки потвердили чудотворність цієї ікони, яка й до цього часу була дуже шанована і має на собі золочені шату і корону. Кожного року в день Святого Онуфрія в каплиці відправляється урочиста Божественна Літургія і село святкує празник Покровителя.

Іконографічний сюжет намальованої на полотні і збереженої по сьогодні ікони, представляє причастя св. Онуфрія ангелом.

Обі фігури зображено в повний ріст на тлі буйної зеленої природи. У правому кутку ікони – дерево значних розмірів зі стовбуром пальми і плодами яблуні, що звучать домінуючим червоним акцентом (Малюнок №1). Таке особливе художнє трактування несе в собі богословське і апокрифічне навантаження. Історія життя Святого подає, що біля печери пустиножителя Св. Онуфрія виросла пальма, овочами якої він живився і з-під пальми витікало джерело⁷¹. Маляр адаптував історію святого до місцевих умов. Стовбур дерева вказує на фрагмент з історії життя св. Онуфрія, а плоди – прив'язують молільників до місцевої реальності. По-богословськи потрактовано розповідь про джерело. Замість звичної пізніше зображуваної голубизни води спостерігаємо під деревом Св. Книгу – живе джерело духовне. Поруч зображений ігуменський посох знаменує учительську духовну владу в монашій спільноті. В інших іконографічних трактуваннях цього сюжету – опущений на землю золотий жезл означає погодження славою і владою цього світу. Розділяє темний зелений позем від сповненого легкої заграви неба – тла – ряд дерев з контрастно



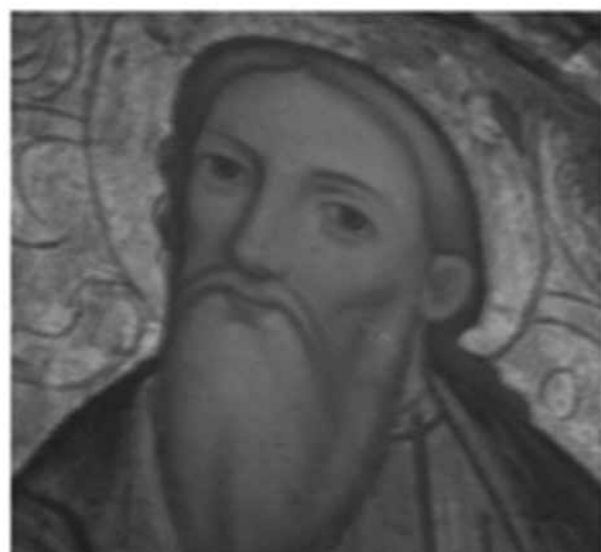
мал.2

вираженими обрисами зелених крон. Спосіб зображення природи - узагальнений і натуралістичний середнього рівня професійності виконання. Постаць ангела зображена трохи вище і коротша від фігури св. Онуфрія. Обі фігури покриті дерев'яною золоченою шатою. При накладанні шата не точно повторює малярську іконографію ікони. Живопис ікони зображає фігури значно нижчими. У проміжку на шаті між посталями Ангела і Св. Онуфрія зауважуємо зображену вище ногу ангела, покриту драперією одягу, а також – вище підняте і значно довше крило.

Ці фрагменти, як і зображення їх ликів та прописи навколишнього середовища дозволяють шукати малярської аналогії серед збережених ікон. Ними можуть послужити ікони апостольського ряду, та інші зі збірки о. З. Хоркавого, що експонуються при Львівській семінарії УГКЦ⁷². Також збірка музею «Студіон» містить повний апостольський ряд цього ж виконання⁷³.

Характерною особливістю маляра є авторське світло-тіньове та контурне трактування ликів, їх емоційна образність через м'яке зображення носа, очей, брів, чола, волосся (мал.2 і 3; 4 і5). Яскраво індивідуальним є спосіб малювання стіп святих, особливо – форми і положення великого пальця.

Однакове техніко – колористичне



мал.3

відображення Святої Книги в іконі Св. Онуфрія і на згаданих вище іконах з апостольських рядів. Темна обкладинка книги не має жодних декоративних прикрас, окрім тонкої світлої лінії, якою намальовано хрест. Автор статті припускає що саме так виглядали на той час основні церковні книги. Чотири ікони апостолів, що знаходяться в збірці З. Хоркавого, походять з Болехівщини і датовані першою половиною XVIII століття⁷⁴. Як подає географічний словник в 1880 р. с. Розгірче належало до Болехівського деканату⁷⁵. Ікона Розп'яття з тієї ж збірки характеризується згаданими вище авторськими ознаками. Вона підписана: « Сей образъ искрестом давъ робити Дмитеръ Климецьки и синами своїми Михаиломъ Ивановомъ и женами своїми і чади и за помершоюя Марии и усех своїх родичевъ за опущение грехов жони свои Р. Б. А. Ў. З . И.» (1768р.). Повний апостольський ряд зі збірки «Студіон» походить з церкви на Сколівщині. Колу цього ж маляра відповідає іконостас в с. Подобовець, ікона Богородиці зі с. Підлоззя, Розп'яття зі с. Буковець на Закарпатті⁷⁶. Ікона Успіння з того ж регіону, датована першою пол. XVIII століття⁷⁷ і несе у собі ті ж ознаки. Авторський почерк іконописця сформувався на судововишенських зразках попереднього століття. Особливий вплив, прийнято вважати, належав творчому доробку Іллі Бродлаковича⁷⁸. Проте за судововишинські зразки могли послужити ікони монастирського іконостасу з Ямниці (сьогодні знаходяться в ц. Переображення в с. Смолин) та інші.

Отже, автор ікони «Причастя св.



мал.4

Онуфрія» з монастирської церкви в с. Розгірче належить до числа іконописців XVIII століття і малює для церков Стрийщини, Сколівщини та Закарпаття. Ікони апостольського ряду іконостасу збірки о. З. Хоркавого і «Студіон» однакової форми, з різьбленим посрібленим тлом, гамою в основному локальних кольорів драперій та легко модельованих світло - тінню тілесних партій ікон. Барви в іконах звучать яскраво, відкрито, з перевагою червоної, синьої і зеленої. Особливістю є чітка контурність рисунку ікони, яка була більше характерна XVI ст. Графіка вказує на доброго майстра-самоучку початку - середини XVIII століття, відірваного від зв'язку з високопрофесійним вишколом малярства попередніх століть. Зрештою, спрощений і наївний стиль малярства, стає характерними і ведучим в іконописі XVIII століття.

Окремої уваги заслуговує шата ікони. Вона характеризується високопрофесійним художнім відображенням деталей обох фігур. Зображення рук і ніг несуть дух раннього бароко. На думку автора статті малярство значно уступає професійно-художньому рівню різьбленої в дереві золоченої шати.

На сьогоднішній день в каплиці Св. Онуфрія збережено засувну ікону Вознесіння Христового 1806 року. Ікона зазнала значних і не надто мистецьких перемалювань. Олійною фарбою голубої барви покрито золочене різьблене тло. Весь авторський



мал.5

живопис грубо перемальовано. Ікона знаходиться спущеною в запрестольному ківорії. Мистецьке наповнення каплиці, включаючи різьбу та малярство вказують на початок XIX ст. Кілька фрагментів різьби можуть походити з XVIII ст. Це ті елементи церковного інтер'єру, які в знищеному монастирській каплиці. Зауважено також зміни та поновлення, зроблені в наповненні каплиці на початку та вкінці XX ст.

Розглянувши малярське наповнення двох монастирських храмів серед згаданих 16 жіночих монастирів Перемиської єпархії, автор статті старався згрупувати і доповнити український мистецтвознавчий контекст, який створився кругом жіночих Василіянських монастирів і в багатьох моментах є невідомим в науковому обігу. Хоч згадані малярські пам'ятки XIV - XVI ст. з монастиря на Вовчу (Вільчу) в Перемишлі і відзначилися увагою і певними мистецтвознавчими напрацюваннями попередників і сучасників, проте їхня кількість і вагомість розширює значний горизонт для майбутньої фахової праці у глибшому пізнанні динаміки розвитку українського церковного малярства. Цією статтею автор ще раз акцентує увагу і на потребі їхнього поглибленого вивчення. Переступивши через століття, ікона «Причастя Св. Онуфрія» з монастиря в Розгірчу привела нас до малярства

першої половини XVIII ст., де чітка професійність малярських шкіл і цехів переходить в авторське поєднання духу часу з самовивченням іконописного фаху. Малярі - Василіяни стараються наповнити церковною іконографією інтер'єри підупавших через політико-церковну ситуацію своїх монастирів, працюючи в синтезі між школою Вишенських і риботицьких майстрів. Свідченням старання підняти монаших дух є велика кількість ікон св.Онуфрія, які походять другої половини XVII - XVIII ст. і в основному були створені для численних але небагатих на той час українських монастирів. Глибший мистецький аналіз та розмежування їх авторської приналежності через детальний аналіз збережених зразків в поєднанні з історико-архівним потвердженням їх творення, можуть заповнити прогалини в чіткішому і яскравому бачення динаміки українського церковного малярства другої половини XVII - XVIII ст. Статтею подано початок дослідження у часовому проміжку конкретної ікони «Причастя Св. Онуфрія».

1 Ясинецька О. Новий Двір – Кристинопіль - Червоноград. – Львів, «Край», 1992 - 48с.; Чернецкий В. Село Городище – василіянське в повіті сокальському.// Василій Чернецкий, парох з Сілка белзкого./ Книжочка мисийна- с. 13-18.- Саме звідси походить славне Бучацьке Євангеліє XII – XIII ст. Див.: Гриник Г. Ярош-Замойська О. Кристинопіль (1692-1951) - Червоноград, «ЮЕКС», 2010 - С. 66.

* Розбіжність в назві, на думку автора статті, виникла історично через зіткнення двох сусідніх мов - польської і української. За для повної зрозумілості слід сказати, що мова йде про ту саму монастирську церкву Успіння Пресвятої Богородиці. Територія раніше належала околицям передмістя, а тепер знаходиться у самому місті Перемишлі. Прот. Д. Ярема вважає, що старішою і правильною є назва Вільче, що походить від слова «воля». Див. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XVст./ Патріарх Димитрій Ярема – «Друкарські куншти», Львів, 2005 - С.58-60; Александрович В. подає назву околиці «Вовче» - див. Александрович В. Намісний образ Спас з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі.// Перемиські дзвони - № 7-8. – Гданськ, 1992 – С. 27- 29.

2 Косса М. Короткий погляд на монастири і монашество руске, от заведеня на Руси віри Христовой аж по ныншнее время // Шематизм Провинції Св. Спасителя Чина Св. Василя Великого в Галиції – Львов, Інститут ставропигіанський, 1807. – С.205.

3 Там же - С.203-110. ; Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба

каталогу. // Лавра. Часопис монахів Студитського уставу.- Львів, №V, 1999 - С.59.

4 Голубець М. Історія міста Сокаля // Надбужанщина. Сокальщина, Белзчина, Радехівщина, Каміначчина,Холмщина і Підляшшя. Історико-мемуарний збірник. Том I. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто. Об'єднання надбужанців, 1986 – С. 177; Схиматизмъ всего клира руского-католического Богомъ спасемои епархії Перемишльської на годъ отъ рожд. Хр. 1879 - Въ Перемишли типомъ и накладомъ руского Собора Крилоса 1879. - С. 425.

5 Перемишлянин // Месяцеслов на 1854 год – С. 13, 18.; Перемишлянин // Месяцеслов на 1852 год – С. 53,72; Перемишлянин // Месяцеслов на 1879 год – С. 44.

6 Перемишлянин // Месяцеслов на 1857 год – С. 127.

7 Перемишлянин // Месяцеслов на 1854 год – С. 24,25,92, Перемишлянин // Месяцеслов на 1857 год – С. 127; Перемишлянин // Месяцеслов на 1858 год – С. 11, 15.

8 Перемишлянин // Месяцеслов на 1854 год – С. 92; Перемишлянин // Месяцеслов на 1856 год – С. 15; Перемишлянин // Месяцеслов на 1857 год – С. 127; Перемишлянин // Месяцеслов на 1858 год – С. 21.

9 Петрушевич А. Монастирь черниць ЧСВВ в Яворові //Перемишлянин на 1855 год - Перемишль 1855 – С.48-50.

10 Chotkowski W. Historia polityczna dawnych klasztorow panienskich w Galicyi 1773-1848. – Krakow,1905; Його ж. Historia polityczna kosciola w Galicyi. – Krakow,1909. - Т.1-2; Його ж. Grabieze koscielne w Galicyi. – Krakow,1919. – Т.1-2.; Його ж. Redukcje monasterow Bazylijanskich w Galicji. – Krakow,1922. – 150 s.

11 Никорович Ю. (ЧСВВ) Церкви та монастирі Перемишля та Перемишльської епархії (передрук праці 1879р.) // Лавра. – 1999. - №11. – С.46 – 55.; Те ж - №12.– С.50 – 54.

12 Косса М. Короткий погляд на монастири і монашество руске, от заведеня на Руси віри Христовой аж по ныншнее время // Шематизмъ Провинції Св. Спасителя Чина Св. Василя Великого в Галиції – Львов, Інститут ставропигіанський, 1867. – С.205.

13 Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині: спроба каталогу // Записки Чина св. Василя Великого. - Жовква, 1926. -Т. 2. – С. 82.

14 Голубець М. Матеріяли до каталогу василіянських монастирів у Галичині (перевидання 1930 р.) // Лавра – 2000.- №2.– С.53 –55.

15 Цьорох Др. М. Саломія, Монахиня Василянка. Погляд на історію та виховну діяльність Монахинь Василянок. – Львів, 1934. – 254 с.

16 Згадує пом'яник Крехівський старий писаний при кінці XVII ст. ієромонахом Діонісієм Синкевичем – С. 72;- (« Упис інокінь монастиря Вишеньського») ; Щеплотський пом'яник - Львівська національна

наукова бібліотека України ім. В. Стефаніка НАН (далі - ЛННБ) - МВ 386 – Арк. 42-42 зв. ; Див.: - Косса М. - С.205; Крип'якевич І. Середньовічні.. -С.47.

17 ЦДІА України у Львові, фонд 146, опис 20, спр.1892.

18 Ks. Wl. Chotkowski.Historia polityczna dawnzch klasztorow panienskich w Galicyi 1773-1848 na podstawie akt cesarskiej kancelaryi nadwornej z yasilkiem akademii umejetnosci - Krakow, 1905.- S.141-142.

19 Згадує пом'яник Крехівський; Див.: -Косса М. .С.205.; Крип'якевич І. Середньовічні.. -С.47.

20 Ясинецька О. Новий Двір- С. 10.

21 Схиматизмъ всего клира руского-католического Богомъ спасемои епархии Перемишльської на годъ отъ рожд.Хр. 1879.- Въ Перемишли типомъ и накладомъ руского Собора Крилоса 1879.- С. 426..

22 Згадує пом'яник Крехівський старий ... – С.68 – (« Упис черничій з Дзібулок»).

23 Ks. Sadok Baracz . Pamiatki miasta Zolkwi . Drugie wzdanie - Lwow, 1877- S.82.

24 Схиматизмъ всего ...- 1879.- С. 422. - (Згадує Городищенський пом'яник, який зберігався в кристинопільському монастирі.)

25 ЦДІА України у Львові, ф. 69, оп.1, сп.1 . Арк.. 64-65.

26 Національний музей ім. [Митрополита] Андрея Шептицького у Львові. Відділ рукописної та стародрукованої книги. (Далі - НМЛ) - Ркл – 24, С.177.

27 Слободян В. Жовківщина. Історико-архітектурні нариси церков. Том 5. – Жовква – Львів – Балтимор, 1998 - С. 58;

28 Згадує пом'яник Крехівськ старий ...; Див.- Косса М....С. 205.

29 Косса М. Схиматизм ...- С.206 ;- Пом'яник Крехівський наводить уписи монахинь з Куликова;

30 Slovnik geograicznz ...T.IV - St.863-866

31 Там же .

32 Там же.

33 Згадує пом'яник Крехівськ. старий ...

34 Шематизм...Перемишльської - Перемишль, 1879. – С. 44

35 Добрянській А. Короткая відомость историческая о епископах русских в Перемишли./ Антоній Добрянській парох з Валявы. // Перемишлянинъ. Місяцесловець достопамятностей народныхъ на рокъ 1854 - въ Перемишли типомъ книгопечатні капитульной - С.13-18.

36 Косса М.С.209 . ;(Згадує пом'яник Крехів. старий ..- С. 72.

37 Косса М.Схиматизм ...- С.206 .

38 Цьорох С. Погляд на історію ... С 64.- (Перемишльський єпископ Атанасій Крупецький 1651р. збудував церкву для черниць)

39 Ks. Wl. Chotkowski.Historia polityczna ...- Krakow, 1905.- S.143.. (Монахині переїхали до монастирів у Львові і Словіті).

40 Шематизм ...- С. 425;- (Згадує про нього Городищенський пом'яник).

41 Ks. Wl. Chotkowski.Historia polityczna ...- Krakow, 1905.- S.136-137.

42 Косса М....С. 31-32; Ks. Wl. Chotkowski. Historia .. - S.144 -150; В. Площанський. Яворов, Наук. Зборн.1868 , - С.192-193 ; Перемишлянин // Месяцеслов 1854..- С. 92-127;.. на рік 1856 – С. 15; .. на рік 1858,- С. 21;

43 Схиматизм епархії Перемишльської. - Перемишль, 1879. – С.425; Голубець М. Історія міста Сокаля // Надбужанщина, Сокальщина, Белзчина, Радехівщина, Каміначчина,Холмщина і Підляшшя. //Історико-мемуарний збірник. Том I. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто , Об'єднання надбужанців, 1986.- С.177 .

44 Скрутень Й. Бібліографія. // Записки ЧСВВ , Том III , Вип. 1-2 , - Жовква, 1928 , - С.225-226. Автор згадує про епархіяльну як останню пам'ятку, що залишилася після жіночого василіянського монастиря у Волсвині. Див.: Холодний П. Епитрахиль XVII в. з церкви с. Волсвин // Записки ЧСВВ – Том II, Вип. 3-4, - Жовква, 1927,- С.158-160.

45 Свенцицкий И. Описание Ставропигийского института во Львове. - Львів, 1908.

46 Шараневич И. Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института во Львове открытой дня 10 октября 1888, а имеющей быть закрытой дня 12 января 1889 по н. ст. – Львов, 1889. – 96 с.

47 Білий Б. Церкви Перемишля на протязі віків // sobor.cerkiew.net/...pliki/ Page298.htm.

48 Перемишльський Архів. Том №415, сторінка №535.

49 Схиматизмъ всего клира руского-католического Богомъ спасемои епархії Перемишльської на годъ отъ рожд. Хр. 1879 - Въ Перемишли типомъ и накладомъ руского Собора Крилоса 1879. - С. 45-47.

50 Перемишлянинъ // Месяцеслов на год 1854 – С. 13, 18; Схиматизмъ всего клира руского-католического Богомъ спасаемой епархії Перемишльської на год отъ рожд. Хр.1879.- Перемишль.. – С. 417-426 // Лавра. Часопис монахів Студитського Уставу.- Львів, XII, - 1999- С. 53;(Добрянский крилошанин в Перемишлянині навів слова запису, що зберігаються в архіві капітули руской Перемишльської: Comparens personaliter coram Judicio et actis praesentibus terrestribus Premisliensis Nobilis Feska. Consors Nobilis Iwan Nehrebecki xenodochio vero ad eandem Ecclesiam S. Joannis ritus graeci spectanti , quinquagmta florenos pecuniae polonicalis , Monialibus aut vulgo Czernicam cum Priori alias Ihumenia ad Ecclesiam Beatissimae Virginis Mariae ritus greaci in villa Wilcza sitam, nunc et pro tempore existentibus, itidem quinquaginta florenos pecuniae polonicalis assignavit, inscripsit et invadiat praesentibus perpetuo. (pag 18) .

51 Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба каталогу. // Лавра. Часопис монахів Студитського уставу.- Львів, V, - 1999-

С..59; Він опирається на Схиматисм всего клира руско-католического Богом спасаемой епархії Перемишльської на год от рожд. Хр.1879.- Перемишль. – С. 424.

52 Шараневич И. Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института во Львове открытой дня 10 октября 1888, а имеющей быть закрытой дня 12 января 1889 по н. ст. – Львов, 1889. – С.52. Ч.1; С.54, Ч 12; С. 59-60, 61. Ч. 36, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 53; С.66. Ч 23.

53 Його ж. Отчет из Археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте открытой 28 сент[ября] (10 окт[ября]) 1888 г., закрытой 16 (28) фебр[уария] 1889 г. и опись фотографически снятых предметов из той же выставки.- Львов, 1889. – С. 64-65. XXXV, №3 - №4 («Спас Нерукотворный»), Табл. XXXVI, №1 («Пантократор»), С.67. Табл. XXXVIII, №1 («Воскресіння») С.68-69. Табл XXXIX, № 1 («Рождество Богородиці»), № 2 («Рождество Господне»), № 3 («Введення в храм»), № 4 («В'їзд в Єрусалим»).

54 Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI ст.) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000, випуск 35-36 – С. 76-97.

55 Свенціцький І. Опись музея Ставропигийскаго Института во Львовъ. - Львов, 1908.- кат.№64, С.179, кат.№97, С.182.

56 Гелитович М. Христос Пантократор з Вовча / Христос Пантократор із села Вовче (Перемишль) кінець XIV початку XVст. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. – Львів, 2009.

57 Шараневич І. Отчетъ ... - Табл.35, №3, 4 - С.64-65; Шараневич І. Каталог Археологическо-библиографической выставки ... Ч. 1 С. V; Ч. 23 С. VI;

58 Свенціцький І. Опись музея Ставропигийскаго- С.181. Кат. № 78.

59 Александрович В. Українське малярство в Перемишлі XIII - початку XVII ст. : головні проблеми історії // Перемишль і перемиська земля протягом віків . Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка в Польщі 24-25 червня 1994 року в Перемишлі. /Під редакцією Степана Заброварного. – Перемишль – Львів, 1996 – С. 50.

60 Його ж. . Майстер циклу великих празників...- С. 93.

61 Головацький Я. Об исследовании памятников Русской старины, сохранившихся в Галичине и Буковині» - 1869 р. – С.219-242.

62 Площанский М. Нікотори села Галицкой Руси изъ материаловъ собраныхъ Венед. М. Площанскимъ. Розгорче. // Литературный сборник издаваемый Галицко-русскою матрицею – Во Львові въ книгопечатні Ставропигийского Института, 1870 – С.66-68.

63 Карпович В. Скальний монастир у Розгірчі //

Записки ЧСВВ , ч.3-4 – Львів, 1929 р. – С.562 - 573.

64 Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T.IX – Warszawa. Nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1880 -1914, - С.835-837.

65 Коссак М. Короткій погляд на монастири... – С. 209, Площанський В. Розгорче,...- С. 67; Перемишлянин // Месяцеслов на 1857г.,- С. 127.

66 Петрушевич А. Сводная галичско – русская летопись 1700 до конца августа 1772 года. - Часть I.- Львов, Ставропигийский Институт, 1887 – С.234; (In eadem dioecesi Premisliensi reperiuntur moniales S. Basilii, Habent suuum monasterium in Smolnica et alias duas recidentias anum in civitate Jaworow et aliam in villa Rozhorcze, sed quia paupers sunt, et ex fundatione congram sustentatione non haben, etium opera mannum suarum et elemosynis vivere coguntur.)

** Місце походження візитаторів вказує, що вони належали до Чину Св. Василя Великого.

67 Сулик Р. Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині. – Львів – Стрий. 1993. - С.34.

68 Площанский М. Нѣкотори села ... Розгорче. - 1870 – С.67;

69 Бондаренко Р. Розгірче// <http://stryi.com.ua/component/content/article/83/635-2009-12-04-15-05-31>.

*** Біля каплиці на цвинтарі знаходиться його могила

70 Сулик Р. Монастирі на Стрийщині від найдавніших часів // В своїй хаті своя правда. Сторінки історії Стрия. - Стрий, 1992. – С. 223

71 Луцик І. Я. Життя святих пам'ять яких Українська Греко-Католицька Церква кожного дня впродовж року почитає.- Львів, «Свічадо», 2011 - С.305 -306.

72 Хоркавий З. Українські колекціонери / о. Зеноно Хоркавий – Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, видавництво «Оранта», Львів – Київ, 2007 - С. 34-35, іл. 41 - 43.

73 Дмитрух Севастіян. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» - частина I. Врятовані від загибелі і забуття / о. Севастіян Дмитрух. – Львів. 2005. – С.76-77

74 Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок. – «Родовід», 2003. – С.230 -231, іл.166 -168.

75 Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T.IX – Warszawa. Nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1880 -1914, - St.836.

76 Приймич М. Перед лицем твоім. Закарпатський іконостає. – Ужгород, «Карпати»-«Града», 2007. – С.114 -115.

77 Сидор О. Давня українська ікона із приватних... -, іл.158.

78 Приймич М. Перед лицем твоім... – С.27.

Ярослава ЛЕВЧУК
Микола КУЧЕРЕНКО

ОТЕЦЬ МАРКО ГРУШЕВСЬКИЙ: ДО ПОЧАТКІВ КУЛЬТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В УКРАЇНІ.

В історії української культурології чимало імен залишилися поза увагою дослідників та пересічних шанувальників народної культури. Доля українських науковців межі XIX – XX століть значною мірою залежала від політичної ситуації та від рівня української науки, який істотно відрізнявся від європейського. Чимало талановитих дослідників, не маючи закордонної освіти, мусіли самотужки віднаходити те, що стало загальноживаним набутком європейської науки. Подібна ситуація склалася в українській фольклористиці та етнології. Хвиля піднесення цієї галузі науки у кінці XIX століття спричинила появу цілої когорти дослідників, які, живучи у селянському середовищі, мали найсприятливіші умови для його дослідження і майже не оперували сучасною науковою методологічною базою. Такий стан наукової української оази міг у майбутньому сформувати власне українську наукову еліту, але цьому завадили події 20х-30х років XX століття.

До когорти українських фольклористів та етнологів – початківців увіходив і далекий родич першого президента України Марко Федорович Грушевський. Сприяння видатного науковця чимало додало до рівня його розвідок та вироблення ним власної системи дослідження, яка і стала об'єктом нашої розвідки.

Марко Грушевський народився 25 квітня 1865 року (ст. ст.) в селі Худоліївці Чигиринського повіту Київської губернії у багатодітній родині Федора Івановича, стихарного дяка місцевої церкви св. Параскеви, та Мар'яни Йосипівни Грушевських¹. Хоч батьки не мали вищої освіти, та виховували у своїх дітей прагнення до неї. В родині зберігся переказ, що в 4 роки Марко пішов до брата Афанасія в Київ “вчитися”. Додому його привіз дядько, перестрівши на дорозі. Довелося трохи зачекати. Спочатку Марко отримав домашню освіту (навчився читати, співати на крилосі), а 1882 року вступив до Київської Духовної Семінарії, згодом, 1887 року, до Духовної Академії. У семінарії навчався безкоштовно, бо на той час залишився напівсиротою. Саме за перебування у Києві він познайомився і



заприятелював зі своїм далеким родичем Михайлом Сергійовичем Грушевським, який доводився Маркові Федоровичу чотириюрідним братом (їх об'єднував спільний прапрадід – Данило Груша, який служив у Худоліївці священиком з 1746 р до 1770-80-х рр.). Михайло закінчив Університет у 1890 році, а Марко семінарію — у 1889-му. При семінарії, де вчився Марко, діяла українська громада, яку за дорученням Олександра Кониського з 1888 р. очолив Михайло Грушевський. У щоденниках він не раз згадує свого кузена Марка: “Учора приходили брати, Марко розказував про селян і батюшок, і штундів дуже втішно (24 квітня 1889 року)”², “Ввечері був Марко і заночував; велику охоту має вчитися далій, а так трудно!.. Помагай ему, Боже! В его таки есть багато енергії й снаги до роботи. (5 вересня 1891 року)”³. Так почалася їхня співпраця та приязнь, яка по від'їзді з Києва підтримувалася візитами та листуванням.

По закінченні семінарії Марко Федорович їде з Києва і деякий час учительює у рідному селі Худоліївці. Згодом, у 1890 році він служить псаломником (дяком) у селі Чорнявці Черкаського повіту, а 1893 року – у селі Мордві Чигиринського повіту⁴. 20 липня 1897 року Марко Федорович одружується з попівною Марією Іванівною Ілліч, а 3 серпня 1897 року був “рукоположен во священники” і переїздить до села Суботова, де отримує

парафію Михайлівської церкви⁵. У 1899 році він отримує ще й посаду законовчителя Суботівського народного двокласного училища імені Богдана Хмельницького. За спогадом його молодшої доньки Тамари, у Львові він має власних стипендіатів та всіляко підтримує діяльність НТШ.

Відомий краєзнавець, який служив на посаді “лікаря державних маєтностей”, Де ля Фліз у своїх записках змалював узагальнений, дещо ідеалізований образ сільського священика, який чи не фотографічно подібний до висвітлюваної нами постаті. “Доречно буде згадати, — писав він, — про сільських священиків, зважаючи на вплив їх на моральність селян, як і на поліпшення їхнього побуту. Ніхто не зв’язаний тісніше з селянами, ніж священик. Він знає всіх, бо сан змушує його щоденно відвідувати кожну родину, без нього не можна ні народитись, ні одружитись, ні вмерти, він очолює найурочистіші події життя, він поруч з людиною від народження до смерті. Священик подає перший знак християнства новонародженій дитині, він освячує подружжя, а для того, аби вони зрозуміли, що у своєму союзі повинні йти шляхом Божим, він веде їх із з’єднаними руками в урочистій процесії навколо аналоя. Зрештою, священик приходиться і до вмираючого зі словами останньої втіхи у смертний час, він супроводжує домовину до місця вічного спочинку, звертаючись благочестиво до неба зі звичними молитвами [...] Для священика не існує ні відстані, ні пори року, ні дощу, ні снігу, він поспішає туди, куди кличе його обов’язок, тож він цілком заслуговує на ім’я отця, яким називають його парафіяни. Тим більше тоді, коли він, як добрий пастор, утішає своїх парафіян, сумує з їх нещастя, вчить їх долати скорботи житейські за допомогою християнської релігії, якої він є проповідником. Але праця священика не закінчується на цьому. Виконуючи духовні обов’язки, він повинен стежити за моральністю мешканців, серед яких він здебільшого єдина освічена людина, лише від нього вони можуть отримувати настанови [...]. Він примирює ворогів своїми порадами, відновлює спокій у родинах, знімає вкорінені між парафіян незадоволення й ненависть, через які скоюються злочини. Нарешті, у поселеннях, де є училища, котрі завжди перебувають під наглядом священика, деякі з них (священиків. — Я. Л.) повністю віддані вихованню дітей, і я

бачив з великим задоволенням, що їх учні та учениці досить добре встигають, не зважаючи на свою молодість. У тому я дуже добре міг переконатись, коли був присутній на іспитах”⁶. Та далеко не все духовенство, сільське чи міське, досягало такого рівня аристократизму духу. Перед священиком в Україні стояла дилема: служити режиму чи народові. Саме останню долю обрав Марко Грушевський.

Отримавши парафію, він і його дружина Марія Іванівна заприятелювали з селянами. Про це тепло згадують селяни й досі⁷. Про це свідчать зібрана Марією Іванівною колекція вишивок та вузлових ляльок та етнографічні записи її чоловіка, в яких проступає вміння бачити в звичайному – високе, в матеріальному – духовне, в сьогоденному – майбутнє. Ці записи були покладені згодом в основу праці “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу”, виданій НТШ у Львові у 8-9 томах “Матеріалів до українсько-руської етнології” у 1906-7 рр. та склали низку інших його етнографічних розвідок.

Імперська адміністрація такого українофільства не оминула своєю увагою. Як свідчать архівні матеріали, влада зарахувала Марка Федоровича “к числу главных деятелей преступной сельской организации в Чигиринском уезде”, активно збирала “досьє”, а в його оселі проводились обшуки. У 1910 році, розглядаючи в черговий раз справу опального священика. Київська духовна консисторія, незважаючи на численні звернення суботівських парафіян з проханням залишити їм о. Марка, ухвалила перевести його за межі Чигиринщини до містечка Таганчі Канівського повіту. Можна припускати, що відносна м’якість такого покарання пояснюється тим, що одне з чільних місць на засіданнях консисторії посідав кафедральний протоієрей Києво-Софійського собору Михайло Златоверховников, дружина якого, Павлина Захарівна (ур. Оппокова), була тіткою Михайла Грушевського, а отже в родині Златоверховникових мали знати й Марка. Схоже, що їхня безперечна любов до Михайла змушувала допомогти й його братові по крові та духу – Маркові Грушевському.

1917 р., відразу після падіння самодержавства, отець Марко організовує в Таганчі Українську Громаду, стає її головою. Громада ініціювала діяльність бібліотеки, комісії з публічних питань,

театру. Щоб запобігти опору з боку влади, Марко Федорович звертається до виконкому при Канівському повітовому комісарі з повідомленням про створення на міських зборах Таганської Української громади та з проханням “о самом живом участии ко всем начинаниям и содействию благовременном этим начинаниям”⁸. Громада “не только руководила населением местечка Таганчи, но и воспитывала бы его в осмысленном и живом проявлении [...] новых начал переустройства государства”⁹ Марія Іванівна опікувалась дівочою громадою, метою діяльності якої було “приготовить из себя не только настоящих сознательных, осведомленных во всем гражданок-матерей, но и способных к той или иной специальности труда людей”¹⁰.

Після замаху анархістів на життя Марка Грушевського як українофіла родина священика (він сам, дружина Марія Іванівна (бл. 1874 – 1937) й діти: Галина (1901 – 1974); Анатолій (1903 – 1962) і Тамара (1905 – 1992)) переїздить у 1918 році до Києва, де оселяється спочатку на території Софійською собору, а потім – на Киянівському провулку, 6. Переїзд до Києва був спричинений перебуванням там Михайла Грушевського та прагненням Марка Федоровича долучитися до суспільно-політичного та громадського життя української держави, до розбудови української церкви, наближенні її до народу.

У Києві він бере участь у організації Української Автокефальної Православної Церкви та приймає у Софійському соборі сан волинського єпископа. У 1919 році вінчає в Андріївському соборі Л.Курбаса з В.Чистяковою. Перекладає богослужбові книги з церковно-слов’янської мови на українську. Багато їздив по північній частині України, пропагуючи ідеї УАПЦ і засновуючи нові парафії. В 1926-30 рр. Марко Федорович разом з Василем Липківським, Володимиром Чехівським, Володимиром Дурдуківським та ін. був членом Вищої Православної Церковної Ради та редколегії газети “Церква і Життя”.

У 1930 році під тиском ГПУ він зрікається духовного сану. Це зречення було оприлюднено у газеті Пролетарська Правда за 1 липня 1930 року.

Він працює сторожем в артілі інвалідів, а вдома продовжує наполегливу роботу над якимись невідомими записами (за спогадами онуки – Елеонори Коваль, “писав

він щодня. Тільки всі йшли з дому, (...) він ставав за свою конторку, і навколишній світ більш для нього не існував”¹¹). То могло бути продовження викладу давніх досліджень з етнографії та краєзнавства Чигиринщини чи власні літературні спроби (записники Марка Федоровича з молодих років дають підстави так припускати), згадуване пізніше нащадками створення родинного дерева Грушевських чи спогади про пережите, щоденники чи переклади... На жаль, це можна лише припускати, бо майже нічого з приватного архіву не збереглося.

Чекаючи арешту, Марко Федорович 16 січня 1930 року пише останнього листа до родини і ховає його в іконі, подарованій раніше настоятелем церкви села Суха Калигірка. Родина знайшла його і прочитала лише через півстоліття. Але, будучи глибоко віруючою людиною, він сподівався на цей останній притулок його найпотаємніших думок і найзаповітніших мрій як на невичерпне джерело змін на краще. У листі, ніби передрікаючи подальші події, пише про виродження духовності, знищення та зникнення культурних цінностей. “Прийшли часи — геть з хати й з серця все, що нагадує щось подібне. Корюсь, але чим замінити вільне місце? Дорога сім’я моя ще дорожчою мені стала в Катеринославі, де я випив усю, часу відповідну чашу життя”¹².

10 січня 1937 р. від запалення легень помирає його дружина Марія Іванівна. Згодом він теж потрапляє до лікарні. За спогадами родичів, “він почував себе приреченим, бо навіть лікар, який його лікував, знав, що за ним наглядають з НКВД. Казав, що його смерть близько, але це на краще, бо він “вже давно не живе, а дотліває”. Ми вже знали, що його арештують одразу, як вийде з лікарні”¹³.

11 червня 1938 року вночі Марка Федоровича було знову заарештовано й ув’язнено в Лук’янівській тюрмі. Під час обшуку забрано рукописи, документи, цінні речі та щоденники, які він вів ще з семінарських років.

9 серпня 1938 р. Особлива Трійка УНКВД по Київській області засудила Марка Грушевського до розстрілу. Вирок виконали 2 вересня 1938 р. Немає точних відомостей про місце поховання Марка Федоровича. Це могло бути на Лук’янівському цвинтарі або ж на Биківні.

Згідно зі статтю № 1 Указу Президії Верховної Ради СРСР від 16 січня 1989 р. “Про додаткові заходи по відновленню

справедливості щодо жертв репресій, які мали місце в період 30-40-х і поч. 50-х рр.” перший заступник Прокурора УРСР державний радник юстиції 2-го класу М. Потебенько 16 травня того ж року затвердив висновок про посмертну реабілітацію Марка Грушевського.

Наукова спадщина Марка Грушевського за своєю спрямованістю гідна належати до кола таких антропологів, як Б. Малиновського, М. Мід, К. Дюбуа, Д. Уайтінга і багатьох інших. До особливостей дослідницької манери Марка Федоровича Грушевського належать:

- Проведення соціологічних опитувань за задалегідь складеними запитальниками, які враховували не лише особливості матеріальної та духовної культури, але й психологічний та соціальний контекст існування окремого представника етносу та створювали цілісну картину спостереження;

- Анкетування на різних рівнях стратифікації (старці, селяни, сільська інтелігенція);

- Врахування синкретизму народної культури при веденні дослідження (чітко виражена в усіх працях взаємодоповнюваність етнографічних та фольклорних реалій, фіксування сценарію їхнього співжиття);

- Постійне акцентування на особливостях етнопсихології як підґрунті існування культури;

- Намагання подати автентичний, не шліфований ментальний світ українського села завдяки повному відтворенню манери спілкування і мислення дорослих та дітей;

Безумовно, найповнішим втіленням наукової концепції Марка Грушевського є його незавершена праця “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу”. У ній вперше зроблено спробу всебічно схарактеризувати складний і багатогранний процес розвитку особистості. Перший упорядник праці Зенон Кузеля засвідчив: “Автор, живучи між народом і знаючи його добре, глянув перший на життя дитини, як на окремішню цілість і зібрав обширний матеріал, що обіймає не лише розвій і зростання дитини від уродження до парубочого віку, але також і всі заходи перед приходом дитини на світ... При тім не обмежувався він на списування звичаїв і обрядів, але глянув глибше в душу немовляти і підлітка... і дав дуже

пластичний образ розвою діточого тіла і душі, прецизуючи їх ролі і значіння в життєвій родині та громаді. Автор перший старався критичним оком глянути на всі прояви діточого життя, так що без перебільшення від нього можна датувати серйозні початки студій над дітьми”¹⁴. До наукового спадку Марка Федоровича Грушевського належать також краєзнавче дослідження “Гетьманське гніздо”, етнографічна розвідка “З життя селян на Чигиринщині”, збірка “Дитячі забавки та гри усякі”. Перші три праці є своєрідною преамбулою до найвизначнішого дослідження Марка Грушевського “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу”, яке стало яскравим явищем української етнографії та фольклористики та визначило новий напрямок дитинознавчих досліджень.

1 Центральний державний історичний архів України в Києві (далі – ЦДІАК України), ф. 127, оп.1012, спр. 3650, арк. 1445 зв.

2 Детальніше про життя та діяльність Марка Грушевського див.: *Кучеренко М.* «Не тут і не в сі часи» (Марко Федорович Грушевський // *Кучеренко М., Панькова С., Шевчук Г.* Я був їх старший син (рід Михайла Грушевського). – К., 2006. – С. 124-194.

3 Грушевський М.С. Щоденник. 1888-1894 рр. — К., 1997 р. – С. 14.

4 Там само. – С. 126.

5 ЦДІАК України, ф. 127, оп. 1011, спр. 3839, арк. 198 зв.

6 Там само.

7 Де ля Фліз. Медико-топографическое описание Государственных имуществ Киевского округа, 1854 год // ІР НБУВ, Ф. VII, 187, 15, арк.321, 323.

8 Польові записи Я.Левчук від Марини Івківець, жительки с.Суботова, 1904 р. н.

9 Лист Марка Грушевського до Канівського виконкому від 4 квітня 1917 року. Зберігається в фондах Історико-меморіального музею Михайла Грушевського в Києві.

10 Там само.

11 Там само.

12 *Кучеренко М.* «Не тут і не в сі часи» (Марко Федорович Грушевський // *Кучеренко М., Панькова С., Шевчук Г.* Я був їх старший син (рід Михайла Грушевського). – К., 2006. – С. 188-189.

13 З листа до родини 16 січня 1930 року. Родинний архів.

14 *Кучеренко М.* «Не тут і не в сі часи» (Марко Федорович Грушевський // *Кучеренко М., Панькова С., Шевчук Г.* Я був їх старший син (рід Михайла Грушевського). – К., 2006. – С. 191.

15 Кузеля З. Про студії над дітьми. / з передмови до видання: Грушевський М.Ф. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1907 р., Т.IX. С.18.

Вітольд БОБРИК ДЕКІЛЬКА СЛІВ ПРО МОНАШЕ ЖИТТЯ У ПРАВОСЛАВ'І МИТРОПОЛИТА ДІОНІСІЯ (ВАЛЕДИНСЬКОГО)

У фонді Міністерства релігійних визнань і народної освіти Архіву Нових Актів у Варшаві зберігається незначний за обсягом документ, авторства митрополита Діонісія (Валединського), присвячений православному монашеству [1, с. 44-46]. Він був написаний, щоб роз'яснити міністрові, а також працівникам його відомства, відмінності, які існують між східною та західною моделлю монашого життя у християнстві. Цей текст, обсягом у три сторінки, виник у відповідь на закиди Міністерства, що окремі православні монастирі ведуть антидержавну діяльність. Митрополит Діонісій (Валединський) 25 жовтня 1924 року звернувся у цій справі до міністра релігійних віровизнань і народної освіти Болеслава Міклашевського з листом, у якому він роз'яснив принципи та цілі чернечого життя у православ'ї. У висновку він відкинув, скеровані проти монахів та монахинь, звинувачення у порушенні законодавства, оскільки ведення ними діяльності, що суперечила існуючим нормам, було неможливе за умови життя, згідного з вимогами монастирських уставів [1, с. 46].

Болеслав Міклашевський очолив Міністерство релігійних віровизнань і народної освіти разом з утворенням Владиславом Грабським уряду [9, с. 60], який функціонував з 19 грудня 1923 року до 14 листопада 1924 року [5, с. 125-133]. Прем'єр, постійно намагаючись запевнити своєму позапарламентському урядові сеймову більшість, утримував його у стані перманентних кадрових змін. З першого складу кабінету до його кінця залишилися лише два міністри [7, с. 434-435]. Міклашевський внаслідок критики, спричиненої наслідками урядової політики бюджетних обмежень у сфері освіти, залишив посаду 11 грудня 1924 року [9, с. 60]. Після нього відомство очолив Ян Завідзький [5, с. 131], котрого незабаром замінив Станіслав Грабський [8, с. 522], брат прем'єр-міністра [8, с. 519, 524]. Після відставки з посади міністра Болеслав Міклашевський, хімік та економіст за освітою, був обраний ректором Вищої Торгівельної Школи у Варшаві, яка згодом була перетворена на Головну

Торгівельну Школу [9, с. 60].

Архієпископ Діонісій, єпископ волинський, за драматичних обставин, 23 лютого 1923 року на Соборі єпископів був обраний митрополитом варшавським. Дев'ятнадцять днів до цього від куль противника незалежності від Московського патріархату загинув митрополит Георгій (Ярошевський) [4, с. 102]. Найважливіша проблема, яка повстала перед новим митрополитом, було доведення до завершення старань про автокефалію. У листопаді 1924 року константинопольський патріарх остаточно визнав незалежність Православної Церкви в Польщі. Акт автокефалії був урочисто проголошений 17 вересня 1925 року у кафедральному соборі у Варшаві. Ця подія сталася без згоди Московського патріархату [6, с. 121-125], що згодом мало прикрі наслідки для митрополита Діонісія. У 1948 році, за нових політичних обставин, комуністична влада не визнала його і посадила під домашній арешт, у якому він перебував наступні дев'ять років [2, с. 104-116].

Друга істотна проблема, яка стояла перед митрополитом Діонісієм, був захист Православної Церкви перед подальшим зменшенням стану її власності. Однією з пильних справ стало врегулювання статусу монастирів, які були важливими осередками релігійного життя. В травні 1924 року митрополит, згідно з рішенням Синоду Єпископів від 10 квітня цього ж року, звернувся до органів державної влади, просячи юридично визнати шістнадцять монастирів. Серед них було дев'ять чоловічих обителей: у Яблечній, Вільні (Святого Духа), Почаєві, Загайцях, Кременці, Дермані, Дубні, Мильчі, Жировичах, Гродні (святих Бориса і Гліба), та шість жіночих: у Турковичах, Вільні (Святої Трійці), Гродні (Рідздва Пресвятої Богородиці), Корці, Зімні та Обичі [1, с. 3]. Ставлення державної влади до православних монастирів було неоднозначне. Валерій Роман, делегат уряду у Віленській землі [12, с. 580], наприкінці 1923 року у листі до архієпископа віленського та лідського Феодосія (Федодосієва) визнав, що неможливо до складу монахів та монахинь приймати надалі осіб закордонного походження, які надають «цілому монастиреві характер інституцій, не пов'язаних з державою та його населенням» [1, с. 1]. У липні наступного року визнав,

однак, що закриття на підлеглий йому території монастирів є непотрібним [1, с. 14-15]. У цьому ж часі воєвода новгородський Владислав Рачкевич [11, с. 609] наполягав на закритті Жировицького монастиря [1, с. 10-11]. Натомість волинський воєвода Станіслав Сроковський [13, с. 241], на території воєводства якого перебувала найбільша кількість православних монастирів, пропонував ліквідувати філію Почаївського монастиря на Козацьких Могилах та жіночі обителі у Зимному та Обичі [1, с. 18-19]. Хоча у Поліському воєводстві не було православних монастирів, але місцевий воєвода Станіслав Довнарівч [3, с. 74] пропонував ліквідувати монастир у Яблечній, розташований на терені сусіднього Люблінського воєводства. «Я вважаю цей монастир розсадником антидержавних ідей і агітації. Він є, – за його словами, – ніби відкритою брамою для національної агітації на Поліссі і здійснює шкідливий вплив як на духовенство, так і на православне населення Берестейського повіту» [1, с. 12]. Відмінну позицію мав білостоцький воєвода Стефан Попелявський [10, с. 583-584], який вважав за непотрібне закриття монастирів на його підвладній території [1, с. 9].

У 1930 році на території Польської держави існувало сімнадцять православних обителей [1, с. 57]. Крім перелічених у постанові Собору Єпископів від 10 квітня 1924 року [1, с. 3], крім неіснуючого вже Турковицького монастиря, функціонували усі. У Вільні існували чотири обителі, в тому числі дві жіночі, що не згадуються у соборному рішенні – Пресвятої Богородиці та святої Марії Магдалини (розташований в одному з будинків монастиря Святої Тройці) [6, с. 384]. У тридцятих роках ХХ століття уряд опрацював кілька проектів зменшення чисельності православних монастирів, але жоден з них не був реалізований [6, с. 384-385]. Митрополитові Діонісію, не зважаючи на здійснювані ним численні спроби, не вдалося, однак, врегулювати правовий стан обителей. За словами Мірослави Папежинської-Турек, «відсутність остаточного затвердження державою існуючих монастирів, постійні поголоски про спроби ліквідації деяких з них, навіть почаївського, спричинялися до постійного неспокою серед населення і до відчуття загрози серед монахів» [6, с. 385].

ЛІТЕРАТУРА

1. Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, справа 1227.
2. Dudra S. Metropolita Dionizy (Waledyński) 1876-1960. – Warszawa, 2010.
3. Encyklopedia. Historia Drugiej Rzeczypospolitej. – Warszawa, 1999.
4. Mironowicz A. Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. – Białystok, 2005.
5. Morawski W. Władysław Grabski, premier rządu polskiego 23 VI – 24 VII 1920, 19 XII 1923 – 14 XI 1925 // Prezydenci i premierzy Drugiej Rzeczypospolitej / red. A. Chojnowski, P. Wróbel. – Warszawa, 1992.
6. Papieżńska-Turk M. Między tradycją a rzeczywistością. Państwo wobec prawosławia 1918-1939. – Warszawa, 1989.
7. Pobóg-Malinowski W. Najnowsza historia polityczna Polski. T. 2. – Londyn, 1956.
8. Polski Słownik Biograficzny (далі – PSB). T. 8. – Wrocław-Kraków-Warszawa, 1959-1960.
9. PSB. T. 21. – Wrocław-Warszawa-Gdańsk-Kraków, 1973.
10. PSB. T. 27. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1982.
11. PSB. T. 29. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1986.
12. PSB. T. 31. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1988.
13. PSB. T. 61. – Warszawa-Kraków, 2002.

ДОДАТОК

Pismo metropolity warszawskiego i wołyńskiego i całej Cerkwi Prawosławnej w Polsce Dionizego (Waledyńskiego) do Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 25 października 1924 roku

W Odp.: Klasztory prawosławne na Nr 4941/942

W odpowiedzi na pismo z 3 września bieżącego roku pozwalam sobie poniżej obszerniej wyjaśnić szereg kwestii, dotyczących ustroju klasztorów prawosławnych na terenie Rzeczypospolitej.

Otóż przede wszystkim należy zaznaczyć, że ustrój klasztorów prawosławnych w swych zasadniczych założeniach różni się bardzo od takowegoż ustroju klasztorów katolickich. Życie klasztorne wszystkich kościołów wyznania wschodniego, a więc i kościoła prawosławnego w Polsce, nie zna kongregacji zakonnych i zakonów. Każdy klasztor stanowi odrębną jednostkę, z małymi wyjątkami, zupełnie niezależne od innych, poza tak zwanymi „skitami”, stanowiącymi miejsce zamieszkania mnichów – pustelników, zaliczonych do braci jakiegoś większego klasztoru, ale zamieszkujących w miejscach bardziej odludnych i samotnych, celem bardziej skutecznego oddawania się modlitwie i rozmyślaniom.

Wszystkie klasztory na terytorium Rzeczypospolitej podlegają w każdej diecezji bezpośrednio swej władzy diecezjalnej i są od niej zależne, tak pod względem

moralnym, jak i materialnym. Wszelkie ważniejsze sprawy, poczynając od przyjmowania nowicjuszy, zaliczanie w poczet braci zakonnych, nadawanie wszelkich godności zakonnych i duchownych itd., a także wszelkie poważniejsze kwestie materialne są rozstrzygane przez danego biskupa diecezjalnego. Wszystkie klasztory w danej diecezji posiadają zwykle wspólnego dziekana. Funkcję tę zazwyczaj pełni przeor lub zastępca przeora (namiestnika) klasztoru biskupiego, którego przeorem jest sam biskup diecezjalny.

Co dotyczy reguły zakonnej, to wszystkie klasztory, tak męskie, jak i żeńskie, obowiązują regułą św. Teodora Studyty, przyjęta jeszcze w XI w. przez klasztory ruskie z góry Athos.

Reguła ta nie nakłada na poszczególne klasztory lub mnichów specjalnych obowiązków i nie stawia im specjalnych celów, jak ma to miejsce w kościele katolickim. Wszyscy mnisi i mniszki jednakowo są obowiązani do modlitwy, posłuszeństwa władzom klasztorom i kościelnym, do wykonywania ślubów zakonnych i pracy. Trzeba wziąć pod uwagę, że ogólne zadania i przeznaczenie klasztorów prawosławnych w wielowiekowym procesie historycznym uczyniły z tych klasztorów przede wszystkim przybytki podniesłego nastroju modlitewnego, uświęcone wielowiekową tradycją, obecnością słynących cudami świętych obrazów i relikwii świętych, a także grobów świętych i męczenników, założycieli klasztorów. Życie klasztorne dla całej okolicznej ludności ma być przykładem życia prawdziwie chrześcijańskiego, oddziaływać moralnie, tak na poszczególne jednostki, jak i na masy ludowe, które zbierają się w klasztorach w dni świąteczne i niedziele, a przeważnie w dni, poświęcone pamięci miejscowych świętych, pod wezwaniem których był zakładany i rozwijał się dany klasztor. Te zgromadzenia i zebrania pobożne ludu prawosławnego stają się jego konieczną potrzebą, tradycyjnym, uświęconym zwyczajem, będącym niezbędną częścią składową całej psychiki religijnej ludu. Wpływ tych masowych zgromadzeń na dusze, spotęgowanie przez nie dyscypliny moralnej w atmosferze świętości klasztornych, jest bardzo znaczny i nie daje się osiągnąć w drodze oddziaływania duchowieństwa parafialnego, bardziej związanego z życiem powszednim mas i przeto częściowo pozbawionego aureoli świętobliwej wyłączności. Uroczysta wspaniałość i ceremoniał nabożeństw klasztornych, całe otoczenie klasztorne i atmosfera wysokiego napięcia modlitewnego rozbudzają w duszach zgromadzonego ludu wyższe ideały moralne i skłaniają myśli ku Bogu i Kościołowi.

Jeżeli chodzi o hierarchię zakonną, to rozpoczyna się ona od nowicjuszy. Nowicjat jest dostępny dla osób, których nastrój religijny, dobre obyczaje i rozwój umysłowy, a ewentualnie i wykształcenie zostały stwierdzone w należyty sposób. Prócz tego nowicjusz musi być zdolnym do pracy fizycznej.

Nowicjat trwa w klasztorach męskich 3 lata, w żeńskich 7 lat, po czym mogą być udzielone pierwsze święcenia, to znaczy obłóczyny. Po pewnym czasie mnich lub mniszka mogą otrzymać drugie święcenia i dostąpić wyższego stopnia zakonnego. Wreszcie, czwartym i najwyższym stopniem hierarchii zakonnej są stanowiska przełożonych – przeora, skarbnika, dziekana itd. Na czele hierarchii zakonnej stoją przeorowie i przeorysze. Prócz tego w klasztorach męskich nadawane są stopnie duchowne: hierodiakona, hieromonacha, ihumena i archimandryty. Klasztory posiadają zwykle osobnych spowiedników, wspólnych dla całej braci. Bracia niższych stopni mają z reguły opiekunów – kierowników spośród braci starszych, kierujących ich życiem duchownym.

W ten sam sposób organizowana jest hierarchia klasztorów żeńskich, za wyjątkiem, ma się rozumieć, udzielania święceń kapłańskich.

Zajęcia zakonników polegają na stałym i ścisłym wykonywaniu reguły, odprawianiu nabożeństw i modlitw, utrzymaniu nastroju modlitewnego, dyscypliny zewnętrznej i wewnętrznej i doskonaleniu się duchowym. Prócz tego wszyscy zakonnicy i zakonnice obowiązani są do pracy fizycznej na rzecz swego klasztoru, według zdolności i umiejętności oraz według potrzeb klasztoru. W niektórych klasztorach, posiadających szkoły i przytulki, prowadzona jest praca pedagogiczna i filantropijna. Zakonnicy występują również jako kaznodzieje i zastępują proboszczów w parafiach, nieposiadających czasowo takowego lub nie mogących utrzymać stałego proboszcza z rodziną.

Środki klasztorne składają się z nieruchomości i kapitałów, pochodzących z ofiar i z zapisu ludzi pobożnych, z ofiar wiernych, z dochodów pracy mnichów i mniszek itp.

Należy zaznaczyć, że na ogół, jak klasztory w całości, tak i poszczególni mnisi i mniszki ściśle wykonują regułę zakonną i nie dają powodów do skarg z czyjejkolwiek strony. O ile zaś zachodziły nieliczne wypadki naruszenia obowiązujących przepisów, to były one surowo i bezwzględnie karane i karane przez samą zwierzchność duchowną. Dlatego też uważam za nieuzasadnione, wspomniane w piśmie Ministerstwa, zarzuty przeciw niektórym klasztorom co do prowadzenia przez nich agitacji antypaństwowej. W razie konkretnego stwierdzenia podobnych wypadków nie pozostały one nigdy bez należytej kary dla winnych.

Przesyłając powyższe dane, mam nadzieję, iż ułatwią one sprawę pozytywnego rozstrzygnięcia kwestii dalszego istnienia klasztorów prawosławnych.

[Pisownia ortograficzna dokumentu została uwspółcześniona.]

Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, справа 1227, с. 44-46.

Олександр САВЧУК
ІКОНОПИС ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ
ЯК ФЕНОМЕН ПРАВОСЛАВНОГО
МИСТЕЦТВА

Місце іконопису Волинської землі в культурних процесах Східної Європи далеко ще не осмислено і не оцінено. Межі Волинської землі в різні історичні епохи значно змінювалися: то широко включали прилеглі території, то окреслювали межі лише однієї історично первісної області. Ми трактуємо поняття «Волинська земля» в залежності від сформованих у конкретний період, що розглядається історичних реалій, виходячи, проте, при всій бурхливо мінливій політичній дійсності, з положення про відносну стійкості етнокультурних домінант.

Історія іконопису на землях України триває вже понад тисячоліття, тобто початок її збігається з часом офіційної християнізації Києва у X ст., за володарювання князя Київського св. Володимира Великого. Але давній український іконопис як предмет наукового інтересу потрапив у поле зору фахівців-дослідників приблизно в першій половині XIX ст. Відтоді ця частина духовно – мистецької спадщини українського народу не перестає привертати увагу істориків культури, богословів, мистців-іконописців та й шанувальників мистецтва взагалі.

Упродовж тисячолітнього розвитку релігійно-християнського малярства на українських землях тут сформувалися своєрідні ознаки національної мистецької школи. Вони наочно простежуються у вцілілому донині масиві іконописних пам'яток, попри те, що різні об'єктивно-історичні чинники далеко не завжди сприяли їхньому збереженню. Більша впевненість щодо їхнього збереження, вивчення, популяризації як важливих об'єктів української культури з'явилися разом зі становленням музейництва, що припадає на XIX ст. Відтоді ікони в комплексі з іншими предметами сакрального мистецтва, починають потрапляти до музеїв і колекцій різної значимості й підпорядкованості, у тому числі – й приватних збірок.

Волинські ікони є однією з найбільших груп пам'яток давнього українського мистецтва, що збереглися до нашого часу. Ікони Волині були розповсюджені на значній території (сучасні Волинська та



Холмська Чудотворна ікона Божої Матері

Рівненська області, частина Житомирської та Тернопільської областей), охоплюють значний хронологічний період, мають яскраво виражені художні та технологічні особливості. Водночас волинські ікони – одна з найменш досліджених груп пам'яток українського мистецтва.

Мета цієї роботи – комплексне вивчення культурно-конфесійних аспектів середньовічного мистецтва волинської землі, спроба об'єктивної інтерпретації нововідкритих і частково відомих раніше пам'яток іконопису з точки зору формування стилю, особливостей іконографії в контексті багатопланових проблем ситуації пограниччя [6].

Окрім пам'ятки, майстерні та персоналії Волинського регіону вивчалися відомими мистецтвознавцями П.М. Жолтовським, Г.Н. Логвиним, Л.С.Миляєвою та іншими. Однак узагальнюючих праць, що дають повну картину розвитку й особливостей волинського іконопису, до цього часу не опубліковано.

Походження будь-якої локальної традиції доби середньовіччя в сакральному образотворчому мистецтві щільно пов'язане з наслідуванням великих явищ

в історії християнської духовної культури. Київська Русь успадкувала від Візантії розвинену іконографію й витончені взірці, до засвоювання яких було потрібно чимало творчих зусиль. Зразком творів царгородського походження, котрі часом не лише досягли Києва, але також потрапили до Волині, залишається збережена ікона Холмської Богородиці, надзвичайно високого мистецького рівня. Попри заперечення її можливого попереднього місцезнаходження у київському монастирі святого Федора, саме на користь цього свідчить відтворення образу у карбуванні виготовленого близько 1100 р. таки у Києві золотого амулета-змівика, що міг належати фундаторові монастирської церкви князю Мстиславу. Для проникнення на Волинь візантійських малярських витворів, звичайно, існували також інші шляхи, і цілком безпідставно і даремно сьогодні сперечатися на рахунок того, якому з них треба надати перевагу. Досить нагадати відомий епізод, коли 1065 р. київський ігумен Варлаам, повертаючись з Царгороду, тримаючи предмети церковного начиння. Володимирська єпископія принаймні від XI ст. мусила бути локальним осередком сакрального мистецтва.

Від наступного XII ст. не знаємо жодного історичного пов'язаного з Волиню твору іконопису, про загальний характер котрого не дозволять набути будь-якого уявлення колись зафіксовані рештки стінопису Успенського собору у Володимирі-Волинському, збудованого близько 1156-1160 рр. Це долішні частини фігур святих із зображенням єпископських літургійних шат.

З огляду на брак волинських ікон XIII ст., передусім його першої половини, доводиться врахувати візантійський характер книжкової мініатюри, зокрема так званого Хотинського Службеника, 1200-1225 р.р. і галицько-волинського Євангелія – апракоса ймовірно виконаної таки грецькими митцями. В основі тогочасного волинського іконопису, як і інших руських земель, - візантійське і давньоруське мистецтво. У складних культурно-історичних умовах, в поле зустрічі традицій візантійського Сходу і латинського Заходу, взаємодії художніх шкіл Стародавньої Русі з східними [6]. Найпоширенішими їх проявами є орнаментована декорація тла, використання

реалістичних елементів і етнографічних мотивів. Відмінною рисою ікон є колорит, який будується на гармонійному поєднанні вохристого, «цеглового», блідо-рожевого, сіро-голубого, смарагдового кольорів [2].

Волинські майстри писали ікони традиційно темперними фарбами по крейдяно-клеєвих ґрунтах (левкас) на соснових чи липових дошках. Тло ікон гравіювали рослинним орнаментом, золотили або сріблили. Перехід до живописного напрямку у волинському іконопису XVII-XVIII ст. Приносить зміни в технології письма для передачі об'єму і фактури поряд з темперою застосовують кольоровий лак та олійні фарби.

Для волинських ікон характерні монументальність і внутрішня сила образів та одночасно простота і безпосередність, життєрадісність, відверта доброзичливість і ліричність. Ці риси залишалися у волинському малярстві, незалежно від стильових змін, що в ньому відбувалися впродовж століть [2].

За умов розвитку малярства доби середньовіччя прояви спільності продукції місцевих осередків з візантійськими творами означають причетність до найбільш визначної течії християнського образотворчого мистецтва. Волинські іконописці явно орієнтувалися на високі зразки, котрі віддзеркалювали новий етап, що хронологічно охоплює другу лаг. XIII-середину XV ст. Про це дозволяють говорити належно засвоєні іконграфічні схеми, здебільшого з ознаками інтерпретації. Таке явище є загальним для всього українського іконопису до середини XVI ст..

На художні особливості Волинської школи позначився також вплив балканського живопису, а також західноєвропейської традиції. Подекуди простежуються характерні риси окремих майстерень та місцевостей, наприклад, у північних поліських районах – вплив білоруського іконопису, на півдні – Острозький регіон.

Особливість волинських ікон полягає також в оригінальності техніки й технології їх створення, використанні нетрадиційних, рідкоживаних матеріалів. Відповідно й реставрація волинських ікон є досить складною та проблематичною. Досі не вирішена проблема закріплення



Покрова. XVIII ст.



Свята Трійця. XVIII ст.



Ісус Христос. XVIII ст.

фарбового шару та ґрунту ікон. Також є складним питання усунення негативних наслідків попередніх консерваційних та реставраційних втручань [5].

Єдиний музей в Україні, який репрезентує регіональну волинську школу іконопису – це музей волинської ікони. Відкритий у серпні 1993 року музей продовжив давні церковні традиції збирання, збереження та експонування пам'яток сакрального мистецтва. В унікальній збірці музею – ікони, предмети церковної декоративної різьби, металопластики та скульптура XVI-XVIII ст., які були зібрані під час експедицій по культових спорудах Волині у 70-80-их роках ХХ століття. Колекція музею поповнюється новими експонатами.

Експозиція музею всеохоплююча і надзвичайною цілісна. У восьми залах музею експонується більше 100 ікон XVI-XVIII ст. Твори професійних та народних майстрів дають можливість простежити основні етапи розвитку волинської іконописної школи. Монументальні ікони «Богородиця Одигітрія» XVI ст., «Спас на престолі з чотирма ангелами» XVII ст. «Спас» початку XVII ст., «Моління» XVII ст. вражають величчю і урочистістю, образи наділені високою одухотвореністю і внутрішнім

спокоєм.

Твори кола «Волинського іконописця 1630 року» – «Богородиця Одигітрія», «Покрова», «Юрій Зміборець з житієм» вирізняються аскетичністю і статичністю образів, строгістю форм, абсолютною вправністю в лініях рисунку, скрупульозністю в передачі деталей.

Михнівський малярський осередок кінця XVII-початку XVIII ст, репрезентують ікони «Причащення Святого Онуфрія», «Різдво Богородиці» та «Спас Вседержитель», яким притаманні використання етнографічних елементів, декорування золоченого тла виноградною лозою, насиченість і глибина локальних кольорів.

В музеї експонуються твори видатного українського іконописця Йова Кондзелевича (1667–після 1740 р.р.), які є вершиною професійного малярства Волині. Талановитий майстер органічно поєднує східну та західноєвропейську іконописні традиції. Його ікони «Спас Вседержитель», «Святий Георгій», «Юрій Зміборець» зачаровують бездоганно побудованими композиціями, яскравою палітрою дзвінких соковитих кольорів, теплотою живописних ліків.

Бароківі тенденції у волинському малярстві поширюються у XVIII ст. І

набувають самобутніх і своєрідних рис. Світським характером, пишністю форм, живописним моделюванням і яскравим колоритом, підвищеною декоративністю і мажорним звучанням відзначені ікони «Святий Георгій», «Святий апостол Іоан», «Свята Параскева».

Розквіт декоративно-прикладного мистецтва на Волині у XVIII ст. Втілюється в різьбі іконостасів та елементів церковного інтер'єру. В залах музею можна побачити оригінальні зразки декоративної різьби і скульптури XVII-XVIII ст.: царські врата, свічники та фрагменти кіотів, хрестирозп'яття, фігурки ангелів і святих. На особливу увагу заслуговують царські врата «Древо Єсея» з пластично різьбленими фігурками царів, що символізує родовід Ісуса Христа.

Волинська ікона – це велика група пам'яток, яка представляє яскраву і самобутню школу живопису з комплексом своєрідних стилістичних та іконографічних рис, особливостями колористики та матеріалоносіїв. Останні три десятиліття в історії мистецької культури України стали справжнім відкриттям волинської ікони [4].

Поодинокі знахідки творів середньовічного сакрального мистецтва дають підстави твердити, що джерела волинського іконопису слід вбачати не лише у візантійській традиції, але й безпосередньо в творах царгородських 5 майстрів. В XIII ст., а також й пізніше, на Волині часом працювали грецькі маляри. Свідомою безперечної обізнаності місцевих іконописців з творчим доробком палеологівських ізографів є виконаний близько 1300 р. великий за розміром образ Богородиці Одигітрії з Дорогобуж, ікона Богородиці Одигітрії з Покровської церкви, що в Луцьку (XIII-поч.XIVст.), та ікона Богородиці Одигітрії XV ст. с. Тростянець Ківерцівського району.

Іконографічний тип Богородиці Одигітрії широко увійшов саме в українське сакральне мистецтво і майже не набув поширення в російському, де, як видно із збережених творів, активно створювали репліки «Володимирівської Богородиці» типу Елеуси з немовлям Христом на правій руці. Окрім того, тип Богородиці Одигітрії з немовлям Христом на лівій руці кількісно представлений і у рельєфних невеличких давньоукраїнських іконах XI-XIII століть. Саме цей тип Богородиці широко відображений у західноукраїнському малярстві XIV-XV ст. зокрема, на Галичі та Волині [2].

Найбільшою різницею відмінністю у всіх типах і видах таких ікон є композиційне розміщення постаті Божої Матері. На одних іконах вона зображена прямо, гордовито, велично (Богородиця Одигітрія з Дорогобужа, бл. 1300 року). Погляд великих очей спрямований на глядача, обличчя спокійне, врівноважене. Постаць Дитини має фронтальне зображення голови з легким поворотом очей до Матері. Збережена візантійська манера письма. Обличчя, правиця Богородиці, що вказує на Ісуса та друга рука, що підтримує Немовля, творять композиційний трикутник, концентруючи всю увагу в центрі зображення.

Волинська Богородиця Одигітрія (близько 1500 рік) є прикладом цілком іншого підходу до зображення. Голови Богородиці і Дитяти приймають трьохчвертне положення, для більш замкнутої композиції та ліричності образу вводиться нахил голови.

Обличчя Діви Марії продовжує,



Волинська Ікона Божої Матері.

сповнені суму великі очі спрямовані на глядача. Уже немає тієї гордині, натомість з'являється почуття великої довіри, заступництва.

Постать Дитяти Ісуса із статичної (Дорогобузька ікона) переходить у більш динамічну. Ця внутрішня динаміка виражається навіть у погляді очей, звернених до Матері, а прословляюча рука із легкого жесту, невпевненого, стає зігнутою у лікті, більш піднятою.

Надзвичайно багато ікон цього типу періоду XVII – XVIII століття зберігається у Музеї Волинської ікони, що дає можливість науковцям проводити глибинне аналітичне дослідження. Різноманітні за стилем, рівнем майстерності, деталями всі вони абсолютно традиційні за зображеннями.

Волинь має давню історію іконопису, про розквіт якого ще за часів Київської Русі-України та, особливо, Галицько-Волинської держави, писали літописці. Серед найважливіших свідчень тієї доби –

знаменита похвала князеві Володимирові Васильовичу, на сторінках Галицько-Волинського літопису. Традиції волинського іконопису зберігалися і збагачувалися новими вершинами в наступні епохи, коли мистецькими осередками в Україні стали великі міста. Документально зафіксовані імена малярів, котрі працювали у Володимирі, Ковелі, Острозі, Ратному та в інших містах Волині [2].

Вивчення матеріальних даних, техніки виконання, стилістики, іконографії, палеографії та текстологічних особливостей написів, а також декору пам'яток волинського іконопису відкриває можливість сформулювати нові проблеми в історії художньої культури цього східнослов'янського регіону, по-новому висвітлити раніше стояли питання, уточнити датування і локалізацію ряду давно введених в мистецтвознавчий обіг творів. Комплексне вивчення творів дає до того ж несподіваний і дуже цінний джерелознавчий матеріал для далеко ще недостатньо розробленої політичної та соціальної історії волинського краю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірюліна О., Квасюк А., Романюк О. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрація. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. м.Луцьк, 1-3 грудня 1999р.-Луцьк, 1999р.

2. Волинська ікона XIII-XV століття: традиція та самобутність. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.bestreferat.ru/>

3. Ковальчук С. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація. Матеріали V міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 27-28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С.162.

4. Музей волинської ікони. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://volyn-ikona.at.ua/>

5. Откович З. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П.М. Жолтовського. Луцьк 1994 року.

6. Шамардина Н.В. Иконы Галицкой земли как феномен восточнославянского православного искусства в контексте культурно-конфессионального пограничья : автореф. дис... д-ра искусствоведения : 17.00.04 : Москва, 2003. – 32 – рус.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ УКРАЇНСЬКА ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНОГРАФІЯ РОЗП'ЯТТЯ: ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ

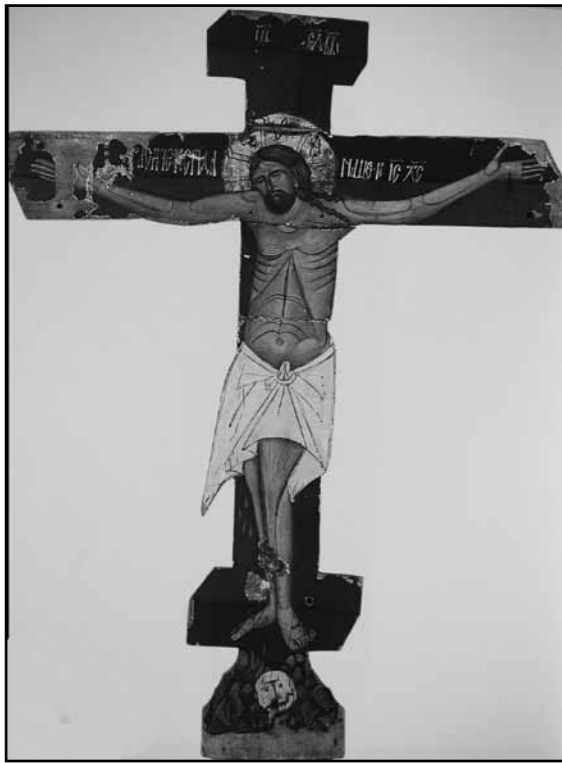
Однією з важливих прикмет актуального етапу студій над мистецькою спадщиною українських земель є посилення інтересу до проблем іконографії, що донедавна практично майже не функціонували як самостійний напрям дослідження національної традиції. Звернення до них немало обумовлене “модю”, водночас також – не усвідомленим відчуттям необхідності надолужити те, що давно вже “зробили інші” чи просто зробити “не зроблене”, використовуючи широкі можливості, що їх пропонує мистецька спадщина. Проте дотепер іконографічний інтерес здебільшого обмежується публікацією та зіставленням поодиноких зразків й дуже рідко виливається у той результат, до якого відповідні зусилля природно повинні спрямовуватися найперше, – виявлення самобутності та самостійних шляхів розвитку національної традиції, її творчого внеску до скарбниці східнохристиянської цивілізації. За останні десятиліття ситуація в Україні повернулася так, що і на віку найактивнішого нині покоління такі завдання залишаються глибоко індивідуальною справою одиноких вибраних, а відкриті останнім часом різномірні якнайширші можливості поглиблення історично-мистецьких досліджень виявляються не використаними через елементарну нездатність “людського фактору”.

Одним з активних напрямів поширення нинішнього іконографічного інтересу виявилася тематика Розп'яття. Їй присвячено немало пам'яток пізнього українського середньовіччя й хоча б уже тільки з цього огляду оминати її, природно, неможливо. Окрім того, українська спадщина вказує на важливе і своєрідне на загальному східнохристиянському тлі місце теми в мистецькій традиції, що, зі свого боку, теж неминує скеровує до неї увагу. Проте хоча останні часом принесли декілька публікацій, присвячених різним аспектам і явищам української пізньосередньовічної іконографії Розп'яття (див. далі), а навіть докладний перегляд ікон Розп'яття зі страстями¹, увага авторів зосереджувалася насамперед на впровадженні до наукового

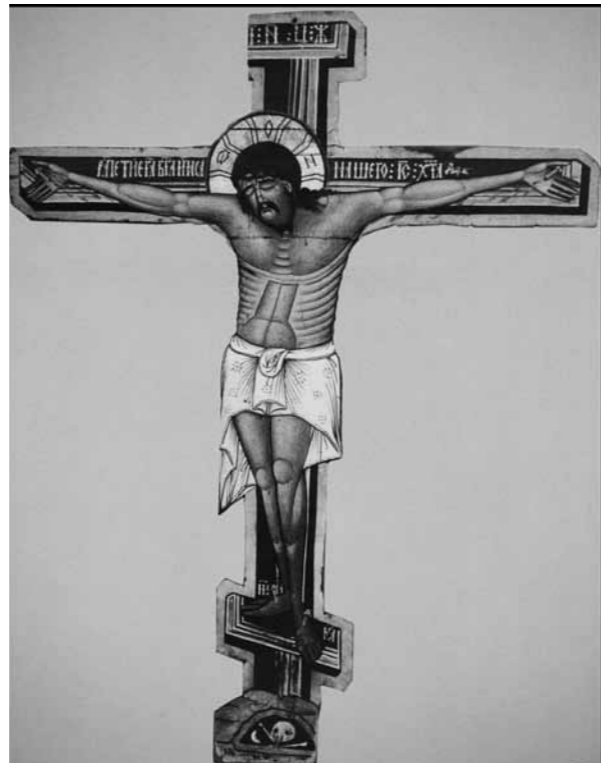
обігу конкретних пам'яток, проблемі графічних взірців². Потреби глибшого осмислення самого явища досі не виникло, як і не виявилася необхідність сприйняття конкретного матеріалу в ширшому контексті еволюції релігійної мистецької культури та її актуальних тенденцій.

Найновіші дослідження переконують: фундамент мистецького процесу на українських землях за часів пізнього середньовіччя визначило вироблення та утвердження нового варіанту релігійної мистецької культури як одного з виявів глибокого внутрішнього духовного оновлення українських земель від другої половини XV ст. Його основою став на тлі багатьох століть своєрідного бездержавного становища України та визначного ним специфічного стану осмислення національної традиції донедавна навіть не зауважений розквіт релігійного мистецтва після відновлення Київської митрополії з центром у Києві (1458) як чи не найпоказовіший вияв розвинутого на цьому ґрунті широкого національно-релігійного відродження³. Окрім усе ще надто мало вивченого доробку майстрів рукописної книги, найважливішим його напрямом сприймається власне спадщина релігійного малярства, якій випало стати одним із найяскравіших виразників притаманного епосі широкого спектру нових тенденцій релігійного життя.

За незмінним каноном середньовічної доби у тогочасній практиці релігійного малярства послідовно домінував ансамбль⁴. Національна традиція реалізувала його у винятковій для східнохристиянського світу самобутній триєдиній структурі у складі комплексу ікон передівтарної огорожі, що замикала східну стіну нави (у другій половині століття він акурат розбудовується і перетворюється у багаторядну структуру, хоча мистецька практика знала різні його варіанти), доповнених композиціями на тему Страстей та Страшного суду на бокових стінах⁵. Такий уклад найкраще засвідчили насамперед пам'ятки та джерела уже післясередньовічної доби – XVII–XVIII ст.⁶ Проте його розвиток на автентичному матеріалі вдається простежити від другої половини XV ст. Закладення основ відповідної традиції відбулося саме тоді в руслі зазначених глибоких духовних перемін. Звичайно, ансамбль,



Розп'яття. З церкви святого Миколи в Тур'ї. Львів, збірка "Студіон".



Розп'яття. З церкви архангела Михаїла в Грабовій. Івано-Франківський художній музей.



Розп'яття. Володимир. Успенський собор.

як і поодинокі його складові частини, не діяв загальнообов'язковою нормою, проте саме він виступав організуючою ланкою творчого процесу, репрезентуючи так звані "вершинні" результати її досягнень, поза який він не розвинувся.

Уцїйутвердженій на ґрунті якнайширшого оновлення національної релігійної культури структурі тема Розп'яття з'являлася двічі – у завершенні ікон передвітарної огорожі та як окремий образ триєдиного комплексу, призначений, звичайно, для північної стіни наві⁷. Інтер'єр храму, природно, допускав появу й інших ікон на відповідну тему – малярська спадщина епохи та новіші писемні джерела засвідчують це цілком виразно. Таку можливість забезпечувало розмаїття конкретних виявів традиції, яка, пропонуючи формулу своєрідного ідеалу, водночас допускала якнайширшу палітру практикованих реалізацій, яку ще доведеться відкрити майбутнім студіям над пам'ятками та джерелами до її історії⁸.

Малочисельність давніших українських ікон, з-перед другої половини XV ст., та відповідних документальних свідчень, невивченість загальних закономірностей і власних шляхів еволюції релігійної мистецької культури робить проблему складення цього своєрідного українського ансамблю ікон труднодоступною. Внаслідок

загальної спрямованості релігійної мистецької практики його візантійські першоджерела не потребують обговорення, проте особливості їх відображення на українському ґрунті, адаптація та способи перетворення й вироблення і розвиток на цій основі власної, природно немало відмінної від вихідного візантійського досвіду системи⁹ залишаються неосмисленими.

Щодо Розп'яття у завершенні комплексу ікон передвітарної огорожі, то тут – за відсутністю старших прикладів¹⁰ – виділяються вирізані вздовж контуру доволі нечисленні вже нині зразки XVI ст., перелік яких розпочинає не так давно опублікований хрест першої його половини з церкви святого Миколи в Тур'ї (Львів, збірка "Студіон")¹¹. До ранніх, створених не пізніше середини століття, належать ще також "Розп'яття з пристоячими" з Успенської церкви в Боршевичах (НМЛ)¹², недавно впроваджений до наукового обігу хрест з Вознесенської церкви у Багнуватому (НМЛ)¹³ та давніше відомий з церкви архангела Михаїла в Грабові (Івано-Франківський художній музей)¹⁴. Другу половину століття репрезентують хрест з пристоячими з церкви в Русельцях (Музеум-замок в Ланьцугу)¹⁵, хрест з Турківщини (Львів, приватна збірка)¹⁶, група з пристоячими з церкви Собору архангела Михаїла в Долині

(НМЛ)¹⁷ та єдиний приклад з-поза спадщини історичного перемишльсько-львівського кола – з П'ятницької церкви у Володимирі (Володимир, Успенський собор)¹⁸. На його раменах збереглися виняткові для українських зразків такого призначення написи, які вказують на присутність так само вирізаних вздовж контуру фігур Богородиці та святого Іоана Богослова (підписаний як "ІВАН ФЕУЛОГ"¹⁹). Унікальний волинський приклад прибирає особливого значення через монументальні розміри – 238x153 см, чим він помітно перевищує виконаний близько 60–80-х років XIV ст. монументальний найстарший (поза синайським монастирем святої Катерини Александрійської) візантійський хрест – 183x134 (Афон, монастир Пантократора)²⁰. Звичайно, немає підстав закладати знаходження таких великих розмірів зображення у завершенні розбудованого багаторядного ансамблю ікон, який поступово утверджувався у мистецькій практиці від другої половини XV ст. На Волині вони відомі як звична норма від званого заповіту Василя Загоровського 1577 р., що описує таку багаторядну конструкцію Воскресенської церкви в Суходолах поблизу Володимира, завершену пророчим рядом (згаданий вперше в історії українського мистецтва)²¹. Проте

фонд пізньосередньовічного малярства Волині²² та досить добре задокументована, насамперед візитаціями Володимирської єпархії, практика на зламі XVII–XVIII ст.²³ переконують у скромнішому поширенні на Волині багаторядних ансамблів. Очевидно, воно увінчувало низьку огорожу з одним, щонайбільше двома рядами ікон. Володимирський унікум на конкретному яскравому прикладі доводить можливість встановлення у завершенні ансамблю ікон передвітарної огорожі великих розмірів Розп'яття, що, безперечно, не можна не враховувати при аналізі комплексу ікон відповідної теми. При малочисельності волинських ікон XVI ст. місцеві структури не вдається простежити на конкретних пам'ятках з епохи. Проте показово, наприклад, що новозакладена церква Різдва Богородиці в селі Юськівцях біля Острога, яку в 1600 р. збудував один з помітних представників острозького культурного осередку священник Ігнатій, мала лише намісних Спаса, Богородицю та Нерукотворний образ²⁴. Немало таких укладів зафіксовано і в наступному столітті²⁵. Втім, вони засновані на спільній східнохристиянській традиції, один з найяскравіших прикладів якої зберегла грецька церква святого Георгія у Венеції²⁶.

В українському контексті варто згадати й мало поки відому традицію Молдови. Принаймні до цього зобов'язує наявність на території України окремих пам'яток такого призначення молдовського походження. Найважливішою з них є винятковий за каліграфією рисунку й відповідною стилістикою малярства та різьблення хрест із однієї з церков Снятина (НМЛ)²⁷. Можливо, до цієї традиції належить також не ідентифікованого походження зовсім "загадковий" винятковий на українському тлі хрест (Краків, Музеум Народове)²⁸. На можливість більшого оцирення практики молдовського родоуду вказують й інші приклади, як зокрема, різьблене обрамлення ікон пристоячих з церков в околицях Долини та Коломиї (усі – НМЛ)²⁹ та церкви Успіння Богородиці в Любешчі поблизу Львова (Львів, збірка Студіон)³⁰.

Вміщення Розп'яття в завершенні ансамблю передвітарної огорожі має давній родовід. Принаймні уже в апсиді римської церкви Санта Марія Антіква на Форумі воно вінчає фрески вівтарної

частини храму³¹, що вказує на утвердження цієї структури у церковній практиці ще за доіконоборчих часів. Мабуть, саме таким було Розп'яття, відзначене в типіконі Бачковського монастиря в Болгарії 1083 р. у переліку ікон, перед якими належалося запалювати свічки³². Найстарші оригінальні зразки такого призначення збереглися з XII–XIII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)³³. У новітній візантійській спадщині аналоги відомі від згаданого монументального хреста афонського монастиря Пантократора. Не так давно віднайшовся і значно ближчий прецедент з кола старокиївської традиції – “Розп'яття” над невеликим погрудним молитовним рядом з п'яти постатей у фресках другої половини XII ст. церкви Преображенського монастиря в Полоцьку³⁴. Полоцьке відкриття неспростовно доводить входження цієї версії завершення ансамблю до старокиївського досвіду ще за класичної княжої доби. Проте слідів її активнішого використання у відповідному контексті за так ранніх для української релігійної культури часів поки не виявлено. Одиноким прикладом з можливим нав'язуванням до цієї традиції пропонують розписи вівтаря (збережений як ризниця перебудованого храму) церкви апостола Якова в Поворожнику (1607), де Розп'яття вміщене в консі апсиди³⁵. Втім, присутність поряд з ним на бокових стінах склепіння циклів великих празників та Страстей вказує на іконографічну програму, яку ілюструють нечисленні українські приклади перенесення теми Страстей на передвітарну огорожу. Найстарший їх приклад зберігся (частково) на східній стіні нави над вирізом до вівтаря у церкві Собору архангела Михаїла у с. Воля-Висоцька поблизу Жовкви, виконаний 1611 р. на кошти сільського мельника³⁶. Одинокими класичними зразками у львівському мистецтві є згадані ансамблі міської Успенської та передміської П'ятницької церков. Наведені приклади вказують на давню традицію та новіші відкриття до неї, фіксуючи принципову ідею. Очевидно, як це неодноразово спостерігається у релігійній мистецькій практиці, лише на етапі докорінного переосмислення традиції та глибинних змін у її внутрішній структурі від другої половини XV ст. давня схема завершення винесених тепер на передвітарну огорожу зображень вівтарної частини храму Розп'яттям була

заново “відкрита” й широко використана в актуальному для пошуків епохи контексті³⁷. Причому, навряд чи повинна дивувати відсутність автентичних зразків з-перед XVI ст. Осмислення української мистецької спадщини та шляхів еволюції релігійної мистецької культури переконує, що попри очевидну появу визначальних для наступної епохи новацій ще перед кінцем XV ст., їх остаточне утвердження загальноствосованою нормою повсякденної практики припадає уже на наступне століття. Варто навести лише два найяскравіших “паралельних” приклади з релігійної іконографії, що їх пропонують намісні ікони Похвали Богородиці (Богородиці з пророками)³⁸ та Спаса у славі³⁹.

На тлі обширного фонду іконопису XVI ст., привертає, однак, увагу малочисельність вирізаних вздовж контуру “Розп'ять”, поза одинокими зазначеними волинським та снітинським винятками, репрезентованих, правда, спадщиною стосовно невеликого історичного регіону поширення продукції перемишльської школи. Так виразної невідповідності досі не зауважено, проте від цього її очевидність, закономірно, не зменшується ніяк. Докладніше зіставлення фонду ікон відкриває очевидне пояснення відзначеної нечисельності христів із завершення комплексів передвітарної огорожі. Як виявляється, вона співіснує з чималою кількістю різних розмірів ікон, щодо яких немає виразнішого уявлення стосовно їхнього первісного використання. Логічно випадало б прийняти призначення якоїсь їх частини так само для передвітарних огорож. Не зауважена досі така можливість видається якнайочевиднішою. У цьому, зокрема, переконує, зокрема, відповідна ікона, правда, тільки XVII ст., дотепер збережена на такому місці у церкві апостола Луки в Трочанах на Словаччині⁴⁰.

Запропонована версія вміщення таких “Розп'ять” у завершенні ансамблів ікон передвітарної огорожі, звичайно, не заперечує інших можливостей їх використання. Очевидно, певна частина ікон, насамперед стосовно менших розмірів⁴¹, мабуть, могла знаходитися над жертвником. Таку ймовірність підтверджують новіші церковні інвентарі. Так, наприклад, опис Михайлівської церкви Степанського монастиря 1627 р. не лише згадує “Raspятие Christowa na płutnie” над жертвником,



Розп'яття.
З церкви Різдва Богородиці у Ванівці. НМЛ.

а й відзначає інше “Raspятие Christowa na płutnie” в приділі святого Георгія⁴². Ромуальд Біскупський припустив саме таке призначення не так давно впровадженої до наукового обігу⁴³ монументальної ікони з церкви Різдва Богородиці у Ванівці (НМЛ)⁴⁴. Проте воно не може бути прийняте через розміри. Висота ікони – 177,5 см, видається, заперечує можливість її використання у невеликому приміщенні вівтаря. Підкреслено вертикальний формат – 177,5x58,5 – назагал не відкидає можливості вміщення образу у завершенні передвітарної огорожі⁴⁵, але та, звичайно, мусила бути невисокою. Хоча знані досі вирізані вздовж контуру хрести такого призначення неодмінно менші з винятком одиноким згаданого володимирського. Втім, варто мати на увазі призначення володимирського хреста для міської церкви яка могла бути більшою (особливо з огляду на знане ще за старокиївських часів “торгове” посвячення), тоді коли інші відомі досі зразки походять

насамперед з сільських храмів. Відсутність зафіксованої практики з епохи не дозволяє прийняти й твердження М. Гелитович: “Виходячи з розмірів, ікона могла бути запрестольною”⁴⁶, давня практика подібного використання “Розп'яття” в Україні теж не зафіксована. Не варто, звичайно, забувати і про безперечну наявність у храмах окремих ікон – поза комплексами й ансамблями.

Запропонований висновок провадить до найпоширенішого після вміщення у завершенні комплексу передвітарної огорожі способу використання “Розп'яття” – його влаштування в наві храму. Найважливішим виявом чинної норми виступає побутування сюжету як органічного складового елементу триєдиного ансамблю (див. вище). Це виняткове для мистецької практики східнохристиянського світу призначення закономірно скерувало увагу насамперед до найбільше розбудованого варіанту композиції, у якому Розп'яття обрамляв цикл Страстей. Поширення теми пов'язане з богословськими диспуатами у Візантії. Під їх впливом починаючи від XII ст. у монументальних розписах вівтарів стали вміщувати цикли Страстей. Пізнім прикладом цієї традиції є завершені 1418 р. фрески майстра Андрія у вівтарі Троїцької каплиці Люблінського замку⁴⁷. Для свого часу вони виявляються явищем дещо навіть запізним. На українському ґрунті вже у фресках другої половини XIV ст. собору святого Іоана Богослова в Луцьку Страсті зафіксовано у північній наві⁴⁸. Таке “перенесення” провадило уже безпосередньо до утвердження у мистецькій практиці того місця сцен страстного циклу, на якому вони знані за іконами починаючи від другої половини XV ст.⁴⁹ Луцькі фрески виступають єдиним віднайденим досі в Україні їх випередженням.

Найранішими такими прикладами є монументальні ікони Розп'яття зі сценами страстей з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені (НМЛ)⁵⁰. Проведений розгляд переконує, у наявності лише поодиноких зразків і з першої половини наступного століття. До них належать зроблений у вигляді триптиху образ з церкви Івана Предтечі в Угерцях⁵¹, не так давно впроваджена до наукового обігу ікона з церкви Успіння Богородиці в Мигівій⁵², віддавна зафіксований, проте мало знаний образ з Вознесенської церкви у



Розп'яття зі Страстями.
З Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені. НМЛ.

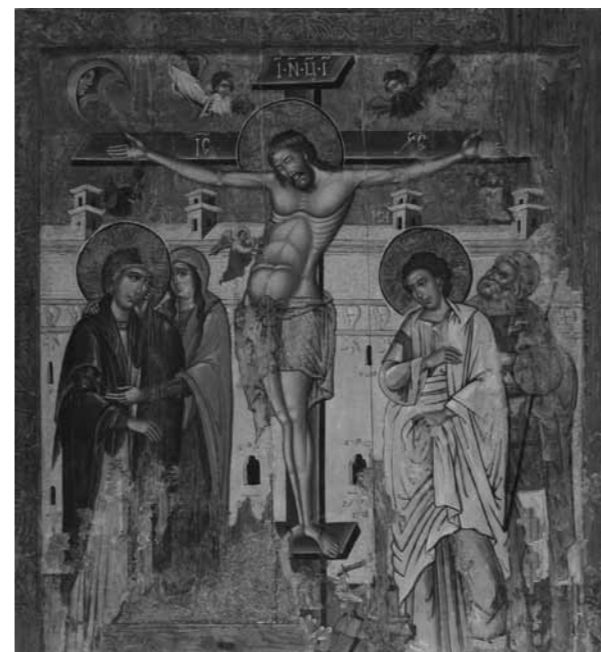
Багнуватому⁵³, невелика ікона без сцен в обрамленні з церкви Покрову Богородиці в Трушевичах⁵⁴ (всі – НМЛ). Небагата й іконографія другої половини століття. Тут насамперед виділяється образ, очевидно, знаного самбірського маляра Федуска⁵⁵ з Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі (Дрогобич, Музей “Бойківщина”)⁵⁶. Перелік поповнюють зразки самого кінця століття – 1593 р. з церкви Різдва Богородиці у Великому (НМЛ)⁵⁷ та з приватних збірок – із церкви святих великомучениці Параскеви в Ільнику на Турківщині⁵⁸ та Старосамбірщини⁵⁹. Okремо варто згадати ікону з церкви в Білих Ославах на Івано-Франківщині (НХМ), прикметну самотнім в українській іконографії включенням позбавленого будь-якого виділення Розп'яття, до хронологічного ряду поодиноких історичних сцен⁶⁰. Нечисленні доступні нині церковні інвентарі з-перед початку XVII ст. певних згадок про такі ікони майже не зберегли. Чи не самотнім винятком є позбавлена конкретної вимови нотатка в описі Милецького Миколаївського монастиря поблизу Ковеля (1593)⁶¹.

Як видається, однією з причин нинішньої малочисельності ікон Розп'яття



Розп'яття зі сценами Страстей.
З церкви Покрову Богородиці в Трушевичах. НМЛ.

зі сценами страстей є те, що поряд з цим загальновідомим розбудованим варіантом теми у мистецькій практиці побутовали також скорочені її редакції, обмежені Розп'яттям з пристоячими. Зрештою, таку скорочену редакцію пропонує згадане трушевицьке “Розп'яття”. Досі їх ніколи не розглядали як паралель композиції, доповненої історичним циклом, проте, сприймається природним співвідносити якусь їх частину з таким призначенням. Найважливішим аргументом на користь запропонованого висновку є згадана монументальна ікона з церкви у Ванівці, як уже вказано, через розміри вона не могла знаходитися ні при жертovníку, ні загально у вівтарі. Підкреслено вертикальні пропорції (3:1) здатні підказати їх запрограмування конкретним місцем первісного призначення. Однак сама ікона не зберегла жодних вказівок щодо нього. Припущення стосовно первісного призначення ванівського “Розп'яття” видається досить вмотивованим. Проте жодна інша ікона XVI ст. настільки прямого підтвердження не пропонує. Можна тільки здогадуватися, що таке ж призначення могло мати й шойно недавно впроваджене до літератури “Розп'яття” з церкви архангела



Розп'яття.
З церкви архангела Михаїла у Старій Скваряві. НМЛ.

Михаїла у Старій Скваряві (НМЛ)⁶². Попри дворазове репродукування (у першому випадку невіддале відтворення колориту цілковито нівелює цю виняткову пам'ятку), воно виявилось майже не зауваженим. Показово, що про нього немає бодай згадки у вступному тексті зазначеного найновішого і найбільшого альбому українських ікон, як і, зрештою, альбому, присвяченого спеціально староскварявському комплексі, де “Розп'яття” фігурує лише в переліку ікон ансамблю⁶³. Проте ще показовішим є його відсутність в оновленій експозиції Національного музею у Львові. Така неувага незрозуміла зовсім, оскільки скварявське “Розп'яття” належить до найвизначніших зразків малярства XVI ст. не лише львівського кола, а й усього східнохристиянського світу, а в музейній експозиції не бракує пам'яток друго- і третьорядних. Воно, безперечно, є зразком імпорту; а спадщина його анонімного майстра – співавтора того ж походження молитовного ряду зі “Спасом у славі” (НМЛ, Львівський музей історії релігії)⁶⁴, істотно поповнює мало поки виявлений фонд мистецького імпорту на українських землях у XVI ст.⁶⁵

Оскільки староскварявське “Розп'яття” досі ніколи не розглядалося докладніше, з приводу його первісного призначення нічого не сказано, проте мається на увазі, що воно завершувало ансамбль. Іконографічно з цим можна би погодитися, проте в іконі виступають щонайменше два моменти,



Розп'яття з пристоячими.
З церкви архангела Михаїла в Черську. НМЛ.

здатні заперечити таку можливість. Насамперед обрізана тепер знизу дошка наближається до квадрату (106x99⁶⁶), тоді як основи українських “Розп'яття” звичайно були стоячими прямокутниками. Підкреслено вертикальний формат належить до прикметних особливостей ранніх українських ікон⁶⁷. Ще важливішим доказом є вміщена ліворуч від Хреста при простаті святого Іоана Богослова мініатюрна сцена з двох фігур. За іконографічними ознаками її слід ідентифікувати як Усікновення глави Іоана Предтечі⁶⁸. Сцена мучеництва Предтечі при Розп'ятті не має аналогії у мистецькій спадщині. Вона вносить до композиції акцент, який непросто сумістити із звичним призначенням для передвітарної огорожі. З огляду на невеликі розміри зображення, така додаткова сцена при монументальних постатях у завершенні ансамблю, природно, була б малопомітною. Тому переконливішою видається можливість призначення ікони для бокової стіни інтер'єру. Додатковим аргументом на користь використання таких ікон в інтер'єрах, де звично сприймаються Розп'яття зі стінами страстного циклу, може слугувати присутність такої версії у монументальному малярстві. Пізній її приклад зберігся, наприклад, у Стрітенській церкві в Козянах на Словаччині⁶⁹.

З українських “Розп'яття з пристоячими”

поряд зі староскварявським відзначення заслугове ще також виразно готизує з Успенської церкви в Боршевичах (НМЛ)⁷⁰.

Звичайно, ікони Розп'яття могли функціонувати в інтер'єрах церков і поза контекстом триєдиного ансамблю, проте відомі досі зразки не пропонують конкретного обґрунтування такого первісного призначення.

Ще один скромний за його місцем аспект іконографії пов'язаний з іконами невеликих розмірів. Єдиним їх зразком з пізньосередньовічної доби є ікона з церкви архангела Михаїла в Черську (нині Берестейська область Республіки Білорусь) (НМЛ)⁷¹. Завдяки розмірам як прикметній особливості цей варіант іконографії знаний і за інвентарями. Так, уже цитований опис стефанської монастирської церкви 1627 р. у приділі святого Георгія називає "Obrazek Raspiatya Christowa"⁷². З огляду на розміри, йому не випадає приписувати якихось окремих функцій. Очевидно, йдеться про одну з тих малих ікон, яких інвентар називає більше як у церкві, так і приділі та притворі⁷³. Судячи з немалої чисельності, (щонайменше 4), їх поширення належало до прикметних особливостей тогочасної церковної практики, проте нині вони вже дуже нечисленні й черське "Розп'яття" виявляється для свого часу самотнім. Щодо їх функціонування привертає увагу вказівка інвентаря на вміщення іконки Богородиці над північними дияконськими дверима. Можливо, таке розташування підтверджують й збережені до нашого часу над намісним рядом невеликі іконки у згаданій церкві святого Луки в Троцанах⁷⁴. Очевидно, на цій окраїні української етнічної території зберігся на місці самотній приклад такого давнього використання. Окремо варто відзначити згадку в описі стефанської монастирської церкви про вміщення над переліченими в приділі іконами "obrazki na rariżu malowane"⁷⁵ – очевидний додатковий доказ поширення таких невеликих образків і їх своєрідного місця в інтер'єрі храму. Описана тут маловідома вже нині практика могла відіграти певну роль і при формуванні від кінця XVI ст. розбудованого ансамблю ікон на передвітарній огорожі в притаманному епосі різьбленому обрамленні. Принаймні, чи не звідсіля виводяться невеликі зображення Старозавітної Трійці та Нерукотворного образу у накладному обрамленні над дияконськими дверима

львівської П'ятницької церкви⁷⁶. У цьому контексті рідкісна через розміри черська мініатюра виявляється самотнім прикладом окремої такої ікони на відповідну тему, істотно розширюючи уявлення про сферу побутування сюжету в мистецькій практиці епохи.

Перелік рідкісних прикладів застосування іконографії Розп'яття продовжує двосторонній образ з Собором Богородиці на звороті з церкви Собору Богородиці в Блажеві (НМЛ)⁷⁷. Слід кріплення знизу вказує на його використання як процесійного⁷⁸, цілком слушно відзначено також спорідненість зображення з церковними хоругвами⁷⁹. Образ, вірогідно, міг слугувати своєрідним "еквівалентом" хоругви, виконаним у твердому матеріалі, й здатний відзначати давнішу практику, не відображену іншими пам'ятками. Унікальне для мистецької культури вміщення "Розп'яття", як і "Собору Богородиці", на тлі взаємно перехрещених, накладених один на одного червоного та блакитного ромбів за аналогією з іконою Богородиці з церкви архангела Михаїла у Флоринці (Історичний музей у Сяноку), очевидно, варто співвідносити з Акафістом⁸⁰.

Так само цілком винятковим зразком теми є згаданий прецесійний хрест другої половини XV ст. з церкви святого Георгія у Городиську. При впровадженні до наукового обігу ця виняткова пам'ятка отримала коментарі, які нерідко не мають нічого спільного з її індивідуальними особливостями, на виявленні яких, природно, мали б бути зосереджені супровідні пояснення. Уже відзначалося, що з огляду на виконання зображень на обох сторонах та іконографічну програму немає ніяких підстав вбачати в ньому хрест для завершення комплексу ікон передвітарної огорожі. Очевидно, він виготовлений як виносний і лише затесаний знизу коли обламався штир, який вставляли у високе древко. Зрештою, якщо тут може бути проблема, то її здатне усунути дослідження ґрунту та пігментів обох частин процесійного хреста. Наступним очевидним непорозумінням є явно "насилльне" віднесення городиського хреста до спадщини практично невідомої досі львівської школи малярства XV ст.⁸¹ Дотепер у найближчому оточенні міста віднайдено лише дві ікони XV ст. – "Богородицю з Емануїлом на престолі з двома ангелами" з Троїцької церкви у Гамульці (Львівський



Розп'яття з пристоячими.
З Успенської церкви у Волі Кривецькій. МНЗП.

музей історії релігії⁸²) та "Похвалу Богородиці" з півпостатями пророків (перемальована, запрестольний образ діючої церкви), які, з огляду на походження, можна б співвіднести з мистецьким середовищем міста. Перша з них опублікована як зразок малярства першої половини століття⁸³, що, з огляду на її стилістику, видається надто раннім⁸⁴. Вони не здатні стати достатнім матеріалом для суджень про мистецьку культуру тогочасного Львова. Не збереглося відомостей і про тогочасних львівських малярів. Їх перелік розпочинає щойно прийнятий до міського права у 1495 р. "Prokopi Ruthenus pictor de Marmorusz"⁸⁵. За таких обставин випадало б відзначити хіба що певні аспекти місцевої традиції. Втім, Львів у зв'язку з городиським хрестом пригадано зовсім неоправдано, оскільки саме село знаходиться в найближчій околиці не Львова, а Перемишля й хрест поза всяким сумнівом належить до його спадщини. Тому єпископський собор, з якого, за сільським переказом, мав походити хрест, ніяк не львівський⁸⁶, а, звичайно, перемишльський. Окрім не зауваженої при першій публікації очевидної близькості званого за часів

появи хреста перемишльського осередку українського малярства⁸⁷, на такий родовід вказують і стилістика самого малярства та іконографія, виразно споріднені з найбільшим комплексом спадщини перемишльської школи, який Віра Свенціцька свого часу об'єднала навколо ікон з церков у Ванівці та Здвижені⁸⁸. Н. Шамардіна, зайнята заздалегідь прийнятим львівським слідом, при публікації городиського хреста, до відповідного кола пам'яток відкликала без докладнішого заглиблення у вимову відзначених іконографічних зв'язків⁸⁹. Хрест як виняткова позиція не тільки української мистецької культури заслугове, звичайно, окремого прискіпливого вивчення. Перша публікація тільки підвела до тієї сукупності проблем, що їх пропонує унікальний об'єкт перемишльської околиці. У ширшому іконографічному огляді випадало б лише підкреслити очевидний важливий момент перемишльських пов'язань, наголошений без надання йому більшого значення. Йдеться про рідкісну для іконографії зелену тканину на тілі Христа замість традиційної білої зауважену⁹⁰ також у згаданій іконі з церкви у Волі Кривецькій. Навряд чи можуть бути сумніви стосовно їх спільного родоvodu, оправданого походженням з одного осередку. Скромна деталь зайвий раз наголошує на необхідності більшої уваги до всієї сукупності прикмет студійованого зразка як неодмінної запоруки його об'єктивного осмислення.

Втім, цей конкретний приклад повертає до нашої головної теми. Пропонований перегляд побудований винятково на уже впроваджених до наукового обігу іконах і, відповідно до обраної теми, – поза їх докладнішим вивченням. Проте навіть з таким – не завжди, правду кажучи, вигідним – підходом вдається відійти від окремих здатних переростати на традицію поглядів періоду першовідкриття та раннього вивчення поодиноких залучених пам'яток, розставити окремі відповідні акценти значно глибшого розуміння й наблизитися до значно повнішого осмислення одного з не лише важливих, а й визначальних для загального образу традиції явищ української пізньосередньовічної релігійної іконографії. Короткий огляд найважливіших позицій української іконографії Розп'яття XV–XVI ст. показує ті шляхи еволюції теми, які закріпили за нею своєрідне на загальному

східнохристиянському тлі відзначене “подвійне” місце у складі комплексу ікон в інтер’єрі храму – як окремого образу та групи Розп’яття з пристоячими над “Воплоченням”⁹¹ у завершенні комплексу ікон перед вівтарної огорожі.

1 Gronek A. Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza (Biblioteka tradycji. – Nr 58). – Kraków, 2007. Дослідження побудоване насамперед на матеріалах XVII–XVIII ст. й аналізі поодиноких сцен страстного циклу, їх іконографії та її європейських графічних джерел.

2 Біскупські Р. Візантійські першовзріці зображення Розп’яття в українському іконописному малярстві XV-го і на початку XVI-го стт. // Церковний календар 1998 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1997]. – С. 195–207; Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест з живописними зображеннями // Музей народної архітектури та побуту у Львові. Наукові записки. – Львів, 1998. – Вип. 1. – С. 83–117; Гелитович М. Ікона “Розп’яття з при стоячими” другої половини XVI ст. з церкви пророка Іллі в Кривчицях // Львів: місто – суспільство – культура. – Львів, 1999. – Т. 3: Збірник наукових праць / За редакцією Мар’яна Мудрого (Вісник Львівського університету. – Серія історична. – Спеціальний випуск). – С. 32–43; Biskupski R. Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z połowy XV wieku. – Sanok 2000; Його ж. Розп’яття з церкви в Рихвалді (Овчари). Ікона з 2-ої половини віку // Церковний календар 2002. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2001]. – С. 108–120; Гелитович М. Ікони “Страсті Христові” XV – першої половини XVI століття // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – № 2(7). – С. 108–111; Aleksandrowicz W. Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – Т. 7, zes. 3(27). – С. 791–816; Його ж. Найдавніші ікони Берестейщини (Зі студій над забутих регіоном розвитку української мистецької культури) // Пам’ятки України: історія та культура. – 2002. – Ч. 3–4. – С. 154–156; Біскупські Р. Ікона з 2 половини XV ст. століття з церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Ванівці (Węglówce) // Церковний календар 2007. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2006]. – С. 89–95; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 209–211, 223–229, 387–391; Гелитович М. Найдавніші українські ікони Страстей Господніх // Збереження та порятунок сакральних пам’яток Галичини: Матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва “Студіон”. Львів, 4–5 травня 2006 року / Упорядники О. Войтюк,

о.С. Дмитрух. – Львів, 2006. – С. 17–22; Gronek A. Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym. – Warszawa, 2009.

3 Розуміння зазначеної проблеми вперше докладніше сформульовано в студії над українською іконографією Покрову Богородиці: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 271–359.

4 На українському матеріалі увагу до цієї закономірності привернуто: Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх “Берестейських читань” Львів–Київ–Харків, 20–23 червня 1994 р. – Львів, 1996. – С. 133. Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 431.

5 Увагу до цього триєдиного ансамблю вперше привернуто: Александрович В. Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1994. – Т. 227: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 64.

6 Водночас із численними виявами продовження традиції, тогочасна практика принесла й свідчення докорінного переосмислення історично складеного триєдиного ансамблю. Найяскравішим його виявом стало входження Страстного циклу до комплексу ікон передвівтарної огорожі з одночасним “відмиранням”, як випадає здогадуватися, “Страшного суду”, що засвідчили визначальні для львівського середовища першої половини XVII ст. комплекси ікон П’ятницької та Успенської церков: Александрович В. Образотворчі напрями... – С. 66; Його ж. Іконостас П’ятницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси. – Львів, 1996. – С. 117; Ejusdem. Cykl pasyjny... – S. 791–816; Його ж. Іконографічні особливості складу ансамблю ікон передвівтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616–1638 років // Збереження та порятунок... – С. 9–16; Його ж. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства. – Львів, 2011. – С. 371–379.

7 Численні описи церков XVIII ст., які під відповідним оглядом опрацювала Агнешка Гронек, зафіксували також інші способи вміщення ікон Страстей (що, логічно, мусило практикуватися й давніше): Gronek A. Ikony Męki Pańskiej... – S. 13–23. Виклад, однак, переконує, що авторка не завжди давала раду з відчитанням та інтерпретацією поодиноких переказів. Так, наприклад, всупереч твердженню про наявність у церкві святого Дмитрія у селі Дмитріє на Львівщині двох ікон Страстей (Ibidem. – S. 21) запис візитатора “...u ściany prawey... Passya Chrystusowa na Kortynie płucienney z farb opelzła, ale druga iest

dewniana teraz w malowaniu” (Ibidem. – Przur. 110) насправді свідчить про виконання нової на дереві замість давньої на полотні, з якої осипалася фарба. На жаль, подібні приклади у тексті непоодинокі.

8 Скронним кроком на цьому шляху є студія, запропонована на волинському матеріалі: Александрович В. Ансамбль ікон передвівтарної огорожі середньовічних храмів Волині // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року. – С. 26–34.

9 Яскравий і винятковий для усього східнохристиянського світу приклад такого цілком самостійного розвитку привнесеної ідеї пропонує іконографія Покрову Богородиці, заснована на візантійському шануванні Богородиці Заступниці та виведеній з давньої візантійської традиції іконографічній формулі її зображення Лише від XIII ст. вихідний імпульс докорінно переосмислено, що й дало унікальну українську іконографію теми, яка не має прецеденту у всьому східнохристиянському світі: Александрович В. Покров Богородиці.

10 Наталія Шамардіна твердила про походження із завершення ансамблю ікони хреста з Георгіївської церкви у Городичку (Музей народної архітектури та побуту у Львові), на її припущення, нібито повторно закріпленого в держаку як процесійний: Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест... – С. 87. Однак городиський хрест двосторонній і з розбудованою іконографічною програмою – обидва перелічених моменти заперечують можливість запропонованого призначення.

11 Боніфатій (Івашків Б.), Радомська В. Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря Св. Йосифа Обручника, м. Львів // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – № 10; Дмитрух С., о. Українське сакральне мистецтво в колекції “Студіон”. – Львів, 2005. – Ч. 1. – С. 80.

12 Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928. – Ч. 57.

13 Гелитович М. Маловідомі пам’ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna... – № 21.

14 Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог. – Івано-Франківськ, 2007. – № 2; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ 2007. – Іл. 204. До наукового обігу впроваджений: Реставрація музейних колекцій. Каталог виставки. – Львів, 1989 (без пагінації). Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Малярі Рожнятівщини у другій половині XVI ст. (Зі студій над найдавнішою

малярською спадщиною батьківщини Івана Вагилевича) // Шашкевичіана. – Львів; Вінніпег, 2000. – Вип. 3–4. – С. 159–161 (вказно на можливість львівського родоводу).

15 Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – II. 46. Помилково подано як не зафіксованого походження об’єкт зі збірок Музеум Народового Зіємі Пшемискей (далі МНЗП) в Перемишлі.

16 Давньоукраїнська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003. – С. 46–47 (фрагмент).

17 Свенціцький І. Іконопись... – Ч. 65; Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 40–42. – № 58–60.

18 Репродукований: 150 святинь Великої Волині. – Рівне, 2011. – С. 42. Йому присвячене підготовлене до друку окреме коротке дослідження: Александрович В. “Розп’яття” другої половини XVI століття Успенського собору у Володимирі. Новіша, зафіксована від початку XVIII ст. традиція пов’язує володимирський хрест з історією місцевого уродженця, святого Йосафата Кунцевича.

19 Як “ІВАН ФІСЛІ” підписаний також на згаданому хресті з церкви в Городиську: Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест... – С. 88, 89 (іл.).

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

21 Архив Юго-Западной России (далі – АЮЗР). – Киев, 1859. – Ч. 1, т. 1. – С. 79; Archiwum XX. Lubartowiczów Sanguszków w Sławucie. – Lwów, 1910. – Т. 6. – С. 77.

22 Його давніші огляди див.: Луць В. Волинські ікони XIII–XVI століть // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2000. – Вип. 5: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць. – С. 65–86; Ejusdem. Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku // Przegląd wschodni. – 2001. – Т. VII, zes. 3(27). – С. 749–770. Найновішу, хоча й не вичерпну публікацію відповідних пам’яток див.: 150 святинь... – С. 26, 30–72.

23 Частково ці матеріали використано: Александрович В. Ансамбль ікон... – С. 32. Публікацію візитацій див.: Генеральні візитації церков і монастирів Володимирської унійної єпархії 1695–1696, 1699–1700, 1703–1705, 1715 і 1718 років: Книга протоколів та окремі описи / Вступ і загальна редакція: Анджей Гіль, Ігор Сковчиляс. Упорядкування: Анджей Гіль, Ірина Макевич, Павел Сиговський, Ігор Сковчиляс, Ірина Сковчиляс. – Люблін; Львів, 2011.

24 Славяно-русские рукописи XV–XVI веков Научной библиотеки Московского университета (Поступления 1964–1978 годов). – Москва, 1981. – С. 103.

25 Александрович В. Ансамбль ікон... – С. 31.

26 Фото див.: Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven;

London 2004. – P. 488.

27 Свенціцький І. Іконопись... – Ч. 109; Свенціцький-Свяницький І. Ікони... – Табл. 108, № 176.

28 Kłosińska J. Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów. – Т. 1). – Kraków, 1973. – Nr. 19; Ejustdem. Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – Pl. 35.

29 Свенціцький І. Іконопись... – Ч. 65, 66.

30 Боніфатій (Івашків Б.), Радомська В. Галицька ікона... – № 5.

31 Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Москва, 1986. – С. 39.

32 Смирнова Э. С. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. – Москва, 2000. – С. 271.

33 Про них див.: Weitzmann K. Three Painted Crosses at Sinai // Ejustdem. Studies in the Arts at Sinai. – Princeton, 1982. – P. 409–417.

34 Полацкі Спаса-Еуфрасінеўскі манастыр / Аўтар тэксту А. А. Ярашэвіч. – Мінск, 2006. – С. 19, 24.

35 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. J. Gienzy, A. Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 105–108.

36 Мокрій В. З практики реставрації іконостасів жовківської школи для діючих церков // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1994. – Ч. 8. – С. 83.

37 У цьому вбачається “звичайна” модель стосунків зі взірцевою візантійською традицією, винятково яскравий приклад якої пропонує українська середньовічна іконографія Покрову Богородиці, опрацьована як самобутній розвиток візантійського шанування Богородиці Заступниці (див. вище).

38 Огляд їх найбільшої збірки без спроби осмислення явища див.: Гелитович М. Богородиця з Дітям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. Львів, 2005.

39 Найдокладніший огляд без осмислення традиції див.: Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”. Львів, 2005.

40 Grešlík V. Ikony 17 storočia na Východnom Slovensku. – Prešov, 2002. – Il. 1.

41 Найдавнішим таким прикладом є ікона з Успенської церкви у Волі Кривецькій (МНЗП): Biskupski R. Ikony... – Il. 16.

42 Александрович В. Инвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року // Український археографічний щорічник. – Київ, 2006. – Вип. 10–11. – С. 443, 444. Ікони на полотні належать до очевидних новачій релігійної мистецької культури епохи. Про їх поширення у мистецькій практиці українських

земель див.: Його ж. Образотворчі напрями... – С. 70. Найстарші оригінальні зразки є збереглися починаючи від кінця XVI ст. Про них див.: Косів Р. Українські хоругви. – Київ, 2009.

43 Гелитович М. Маловідомі пам’ятки... – № 3. Хоч авторка ствердила: “На час створення пам’ятки вказують як характер малярства й декору німбів та архітектури, так і іконографічні особливості, виражені у загальній схемі та в деталях” (там само. – С. 67), насправді ікона лише відтворює певні особливості стилістики другої половини XV ст. Проте зроблено це в формах, які виразно відходять від її автентичної вимови, тому ванівське “Розп’яття” повинно бути датоване вже наступним століттям. Пропозицію Марії Гелитович прийняв: Біскупські Р. Ікона з 2 половини XV ст. століття... – С. 89–95.

44 Біскупські Р. Ікона... – С. 95.

45 Малоймовірність такого використання відзначив: Біскупські Р. Ікона... – С. 94.

46 Гелитович М. Маловідомі пам’ятки... – С. 67.

47 Репродукції та опис див.: Różycka Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego. – Lublin, 2000. – S. 66–93. Скромна спадщина українського монументального малярства пізньосередньовічної доби зберегла один це молодший такий приклад у скороченому циклі у вівтарі церкви святого Онуфрія у Посаді Риботицькій. Увагу до нього нещодавно привернула: Gronек А. Ікони... – S. 14, рзур. 19. Незрозумілим, однак, виявляється запропоноване при цьому твердження нібито “ogromne zniszczenia warstwy malarskiej uniemożliwiają na tym etapie badań nawet ich wstępne datowanie”, оскільки найстарший пласт фресок вівтаря (у наві є й молодші дрібні фрагменти) цілком виразно відображає стилістику першої половини XVI ст.

48 Оскільки собор не зберігся, його фрески зафіксовані лише археологічно. Серед них віднайшовся фрагмент з головою Христа: Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – С.-Петербург, 1997. – С. 31. На підставі яскраво виражених елементів динамічного упозування постаті його визнано залишком композиції “Воскресіння – Зішестя до аду”, наявність якої підказала присутність у системі монументального малярства собору розбудованого страсного циклу: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 17. Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 278; Його ж. Монументальне малярство // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 906.

49 У літературі донедавна побутувала найраніша, нібито, згадка про ікони Розп’яття, зафіксовані у київському Софійському соборі

на початку XV ст., проте вона виявилася непорозумінням – відповідне джерело вказує не на ікони, а реліквію Святого Хреста: Александрович В. Чи була ікона Страстей Христових у київському Софійському соборі перед початком XV століття? // Софійські читання. Матеріали III науково-практичної конференції “Пам’ятки національного заповідника “Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки”. – Київ, 2007. – С. 37–48; Його ж. Скарбниця київського Софійського собору на початку XV століття // Софійські читання. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська”: культурний діалог поколінь” (м. Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – Київ, 2009. – С. 133–136.

50 Короткий опис іконографії див.: Гелитович М. Найдавніші українські ікони... – С. 17–18 (ікону названо запрестольною: там само. – С. 17). Кольорові репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XLI; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Il. 86. Про неї див.: Gronек А. Ікони... – S. 180–182.

51 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Il. 101. Про неї див.: Gronек А. Ікони... – S. 184–185.

52 Гелитович М. Найдавніші українські ікони... – С. 18–19. Про неї див.: Gronек А. Ікони... – S. 188–189.

53 Репродукований: Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. – Філадельфія, 1973. – Il. 139. Про нього див.: Gronек А. Ікони... – S. 191–192.

54 Кольорові репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXIX; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Il. 99. Про неї див.: Gronек А. Ікони... – S. 186–187.

55 Бібліографію майстра станом на 2000 р. див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 159, приміт. 19 (новіша література не систематизована).

56 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Il. 224. Про нього див.: Gronек А. Ікони... – S. 189–190.

57 Найкращі репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LV; Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – № 34. Про неї див.: Gronек А. Ікони... – S. 193–195.

58 Давньоукраїнська ікона... – С. 54–61. Пор.: Про нього див.: Gronек А. Ікони... – S. 191.

59 Давньоукраїнська ікона... – С. 63. Як єдиний знаний приклад в іконографії, ікона обабіч має постаті пророків з текстами пророцтв на розгорнутих сувоях

– перша встановлена досі заповідь того укладу, який застосовано в завершенні ансамблю ікон львівської П’ятницької церкви.

60 Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999. – Il. 23; Український іконопис XIX–XIX ст. з колекції НХМУ. – Київ, 2005. – № 25. – С. 64. Пор.: Gronек А. Ікони... – S. 197–198. Одиною аналогією є новгородська ікона XV ст. “Земне життя Христа” з церкви святих Бориса і Гліба “в Плотніках” у Новгороді (Новгородській Государственный об’єдинений музей-заповідник): Смирнова Э. С., Лаурин В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. – Москва, 1982. – № 6.

61 АЮЗР. – Киев, 1889. – Ч. 1, т. 6. – С. 183.

62 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Il. 163; Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Иконостас XVI–XVIII століття із села Старої Скваряви. Альбом. – Львів, 2009. – С. 86.

63 Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Иконостас... – С. 124.

64 Репродукований: Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Иконостас... – С. 31–84. Уже в другому реченні автори, не вдаючись до аргументації, ствердили: “Иконостас церкви Архистратига Михаїла села Старої Скваряви Львівської області – одна з кращих пам’яток перемишльської школи іконопису” (там само. – С. 5). Однак спадщина перемишльського малярства XVI ст. нараховує сотні зразків, а вступ не пропонує ні однієї конкретної аналогії. Питання авторства поодиноких ікон також не поставлено.

65 Проблема вперше постала з відкриттям творчості анонімного чинного в Перемишлі майстра першої третини століття: Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв’язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000. – Вип. 35–36. – С. 76–98.

66 Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Иконостас... – С. 124.

67 Формати, близькі до квадрату, в Україні нотуються зрідка від зламу XV–XVI ст., як, наприклад, у “Покрові Богородиці” з Покровської церкви в Рихвалді (НМЛ): Александрович В. Покров Богородиці... – С. 230. Інший приклад пропонує не зафіксованого походження “Преображення” (Історичний музей у Сяноку): Biskupski R. Ikony w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – Il. 33; Ejustdem. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – Il. 30.

68 Це найраніший приклад теми в Україні, який значно випереджує фрагментарно збережену (вціліла лише права половина композиції) ікону з церкви святої великомучениці Параскеви в Малнові на Яворівщині (НХМ): Шедеври... – Il. 24; Український іконопис... – № 24. – Il. 65.

69 Грешлик В. Церква Стрітня Господнього

в селі Козяни (Коапу) поблизу Бардієва (Декілька приміток до її ікон, іконостаса та настінного розпису й гравюри) // *Zachodnioukraińska sztuka...* – Іл. 1.

70 Свенціцький І. Іконопись... – Ч. 57; Гелитович М. Найдавніші українські ікони... – С. 20.

71 Про неї у контексті практично досі не сприйнятого в Україні берестейського регіону української мистецької культури див.: Александрович В. Найдавніші ікони Берестейщини (Зі студій над забутих регіоном розвитку української мистецької культури) // *Пам'ятки України: історія та культура.* – 2002. – Ч. 3–4. – С. 155–156. Пор.: Гелитович М. Найдавніші українські ікони... – С. 21 (на думку авторки “ймовірно, була на престольно”); Її ж. Доля ікони “Розп'яття з пристоячими” з Черська” // *Волинська ікона: дослідження та реставрація.* Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 48–50.

72 Александрович В. Інвентар... – С. 444.

73 Там само. – С. 441 (“Obrazek ś[więtey] Przewystey nad siwierzkimi drzwiami”), 444 (“Obrazek ś[wjaty] Piotra u Pawła. Obrazek Raspiaty Christowa”), 445 (“Obrazek ś[wjato] Mychayła”)/

74 Див. приміт. 39.

75 Там само. – С. 444.

76 Александрович В. Іконостас... – С. 114.

77 Без коментарів репродукована: Літопис Бойківщини. – Самбір, 1931. – Ч. 1. – Табл. III. Про неї див. Косів Р. Ікони з двобічними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (призначення, іконографія та художні особливості) // *Літопис Національного музею у Львові.* – Львів, 2010. – № 7(12). – С. 136 (іл.), 139.

78 Косів Р. Ікони... – С. 139.

79 Там само.

80 Александрович В. Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Арг. Михаїла у Флоринці // *Церковний календар 1997 рік.* Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок, 1996]. – С. 91–92.

81 Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест... – С. 112.

82 Скоп П. Ікона “Богородиця на престолі” першої пол. XV ст. із збірки Львівського музею історії релігії // *Національний науково-дослідний реставраційний центр України.* Львівський філіал. Бюлетень № 9. – Львів, 2007. – С. 109–117. Репродукцію див. також: Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас... – С. 15.

83 Новіше дослідження показало, що з огляду мистецької традиції найцікавішим у ній є зображення Емануїла, взороване на зразках з-перед кінця XIII ст.: Александрович В. Ікони часів князя Лева Даниловича (друкується).

84 У цьому переконує насамперед зіставлення з найстаршими збереженими в околицях міста іконами з доробку майстрів кінця XIV – першої третини XV, які виконували ансамблі монументального малярства

для короля Владислава II Ягайла: Александрович В. *Образотворче мистецтво // Історія Львова: У трьох томах.* – Львів, 2006. – Т. 1: 1256–1772. – С. 202.

85 Александрович В. Іконостас... – С. 109, приміт. 66. Пор. Його ж. *Західноукраїнські малярі...* – С. 93. Н. Шамардіна перерахувала віддавна відомих за документами львівських майстрів XV ст. (Найдавніший галицький хрест... – С. 112), не врахувавши, що усі вони належали до культурного кола західноєвропейської орієнтації, тому їх не випадало б використовувати у контексті історії місцевого варіанту української мистецької культури.

86 Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест... – С. 112.

87 Вперше кроткий огляд тогочасної малярської спадщини українського Перемишля запропонувала: Свенціцька В. І. *Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т.* – Київ, 1967. – Т. 2: *Мистецтво XIV –першої половини XVII століття.* – С. 217–244; Її ж. *Українське малярство XIV–XVI століть // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків.* Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 11–17. Пор. також: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. *Український середньовічний живопис.* – С. 15–16. Пор.: Александрович В. С. *Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво.* – С. 431–433. Найдокладніша досі публікація на відповідну тему (Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис...*) побудована насамперед на матеріалах перемишльського походження, проте автор мало торкався проблематики історії самого осередку. Пор. також: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. *Українська ікона...* – С. 30–37. Середовище українських малярів Перемишля другої половини XV ст. описано: Александрович В. *Західноукраїнські малярі...* – С. 46–51.

88 Свенціцькая В. И. *Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвизень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции.* – Москва, 1977. – С. 279–290.

89 Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест... – С. 110.

90 Там само.

91 Про “шлях” іконографії “Воплочення” до такого поєднання у мистецькій практиці українських земель див.: Александрович В. *Українська іконографія Воплочення зламу середньовіччя та нової доби // 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. 60–70.

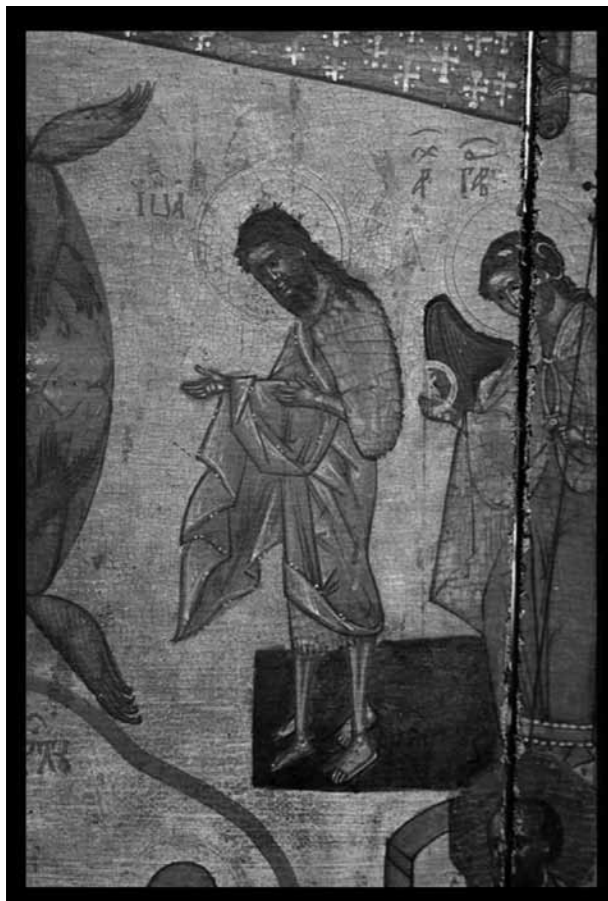
Олена КИРИЛОВА **ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ** **СВЯТОГО ІВАНА ПРЕДТЕЧІ** **НА ПРИКЛАДІ ПАМ'ЯТОК** **ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У** **ЛЬВОВІ ІМ.А.ШЕПТИЦЬКОГО.**

Святий Іван Предтеча та його діяння відіграють важливу роль в розвитку християнства і богослов'я. Одним із вагомих аспектів діяльності святого та його приналежності до ряду найвідоміших та найшанованіших осіб у християнському світі є те, що Іван став Предтечею Месії та Його Хрестителем, Провідником покаяння та хрещення, Провісником Царства Божого. Для перших послідовників Христа Іван був провісником месіанського призвання Ісуса, і саме від Хрестителя було наслідувано образ омовіння-очищення, який згодом став «Таїнством Хрещення». Св. Іван Предтеча – останній із вітхозавітних пророків, безпосередній попередник Христа. «Це Той, про котрого написано: Ось, Я посилаю Ангела Мого перед Тобою, котрий приготує шлях Твій перед Тобою. Бо кажу вам: із народжених жінками (немає) жодного пророка, більшого від Івана Хрестителя».(Лк.7; 17, 28). Іван Предтеча стоїть на межі двох завітів: Старого і Нового. Він замикає пророків і відкриває апостолів. Св. Іван Хреститель був великим Божим вибранцем, що мав за завдання приготувати єврейський народ до прийняття з вірою Божественного Спасителя Ісуса Христа. Небуденні чесноти святого і його визначна роль оспівуються в Богослужінні його празників. Так, на святі «Усікновення голови Св.Івана Предтечі» є такі звертання до святого: «Як назвемо тебе Пророче? Чи Ангелом? Чи Апостолом? Чи Мучеником? Ангелом, бо ти жив наче безтілесний; Апостолом, бо ти навчав усі народи; Мучеником, бо твою голову відсічено за Христа.»² В релігійному догматі св.Івану Предтечі відведено окреме та особливе місце поряд з Богородицею. Згідно з поясненнями церкви, Іван Хреститель передував не лише у народженні та смерті Христа, але й був попередником у його справах і вченні.

Значення Івана Предтечі у християнстві також прирівнюють з місцем пророка Іллі в іудейській традиції. Факт спорідненості із святим Іллею як аскетом-пустельником і пророком підтверджується словами з Євангелія: « І запитали його: «А хто ж? Чи Ілля? І відказує «Ні!», «Чи пророк?» І дав

відповідь «Ні!» (Ів.1; 21). В Богослов'ї Іван Предтеча вважається двійником пророка Іллі.

Святий Іван Предтеча, Хреститель Господній славиться особливим культом і почитанням в усіх країнах християнського світу, як у східній так і в західній традиції. У Східній церкві встановлено шість свят на честь св.Івана Предтечі: Різдво – 7 липня; Усікновення голови – 11 вересня; Зачаття – 23 жовтня; Собор – 20 січня; Перше і Друге знайдення голови – 9 березня; Третє знайдення голови – 7 червня. З поміж цих празників найбільшими вважаються Різдво та Усікновення голови. 18 вересня згадується пам'ять батьків Івана Предтечі – праведних Захарії та Єлисавети. Культ св. Івана Предтечі був поширеним на теренах давньоруської держави. На це вказує велика кількість храмів, присвячених святому. Відомості про це знаходимо у Києво-Печерському Патерику та Літописі Руському. У Іпатієвському Літописі вказано, що Володимир Великий після свого хрещення, у Корсуні, збудував церкву на честь святого. Наприкінці 11 ст. біля Північної стіни Успенського Собору, коштом боярського сина Захарія, було зведено церкву святого Івана Предтечі, яка пізніше увійшла до складу головного храму монастиря. Наприкінці 11- поч.12ст. у Печерському монастирі, біля північно-західного рогу Успенського Собору, було збудовано невелику Іванівську хрещальню. Відомими пам'ятками є також храми Івана Предтечі у Керчі 10-11 ст., що належить до найдавніших сакральних споруд зниклої Візантії і Криму, та на Опоках в Новгороді, закладена у 1127 році князем Всеволодом Мстиславовичем.³ Пам'яткою архітектури доби середньовіччя в Україні є також Церква св.Івана Предтечі 13-14 ст. у Феодосії - колишній вірмено-григоріанський храм. Сьогодні – це діюча православна церква Іверської ікони Божої Матері. Ще у 1920-х роках у вівтарній частині храму зберігалися середньовічні рельєфи із зображеннями св.Івана Предтечі, св. Миколая та сцени Євхаристії, які зникли за радянських часів. Діючий храм Івана Предтечі знаходиться також у Закарпатті, у Великоберезнянському районі – селі Сухой. Це – дерев'яна трьохзрубна церква, збудована у 17 ст., що належить до архітектурних пам'ятників народної школи бойківського стилю. У Львові діє одна із найстаріших сакральних споруд міста, збудована близько 1260 року



Фрагмент. Страшний суд.. 15 ст. с. Ванівка

– костел св.Івана Хрестителя на пл.Старий Ринок.⁴

Поширенню культу св.Івана Предтечі, зокрема, в Україні, сприяли різні богословські тексти, присвячені його празникам, які вже з 10 ст. перекладалися слов'янськими мовами. Учень Тирновської літературної школи, а згодом Митрополит Київський (1413-1420) Григорій Цамблак наприкінці 14 – початку 15 ст. написав Повчання на Різдво та Усікнення голови Івана Предтечі, що увійшли в його авторський збірник, а в 16 ст. Митрополит Московський Макарій включив їх до складу Великих Міней Четій. Ряд західноукраїнських Прологів 17-18 ст. містили «Сказання про перенесення перста Івана Предтечі у Київ» (відбулося 1092 року), що були, у свою чергу, складені за правління Володимира Мономаха (1113-1125).⁵

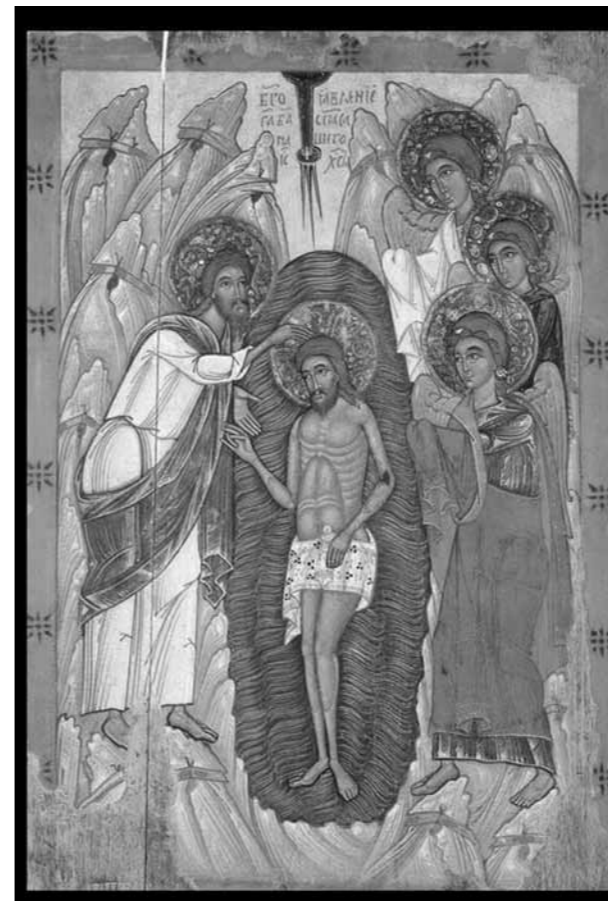
Виключне почитання святого в багатьох країнах християнського світу вплинуло на формування його широкої і різнобічної іконографії, що мала свої особливості в різних країнах, школах і традиціях, зокрема, в українському мистецтві. На Україні зображення св.Івана Предтечі найчастіше зустрічаються в Деїсусах, які спостерігаються у різних іконографічних

варіантах; також - як персонаж у сюжетних багатофігурних композиціях Страшного Суду, Хрещення Господнього, Зішестя в пекло й зрідка в житійних та храмових іконах, які, можливо, просто не збереглися до нашого часу. Зображення святого було в будь-якому храмі: в іконах, фресках та мозаїках, в скульптурі та книжковій мініатюрі, у творах декоративно-ужиткового мистецтва. Джерелами іконографії були канонічні Євангелія, апокрифічні сюжети, а також - різноманітні богословські та літургійні тексти.

Різнманітна іконографія святого Івана Предтечі обумовлювала різні сторони передачі його образу. Вже у ранніх зображеннях склалася незмінна традиція певної типології у творах, де образ і зовнішність святого легко впізнається як в окремих зображеннях, так і в сюжетних композиціях. Незважаючи на ряд спільних рис в зображеннях святого, його образ розкривається в різних аспектах. Серед численної спадщини іконопису виокремлено декілька поширених варіантів іконографії св.Івана Предтечі («Моління», «Богоявлення», «Ангел Пустелі», «Усікнення голови» та ін.), у яких є місце не лише ілюстративно- оповідному відображенню подій із життя святого, але й передбачено певний символічний зміст, що несе в собі глибину і багатогранність духовної сутності святого. В перерахованих вище іконографічних варіантах зображення Івана Предтечі найчастіше зустрічаються і в українському іконописі.

Перші зображення Івана Предтечі з'явилися у ранньохристиянському мистецтві в композиціях «Хрещення Господне». На них він зображався чоловіком середнього віку з чорним довгим хвилястим волоссям і бородою, з аскетичними рисами обличчя, одягненим у волосяницю. Праву руку він покладав на голову Ісуса Христа, в лівій тримав звиток, або посох, увінчаний хрестом.⁶ Поступово складалася традиційна іконографія сюжету «Хрещення-Богоявлення» та образ св.Івана Предтечі в ньому.⁷

Найранішим із відомих односібних образів святого вважається ікона «Св. Іван Предтеча» другої половини 6 ст.(?) з монастиря св.вкм. Катерини на Синаї, яка знаходиться у Музеї мистецтв ім.Б. і В.Ханенко в Києві⁸. На цій іконі він представлений в ріст, одягнутий у



Богоявлення. Сер. 16 ст.
З церкви в околицях м. Калуш.

волосяницю і гіматій, у лівій руці тримає звиток з написом грецькою мовою: «Се Агнець Божий, що на себе гріх Світу бере» (Ів.1;29). У верхній частині ікони, у медальонах зліва і справа, розміщені оглавні зображення Спасителя і Богородиці.

Про особливе шанування святого в Україні та інших країнах візантійської сфери впливу свідчить, зокрема, збережена іконописна спадщина Національного Музею у Львові ім. А.Шептицького, у колекції давньоукраїнського мистецтва якого нараховується значна кількість пам'яток із зображенням Святого Івана – Пророка, Пустельника, Предтечі і Хрестителя Господнього.

Зображення святого тут представлені на іконах Деїсусних рядів -«Триморфонах» (на прикладах збережених музейних пам'яток, починаючи з 15 ст.), чинах «Моління» (- з 15 ст.), сюжетних намісних або празникових композиціях «Богоявлення – Хрещення Ісуса Христа» (- з 14 ст.), «Усікнення голови Івана Предтечі» (-з 17 ст.), а також - як персонаж пророчого та додаткового рядів іконостаза (- з 17 ст.). Маємо досить значну кількість односібних намісних або молільних зображень іконографічного

варіанту «Св.Іван Предтеча – Ангел пустелі» (-з кін. 15 ст-поч.16 ст.), образів «Св.Іван Предтеча – голова» (-з 17 ст.), а також - одну унікальну намісну ікону середини 16 ст. - «Св.Іван Предтеча зі сценами життя та чотирма євангелістами». Зустрічаються двофігурні зображення Івана Предтечі з іншими святими (- з 17ст.). Іван Предтеча представлений також як персонаж в сюжетних багатофігурних композиціях «Страшний Суд» (-з 15 ст.) і «Зішестя до аду» (- з 15 ст.).

Зібрані і збережені у музейній колекції пам'ятки представляють різні школи іконопису: західно- і східно-українську, російську, грецьку, сербську, італійську. Ікони написані як професійними, так і народними майстрами, і охоплюють період з 14 по 19 століття. Досить значна кількість ікон датується саме 17-19ст. Вони репрезентують різноманітність і багатогранність іконографічних зображень св.Івана Предтечі, а також - композиційні, стилістичні та малярські особливості вирішення його образу впродовж століть.

Ікони із зображенням святого Івана Предтечі, як і більшість інших пам'яток збірки, були привезені до музею першим його директором І.Свенціцьким з експедицій Галичиною, Лемківщиною, Бойківщиною у різні часи. Багато їх представлено саме з перших надбань музею - 1905-1906 років, 1908- 1909 рр., 1913-14 рр., 1920-х – 30х рр. Ікони були також закуплені з приватних збірок і в окремих художників.

В даній статті запропонована спроба висвітлення збірного образу святого Івана Предтечі у східнохристиянській традиції в різних його іконографічних варіантах на прикладі вищезгаданих пам'яток. В першу чергу зверталася увага на такі іконографічні типи святого та історію їх формування як «Св.Іван Предтеча - Ангел Пустелі», «Усікнення голови Івана Хрестителя», «Усікнення і віднайдення чесної голови Івана Предтечі», «Іван Предтеча – голова» та інші. В статі також частково відтворено образ Івана Предтечі на житійних іконах та в чині «Моління». Окрім іконографічного принципу, що був покладений в основу систематизації творів, паралельно розглядалися стилістичні і художньо-образні особливості ікон відповідно до їх хронології. Деякі із запропонованих до огляду пам'яток є відомими творами в історії українського мистецтва. Проте, багато із залучених в

статті ікон на сьогодні не опубліковані і потребують подальшого дослідження.

Впродовж століть образ Івана Предтечі збагачувався символікою, що відтворювала різні аспекти служіння святого та його почитання. Результатом цього процесу стало формування іконографії «Св. Йоанн Предтеча - Ангел Пустелі», в якій вагомою характеристикою образу та ілюстрацією слів Христа є ангельська природа Івана Хрестителя. У формуванні цієї іконографії можна виділити декілька етапів. У 10-11 ст. існувала сцена «Моління св. Йоанна Предтечі в пустелі», де представлявся момент призвання святого на служіння. Він зображався у молитовній позі на тлі гірського ландшафту.⁹ В середині 11 ст. у мініатюрах з'явилося зображення Івана Предтечі з сокирою при дереві, що не плодоносить, як ілюстрація слів святого, що нерідко розміщувалися на звитку в його руці.¹⁰ Приблизно в той самий час сокира була включена в композицію «Хрещення Господне», як на іконі 12 ст. з монастиря св. Катерини на Синаї. В таких сюжетах зображення дерева із сокирою використовувалося в якості емблеми Богоявлення і покаяння під час обряду хрещення. Саме перед хрещенням людей в ріці Йордан Іван Предтеча закликав: «Покайтеся, бо наблизилось Царство небесне» (Мф. 3,2). Сокира при корені дерева, або зрубленого дерева – один із головних символів Івана Предтечі. Він походить із вітхозавітного пророцтва Даниїла, коли той тлумачив сон Навуходоносера про «зрублене дуже високе дерево» (Дан. 4:7 – 14). Про це говориться у Євангелії від Матея: «Вже і сокира при корені дерев лежить: усяке дерево, що не приносить доброго плоду зрубують і кидають у вогонь» (Мф. 3: 10). В епоху відродження, у 15-16 ст., дерево з сокирою символізувало прихід «євангельської ери Благодаті», що прийшла на зміну вітхозавітній ері закону Мойсея.¹¹

Нарубежі 11-12 ст. було виконано мозаїчне зображення Івана Предтечі з усікненою головою на фасаді монастирського храму Св. Георгія в Палермо, яке не зберіглося до сьогоднішнього дня. В цей же період відбувалося формування іконографії «Віднайдення чесної голови св. Івана Предтечі», і зображення голови святого на його молільних образах було взято з цього сюжету. Супроводжуючий текст на таких зображеннях пов'язувався саме із

віднайденням і почитанням чесної голови святого. У 12 ст. з'являються сюжети «Св. Йоанн Предтеча в пустелі», на яких всі перераховані вище іконографічні елементи – пустеля, сокира при корені неплодного дерева, звиток з євангельським текстом, голова в посудині – були об'єднані у єдиному просторі з образом молільного святого.¹² Наприкінці 13 ст. ця іконографічна схема образу Івана Предтечі була доповнена зображенням крил.¹³

Образ св. Івана Предтечі як Ангела пустелі відображає те, що він є безпосереднім Предтечею Ісуса Христа. Першоджерелом зображення крилатого святого є пророцтво Малахії: «Ось, я надсилаю Ангела Мого, і він приготує шлях переді Мною.» (Мал. 3.1), яке у Новому Завіті співвідноситься з особистістю Івана Предтечі. (Мф 11. 10; Мк 1. 2; Лк 7. 27)., а також – слова пророка Ісайї: «Голос накликаючого в пустелі: приготуйте шлях Господу, прямими зробіть у степу стежі Господу нашому» (Іс., 40,3). Відповідно до богословського тлумачення, Іван Предтеча мав ество подібне ангельському внаслідок свого аскетичного подвигу - він жив у пустелі наче безтілесний. Крила символізують чистоту його помислів і буття як пустельника.

Зображення Івана Предтечі - Ангела Пустелі відомі на прикладі збережених у музеї українських пам'яток, ймовірно, з кін. 13-поч. 14 ст. В подальшому, цей іконографічний варіант отримав розповсюдження у 15-17 ст. Такий образ святого зустрічається як на одноосібних пам'ятках, так на його житійних іконах. При чому, як показують збережені пам'ятки, в середнику українських житійних ікон 16 ст. Іван Предтеча зображався в образі Пророка, Проповідника, Предтечі і Хрестителя Господнього, але без крил,¹⁴ на відміну від пам'яток російського, а також окремих творів грецького, болгарського, сербського іконопису кін. 14-16 ст., на яких Йоанн Предтеча саме в образі Ангела Пустелі був написаний в обрамленні житійних сцен.¹⁵ На деяких українських житійних храмових іконах 17 ст. святий також зображався з крилами в образі Ангела Пустелі, Пророка і Предтечі Христового.¹⁶ Також є збереженими пам'ятки 17 ст. іконографічного типу «Іван Предтеча - Ангел Пустелі зі сценами життя» у Польщі.¹⁷ В Росії образ крилатого Івана Предтечі створювався у 14-15 ст., а найбільшого розповсюдження він мав на пам'ятках 16-

17 ст.¹⁸ Зображення Івана Предтечі як Ангела Пустелі, який тримає у лівій руці дискос зі своєю усікненою головою або маленьким Ісусом Христом в російських іконостасах частіше зустрічаються як фрагменти Моління.¹⁹

Виділяють декілька варіантів іконографії «Іван Предтеча – Ангел Пустелі». На них всіх Предтеча зображений фронтально або у невеликому розвороті. Перший варіант - це коли зберігається благословляючий жест правої руки святого, а в лівій він тримає розгорнутий звиток з євангельським текстом. Другий - в лівій руці святого зображається звиток і посох. Третій, коли святий тримає посох і чашу з головою. Четвертий варіант, який найбільше зустрічається на українських і російських іконах - святий у лівій руці тримає чашу з головою і звиток (розгорнутий або ні), посоха немає. І останній варіант – коли у лівій руці святого об'єднані всі три атрибути: чаша, звиток і посох. Текст на звитку Івана Предтечі як правило один і той же: «Ось, Агнец Божий, який бере на Себе гріх світу» (Ін. 1.29) або починається зі слів: «Покайтеся, бо наблизилось Царство Небесне» (Мт. 3,2).

У збірці Національного музею у Львові однією із найдавніше збережених одноосібних пам'яток святого в образі Ангела пустелі є ікона «Святий Іван Предтеча» 15-16 ст., що походить із села Войнилів біля Галича,²⁰ яку за переказами було перенесено туди з Крилоса. Вона якраз і належить до іконографічного типу зображення святого в образі Ангела Пустелі. Існують припущення, що ікона належала церкві Іоанна Хрестителя з Іванівського монастиря в Галичі.²¹ Ймовірно, вона, була храмовою. Пам'ятку привезли до музею Ставропігійського інституту на виставку 1888 р. з Войнилова. Пізніше вона потрапила до Національного музею у Львові. Іван Хреститель зображається тут як Пустельник, Пророк і Христовий Предтеча в образі Ангела з крилами. На іконі зображена півфігурна фронтальна його постать. Права рука Івана - в іменословному благословляючому жесті направлена до себе, в лівій він тримає загорнений сувій і чашу-дискос зі своєю «усікненою» головою, яка нагадує про його мученицьку смерть, а також образно відображає його Божественний дар передбачення. Іван зображений з аскетичними рисами обличчя, довгим волоссям, вусами і бородою. Погляд

ледь направлений вліво. Одягнений у волосяницю і плащ, перекинений через ліве плече. Ікона має накладений з гіпсу орнаментований і позолочений німб. Тенденція до монументалізації форм, стилістичне, живописне й художньо-образне вирішення ікони нагадують пам'ятки сербської іконописної школи 13-14 ст.²² Це наводить на думку, що дана ікона, можливо, виконана майстрами сербської іконописної школи в тому ж часі.

У Національному музеї у Львові зберігається також ікона «Іван Предтеча – Ангел Пустелі» 17 ст. Вона - невідомого походження, професійного виконання.²³ На червоному тлі, що є символом мучеництва святого, зображена нижчепоясна фронтальна постать Івана Предтечі з коричневими крилами. Він зображений як Пророк, Мученик, Предтеча Господній. Права рука святого в іменословному благословляючому жесті піднята догори, в лівій – він тримає тарілку з усікненою головою. Святий має невелику борідку і вуса. Навколо голови – окреслений білою фарбою – німб і підпис - «Св. Іоанн Хреститель». Одягнений у коричневу, підперезану поясом, волосяницю та сіро-зеленавий гіматій, перекинаний через ліве плече. Ікона має вправний рисунок, активний контур чорною та білою фарбою. Пам'ятка майже квадратної форми, має глибокий ковчег, широке обрамлююче поле. Вона, ймовірно, належить до російської школи іконопису, що зазначено в її описі.

Образ святого Івана Предтечі як Ангела Пустелі відтворено також на іконі 17-18 ст. (д.т.), невідомого походження, що надійшла до Національного музею у Львові 1942 року зі збірки М. Бойчука.²⁴ Це - пам'ятка рідкісної іконографії і своєрідного композиційного вирішення, що належить, ймовірно, до грецької школи іконопису. Іконографічно тут відтворено сюжет «Іван Предтеча в пустелі». На золоченому тлі зображена повнофігурна, зігнута в колінах, постать Івана Предтечі, що закомпонована по діагоналі, з парою пишних крил оранжевого кольору. Вона займає майже всю площину ікони, і звернена вправо в молінні до Христа, півпостать якого зображена у правому верхньому куті ікони, з простягненими до святого руками. Права рука Івана Предтечі, зігнута в лікті, в іменословному жесті направлена до Ісуса Христа, в лівій – він тримає напіврозгорнений звиток з написом та хрест. В правому нижньому куті ікони,

біля ніг святого – таріль з відсіченою головою. Іван Предтеча має довге волосся і бороду, короткі вуса. Лик святого виразний, з дрібними рисами, зображений майже в профіль. Навколо голови – німб. З лівого боку – напис: «Св. Предтеча, Іван Хреститель». Одягнений у волосяницю коричневого кольору, яку видно тільки на правій руці, і оливково-зелений гіматій, що пишними складками огортає все тіло святого. Ікона має неглибокий ковчег і вузькі береги. Пам'ятка є досить пошкодженою. Має значні випадки левкасу знизу, вгорі, з країв, а також – стертя позолоти.

Іконографічний тип св. Івана Предтечі в образі Ангела Пустелі представлено на іконі 1844 р. (д., л., т.), сербської іконописної школи.²⁵ Ікона з виразними рисами примітиву. На гладкому зеленому тлі – поколінне фронтальне зображення постаті святого з темно-сірими крилами. Правою рукою, зігнутою в лікті, благословляє іменословним жестом, а в лівій – тримає загорнений звиток, довгий тонкий чорний хрест і жовту декоративну чашу з відсіченою головою, оточену золотим німбом. Одягнений у волосяницю яскраво-червоного кольору, підперезану ремінним поясом, і зелений гіматій, що накинений на ліві плече і руку. На німбі – напис церковнослов'янською мовою: «Св. Іван Предтеча і Хреститель». Довкруги зображення жовтим і чорним кольорами намальоване обрамлення. Поверх ікони наложена проста, столярська профільована рама, помальована жовтою і червоною фарбами.

Іван Предтеча як Пророк і Проповідник в образі Ангела Пустелі представлений на пам'ятці українського іконопису, датованій 1691 роком, що походить із с. Довге.²⁶ Твір – високопрофесійного майстерного виконання. За своїми стилістичними і малярськими особливостями відповідає зазначеному періоду її виконання. На передньому плані зображена цілофігурна фронтальна постать крилатого Івана Предтечі, що стоїть на камені. Правою рукою, зігнутою у лікті, іменословним жестом він показує на небо, в лівій руці – тримає розгорнений вгору звиток. Лик святого – з виразними портретними рисами, типаж обличчя схожий на Ісуса Христа. Гладко зачесане довге волосся спадає на плечі, святий має коротку бороду і вуса. Навколо голови – гладкий німб, окреслений подвійним контуром. Одягнений у волосяницю коричнево-

рожевої барви, поверх якої накинута гіматій темно-оливкового кольору. На другому плані – зображення пустинного гірського краєвиду. Тло – срібне, тоноване під золото, пластично орнаментоване рослинними мотивами з переплетами. Вгорі, обабіч – таблички з написами: «...і великий пророк і проповідник...» та «...і предтеча і креститель господній Іван». В правому нижньому куті – напис червоною фарбою: «Сию икону и правила раба Мария, Божа Андреева вдова, Спасения ради своего, Року Божого АХЧА, октоврияи дня». Пам'ятка має глибоку раму, що хвилясто карбована по зовнішньому краю. Ікона, ймовірно, входила до намісного ряду іконостаса, і могла бути храмовою.

У Національному музеї у Львові зберігається частина ікони «Св. Іван Предтеча» з життєвими сценами 17 ст. (д., липа, т., о.), невідомого автора, що походить з с. Воля Гнійницька, в середнику якої святий зображений в образі Ангела Пустелі.²⁷ На ній – доколінне фронтальне зображення Івана Хрестителя з крилами, довгим хвилястим волоссям і короткою коричневою роздвоєною борідкою. У лівій опущеній руці тримає розгорнений звиток із написом церковнослов'янською мовою: «Покайтесь люде... приближается Царство Небесне...». Права рука відставлена. Святий одягнений у коричневу підперезану волосяницю, поверх якої накинено через ліве плече зелений гіматій. Справа внизу зображена гора з деревом. З правого боку ікони – три клейма з чорним написом на білому тлі: «Обретение главы святого Івана Предтечи», «Усикновение главы святого Івана Предтечи», «Не сотвори веру великую... свои над Господней». Тло ікони – сріблене, тоноване під золото, з гравійованим рослинним мотивом. Вона входила до намісного ряду іконостасу, і, ймовірно, могла бути храмовою.

Пам'ятки подібної іконографії зустрічаються не тільки в образі крилатого Предтечі. Так, на іконі «Іван Хреститель» 1 пол. 18 ст., невідомого походження, ймовірно, української школи іконопису, маємо фронтальне поколінне зображення святого без крил.²⁸ Пам'ятка дуже доброго виконання, виразного рисунку, витримана в біляво-охристій гамі. На відміну від традиційної іконографії, тут Іван Предтеча у правій руці тримає розгорнений доверху звиток з написом: «Покайтесь люде приближается Царство Небесне, уже сокира попри кореня дерева»; а в лівій, на

тарелі – не тільки відсічену голову, але й рукоять меча, як знаряддя смерті святого. В даній пам'ятці маємо своєрідне поєднання візантійських іконографічних традицій із західно-європейськими впливами. Тло ікони – посріблене, злегка тоноване під золото, гравійоване у рослинний орнамент із стилізованими листочками. Обрамлення – внутрішня арка та проста глибока рама. Ікона намісного ряду іконостаса.

В середині – другій половині 16 ст. в мистецтві країн візантійської сфери впливу з'явився новий варіант іконографії Івана Предтечі Ангела Пустелі (або міг бути образ безкрилого святого), коли в його руках зображалася посудина не з усікненою головою, а з євхаристичним Агнцем – маленьким Ісусом Христом. Євангельське свідоцтво Івана Предтечі про Христа: «Ось, Агнец Божий, який бере на Себе гріх світу» (Ін. 1.29) в євхаристичному контексті було передано в образі Предвічного Младенця, який лежить у чаші. Зображення Младенця - Христа на дискосі було запозичено з композицій на літургічну тему «Іже херувими», «Великий вхід» та ін., що були широко відомі у 16 ст. Особливо, цей мотив часто зустрічається на пам'ятках російського іконопису.

Так, у Національному музеї у Львові зберігається ікона «Св. Іван Предтеча» (д., т.) 17 ст., високопрофесійного виконання у техніці фрязі.²⁹ На ній зображений поясний святий, звернений обличчям вліво. Вказівним пальцем правої руки, зігнутої в лікті, він вказує на євхаристичну чашу з маленьким нагим Ісусом Христом. Її він тримає перед собою у лівій руці на розгорнутому звитку з написом: «Се Агнец Божий...». Святий має довге волосся, що спадає на плечі, бороду і вуса. Риси обличчя аскетичні, виснажені, зі зморшками на чолі і біля очей, вуста – стиснуті. Погляд – самозаглиблений, святий весь зосереджений на своїй місії, на своєму покликанні. Навколо голови – гладкий позолочений німб, що виходить з ковчегу на раму. Біля голови – два медальони з написами: «Святий Іван» та «Предтеча». Одягнений у волосяницю з верблужої шерсті. Композиція ікони лаконічна. Ікона має глибокий ковчег та широкі береги. Колорит витриманий у нейтральних тонах. Тут ми маємо також поєднання пророчого образу святого з аскетичним, що було характерним для пам'яток російського іконопису. Ікона, найімовірніше, входила до

складу поясного трьохчастинного Деїсуса.³⁰ Подібне іконографічне, композиційне і художньо-образне вирішення святого маємо на ще одній пам'ятці російського іконопису 18 ст. зі збірки ікон і образів Михайла Бойчука.³¹ Ікона, ймовірно, теж знаходилася у Молільному ряді іконостаса.

Як свідчать збережені українські пам'ятки 17 ст., зображення Івана Предтечі з євхаристичною чашою з маленьким Ісусом Христом зустрічається також в середниках життєвих ікон. Це підтверджує намісна ікона «Св. Іван Предтеча зі сценами житія» із збереженого іконостаса 17 ст. з церкви Успіння Богородиці с. Моринці, виконання якого прив'язують до кола вишенських майстрів.

У фондах НМЛ зберігається пам'ятка галицької школи іконопису 17 ст. рідкісної іконографії, на якій зображені дві цілофігурні фронтальні постаті святих – пророка Іллі та Івана Предтечі.³² В українському іконописі існувала традиція парного зображення святих, що ми маємо якраз на цій іконі. Окрім того, як вже зазначалося вище, зовнішня подібність цих святих та богословська місія спричинила спорідненість їх образів в іконографії. Але на цій пам'ятці Іван Предтеча представлений саме в образі Ангела Пустелі. В лівій руці він тримає євхаристичну чашу з символічним зображенням маленького Ісуса Христа, а також розгорнений донизу сувій з текстом, зміст якого полягає в тому, що Син Божий візьме на себе всі гріхи людства. Пророк Ілля зображений як сивобородий і сивоволосий старець, що в правій руці тримає опертий на плече короткий меч (в даному випадку – символ боротьби з поганством), а в лівій – розгорнений догори сувій з написом церковнослов'янською мовою: «Ревнуя поревновах о Господи Бози моему». (3 Цар. 19, 14). Пам'ятка виконана в цікавій колористичній гамі. Іван Хреститель одягнений в оранжеву волосяницю та світло-охристий гіматій, а Пророк Ілля має туніку темно-зеленого кольору і червоний плащ з помаранчевими відворотами, що гармонують з одягом Івана. Постаті зображені на світло-охристому тлі, на поземі темно-зеленого кольору з білими і червоними квіточками. Рамка ікони – у вигляді внутрішнього піввалка і зовнішньої профільованої планки. Внутрішнє поле – кольору червоної охри, оздоблене півкульками і боніями з білим орнаментом довкруги. За своїми стилістичними та



Св. Ілля, Св. Іван Предтеча. 17 ст.
Сокальщина. Галицька школа.

малярськими особливостями, а також формою іконного щита пам'ятка відповідає зазначеному періоду. Ця ікона, ймовірно, також входила до намісного ряду іконостаса.

Іконографії Івана Предтечі з євхаристичним Агнцем передували ранньохристиянські образи святого, на яких він вказував на Ісуса Христа у вигляді вітхозавітного Агнца. Такі зображення були заборонені 82-м правилом Трульського Собору (691-692).³³ В мистецтві Візантії зображення Агнца на іконах були замінені саме на звиток в руках Івана Предтечі з написом «Се Агнец Божий», слова, які Йоанн сказав під час Хрещення Ісуса в Йордані.³⁴ Але зображення Івана Предтечі з ягням все ж таки зустрічається на пам'ятках пізнішого періоду як західного, так і східного мистецтва. Так, у західно-європейських вітварних композиціях «Богоявлення» Іван Предтеча тримає в руках білого Ягня – Агнца або купель для хрещення.³⁵

У Національному музеї у Львові зберігається, зокрема, двостороння ікона «Іван Предтеча/Двоголовий орел» 18 ст.(п.о.), невідомого автора, на якій зображена цілофігурна постать святого. Він правою рукою вказує на Ягня, що стоїть

перед ним, а лівою тримає чотирираменний хрест з білою стрічкою з написом.³⁶ Окрім того, Іван Предтеча тут одягнений тільки у волосяницю. Така традиція бере свій початок з іншого іконографічного типу святого, який так само підкреслював його аскетизм.³⁷

Ще один розповсюджений іконографічний варіант зображення Івана Предтечі – Усікновення його чесної голови. Він сягає ще ранньовізантійської епохи. Так, мініатюра з Александрійської хроніки датується 4-6 ст., а фрески церкви Івана Предтечі в Чавушино в Каппадокії – другою половиною 7 ст.³⁸ В період після іконоборства склались особливі, страсні цикли життя святого, основною композицією яких була саме сцена страти святого.³⁹

В середньовічному візантійському мистецтві склалось декілька іконографічних варіантів даної теми, які в подальшому мали широке розповсюдження. Найбільш традиційним було зображення святого, нахиленого у $\frac{3}{4}$ повороті, над яким воїн заносить меч. Наступним варіантом даної іконографії було зображення страти святого, яка вже здійснилася, коли голова відділена від тіла, з якого ллється кров, над святим стоїть воїн, що вкладає меч у піхву. Така іконографія була притаманна насамперед пам'яткам західноєвропейського католицького мистецтва. Такі зображення називались «деколлато» або «дегола» (від італійського decollate або degola – «обезголовнений»)⁴⁰ Хоча вони могли зустрічатися, зокрема, і на ранніх пам'ятках грецького мистецтва. Так, ікона «Св.Іван Предтеча з житієм в 15 клеймах» з подібною сюжетною композицією, що походить з монастиря св.влкм.Катерини на Синаї, датується поч. 13 ст., а фреска церкви Успіння в монастирі Трескавець в Македонії – 14 ст.⁴¹ Часом, Іван Предтеча зображався стоячи, але вже обезголовленим, а його голова в німбі лежала на землі. Іноді, голову в посудині виносила Соломея або воїн. В такому варіанті «Усікновення голови Івана Предтечі» входило у композицію «Бенкет Ірода». В 11-14 ст. створювались мініатюри, на яких святий був представлений два рази, до і після страти: святий нахилився, покірно очікуючи удару мечем, а поряд лежить його вже обезголовлене тіло, Соломея тримає в руках його відсічену голову. В давньоукраїнському і давньоруському іконописі зображення «Усікновення голови Івана Предтечі» створювались у найбільш

поширеному у візантійській традиції варіанті, коли святий зображався нахиленим із зв'язаними руками в очікуванні удару палача, що заніс над ним меч. Різновиди Усікновення різняться між собою також наявністю персонажів в композиції (Саломеї, інших осіб, воїнів), місцем, де відбувалася подія (на тлі пейзажу, інколи з печерою, або ж на тлі архітектури). Даний іконографічний тип зображення святого зустрічається як самостійний сюжет, так і в клеймах житійних ікон.

В 15 ст. у композицію «Усікновення голови Івана Предтечі» був доданий важливий елемент – зображення відтяти його голови, що лежить у печері. Зображення голови Івана Предтечі в печері, в саркофазі, а надалі і в дорогоцінній посудині походить з іконографії типу «Віднайдення голови Івана Предтечі». Поєднання двох вказаних сюжетів походить із текстів служб у Дні пам'яті усікновення і віднайдення чесної голови святого, де порівнюється тема страти святого з темою віднайдення голови, як кульмінації його прославлення. («І не лякайтеся тих, хто тіло вбиває, а душі вбити не може» (Мф.10.28)). В новгородському іконописі 15-16 ст. поширеною була іконографія, коли посудина з головою святого входила до складу композиції «Іван Предтеча в пустелі».

Якщо сцена відсічення голови святого в сюжеті «Усікновення» відтворюється як історична подія і трактується у розповідальному «житійному контексті», то композиції усікновення голови святого з її віднайденням мають позачасовий характер. Іконографія віднайдення чесної голови Івана Предтечі складалася завдяки трикратному її знаходженню⁴² Вона також мала свій певний розвиток. Переважно, - це був збірний образ подій, що використовувався в клеймах житійних ікон, але й існувала самостійна традиція подібних зображень.

Іконографія Усікновення отримала поширення у Візантії і країнах візантійського ареалу. Зображення Івана схиленим у цій композиції можна сприймати і як жест прийняття приготуваної долі, і як вираження молитви та поклоніння. Молитовний поклон Предтечі звернений у той бік, де на жертвній таці знаходиться його усікнена голова. При цьому часто Іван зображається з головою на плечах. Зображена двічі голова Хрестителя на його плечах і на дискосі несе глибокий символізм. Голова існує ніби

в різних часових і смислових іпостасях: голова на дискосі – символ жертви Предтечі, паралель жертвній чаші Євхаристії (Іван передував Христу народженням і смертю); голова на його плечах – символ святості Хрестителя, правди в Богові. Віддавши себе в жертву, Іван Хреститель залишається непошкодженим.

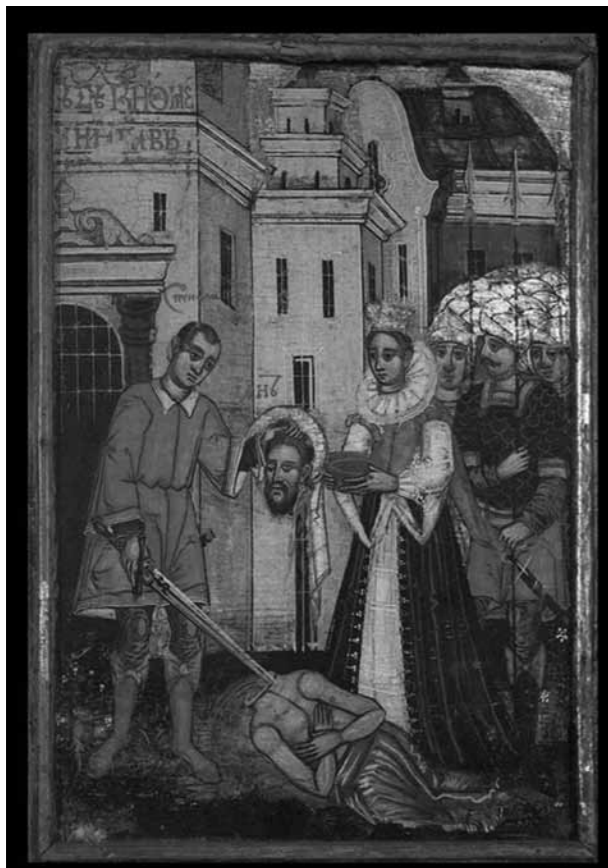
Іконографічний тип із зображенням страти святого Івана Предтечі в українському і російському іконописі стає особливо розповсюдженим у 17 – 18 ст. В Україні він був популярний у зв'язку з жорстокими розправами магнатів під час та після Хмельниччини.

Сюжет «Усікновення голови Івана Предтечі» у фондах НМЛ представлений багатьма пам'ятками західно- і східноукраїнського, а також – російського іконопису. Вони відображають різноманітні іконографічні та композиційні його варіанти. Серед них, маємо, зокрема, дві ікони галицького письма і одну російську.

Перша з них, датована серединою 17 ст., походить з церкви Покрову (чи Богоявлення) з с.Баличі поблизу Стрия Львівської області⁴³. Вона належить до типу святкових, і є характерним взірцем творчості вишенських майстрів. Пам'ятка відзначається реалістичним спрямуванням та вільною інтерпретацією традиційного іконописного канону в світському дусі і у відповідності з тогочасним побутом. У трактуванні сюжету вона позначена певними впливами західноєвропейського мистецтва.

Наступна ікона галицької школи є невідомого походження і датується 19 ст.⁴⁴ Пам'ятка - народного виконання з рисами професійних навиків. Сцена страти святого відбувається у подвір'ї, оточеному будинками із сірими стінами і темно-червоним даховим перекриттям. Посередині лежить обезголовлене тіло Івана Предтечі, поряд стоїть палач і обтирає кров з меча. Зліва зображено чотири стрункі жіночі постаті у довгих сукнях. Попереду Соломея тримає в руках голову Предтечі. На будинку у відкритій галереї за столом сидять Ірод, Іродіада, воїн і вельможа, два музиканти грають на трубах.

Наступна пам'ятка – це збірна ікона «Благовіщення; Зішестя в ад; Усікновення голови св.Івана Предтечі; Св.Микола; св.Козьма і Дем'ян», поч.16 ст.(д., л., т.), яка за своїми іконографічними, стилістичними і колористичними особливостями є



Усікновення голови Івана Предтечі.
Сер. 17 ст. с. Баличі. Львівська обл.

характерним прикладом новгородської школи іконопису зазначеного періоду.⁴⁵ Разом з тим, давньовізантійські традиції іконопису тут поєднуються із західноєвропейськими впливами. Зокрема, в сюжеті «Усікновення голови Івана Предтечі» присутнє зображення ката, який після завершення страти, закладає меч у піхву. Зображення святого Івана має тут паралелі із сюжетом «Іван Предтеча в пустелі», як його відтворювали на новгородських іконах зазначеного періоду. Іван стоїть, нахилившись вперед над своєю усікненою головою, але яка знаходиться не в посудині, а в печері. Права його рука, зігнута в лікті, є піднятою, в лівій він тримає розгорнений вниз сувій. Отже, в цій сцені поєднано три сюжети: «Усікновення голови», «Віднайдення голови» (голова святого в печері, як зазначалося вище, - це символ її віднайдення) та «Іван Предтеча в пустелі». Колорит ікони витриманий в охристих, червоних, чорних і темно-зелених тонах. Гло, німби, обрамлення - золочені.

В другій половині 17 ст. з'явилися окремі зображення усікненої голови Івана Предтечі, яка лежить на тарелі. У 18-19 ст. на російських мінейних іконах у дні пам'яті віднайдень або усікновень чесної

голови Івана Предтечі її зображення могло слугувати скороченим варіантом святкових композицій. Виходячи з малих розмірів таких ікон, можна припустити, що вони мали спеціальне призначення. Зокрема, у храмах, побудованих на честь Івана Предтечі, їх могли виставляти до поклоніння під час свят усікновень та віднайдень голови святого. Така іконографія образу свідчить про впливи західноєвропейського мистецтва.

В збірці НМЛ зображення «Св. Іван Предтеча – голова» представлені, зокрема, пам'ятками українського і російського іконопису 17-19 ст. Маючи споріднену іконографію, вони різняться між собою стилістичними та колористичними особливостями.

Так, на іконі «Св. Іван Предтеча – голова» (д.т.) 17-18 ст., невідомого походження, таріль з головою святого у золотому променистому сьйві зображена на чорному тлі.⁴⁶

Пам'ятка «Св. Іван Предтеча – голова» (д.т.) 18-19 ст. східноукраїнської школи, що надійшла до музею з Києва, виконана у бароковій манері.⁴⁷ Це підкреслено, зокрема, пишними складками важких драперій скатерті і завіси. Цікавою є композиція пам'ятки. Більшу частину ікони займає зображення стола прямокутної форми, накритого червоною скатертиною із розкиненими жовтими мотивами. На ньому на білому тарелі лежить чоловіча голова із заплещеними очима, що звернена вліво. Справа від образу – зібрана у складки завіса.

На невеликих розмірів пам'ятці суздальського іконопису 18-19 ст. (д.т.)⁴⁸ таріль з головою Івана Предтечі зображена на круглому столі, прикритому червоною тканиною. Гло ікони – жовтого кольору.

Своєрідною в іконографічному відношенні є збірна ікона з головою Івана Хрестителя (д., сосна, олія) 18 ст., що також зберігається в НМЛ. Пам'ятка виконана в стилі бароко і рококо, в характерній для східно-українського іконопису манері.⁴⁹ В описі В.І.Свенціцької зазначається, що ця ікона є доброго письма, масового виробництва. На ній зображено шість вертикально закомпонованих сцен, розміщених в двох рядах і відмежованих між собою золотими полосами: «Св. Іван Предтеча», «Віднайдення чесної голови св. Івана Предтечі», «Преподобний Іван Дамаскин», «Св. великомучениця Надія», «Св. великомучениця Катерина»,

«Св. великомученик Федор Тирон». У верхній лівій композиції зображений Іван Предтеча, який одягнений в ясно-фіолетову волосяницю. Він стоїть на тлі пейзажу з річкою і деревами вдалині, тримаючи в правій руці високий хрест з довгим білим прапорцем. В центрі, на металевому підносі, що стоїть на круглому столі, застеленому оливково-жовтим обрусом, зображена усікнена голова Івана Хрестителя із золотим німбом. Зліва, над головою, зображена завіса. Вгорі справа - св. Іван Дамаскин в чернечій одежі з каптуром (спідній червоній і верхній синій). Він стоїть на тлі пейзажу, тримаючи розвинений свиток в лівій руці. У нижньому ряді зліва, також на тлі пейзажу, зображена св. Надія, яка стоїть з молитовно зжонкованими руками. В центрі – св. Катерина в золотій короні і білій одежі. Вона тримає в правій руці пальмову вітку, а в лівій – меч, за нею на землі – дві частини колеса. Справа - св. Теодор Тирон із списом у правій руці і золотим хрестом в лівій. Навколо голів святих - великі золоті німби. Всі постаті зображені на тлі пейзажу. По краях ікони всі шість сцен обрамлені золотим рококовим орнаментом на червоному тлі.

На пам'ятках українського іконопису інколи зустрічаються зображення Івана Предтечі як Пророка, Проповідника і аскета. Хоча візантійське мистецтво надавало перевагу зображенню аскетичного типу святого. Івана Хрестителя-відлюдника зображали у репрезентативній позі, часто з піднятою рукою пророка, що вказує; - в сьйві духовної слави; а також - як молитовний образ призначений для споглядання та передстояння.⁵⁰ Це був найулюбленіший спосіб візантійського зображення мучеників, аскетів, пустельників. Саме такий образ Івана Предтечі, як аскета і пророка, в українській іконографії зустрічається рідше (хоча в аскетичному образі він зустрічається, зокрема, на іконах чину Моління, композиціях «Страшний суд», в середниках житійних ікон.). В Росії ж, навпаки, аскетичний тип Івана Предтечі виявився найпоширенішим.⁵¹ Саме в цьому іконографічному типі найбільше виявляється подібність святого до образу пророка Іллі, в силі і дусі якого він проповідував. Це і спричинило розвиток іконографії святого як пророка і проповідника, одного із основоположників християнства. Всі відомі ікони святого Іллі другої половини

16 ст. демонструють варіант з фронтальною стоячою постаттю пророка. Такий же спосіб зображення святого бачимо на іконах Івана Хрестителя.⁵²

Зображення Івана Предтечі в зазначеному вище іконографічному типі зустрічається як на одноосібних пам'ятках святого, так і на деяких його житійних іконах.⁵³

Так, на іконі «Св. Іван Предтеча» (д., т.) 16 ст., що походить зі с. Довге, зображена цілофігурна фронтальна постать святого у репрезентативній поставі. Права його рука піднята догори, у лівій тримає розгорнений доверху сувій з написом. Образ святого позначений рисами аскетизму - він зображений з тонкими кінцівками рук і ніг (хоча риси обличчя не є дуже аскетичними, як і в більшості пам'яток українського іконопису). Навколо голови – орнаменталізований німб. Плащ зібраний у ритмічні складки. Колорит ікони вирішений у сіро-синіх і жовтогарячих кольорах. За стилістичними і малярськими особливостями ікона відповідає зазначеному вище періоду.⁵⁴ Зображення Івана Предтечі як Пророка і Проповідника маємо також на іконі «Св. Іван Предтеча» (д. сосна, т.) 17 ст., що походить з с. Порохник (тепер – Польща).⁵⁵ Пам'ятка позначена рисами середнього професійного письма. Іван Предтеча зображений цілофігурно, майже у фронтальній поставі. Правою піднятою рукою благословить, а в лівій тримає білий, розгорнений донизу свиток з написом. Святий відтворений тут також в аскетичному образі, його художнє вирішення – шире і безпосереднє. Іван Предтеча одягнений у волосяницю сіро-синього кольору та гіматій ясно-брунатного, цеглястого відтінку, з червоно-оливковим відворотом, що зібраний у складки з гострими заломами. Гло ікони – посріблене, тоноване під золото, має гравійований рослинний орнамент, ковчег – червоного кольору. Пам'ятка, ймовірно, входила до намісного ряду іконостасу.

В цьому ж іконографічному варіанті святой відтворений на пам'ятці рідкісної іконографії і форми «Св. Іван Хреститель з пророками», (д., сосна, т.) 17 – 18 ст., що надійшла до НМЛ з с. Молдавсько-Львівської області.⁵⁶ Ікона народного письма з рисами примітиву. Ймовірно, вона виконана малярем Марком Домажирським Шестаковичем, творчість якого вирізняється своєрідно окресленим стилем, що поєднує у собі



Св.Іван Предтеча. 16 ст. с.Довге.

засади малярства з прийомами деревориту. Активну роль у його творах відіграла легко, вільно і разом з тим розмашисто виведена лінія, що чітко окреслювала виразні риси обличчя персонажів, а також локальні кольорові площини одягу та аксесуарів. Живописна палітра маляра відрізнялась злагодженою гармонією приглушених кольорів.⁵⁷ В подібній стилістичній манері виконана ікона, що розглядається. На ній зображена нижчепоясна фронтальна постать Івана Хрестителя, який у правій піднесеній і зігнутій в лікті руці тримає піднятий догори трьохраменний семиконечний хрест, а в лівій – розгорнену догори хартію з написом покаяння в гріхах при наближенні Царства Небесного. Святий одягнений у сіро-зеленавий плащ поверх теракотової підперезаної волосяниці, ритмічно розчленованої чорним контуром. Його чорне волосся - розкуйовджене, борода – клиновидна і роздвоєна. Навколо голови - сірий німб, обведений чорним контуром. Колорит ікони побудований на



Св.Іван Хреститель з пророками. 17 – 18 ст. с.Молдавсько Львівської області. Марко Домажирський Шестакович

співвідношеннях зелено-синьої, теракотової і білої фарб. Пам'ятка має прямокутну форму з пірамідальним завершенням, що складається з трапеції і стилізованого листка. У трапеції зображено нижчепоясні постаті трьох пророків: по центру - Авраама, обабіч зліва – Ісаака, справа – Якова. Вони одягнуті у плащі, зчепленими на поясі фібулою; груди під плащем заповнені людськими головами. У листку намальована св.Параскева - П'ятниця у короні, теракотовому плащі і синьому хітоні, яка у правій руці тримає семиконечний хрест. За своїми стилістичними, малярськими особливостями, формою іконного щита і обрамленням пам'ятка відповідає зазначеному вище періоду розвитку українського іконопису.

Як персонаж пророчого ряду Іван Предтеча зустрічається, зокрема, у Жовківському іконостасі Івана Рутковича (1697-1699), де він представлений як Пророк



Моління. Кін. 15 ст. м.Рогатин.

і Проповідник. Його іконографія вирішена нетрадиційно, з урахуванням призначення в іконостасі. Тут маємо погрудне зображення святого в овалі, обрамленому бароковим картушем, який у правій руці тримає тонкий довгий хрест - свій характерний атрибут, а в лівій – розгорнений євангельський сувій з текстом.

В українському мистецтві образ св.Івана Предтечі найчастіше зустрічається в молільних рядах іконостасів. В них підкреслюється ідея молитви і заступництва святого, Богородиці та інших персонажів цього ряду за людей перед Христом. Постаті в українських Деїсусах були, переважно, невеликі і зображались на повний зріст (вони також могли бути нижчепоясними, поясними, погрудними, що більше було характерним для пам'яток інших шкіл). Образ Івана Предтечі в них здебільшого має традиційну іконографію – він зображений у поставі молитовного передстояння, з простягнутими до Спасителя руками. В молитовних рядах також підкреслюються аскетичні риси святого. Він одягнений у волосяницю і плащ, часом – у класичні хітон і гіматій. Між собою зображення святого різняться стилістичними, колористичними особливостями, характерними для українського іконопису відповідного періоду, а також - своїм художньо-образним вирішенням.

Найранішим вважається Моління з Ванівки 15 ст., яке представляє розміщення композиції із дев'яти фігур на одній дошці (що було характерним саме для українських іконостасів) і належить до стилістичної групи кола майстра ікон з Ванівки і Здвиження. Пам'ятки цієї групи вважаються одними із найвищих досягнень

українського іконопису зазначеного періоду. Їх характеризує філігранне опрацювання форм, вишуканий рисунок, дзвінки, яскраві барви. В такій стилістичній і художній манері виконано й образ Івана Предтечі в ньому. Уцілілий молитовний ряд та храмова ікона «Різдво Богородиці» демонструють чи не найраніший фрагмент двоярусної вівтарної огорожі, в якій намісна ікона вдвічі вища від Моління.⁵⁸

Один із найдавніше збережених у НМЛ Триморфонів є Деїсис із Жогатина 15 ст., що був привезений І.Свенціцьким й опублікований ним у альбомі галицьких ікон.⁵⁹ За своїми іконографічними і стилістичними особливостями він тяжіє до Моління з чинами, невідомого походження 15 ст. з Регіонального музею Перемишльської землі в Перемишлі.⁶⁰ Хоча художньо-образне вирішення персонажів, в тому числі св.Івана Предтечі є інакшим. Він тут зображений з менш аскетичними рисами обличчя, окрім того, святий одягнений в доколінну волосяницю, подібно як на ванівському епістилії. Моління з Жогатина виявляє певне поєднання майстрів, що працювали у Ванівці та Здвижені з майстрами місцевої традиції.

Нещодавно до наукового обігу була включена ікона Івана Предтечі з чину Моління кінця 15 – поч.16 ст. з церкви св.Миколая с.Тур'є.⁶¹ Вона вирізняється оригінальним художньо-образним трактуванням, як і всі збережені ікони цього ряду. Образові Предтечі майстер надав виразу смирення і своєрідного характеру пустельника – у нього скуйовджене волосся, повна відвисла нижня губа, товстий, приплюснутий на кінчику ніс. В іконі домінує зелено-вохриста гама з акцентами кіноварі.

Витончений образ св.Івана Предтечі маємо на іконі з чину Моління 16 ст. з церкви Собору Архангела Михаїла зі с.Ясениця Замкова, привезеної І.Свенціцьким з тієї ж експедиції 1927 року, що й житійна ікона святого. Видовжена струнка постать Івана Предтечі в молитовній поставі вирізняється особливою одухотвореністю.⁶²

Своєрідним є образ св.Івана Предтечі на іконі 15-16 ст. із с.Хлопчиці, яка являє собою рідкісний для українських іконостасів тип поясного чину Моління.⁶³

На особливу увагу заслуговує комплекс ікон з церкви Покрову Богородиці зі с.Поляни, який можна розглядати як одне з показових явищ українського іконопису



Св. Іван Предтеча з життєм і євангелістами.
Сер. 16 ст. с. Ясениця Замкова.

16 ст. не лише з огляду іконостасної конструкції, а й стилістично-образних змін. Це – найдавніший і найповніше збережений триархусний іконостас. Повністю збережений молитовний ряд іконостаса вирізняється нетиповою іконографією центральної частини – її постаті зображені нижче колін, а фігури апостолів на бокових іконах – традиційно на повний зріст.⁶⁴ Пентаморфон нижчий від сусідніх ікон, що вказує на вміщення під ним у центрі празникового ряду ікони «Спас Нерукотворний» (не збереглася). Поста́ті в Молінні виразно вкорочені, вони зображені крокуючими до центру. Враження присадкуватості підсилюється горизонтальним форматом ікони.⁶⁵ Образ Івана Предтечі вирішений тут традиційно, в стилістичній манері, характерній для українського іконопису зазначеного періоду. Пам'ятка виконана в стриманій, на загал, палітрі, з перевагою вохристих тонів поряд з блакитними та зеленими, з яскравими акцентами кіноварі. Підкреслена декоративність – характерна прикмета усіх ікон полянського ансамблю.

Виняткововиразний та індивідуалізований типаж св. Івана Предтечі маємо на іконі «Моління» 1570- рр. 16 ст. з іконостасу церкви Успіння Богородиці зі с. Наконечне. Іконографічно образ святого вирішений нетрадиційно: він тримає обидві руки перед грудьми, немов би щось тримаючи. Можливо, це є алюзія на свою відсічену голову, як символ мученицької смерті за

Христа, або євхаристійну чашу. Аскетизм образу підкреслюється як рисами обличчя, які вже однак позбавлені умовності, так і одягом святого. Колорит пам'ятки витриманий у світло-вохристих і сріблясто-блакитних фарбах. Експресивності образу надає активний чорний контур, що моделює і підкреслює форми. Активність висвітлень та декор тла компенсує стриманість палітри.⁶⁶

Аскетичний образ святого Івана Предтечі бачимо і на іконі «Моління» із Жовківського іконостасу Івана Рутковича (1697-1699). Богородиця та Іван Предтеча стоять обабіч трону з Ісусом Христом з молитовно складеними на грудях руками.⁶⁷ Святий одягнений у довгу, за коліна, волосяницю коричневого кольору і темно-зелений гіматій. Він має виразні портретні риси. Стилістичні особливості пам'ятки відповідають зазначеному періоду.

Розглянутий у статті матеріал потребує подальшого дослідження, систематизації і впровадження до літератури. Це могло б доповнити дотеперішні відомості про різні іконографічні типи й аспекти почитання св. Івана Предтечі та особливості їх формування не тільки на пам'ятках українського іконопису, але й в творах інших країн візантійської сфери впливу.

1 о. Ю.Я. Катрій, Пізнай свій обряд, Літургійний рік Української Католицької Церкви, Нью-Йорк, Рим, Видавництво оо. Василіан, с.395.

2 Т.Откович., О.Канарська-Луцан, Ікона «Іван Хреститель з життєм» середина 16 ст., Церква-музей «Зішестя Святого Духа» в Рогатині

3 Ю.Николишин, Храмы древнього Львова, Фотоальбом, Львів, видавництво «Апріорі», 2008.

4 Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия, т.24, с.528-577. [Електронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/471450.xml#part-36>.

5 Наибльш рання знаходиться у римських катакомбах Калліста (перша половина 3 ст.), в цій композиції він є також представлений на т.зв. Арльському саркофазі (4 ст, Музей античного Арля), мозаїці бабтистерію у Равенні (сер.5 ст.), на пластині кафедри Максиміана (6 ст., Архиепископський музей у Равенні) та ін. - Покровский Н.В., Евангелие в памятниках иконографии, Москва, Прогресс-Традиция, 2001, с. 252-258).

6 Спочатку це були двофігурні композиції, що являли собою зображення Івана Предтечі та Ісуса Христа. Іноді справа зображали пророка Ісайю, як ілюстрацію слів святого. Пізніше, композиція почала складатися з постатей Ісуса Христа, Івана Предтечі та ангелів, число яких могло бути різним. Також у такі сюжети часом вводилися алегоричні

зображення р.Йордан та «утікаючого» моря, що були своєрідними відгуками ранньохристиянських символів. – С.Алексеев, Энциклопедия православной иконы, Санкт-Петербург, 2006; С.Алексеев, Зримая истина, Санкт-Петербург, 2004; В.Власов, Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства, Санкт-Петербург, Издательство «Лита», 2001, т.3, с.845; в.Овсійчук, Д.Кривавич, Оповідь про ікону, Інститут народознавства НАН України, Львів, 2000, с.198-207).

7 Этингоф, Византийские иконы из музеев России, Украины и Польши, кат., ч.1, с.539-542, ил.33,1.

8 Вперше таке зображення було знайдене на фресках Каппадокії кін.10 ст. в Токалі-Килисі (капела 7) в Геремі - Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия, т.24, с.528-577. [Електронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/471450.xml#part-36>.

9 Менологий Служебного Евангелия, XI ст. - Иоанн Предтеча, Православная энциклопедия...

10 В.Власов, Большой Энциклопедический словарь изобразительного искусства, т.3, с.319.

11 Найраніші зображення - «Св.Іван Предтеча в пустелі з трьома сценами житія» кін.12 ст, «Св. Йоанн Предтеча в пустелі» перша пол.13 ст., монастир св.вкм.Катерини на Синаї - Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия...

12 Наибльш ранній образ крилатого Івана Предтечі зберігся на фресках кінця 13 ст.у церкві св.Ахилія, в Арільї в Сербії (1296 р.) і на релікварії зі св.рукою Івана Предтечі поч. 14 ст. з кафедрального собору м. Перпіньян у Франції, що був перенесений домініканцями з Греції у 1323 р. На них крилатий Іван Предтеча зображений вріст, в лівій руці він тримає чашу з головою, у правій – розкрити книгу з текстом (деталь, яка в подальшому не буде повторюватися). Зображення ілюструвалося написом: «Ти маєш крила, тому що ти прирівнювався до ангелів, не будучи земним ти перебував у земній матерії» - Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия...

13 Зокрема, пор.- ікона «Св.Іван Предтеча зі сценами житія і чотирма євангелістами», сер.16 ст., с.Ясениця Замкова,(д.л.,т.), ІНВ №НМЛ – 1757, розміри - 97,5*86*2,7.- І.Свенціцький, Ікони Галицької України, Львів, 1929, Табл.140, Іл. 234-237. Зображення святого у середнику ікони належить до іконографічного варіанту, коли він тримає на таці свою відсічену голову. Подібна іконографія, що складалася у візантійському мистецтві отримала назву «Іоан Предтеча з усікновенням» - М.Е.Дасен, Новоткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (Икона Иоанна Предтечи из Махрицкого монастыря)// Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств 14-16 веков, Москва, Наука, 1970, с.207. У характері письма є деяка спорідненість з малярством балканських країн.

14 Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия...

15 «Іван Хреститель – Ангел Пустелі зі

сценами житія», 17 ст., д. (ліпа), темпера, олія, с.Воля Гнійницька, (ІНВ № НМЛ - I-272, частина ікони, автор невідомий.)

16 «Св.Іван Предтеча-Ангел Пустелі зі сценами житія» 17 ст. (105* 114,5), Оджехова, церква Різдва Івана Предтечі, Музей Народного будівництва в Сяноку - Iкони/Ikons The most beautiful ikons in the Polish collections, BOSZ/art, Introduction Barbara Dqb-Kalinowska, 2001, с. 109.

17 Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия...

18 В період пізнього середньовіччя образ крилатого Івана Предтечі включався у різні сюжетні композиції, як наприклад, «Софія – Премудрість Божа». Ікона такого сюжету зберігається у збірці НМЛ – с.Бусовиська, 16 ст.

19 Фотографії, що ілюструють текст, виконані Р.Зілінко.

20 Віднайдені румовища з фундаментами церкви в Крилосі археологи датують кінцем 12-поч.13 ст., Іванівський монастир, за переказами, існував у 14 ст. з деякою перебудовою після пожежі часів Батія – М.Фіголь, Мистецтво стародавнього Галича, Київ, Мистецтво, 1997, с.170,209.

21 Подібну стилістику і характер малювання можна побачити у творчості майстрів, які близько 1260 року розписували церкву Святих Апостолів в сербському місті Печ. Багато спільного є у виконанні облчя святого Івана, аскета-пустельника на крилоській іконі з ликами святих на стінописі в Печі. Багато аналогій як в рисунку, так і в живописному трактуванні крилоська ікона має також з одноіменною іконою з іконостаса близько 1350 р. в Дечанах (Сербія) – Патріарх Димитрій, о.Ярема, «Іконопис Західної України 12-15 ст», Львів, 2005, с.48-49).

22 ІНВ № НМЛ – і- 1169, розміри - 26*20*1,2 ;(д.,л.,т.), на звороті № білою фарбою, напис - ЛДМУМ, наклейка з написом «Мизеим ім. К.С.ЛІВОМІРСКИШ ВЕ ЛВОВІЕ», штамп. Ікона надійшла 1948 року з фондів Музею Любомирських у Львові.

23 ІНВ №НМЛ – і -892, розміри – 20,5*14*1,5, передана в депозит 1927 року.

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

25 ІНВ № НМЛ – і-502, розміри -55,5*38*1,8+47,5*29*2, надійшла до музею 1913 р.

26 «Іван Предтеча», дерево (ліпа), темпера, розміри: дошка – 99*69*1,5 см., в світлі – 89,5*63,5, рама – 102*75*6 см., ІНВ №НМЛ – I -1017. Ікона надійшла до музею у 1947 році зі збірки Музею Ставропігії у Львові.- Опись музею Ставропігійського інститута во Львові / Сост.И.С.Свенціцький. –

Львов, 1908, №139.)

27 Ікона надійшла до музею 1909 року, ІНВ № НМЛ І-272, розміри - 72*55*2, ікона надійшла до музею 1909 р., пам'ятка обрізана зліва і знизу, композиція завершується півколом.

28 ІНВ № НМЛ І- 10, розміри - 100,5+63+2; 112+71+2+5,5; із надходжень 1905-1906 років.

29 Надійшла до музею 15 лютого 1908 року зі збірки Татура у Мінську, ІНВ № НМЛ – І-166, розміри - 32*27*2,5.

30 Це простежується, зокрема, за аналогією ікони «Йоанн Предтеча» (сер.17 ст., Центральна Росія), що входила в поясний трьохчастинний Деїсус. На ній представлено нижчепоясне, ледь звернене вліво, зображення крилатого святого, який правою рукою показує на чашу з маленьким Ісусом, що знаходиться перед грудьми. Розгорнений звиток звисає через ліву руку святого. – «Русские иконы в соборании М.Дебуара-Елизаветина, Москва, ЗАО «Пресс Интернэшнл, 2009 г., поз.44.

31 «Св. Іван Хреститель», д.,т., ІНВ №НМЛ – І-898, розміри - 44,5*37,5*3, надійшла до музею 1942 р., передана в депозит із вказаної збірки у 1927 р.

32 «Пророк Ілля, Іван Предтеча», д., л., т., 17 ст., Сокальщина, ІНВ № НМЛ І-312, розміри - 57,3+41+1,7+1,7 - 48+31; надійшла до музею 1909 року.

33 Иоанн Предтеча, Православная энциклопедия...

34 Ін.1: 36, В.Власов, Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства, с.319.

35 В.Власов,... с.319.

36 ІНВ №НМЛ І-3661, розміри - 45+34,5; 57+4537 У візантійському мистецтві були розповсюдженими одноосібні образи Івана Предтечі, в яких іншими засобами, ніж у іконографічному типі крилатого святого, підкреслювався його аскетизм. Так, на деяких пам'ятках грецького, сербського, російського іконопису 12-14 ст., він зображався без хітону, тільки у волосняниці, що була перекинута через плече і ледве закривала його виснажену плоть. Правою рукою він благословляв себе хресним знаменням, а в лівій – тримав посох, увінчаний розквітлим хрестом. («Св. Іван Предтеча в пустелі» в розписах церкви Благовіщення на Мячині (1189), «Св. Іван Предтеча» в розписах монастиря Студинця, Сербія (1208-1209), на іконі «Св.Іван Предтеча в пустелі з трьома сценами життя» кін.12 ст., мон. вкм. Катерини на Синаї та ін. – Енциклопедія. Можливо, розповсюдження такої іконографії було зумовлене почитанням святого у монастирському середовищі як одного із засновників християнського аскетизму. У 14-15 ст. був створений поясний варіант даної іконографії, як на іконі із монастиря Пантократор на Афоні (14 ст.) Розповсюдження такої іконографії у 16 ст. у Росії було пов'язане з великими царськими вкладами у храми і монастирі. – Православная энциклопедия...

38 Иоанн Предтеча. Православная энциклопедия...

39 Фрески ц. св. Георгія в Лаконії (2-а пол. Х в.); розписи ц. Єпископи на о-ві Санторін (Тира), Греція (близько 1181); цикли на Криті - в пареклісоні св. Іоанна Крестителя ц. св. Василя в Іракліо (1284) и в ц. Панагії у Фоделі (1321); фрески храма Спаса в Цаленджисі, Грузія (1384-1396); фрески ц. св. Іоанна Предтечі на о-ві Родос (сер. XV в.) - Свод визант. пам'ятників с изображением «Усекновения главы св. Иоанна Предтечи» - Иоан Предтеча, Православная энциклопедия...

40 В.Власов, Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства, т.3, с.321; И.Языкова, Ангел Пустыни, Иконография Иоанна Крестителя в восточной и западной традиции, Мир Библии. – Вып.9, 2009. – с.83; В.Каменнов, Иконография св. Иоанна Крестителя в восточной и западной церкви, Православный собеседник, Казань, 1887, ч.3, сентябрь.

41 Иоанн Предтеча. Православная Энциклопедия ...

42 1 –ше – в 4 ст., 2-ге – приблизно у 452 році, 3-те – біля 850 р. - о.Ю.Я.Катрій, Пізнай свій обряд, с.398-400.

43 «Усікновення голови св.Івана Предтечі», д.,л.,т., розміри – 40,5*27,5; надійшла до музею 1909 р. - Українське народне малярство 13-20 ст., Альбом, Авторі-упорядники В.Свенціцька, В.Откович, Київ, Мистецтво, 1991,с.54-56.

44 «Усікновення голови св.Івана Предтечі», 19 ст., д., л., т., ІНВ № НМЛ І- 1417, розміри -135*84*2+3 см, 126*86, надійшла до музею 1907 року.

45 ІНВ №НМЛ І- 2021, розміри - 36*28*2,5 см. Надходження – 1951 р. зі збірки м-ря Студитів у Львові.

46 ІНВ №НМЛ – І-216, розміри- 24,5+35,5+3; пам'ятка - одна з перших надходжень музею, закуплена 1908 року у художника В.Тургенєва.

47 ІНВ №НМЛ – І- 667, розміри – 39,5+26+2; надійшла до музею 1915-1918 рр., закуплена зі збірки Васильєва у Києві .

48 ІНВ №НМЛ І-616, розміри - 9*6,5*0,7; надійшла до музею у 1915-18 рр. зі збірки І.Білозерського у Києві.

49 ІНВ №НМЛ – І- 1168, розміри - 27*23*2,5. Надходження – 1948 р., з фондів музею Любомирських у Львові.

50 О.С.Попова, Икона «Иоанн Предтеча» середины 18 в. из Эрмитажа //Искусство Западной Европы и Византии, Москва, Наука, 1978, с.249.

51 О.Канарська-Луцан, Три житійні ікони Іоана Предтечі в Українському іконописі 16 ст., Волинська ікона: дослідження та реставрація, Матеріали 11 Міжнародної конференції, Луцьк, 2004, с.73. Такий образ святого маємо, зокрема, і в молільних рядах російських іконостасів – пор. «Іван Предтеча» д.,л.,т., з іконостасу Успенського собору у Володимирі, А.Рубльов, Д.Чорний, 1408, Москва, Третьяковська галерея – В.Власов, Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства, т.2, .697, іл.557.

52 існують певні іконографічні паралелі між зображенням Івана Предтечі на житійній іконі з

церкви Святого Духа в Рогатині та пророка Іллі на іконі кінця 15 ст. з Коросна. – М.Гелитович, Ікони 16ст.з церкви Святого Духа у Потеличі (матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові)// Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, Том ССXXXVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва, Львів, 1998, с.350; Г.Логвин, Л.Міляєва, В.Свенціцька, Український середньовічний живопис, Київ, Мистецтво, 1976, табл. LXXIV.

53 Із спадщини українського середньовічного станкового живопису на сьогоднішній день збережено чотири житійних ікони Іоана Предтечі. Усі вони датуються 16 століттям. Дві з них вважаються пам'ятками середини століття – вже згадана намісна ікона з церкви Архангела Михаїла з с.Ясениця Замкова (Старосамбірщина) - Національний музей у Львові ім.А.Шептицького) та храмова ікона з церкви Святого Духа в Рогатині (Івано-Франківський обласний художній музей); третя з церкви Святого Миколая з с.Лещики (Перемишль.Музей Народовий) – останньої третини століття, четверта ікона 16 ст. невідомого походження з колекції «Студіон». - М.Гелитович, Ікони майстра середини 16 ст. з церкви Архангела Михаїла у Ясениці Замковій, Мистецтвознавство і дослідження, Бюлетень, Львівський філіал ННДРЦ, 1(10), грудень, 2008, с.47-51; - Церква Святого Духа в Рогатині: Альбом, автор-упорядник В.І.Мельник, Київ, Мистецтво, 1991, іл.104-112; - Т.Откович, О.Канарська-Луцан, Ікона «Іван Хреститель з житієм», сер. 16 ст.,Церква-музей Зішестя Св.Духа в Рогатині, Національний науково-дослідний реставраційний центр України, Львівська філія, Львів, 2010, с.43-77.; - Мистецький ужинок: Інформаційний щорічник Львівської Національної Академії Мистецтв, 2009, №1, с.14. Особливостями іконографії перших трьох пам'яток є зображення чотирьох євангелістів, хоча їх розташування поряд із Предтечею є рідкісним (традиційним є їх зображення на мініатюрах Євангелій та в іконописі Царських врат). Одним із найдавніших зображень Івана Предтечі з євангелістами є різьба на передній панелі трону архієпископа Максиміана 546-556 рр.(Архієпископський музей в Равенні) – Сборник Всеобщая история искусств, Т.2, книга первая, под общей редакцией Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского, Москва, «Искусство», 1960. Иконография зображень євангелістів в клеймах ікони з Рогатина (ІНВ № ІФХМ, д.,л.,т., розміри - 118,5*97,5*3) а також – форм архітектурного стафажу, декоративних елементів мають відповідники у мініатюрах рукописного Євангелія з Хишевич середини 16 ст. і в Царських вратах з Холмщини другої половини 16 ст. – Я.Запаско, Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга, Львів, Світ, 1995, с.72,336; М.Д.Драган, Українська декоративна різьба 16-17 ст., Київ, Наукова думка, 1970, с.19.

54 Ікона опублікована в альбомі Л.Міляєвої за участю М.Гелитович, Українська ікона 11-18 ст., Київ, 2007, с.202, 214.

55 ІНВ №НМЛ – І- 249, розміри - 122*52,5*2,4

см; надійшла до музею 1909 р. з експедиції І.Свенціцького.

56 ІНВ №НМЛ – І-451, розміри - 150*59; 90*59*2*2; закуплена в Молдавську 1912 року.

57 Світ очима народних митців, Українське народне малярство 13-20 століть, Альбом, Авторі-упорядники – В.Свенціцька, В.Откович, Київ, Мистецтво, 1991 р., с.22, 89-94.

58 Л.Міляєва за участю М.Гелитович, Українська ікона 11-18 ст., Київ, 2007.

59 І. Свенціцький-Святицький., Ікони Галицької України 15-16 вв., Львів, 1929, табл. 55-56, іл.77-78.

60 о.Ярема, Ікони Західної України 12-15 ст., с.117, іл.120; с.446, іл.543.

61 ІНВ № НМЛ І-1650, д.,л.,т., розміри – 91*44*2,5; надійшла до музею з експедиції І.Свенціцького у 1918 р., окрім неї збережені ікони «Апостол Павло», Св.Антоній», «Василій Великий» - М.Гелитович, Ікони Старосамбірщини 14-16 ст. зі збірки Національного музею у Львові ім.А.Шептицького, Львів, Свічадо, 2010, с.18, с.200.

62 ІНВ №НМЛ І-1761, розміри – 102*29*1,8 – М.Гелитович, Ікони Старосамбірщини, с.22, 202; Свенціцький-Святицький І., іл.138.

63 І.Свенціцький-Святицький, Ікони Галицької України 15-16 ст., іл.272.

64 «Моління» (Пентаморфон), сер.16ст., з надбань Митрополита А.Шептицького 1905-1906 рр., ІНВ № НМЛ І- 58, розміри – 65*113,5*2,5 – Свенціцький –Святицький І., іл.158, Л.Міляєва за участю М.Гелитович, с.199, іл.148, М.Гелитович, Ікони Старосамбірщини, с.213.

65 М.Гелитович, Ікони Старосамбірщини, с.25-26.

66 Л.Міляєва за участю М.Гелитович, іл.40-43; В.Свенціцька, О.Сидор, Спадщина віків, Українське малярство 14-18 ст. у музейних колекціях Львова, Львів, Каменярь, 1990 р., с.18-19; М.Гелитович, Моління з Успенської церкви у Наконечному на тлі еволюції чину Моління західноукраїнських іконостасів другої половини 16 ст.// Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали 5-ї наукової конференції, м.Луцьк, 27-28 серпня 1998 р., с.72-78.

67 На ранніх пам'ятках українського іконопису постаті Богородиці та Івана Предтечі розташовувались обабіч Христа. Приблизно, від середини 16 ст., на їхні місця стають архангели, а святі «переходять» за них. Упродовж другої половини століття ангели поступово наближаються до трону Христа й на початку 17 ст. займають місце за ним, а Богородиця і Хреститель знову стають біля Спаса – М.Гелитович, Ікони Старосамбірщини, с.26.

Уладзімір КАРЭЛІН
Мікалай МЕЛЬНІКАЎ
**ІКАНАГРАФІЯ ПРАПАДОБНАГА
СЕРАФІМА САРОЎСКАГА Ў
ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ.**

Адзін з найбольш шануемых святых праваслаўнай царквы новага часу — прападобны Серафім Сароўскі (у міру Прохар Ісідоравіч Машнін) нарадзіўся ў 1754 г. (па іншых звестках у 1759 г.) у г. Курску ў сям’і багатага купца Машніна. У дзяцінстве Прохар пазбавіўся хваробы з дапамогай цудадейнага абраза Маці Божай Курскай. Падчас паломніцтва ў Кіева-Пячэрскую лаўру ў 1776 г. ён сустрэўся са старцам Дасіфеем, які наканаваў яму шлях служэння ў Сароўскай пустэльні. Праз два гады Прохар сапраўды стаў паслушнікам, а 13 жніўня 1786 г. быў пастрыжаны ў манахі і прыняў імя Серафім. Шмат гадоў Серафім правёў пустэльнікам у лясной келлі. У 1825 г. па стану здароўя вярнуўся ў манастыр і прыняў зарок затворніцтва, але пасля яўлення яму Багародзіцы стаў выслухоўваць і суцяшаць шматлікіх наведвальнікаў. Дзякуючы яму быў заснаваны жаночы Дзівееўскі манастыр. Памёр Серафім Сароўскі ў 1833 г. у сваёй келлі падчас малітвы перад абразом Маці Божай Замілаванне. У 1903 г. ён быў занесены да ліку святых. Адкрыццё мошчаў прападобнага адбылося 19 ліпеня (1 жніўня) таго ж года (у гэтыя дні шануецца яго памяць). Мошчы святога, якія да 1991 г. знаходзіліся ў Музее гісторыі рэлігіі і атэізму ў Санкт-Пецярбургу, цяпер захоўваюцца ў Серафіма-Дзівееўскім манастыры.

Шанаванне Серафіма Сароўскага пачалося яшчэ пры жыцці прападобнага; яго вобраз быў зафіксаваны мастакамі Д. Еўстф’евым у пачатку 19 ст. і С. Серабраковым (інак Іосіф) за некалькі гадоў да канчыны святога [1]. На падставе гэтых партрэтаў ствараліся гравюры і літаграфіі. Найбольшую распаўсюджанасць атрымала «серабракоўская» паясная выява, выкананая па тыпу абраза. Да канца 19 ст. сфармавалася большасць іканаграфічных ізодаўзвобразам св. Серафіма. Асаблівае шанаванне святы атрымаў у Сароўскай Успенскай пустэльні і Серафіма-Дзівееўскай Троіцкай абіцелі. Шматлікія паломнікі з ўсёй Расіі збіраліся ў Сароўскай пустэльні схіліць галаву перад



мал.1

яго магілай [2]. Пасля кананізацыі Серафіма Сароўскага за аснову іканапіснага вобраза быў узяты «серабракоўскі» ізвод з паясной выявай старца напаябарота ўлева, у мантыі і епітрахілі, з паднятай да грудзей правай рукой.

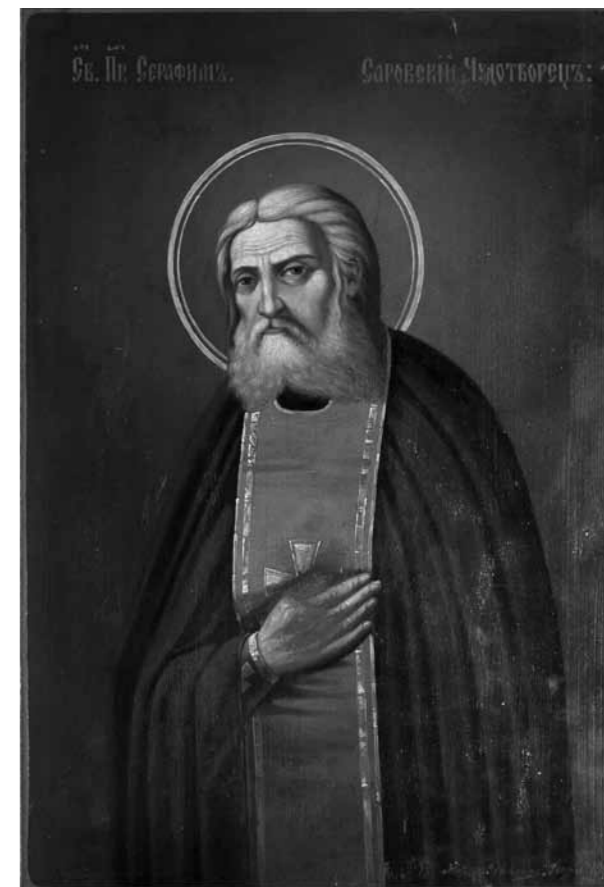
На сёняшні дзень у праваслаўных храмах Беларусі зафіксавана звыш 350 абразоў з выявай прападобнага Серафіма. Сярод найбольш распаўсюджаных іканаграфічных сюжэтаў, такіх як Маці Божая, Спас, св. Мікола, арханёлы Міхаіл і Гаўрыіл, св. Юры і інш, ён займае 12 месца. Абразы з выявай Серафіма Сароўскага сустракаюцца ва ўсіх рэгіёнах Беларусі: у Брэсцкай вобл. зафіксаваны 101 абраз (1,7% ад колькасці ўсіх абразоў у храмах вобласці); у Гродзенскай вобл. — 83 абразы (1,3%); у Мінскай вобл. — 65 абразоў (1,4%); у Віцебскай вобл. — 63 абразы (1,6%); у Магілёўскай вобл. — 28 абразоў (1,4%); у Гомельскай вобл. — 9 абразоў (0,6%).

Асаблівую цікавасць прадстаўляюць пагрудныя выявы святога, на якіх найбольш дакладна адлюстраваны яго вобраз у выглядзе сівабародага старца з лёгкім нахілам непакрытай галавы. Розніца паміж абразамі праглядаецца фактычна толькі ў стаўленні рук. Так на абразе з Драгічынскага раёна (мал. 1; канец 19 ст., дошка, алей, 76x76), які найбольш блізкі да партрэтнага мастацтва, правая рука св. Серафіма прыціснута да грудзей, а на абразе з Кобрынскага раёна



мал.2

(мал. 2; дошка, алей, 70x48) прападобны правай рукой бласлаўляе, а ў левай трымае чоткі. На абразе з Браслаўскага раёна абедзве рукі прыціснуты да грудзей. Даволі рэдкі элемент прысутнічае на абразе з Клецкага раёна, што на Міншчыне, — у левай руцэ сароўскі старац трымае скрутак з тэкстам: «Молю тя Боже за весь православный народ, за ...». Надпіс пад абразом сведчыць, што «Сия икона пожертвована из Москвы прихожанином деревни Бобаевич Александром Максимовичем Макавчук 1907 г.». Яшчэ адзін даволі працяглы надпіс змешчаны на ківоце абраза з в. В. Жухавічы на Гродзеншчыне: «Дар в Великожуховичскую церковь кр-на дер. Кожева Александра Андреевича Бычка в память избавления его от смертельной опасности 1 ноября 1905 года при крушении поезда при ст. Псков». Наогул, згодна «Спісу рухомых помнікаў сакральнага мастацтва», складзенага навуковымі супрацоўнікамі ІМЭФ НАН Беларусі, зафіксавана даволі многа (16 адзінак) абразоў Серафіма Сароўскага з подпісамі і датамі, сярод якіх чатыры абразы створаны яшчэ да кананізацыі святога. Так на абразе 1896 г. з Віцебскай вобл. змешчаны наступны надпіс: «Икона сия сооружена сослуживцами священника Норицкой церкви литовской епархии Николая Шпаковского в память 50-летия его



мал.3

священства 19 авг 1896 г.».

Трэба адзначыць, што хаця пераважная частка абразоў мае расійскае паходжанне, аднак сустракаюцца творы мясцовых іканапісцаў і мастакоў. Абраз 1903 г. (мал. 3; дошка, алей, 80x56) з Пружанскага раёна Гродзенскай вобл. напісаны вядомым гродзенскім мастаком, аб чым сведчыць надпіс у ніжнім правым вуглу: «Жив. М. Чиненко. Гродно. 1903. VIII».

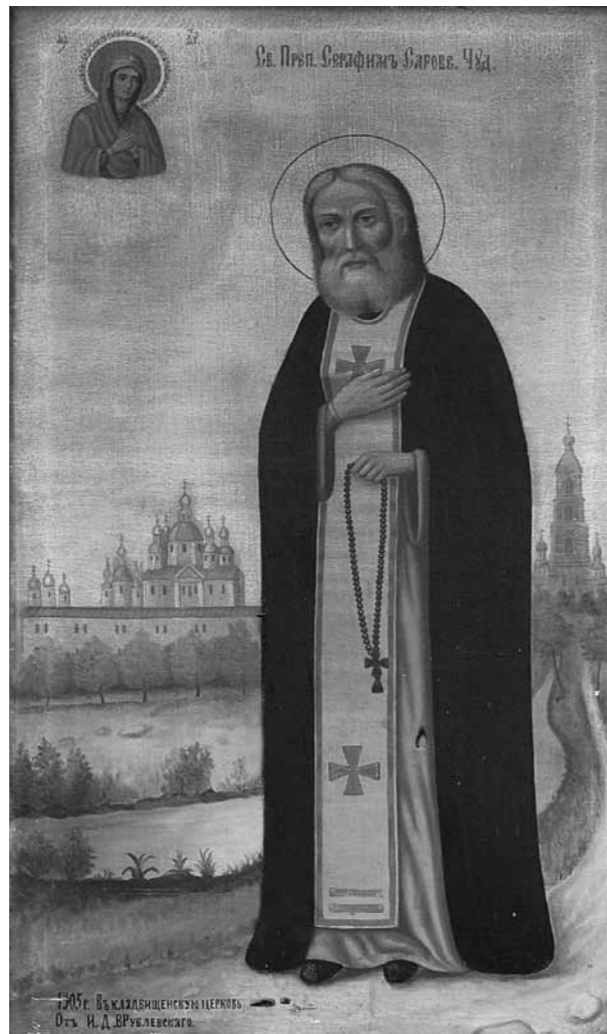
Найбольшае распаўсюджанне атрымалі прадстаўнічыя абразы з выявай святога ў поўны рост, на якіх ён, як і на пагрудных, адлюстраваны ў выглядзе паважнага сівабародага старца з непакрытай крыху схіленай галавой, апранутага ў чорную мантыю і епітрахіль. Звычайна святы Серафім падаецца на берэзе рэчкі на фоне Сароўскай пустэльні. У верхнім вуглу абраза (у большасці выпадкаў левым) можа знаходзіцца выява Маці Божай на воблаках. У правай руцэ прападобны трымае чоткі, левая прыціснута да грудзей (мал. 4; дошка, алей, 70,5x52,5), ці паднята ўверх у бласлаўленні, як на падпісным абразе 1905 г. з Віцебскай вобл. (мал.5; палатно, алей,



мал.4

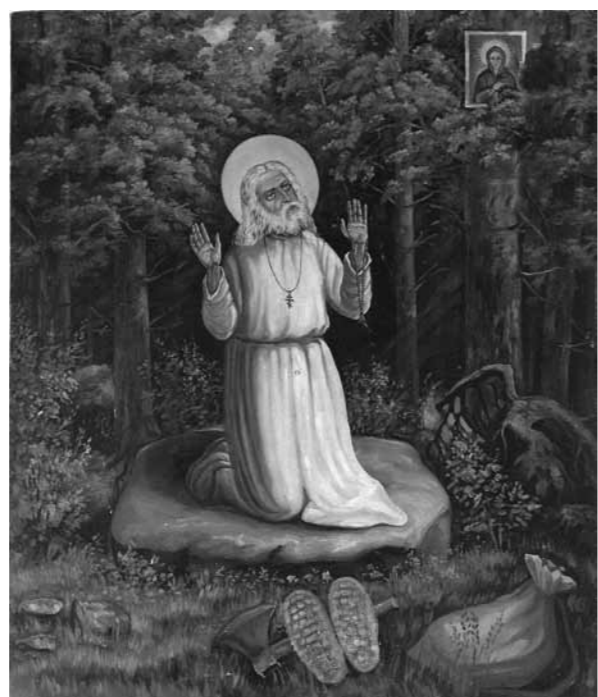
140x75). У ніжняй частцы абраза можна прачытаць: « 1905 г. Въ кладбищенскую церковь Отъ И. Д. Врублевскаго». На другім абразе, таксама з Віцебшчыны, дзе святы прадстаўлены на сцезцы, на фоне сціплага пейзажу, надпіс паведамляе, што «Сію икону пожыртвовали Роман и Марія 1999 года. 6 августа». Паколькі на абразе праглядаюцца страты фарбавага пласту, можна меркаваць, што ў 1999 г. ён быў паноўлены, а не напісаны. На некаторых абразках відавочна мясцовага паходжання фронтальная выява святога змешчана на нейтральным фоне, на падлозе з плітак. У скрыжаваных на грудзях руках ён трымае чоткі. Пры разглядзе абразоў з паясной выявай прэпадобнага ўзгадвалася прозвішча гродзенскага мастака М. Чыненкі. На абразе з роставай выявай святога, таксама з Гродзеншчыны, зафіксавана прозвішча яшчэ аднаго мастака: «Г.Руссак 3.10.1938».

Частка абразоў звязана з 15-гадовым знаходжаннем Серафіма Сароўскага ў лясной пустыні, прычым большасць з іх адлюстроўвае яго 1000-дзённае маленне на камяні. Звычайна, як бачна на абразе са Століна (мал. 6; дошка, алей, 119x99), святы падаецца сярод лесу укланчаным

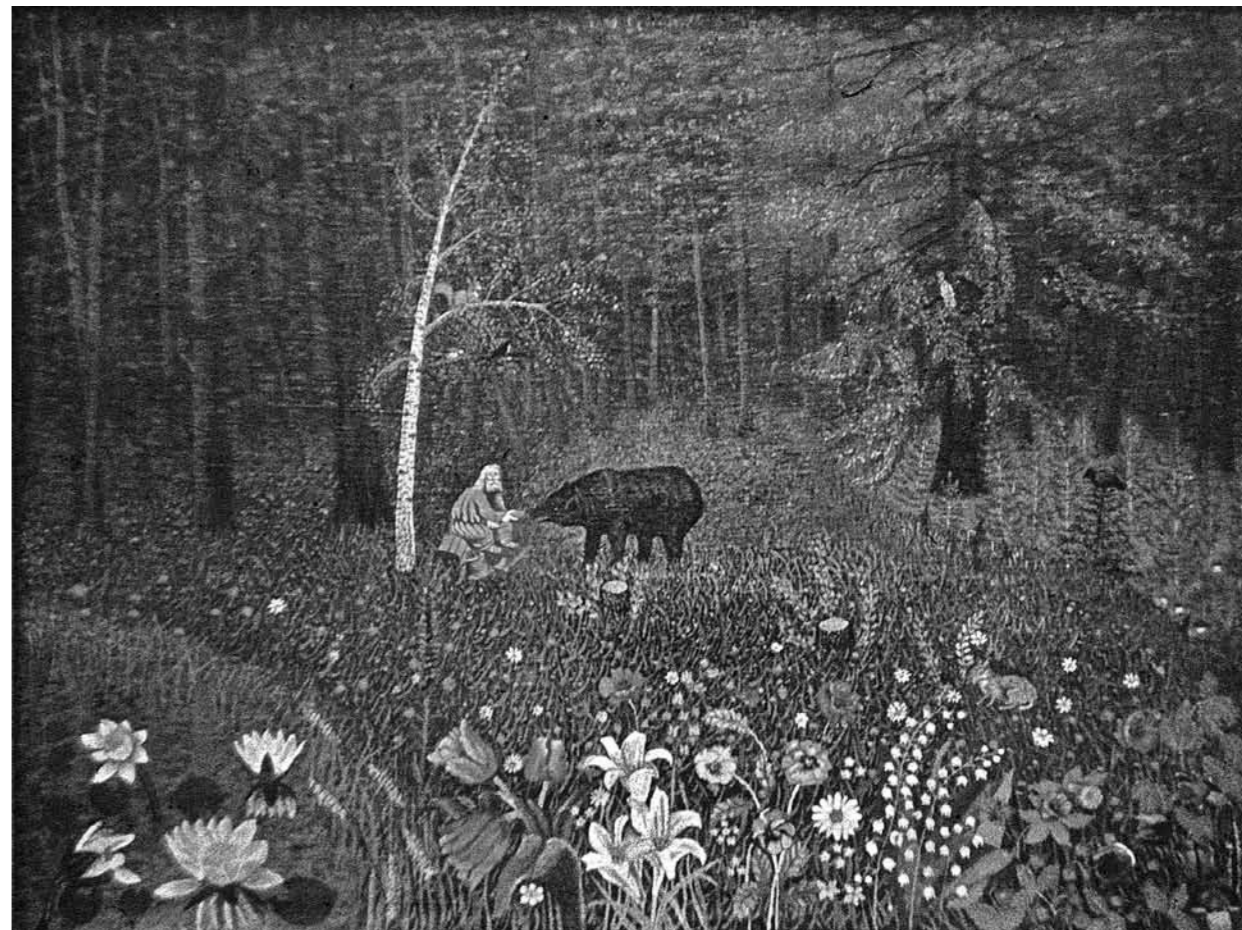


мал.5

у малітоўным стане на вялікім камяні перад абразком Маці Божай Замілаванне. Абедрэе рукі прападобнага падняты ўгару,



мал.6



мал.7

на ім просты, доўгі да пятаў белага колеру балахон, падпяразаны поясам. На шыі св. Серафіма медны крыж, якім яго блаславіла маці падчас растання. Побач з камянем ляжаць рэчы святога: заплечны мяшок, сякера і лапці. У лесе ўжо паўзмрок, і толькі вершаліны дрэў з абразком Маці Божай яшчэ асветлены апошнімі сонечнымі прамянямі. На абразе з Магілёўскай вобл., выкананым у стылі інсітнага мастацтва, паказаны момант сустрэчы св. Серафіма з паломнікам, якога ён бласлаўляе каля калодзежа побач са сваёй лясной хаткай. Старац у сваім паходным выглядзе – на ім простая світка, на галаве скуф’я, на нагах лапці, у левай руцэ сякерка, за плячыма мяшок. На абразе з г. Гродна паказаны рэдкі для Беларусі сюжэт, выкананы ў стылі маляванкі – Серафім Сароўскі, які корміць з рук мядзведзя (мал. 7; палатно, алей, 120x160). На лясной прагаліне, цалкам пакрытай рознакаляровымі кветкамі — цюльпанамі, макамі, лілеямі, рамонкамі і інш., каля возера з вадзянымі лілеямі, на лавачцы пад схіленай бярозкай сядзіць сароўскі старац.

У правай руцэ ён трымае кавалак хлеба, якім корміць вялікага мядзведзя. Каля ног святога — сякера і мяшок з хлебам. На бярозцы сядзяць вавёрка, сініца, ластаўка, на дрэвах насупраць бачны дзяцел і варона, а на прагаліне – заяц.

На нешматлікіх абразках, як, напрыклад, з Іванаўскага раёна (мал. 8; дошка, алей, 68x55), св. Серафім падаецца ў цеснай манастырскай келлі, куды ён вярнуўся з лясной пустыні пасля пагаршэння здароўя. Прападобны прадстаўлены ў выглядзе згорбленага старца ў белым балахоне і чорным клубуку, з крыжом на шыі. У левай апушчанай руцэ ён трымае чоткі, правай бласлаўляе. На невялікім століку каля арачнага вакна знаходзяцца абраз Маці Божай, раскрыты малітоўнік і запаленая свечка. Вышэй, на вуглавой палічцы, бачны абразок Спаса Нерукатворнага. У гэтай жа келлі Серафім Сароўскі прыняў праведную канчыну. Гэты момант адлюстраваны на абразе з Талачынскага раёна Віцебскай вобл. (мал. 9; палатно, алей, 112x74), выкананым з элементамі прымітывізму, — прападобны



мал.8

Серафим, басанож і з непокритою галавою, укланчаны перад столикам з малітоўнікам, абразом Маці Божай Замілаванне і запаленай свечкай; рукі з чоткамі скрыжаваны на грудзях. Такім яго і знайшлі пасля смерці.

Толькі ў адзінацвяты выпадку зафіксаваны жыццёвы абраз святога. У цэнтры абраза знаходзіцца сюжэт малення на камяні, а па перыметру змешчаны 12 клеймаў з эпізодамі жыцця шляху прападобнага. Даволі рэдка сустракаюцца і абразы на якіх Серафим Сароўскі прадстаўлены разам з іншымі святымі, такімі як Антоній Пячорскі, Мікола, Феадосій Чарнігаўскі, Варвара. Іканаграфія такіх абразоў практычна аднолькавая: раставія выявы святых падаюцца разам з іх атрыбутамі.

Такім чынам, іканаграфія абразоў Серафима Сароўскага ў храмах Беларусі фактычна адпавядае тым ізводам, што сфармаваліся ў Расіі ў канцы 19 ст. Найбольш адметнымі з'яўляюцца абразы, створаныя мясцовымі іканапісцамі і мастакамі, частка якіх выканана ў стылі інсітнага мастацтва ці з элементамі прымітыву, што надае творам своеасаблівую выразнасць і прыцягальнасць. Трэба адзначыць і даволі вялікую колькасць падпісных абразоў з прозвішчамі мастакоў



мал.9

і ахвяравальнымі надпісамі, што дадаткова сведчыць аб вялікім шанаванні сароўскага старца вернікамі.

ЛИТЕРАТУРА

1. Преподобный Серафим Саровский. К 100-летию канонизации. К 250-летию со дня рождения. Выставка 25 декабря 2003 – 15 февраля 2004. Путеводитель. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М. 2004.

2. Яна Зеленина, «Всем в сладость бысть видение лика твоего...» Преподобный Серафим Саровский — от портрета к иконе. «Наше Наследие» № 70, 2004 г.

Ярина ЛИСУН МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ГАЛИЧИНИ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО. ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО.

Західноєвропейське мистецтво XVII ст. - початку XVIII ст. є важливим етапом в процесі розвитку світового мистецтва із самостійним значенням та самодостатністю. Церозквіт національних художніх шкіл Італії, Іспанії, Франції, Нідерландів, своєрідність, національна самобутність яких зумовлена особливостями історичного й культурного розвитку, характером громадського життя, специфікою художніх традицій [4].

Прояв мистецтва даного періоду спостерігається у всіх сферах духовного життя суспільства. Успіхи науки розширюють і ускладнюють уявлення про світ як про мінливу та суперечливу сутність. Зв'язок людини з реальною дійсністю, з її численними аспектами та явищами, стає предметом творчого пізнання й осмислення в літературі та образотворчому мистецтві. Відбувається відмова від антропоцентризму. Саме тому, й надалі розвиваючи ренесансні традиції, мистецтво XVII ст. - початку XVIII ст. значно розширює сферу своїх інтересів [1]. Відповідно збагачується тематика, сюжетний репертуар, розробляються нові самостійні жанри, розвиваються або поглиблюються ті, які вже існували в попередній епосі. Зокрема, значно видозмінюються й одержують досить різноманітну інтерпретацію релігійні й міфологічні сюжети - від бурхливої патетики й декоративності до життєвої конкретності й навіть побутової характерності.

Образотворче мистецтво бароко не може бути зрозумілим поза його зв'язком з архітектурою, в якій найчіткіше проявляються риси пануючої ідеології та державного устрою. В барокових культових спорудах основний акцент надається синтезу архітектури, образотворчого мистецтва та декоративного мистецтва. Живопис бароко здебільшого представляють монументально-декоративні розписи, в основному плафони, вівтарні картини з зображенням апофеозів святих, сцен чудес, мучеництв, великі історичні та алегоричні композиції.

Характерні риси західноєвропейського бароко прослідковуються в мистецтві країн Східної Європи, зокрема, на теренах Західної України.

Малярство Галичини кінця XVII – XVIII ст. продовжило найважливіші тенденції розвитку відповідного напрямку у світовому мистецтві. Утверджена в першій половині століття нова система малярства з притаманними їй особливостями, співвідношенням окремих складових, жанрів, взаємозв'язками з іншими видами образотворчої діяльності зберігалася до кінця XVIII ст. Монументальний живопис кінця XVII – XVIII ст. продовжив найважливіші тенденції розвитку національного мистецтва, сформовані в першій половині XVII ст., з виробленням основ нової мистецької культури.

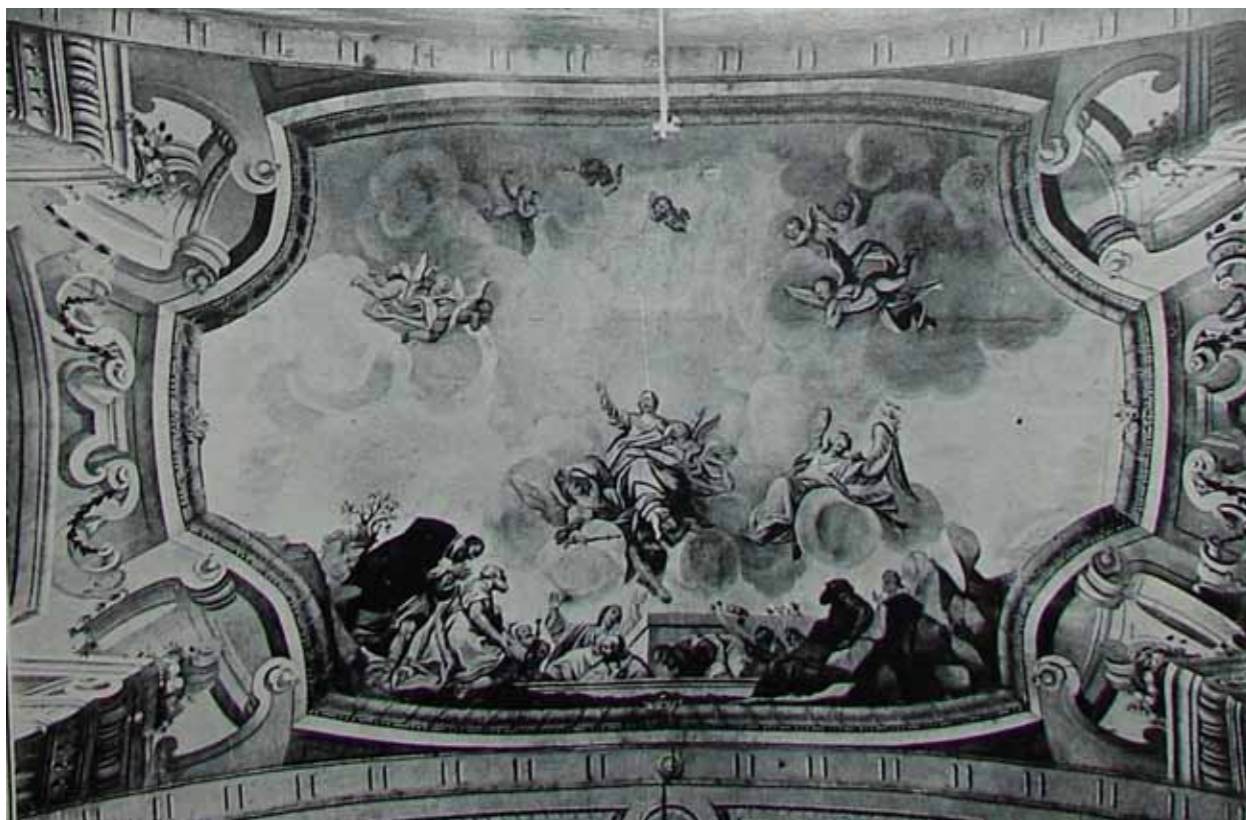
Середина XVIII ст. - це період нового розквіту мистецтва у Львові. Місто стало важливим культурно-мистецьким осередком України в XVII- початку XVIII ст. [11] Асимілюючи мистецькі тенденції Заходу, культура Львова робила значний внесок у формування й розвиток українського національного мистецтва в цілому.

В духовному середовищі відчувається зміна смаків в організації та оздобленні храмового простору, що стосувалось не лише стилістики, але й ідейного наповнення. Внаслідок цього проводиться модернізація храмових інтер'єрів. Помітну роль у поширенні нових тенденцій відіграли приїжджі майстри, впровадивши дану традицію на місцевий ґрунт. Розвивається сакральна архітектура в творіннях Яна де Вітте та Бернарда Меретина. Львівська скульптура - це результат праці Оброцького, Осінського, Полейовських, Пінзеля, Фезінгерів [3].

Помітну роль у розвитку монументального мистецтва, яке активно розвивалося в костелах у 40-70-х рр. XVIII ст. відіграли приїжджі майстри, впровадивши дану традицію на місцевий ґрунт. Здебільшого це були вихідці з Італії та Німеччини: Франциск та Себастьяно Екштейни, Джузеппе Бальцані, Антоніо Тавелліо, Джузеппе-Карло Педретті та ін. Поряд з приїжджими майстрами монументального живопису працювали й вітчизняні художники, наслідуючи зразки й традиції західноєвропейського бароко.

Одним з найвидатніших львівських майстрів монументального живопису XVIII ст., який зробив значний внесок у розвиток фрескового малярства в мистецтві Галичини, був Станіслав Строїнський [12].

Актуальністю даного дослідження є



мал.1

характеристика загальних рис мистецтва Галичини кінця XVII – XVIII ст., визначення художньо-стильових особливостей та джерел творчості львівського художника в контексті західноєвропейського бароко та його ролі у формуванні нових мистецьких тенденцій у мистецтві Галичини XVIII ст.

До аналізу творчості С.Строїнського звертались у своїх працях З.Горнунг, Т.Маньковський, Е. Раставецький. Проте, зважаючи на те, що дані дослідження були написані на початку XX ст., фактологічна база з того часу значно зросла, що викликає необхідність нового, більш ґрунтовного та системного підходу до вивчення даного питання.

Навчатися малярству Строїнський почав в шістьнадцять років. Його подальша мистецька освіта залишається до кінця не з'ясованою. За припущенням З. Горнунга [6], художник вчився в майстерні Франциска Екштейна, а після смерті майстра – в його сина Себастьяна. Можливо, Строїнський одержав освіту в Римі, але такий факт не має документального підтвердження. Також існує думка, що Строїнський був учнем монаха-бернардинця Бенедикта Мазуркевича [5]. Можна робити припущення про мистецький вишкіл художника, аналізуючи особливості його творчості.

Порівнюючи мистецьку спадщину

Львівського майстра з монументальними роботами італійських майстрів, робимо висновок, що його декоративні схеми створені під впливом римсько-болонських взірців. В своїх пластичних спробах Строїнський не був новатором, не порушував канони, не винаходив нічого нового при створенні поліхромії, притримуючись усталених зразків. Згідно з детальним аналізом творчості художника, помітно, що його роботи не відповідають рівню робіт тогочасних італійських майстрів ані дотриманням концепції, ані послідовністю вирішення проблем ілюзійної фрески, ані технічним виконанням. Навіть в найкращих його роботах в Тернополі і Лопатині [8] (іл. 1) не проглядається точність, вишуканість, прицільність в опрацюванні контуру, які присутні в творах італійців. Строїнський не зміг до кінця позбутися певного узагальнення та схематичності в зображенні постаті чи складних сцен. Деякі його твори вражають суворістю свого вигляду і примітивністю композиції. Декоратори італійського «settecento»: Джузеппе Чіарі, Себастьяно Конса в Римі (іл. 2); Піазетта і Джованні Батіста Тьєполо в Венеції; Солімено в Неаполі і Марчеса в Болонії, володіли досконалим опануванням техніки живопису й організації композиції твору. У їх творах присутня особлива



мал.2

ґрація людських постатей, тонке вираження естетики руху, глибоке одухотворення особи чи жесту. Прослідковується чітке розуміння анатомічної побудови постаті й володіння навичками матеріалізації форм. Строїнський не може рівнятися ж жодним відомим італійським художником ані естетичним смаком, ані віртуозним володінням техніки чи психологічним поглибленням тематики. Він не використовував нові прийоми в організації композиції настінного живопису, які вперше застосував у своїх роботах Тьєполо: децентралізація композиції, шляхом поділу її на декілька вільно пов'язаних між собою мотивів на тлі хмарного неба. Можливо, Строїнський навіть не був ознайомлений з новаціями, які вносило до ілюзійного малярства мистецтво цього геніального венеціанця. Також у фресках львівського майстра відсутня вишукана гармонізація барв, глибина й чіткість співвідношення кольору. Він використовував біднішу й більш приглушену палітру ніж «італійська», очевидно, не застосовуючи півтони та змішані барви. Художник послуговувався найпростішою палітрою, якою оперувала більшість тогочасних місцевих майстрів.

Звертаючись до творчості тогочасних німецьких майстрів, представників

настінного малярства епохи рококо (яке досягло найвищого розквіту в другій половині XVIII ст.), робимо висновок, що творчість Строїнського поступається на нижчий рівень розвитку не тільки у співвідношенні з мистецтвом італійських художників.

На основі дослідження, проведеного методами порівняння та аналізу (розглядається мистецтво Італії кінця XVII – першої чверті XVIII ст., та творчість його видатних представників), можна зробити висновок, що монументальне настінне малярство С. Строїнського відзначається сумісністю декоративної системи з художньою орієнтацією пізньобарокових болонських декораторів. Проте, на концепцію фігуральних сцен художника домінуючий вплив мала Римська школа, презентована послідовниками К. Маратті. Також, в орнаментальному оздобленні присутні риси рококо, яке в Італії очолював С. Конса.

Залишається нез'ясованим питання, яким чином ці впливи дійшли до творчої свідомості львівського майстра, який ніколи не виїжджав за межі своєї батьківщини. Згідно документальних даних, вчителем С.Строїнського був Бенедикт Мазуркевич – монах-бернардинець, який студіював мистецтво монументального розпису в Болонії (1733-1737 рр.). Головним осередком навчання на той час в Болонії була академія св. Клементя, заснована на початку XVIII ст. папою Клементом XI, при відомому тамтешньому університеті. Б.Мазуркевич навчався під керівництвом найкращих тогочасних художників-професорів. Аналіз художніх розписів Львівського костелу бернардинів, виконаних отцем Бенедиктом у співавторстві з художниками С.Бартницьким, Ю.Волінським, Й.Срочинським (відповідали за виконання архітектурних та орнаментальних мотивів), вказує на характерні риси Болонського маньєризму, у рисунку силуетно трактованих постатей, які несуть виразний слід академічного еkleктизму, властивий мистецтву цього середовища [2]. Серед великої кількості зображених там фігур є ряд постатей, котрі ввійдуть до постійного арсеналу в композиціях С.Строїнського (мотив ангела в профіль, херувими, що супроводжують Мадонну чи Святу Трійцю та ін.). Проте при детальному дослідженні бернардинських розписів виникає сумнів,



мал.3

що Б.Мазуркевич мав вирішальний вплив на генезу мистецтва С.Строїнського. Поліхромія даного костелу вказує на те, що Мазуркевич був художником, який поверхово охопив засади монументального малярства, у якого виникають труднощі при організації великих композиційних сцен. В бернардинських фресках відсутня делікатність, м'яка манірність, звернена в напрямку посилення елегантності, якими будуть відзначатися твори С.Строїнського. Примітивні і хаотично згруповані постаті у центральній частині сцени, що зображає апофеоз патрона святині – Блаженного Яна з Дуклі (іл. 3). Композиція організована за допомогою численної армії святих, розміщених найпростішим способом у двох рівно розмірених лавах. Хаотичне зображення контрастує з надзвичайно продуманими старанними композиціями С.Строїнського, в яких постаті організовані у схему декоративної спіралі. Проте абсолютно заперечувати версію навчання майстра у Б.Мазуркевича не варто, оскільки останній міг надихнути художника-початківця на монументальну тематику, ознайомити його з основами академічного рисунку. Певні аналогії в творчості художників проглядаються в фресках, що знаходяться в пресвітерії та законному

ораторії, де отець Бенедикт зобразив Мадонну з дитиною, якій поклоняються святі в одязі латинського обряду, Бог-Отець з кулею світла і Святий Дух в оточенні грайливих пугті. Але й в цьому випадку є сумніви, що дана концепція є прототипом ілюзійністичної творчості С.Строїнського, оскільки в декоративному оздобленні сцени Б.Мазуркевич використовує форми перспективно зрозумілої архітектури, яка походить від А.Поццо (що не спостерігається в творчості С.Строїнського).

Отже, поліхромії Б.Мазуркевича не були джерелом натхнення для С.Строїнського[7]. При детальному аналізі художньої спадщини майстра, відчутний вплив конкретного художнього ідеалу, який завжди буде прикладом в його фрескових творах. Це не був вплив Франциско та Себастьяно Екштейнів (костел Єзуїтів у Львові) з цілком відмінною композиційною системою фресок склепіння. Тут присутня складна композиційна схема, яка оперує важкими, багатими формами пізнього німецького бароко. Центральна композиція костелу Львівських єзуїтів, на якій зображено сцену вручення ключів святому Петрові, розміщена на фоні еліптичного отвору, з боків якого відходять склепіння. Композицію такого типу поділу, як і реалістичне зображення



мал.4

псевдостюкових ліпнин, не вдається зустріти в творчості С.Строїнського. У мистецькій спадщині Львівського монументального малярства існує приклад настінної поліхромії, який перевищує своїм рівнем всі поліхромії у Львові – декорації костелу Кармелітів Босих (іл. 4). Виконав їх італійський художник – Карло Педретті [13]. Звідси беруть початок чудові зразки настінного малярства епохи рококо. Напис над музичним хором костелу, в якому зазначається, що оздоблення храму фресками на кошти конвенту відбулось в 1869-70 рр. Тим часом стильовий аналіз фресок не залишає найменших сумнівів, що ця праця відноситься до епохи пізнього бароко. Це підтверджує дослідник Ходинецький, який у виданій у 1829р. «Історії міста Львова», згадує, що костел Кармелітів був чудово оздоблений. Дослідник Лобеський у своєму реєстрі творів львівського малярства від 1852 р., подає докладний опис згаданих фресок, датуючи їх першим десятиліттям XVIII ст. Отже, згадані художні твори, про які говорилося в надписі над хором, обмежилися перемалюванням попередньої поліхромії, сліди якого можна легко зауважити і декількома образами на бічних стінах костелу. Вони носять виразний характер мистецтва останніх десятиліть XIXст.

На склепінні головної нави зображено сцени апофеозу покровителів ордену Кармелітів Босих – св. Терези та св. Івана Хрестителя. Патрони ордену знаходяться в оточенні великої кількості святих, які звернені до Святої Трійці, що возсідає на хмарах. Ця праця має всі риси італійського малярства - вся композиція обрамлена пишною золотистою рамою, яка пластично вимальовувалася на фоні, пристосованих



мал.5

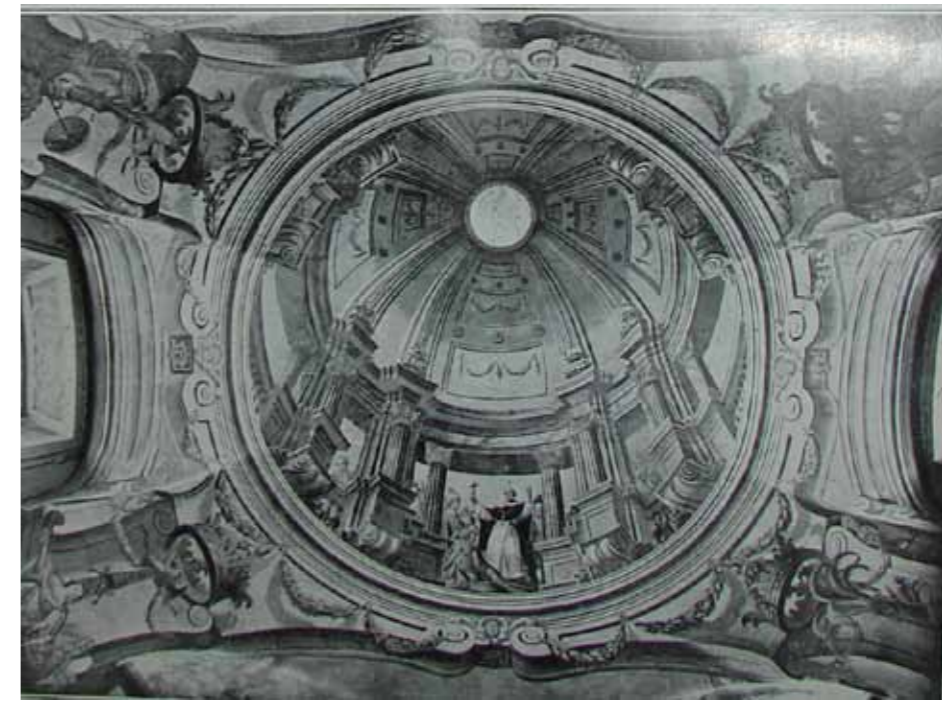
оздоблюючих елементів, кошики з квітами, що суттєво оживляли композицію – типові зразки Болонської школи. Водночас, широко розміщені фігуральні сцени, створені в дусі абстрактних зображень, без жодних типових додатків має вплив костельних римських фресок першої чверті XVIII ст., коли на передові позиції прийшли Джузеппе Чіарі та Себастьяно Конса. Фрески костелу Кармелітів пов'язані з творчістю італійських художників за певним стилевим зв'язком, який проявляється в легкості та простоті людської фігури, в орнаментально зрозумілих композиціях, які прямують до згрупування постатей вздовж декоративної спіралі. Апофеоз Яна з Дуклі - копія з композиції на склепінні костелу Кармелітів. Порівнюючи твори С.Строїнського з декораціями кармелітського костелу, виявляється залежність концепцій художника від вже вказаного прототипу. Це пояснює наявність в творах С.Строїнського численної плеяди фігур єпископів, апостолів і святих, одягнутих в античні строї або багаті літургійні шати. Характерна спіраль присутня в композиціях фресок склепінь у костелах Червонограду (костел Бернардинів) (іл. 5), Львова (костел Кларисок), Тернополя (Домініканський костел), Перемишлі (костел Бенедиктинок). У бічних навах

костелу Кармеліток вперше зустрічаємо в мистецтві львівського настінного малярства з орнаментальною схемою декоративного оздоблення склепін, в яких по кутах знаходяться чотири картуші або вазони. Очевидно, кармелітські декорації мали вплив на молодшого Екштейна при оздобленні бічних нав костелу Єзуїтів.

Отже, Карло Педретті - духовний батько для Львівської фрескової школи XVIII ст., найвидатнішим представником якої був С. Строїнський [10]. Саме тут варто шукати справжні джерела художнього світогляду майстра, який намагався об'єднати фігуральні образи з орнаментальним фоном. С. Строїнський ніколи не перетинався з автором кармелітських фресок, який спрямував його уяву у сферу орнаментально сконструйованих візуальних сцен. С. Строїнський не обмежувався наслідуванням декорацій італійського майстра, він намагався опиратись на зразки самостійно створених образів (в контексті типу італійського поліхромного інтер'єру). Назагал, С. Строїнський не досягнув рівня К. Педретті (за складністю і монументальністю твори К. Педретті перевищували його творіння, які переважно відзначалися простотою та бідністю аксесуарів). Лише у найдосконалішому творінні майстра - фрески в костелі Бенедиктинок в Перемишлі - можна відзначити безпосередній вплив праць кармелітського художника. Це виявляється у формальній організації композицій, загальній характеристиці побудови фігур. Проведені вище дослідження над безпосередніми джерелами творчості художника, вказують на те, що стильова основа творчості львівського майстра формувалась на основі фресок К. Педретті, у яких поєднувались рококова орієнтація перших десятиліть XVIII ст. з декоративними традиціями Болонського середовища.

С. Строїнський також застосовував різноманітні засоби вираження, які б могли підсилити й збагатити його художній репертуар. Так «Адорация Божого Агнця» в костелі Кларисок у Львові була змодельована з аналогічної композиції Кловського й Войтановського в костелі Бернардинів в Лежайську, як і перспективна колонада, як сильно скорочений архітектурний стафаж, в сцені народження Марії в костелі Червонограду. Варто зауважити, що мальовничий архітектурний фрагмент,

який оточує ілюзійністичний купол Домініканського костелу в Тернополі, завдячує своїм існуванням аналогічному куполові в костелі св. Мартина у Львові пензля кармеліта Григорія Чайковського, декорація ж пласкої чаші - в парафіяльному костелі в Лопатині, візерунки в вітрилах - з костелу в Годовицях та ін. Також численні запозичення з різних композицій барокових майстрів, які при образних представленнях львівського майстра неодноразово проявляються. Однак, якщо попередні впливи сформували світогляд С. Строїнського і вирішили тип його настінних декорацій, то останні проявляються тільки у формі зростання іконографічних зразків деяких зображень, які ілюструють сцени Нового чи Старого Завіту. Усі запозичення відзначаються великою різноманітністю і мають римське, болонське чи венеційське та ін. походження. В циклі зображень над аркадами бічних нав в Лежайську, Червонограді, Катедрі чи костелі Кларисок у Львові, можемо зустрітись з копіями образів тогочасного римського класициста Марка Бенефіалі. Поряд з цим, широке застосування в мистецтві Львівського майстра мали північні мотиви. Так, у сцені поклону пастирів у костелі Бернардинів в Лежайську, можна стверджувати про звернення С. Строїнським до робіт німецького маньєриста Ганса фон Аахена. В «Жертві Мелхіседека» в Червонограді можна прославити його залежність від одного з образів Рубенса, а в «Ессе Ното» у Львівській Катедрі можна відкрити першоджерело у постаті гравюри Рембрандта, сцени «Адорация волхвів» в Лежайську і в костелі Кларисок у Львові, мають виразний характер концепції походження під фламандським впливом. Краєвиди з кораблями, які коливаються на хвилях бурхливого моря у Львівській Катедрі, Тернополі і Лопатині мають виразний зв'язок з пейзажним малярством Голандії. Відповідні зразки він одержував з графіки, яка була найкращим джерелом розповсюдження творів мистецтва. Це підтверджує багата графічна збірка художника. На основі наведених фактів, можна пересвідчитись, що його творчість сформувалась на ниві поданих вище джерел, що заперечує факт навчання художника в Римі. Дослідник Владислав Завадський в 1864 р. відзначав самородність мистецтва С. Строїнського і вказував на його обізнаність з відомими зразками зарубіжного мистецтва,



мал.6

підтверджуючи, що свої малярські знання художник здобував на місці.

Програму, закладену попередніми фресковими творами на львівських теренах художник буде реалізовувати до кінця. Не виходячи за рамки типу настінної поліхромії. Він додає тільки ряд іконографічних мотивів і збагачує декоративне обрамування фігурних сцен, використовуючи орнаментику рококо.

Окремою є його заслуга як вчителя цілої генерації художників, які в кінці XVIII-XIX ст. будуть продовжувати у Львові та інших сусідніх містах напрям, репрезентований мистецтвом художника [9]. З-поміж учнів, що йому допомагали був Йозеф Хойницький та Томаш Гертнер, який співпрацював з ним в костелах отців францисканців в Перемишлі та Гусакові, а також самостійно виконав поліхромію парафіяльного костелу в Тартакові, біля Сокаля. Також можна згадати Марцелія Добженєвського, трагічно загиблого творця настінної декорації отців Паулінів у Влодаві, який зі всіх учнів Строїнського відзначався найбільшими здібностями. Досить правдоподібно, що й інші львівські художники, які творили в кінці XVIII ст., черпали натхнення в творчості Строїнського. Особливо Лука Долинський, який виконав малярства в костелі отців Василіанів в Почаєві, пробує свої сили в інтер'єрі. В молоді роки, перед своїм навчанням у Відні, багато почерпнув з науки Строїнського. Також є багато інших декораторів, в роботах яких прослідковується вплив творчості

Строїнського. Ян Солецький, який проживав у Станіславові (суч. Івано-Франківськ), оздобив вірменський костел. В поліхромії прослідковується багато аналогій з творчим підходом Строїнського, що особливо видно в сцені Благовіщення, а також в образі Діви Марії, на склепінні головної нави, яка на початку XX ст. була перемальована. Його син Андрій в 1895 р. виконав поліхромію парафіяльного костелу в Дрогобичі. Декоративна система цих фресок завершена на початку XX ст. у співпраці з львівським малярем Баршем, виразно пов'язана зі спадщиною Строїнського у застосуванні псевдо архітектури, мотивів в обрамленні фігур, сцен, і в ілюзійністичній композиції купола на склепінні середньої нави, яка має без сумніву своє походження з костелу Домініканів в Тернополі (іл. 6). Необхідно згадати «Коронацію Діви Марії» невідомого автора в парафіяльному костелі в Міженці під Перемишлем. Також виникнення настінних розписів Антонія Качмарського 1801 р. в костелі Бернардинів в Збаражі варто шукати у сфері впливу образів, створених мистецтвом С. Строїнського.

Отже, попри те, що творчість С. Строїнського не відзначалася широтою застосування засобів вираження, носила характер деякого композиційного та колористичного спрощення на тлі творчості італійських та німецьких майстрів, вона відіграла важливу роль у впровадженні та продовженні традицій західноєвропейського бароко в мистецтві Галичини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Всеобщая история искусств : В 6 т. В 8 книгах / Под общ. ред. Б. В. Веймарна, Е. И. Ротенберга. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1956–. – Т. 4: Искусство 17-18 веков. – 1963. – 3000 с.
 2. Вуйцик В. С. Бернардинський монастир у Львові // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – Львів, 2004. – №14.
 3. Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові / В. С. Вуйцик. – [2-е вид.]. – Львів: Каменяр, 1991. – 175 с.
 4. Западноевропейская художественная культура XVIII века / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. – М.: Наука, 1980. – 256 с.
 5. Лильо О. М. Представники монументального живопису західноєвропейської традиції у Львові XVIII ст. / О. М. Лильо // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2008. – №1(10). – с. 96-104.
 6. Hornung Z. Stanisław Stroński 1719 – 1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego // Prace sekcji historii sztuki i kultury Towarzystwa naukowego we Lwowie. – Lwów, 1935. – Т. II. – Zesz. 5. – с. 122-128.
 7. Hornung Z. Stanisław Stroński 1719 – 1802 [Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego] / Z. Hornung // Prace sekcji historii sztuki i kultury Towarzystwa naukowego we Lwowie. – Lwów, 1935. – Т. 2. – Zesz. 5. – с. 198-204.
 8. Klein F. Kościół oo. Dominikanów w Tamopolu i jego restauracja / Franciszek Klein // Sprawozdania i wydawnictwo wydziału towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za rok 1909. – Krakow, 1910. – с. 42.
 9. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń / T. Mańkowski // Biuletyn Historii Sztuki. – Warszawa, 1954. – R. XVI. – №2. – с. 113.
 10. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń / T. Mańkowski // Biuletyn Historii Sztuki. – Warszawa, 1954. – R. XVI. – №2. – с. 251.
 11. Papeć F. Historia miasta Lwowa w zarysie / Fryderyk Papeć. – [Wyd. 2-e]. – Lwów-Warszawa: Książnica Polska, 1924. – с. 286.
 12. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych... / Edward Rastawiecki. – Warszawa, 1850–. – Т. 3. – с. 104.
 13. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych... / Edward Rastawiecki. – Warszawa, 1850–. – Т. 3. – с. 350.
- ### СПИСОК ПРАЦЬ С. СТРОЇНСЬКОГО
1. Розпис притвору монастиря отців Бернардинів у Львові.
 2. Поліхромія каплиці Найсвятішого Таїнства Катедрі м. Перемишля.
 3. Поліхромія костелу Марії Сніжної у Львові.
 4. Настінна декорація костелу отців Бернардинів в Лежайську.
 5. Розпис костелу отців Бернардинів в Христинополі.
 6. Настінне малярство в костелі Кларисок у Львові.

7. Поліхромія пресвітерію костелу отців Домініканів в Підкамені.
8. Настінна декорація в Латинській катедрі у Львові
9. Настінне малярство в костелі отців Францісканців в Перемишлі.
10. Поліхромія в парафіяльному костелі в Гусакові.
11. Настінне малярство в костелі отців Домініканців в Тернополі.
12. Поліхромія в парафіяльному костелі в Лопатині.
13. Настінна декорація в костелі сестер Бенедиктинок у Перемишлі.

Лисун. Я. МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ГАЛИЧНИНИ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО. ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО.

Анотація. У статті проводиться загальний аналіз мистецтва Галичини кінця XVII – XVIII ст., визначення художньо-стильових особливостей та джерел творчості С.Строїнського в контексті західноєвропейського бароко.

На основі аналізу італійської (болонської, римської) та німецької шкіл монументального живопису проводиться порівняльна характеристика творчості С. Строїнського з творчістю представників даних шкіл. Також визначається місце і роль С. Строїнського в розвитку монументального живопису 3х. України.

Ключові слова: поліхромна композиція, школа монументального живопису, ілюзійністичне мистецтво, пізньобарокові римсько-болонські конструкції, стильові особливості.

Lysun Y. THE MONUMENTAL PAINTING OF GALYCHYNA IN WEST EUROPEAN ART CONTEXT. THE SOURCES OF STANISLAW STROINSKY'S ART

Annotation: The article carries out the analysis art of Galychyna in XVII-XVIII centuries, carries out artistic and styling characteristic and sources of Stanislaw Stroinsky's art in the west European art context.

The article consists of the analysis of Italian (Bolognian and Roman) and German schools of monumental painting. It gives us an opportunity to (characterize) compare creative works by Stanislaw Stroinsky with the representatives of these countries. There is also determined Stanislaw Stroinsky's role in the development of monumental art in Ukraine.

Key words: polychrome composition, painting of the school, art of illusions, backwardbaroque Roman and Bologna construction styles.

Ольга ОЛІЙНИК ЛІТУРГІЙНІ ТКАНИНИ ГАЛИЧНИНИ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.

Галицькі гаптярі й художники активно сприймали, трансформували і вільно застосовували у своїх творах нові формально-композиційні, образно-стильові прийоми, властиві напрямкам і течіям європейського модерну. Співіснування в одному і тому ж творі еkleктичних і стильових ознак свідчить про перехідний період у формуванні декоративної системи оздоблення літургійно-обрядових виробів на зламі століть. Пошуки художнього вирішення виявилися у своєрідній стилізації, площинно-лінійному трактуванні декору. Як зазначав І.Труш у 1899 році: "Вік 19 – то передусім вік розвою колориту в малярстві; модернізм є спрощення його од minimum і немов реакцією на користь рисунка, котрий іноді стилізується; до орнаменту впроваджуються нові, цілком ще не зужиті мотиви рослинні"¹. Це підтверджують і наявні в церквах пам'ятки. Трилисті закінчення хрестів з оплічч'я облачень, доповнені пелюстками, пуп'янками і галузками, уподібнюються квітам, що приводить до засилля стилізованого орнаменту на літургійних предметах початку ХХ ст. – очевидним **сецесійним** впливам.

Предметом розгляду даної статті стали складні хрестові композиції і мініатюрні сюжетні зображення Ісуса Христа, Матері Божої та святих на оплічч'ях фелонів, які представляють особливу мистецьку цінність параментики означеного періоду. Сюжетні зображення на облаченнях, які були дозволені VI Вселенським собором² і панували впродовж XV – XVIII ст., на початку наступного ХІХ століття майже зникають. Із занепадом образотворчого шитва на зміну йому у церковні вироби приходять промислові (жакардові) узорчасті тканини – брокати і шовки. Значно дешевші, у порівнянні з коштовними сюжетними гаптами, тканини стали доступніші чисельним церковним громадам Галичини. Візерунок тканини підпорядкував собі загальне декоративне оздоблення шат, яке ледь не століття зводилося до викладання позументною стрічною хрестового знака на опліччі³.

Короткочасне відновлення масштабних

фігуральних зображень у європейській параментиці відбулося в 80-х рр. ХІХ ст. у французьких центрах літургійного ткацтва. Наприкінці ХІХ ст. цей іконографічний тип параментики поширився в Галичині. Крупні однофігурні зображення в архітектурному обрамленні на опліччі священничого фелону представляють в цьому часі особливий (поодинокий) тип церковних тканин щодо формальних і композиційних ознак (також технічного вирішення). Подібно давньому літургійному шитву тканина сюжетна композиція вкриває все оплічч'я фелону. Прямокутний плат майже сталих розмірів (Н 80 x G 55 см) ткали окремо жакардовим способом, а при пошитті облачення до нього добирали тканину відповідного гатунку і стилістики орнаменту. Компаньйонами для сюжетних вставок служили як багаті узорні брокати з квітковими букетами, так і шовки з неоренесансними візерунками. Загалом, більшість облачень шили галицькі кравці й добирали поєднання на місці, з обмежених крамових запасів та купівельної спроможності замовника. Тому художня мова не всіх пам'яток стилістично гармонійна.

Аналіз декоративної системи даного типу базується на п'ятьох виявлених на момент дослідження галицьких фелонах 1885-1890-х років. Всі вони виткані жакардовим способом з шовку і бавовни, для брошовання⁴ використані золотисті (срібlistі) шихові нитки і кольоровий шовк. Окремі фрагменти фігури – лики і кісті рук промальовані технікою олійного живопису. Всі нашивні оплічч'я мають однакову форму, замкнуту схему з виразним композиційним центром (однофігурним зображенням), подібне архітектурне обрамлення, набір орнаментальних мотивів і навіть бордово-золотисту колористику. Тільки світле облачення різняться орнаментальною формою і поєднанням барв.

Детальніше зупинимося на іконографії та орнаментальних особливостях оплічч'я, які представлені чотирма іконографічними сюжетами – "Непорочне Зачаття", "Найсвятіше Серце Ісуса", "Святий Миколай" та "Добрий Пастир". Перший має два ідентичні зображення на фелонах сіл Гавриляк⁵ (Івано-Франківщина) та Покрівці⁶ (Львівщина). В центрі композиції відтворено постать Діви Марії, відповідно до прийнятої католицької іконографії –



Фелон 1880-90-х рр., с.Нагірці
(Кам.-Буськ. р-н, Львів. обл.), фонди ЛМІР, ТК-929)



Фелон 1880-90-х рр., с.Раковець
(Пустом. р-н, Львів. обл.), фонди ЛМІР, ТК-72)

стоячою на округлому фрагменті земної кулі і гострому півмісяці, одною ногою на голові змія, з розведеними руками і вагітною. Позначену бароковою стилістикою фігуру у біло-голубо-золотистих шатах докола обрамляє золотиста орнаментальна форма – псевдоготичний стилізований портал. Золотисте орнаментальне плетиво, яке відтворює архітектурні форми, завершує композицію вверху і внизу трьома увінчаними шпиль-хрестами. Рамкою монокомпозиції служить вузька орнаментальна стрічка з трилисника аканта та хрестика в колі. Окремо відзначимо гармонійне поєднання візерунку основної тканини – як строгого сітчастого з ренесансними мотивами аканту (Гавриляк), так і з вільним розташуванням барокових букетиків (Покрівці).

Другий сюжет “Найсвятіше Серце Ісуса” з фелона с.Сушиця Велика⁷ найближчий за композиційними прийомами до першого, допустимо, що їх замовляли в парі. Подібне також барокове трактування центральної постаті – Ісуса Христа на земній тверді у вишнево-зелених шатах зі складеними руками навколо відкритого пломенючого серця. Принагідно відзначимо не зовсім вдале застосування насиченої вишневої

барви плаща, тон якої не виразно подає фігуру на пурпуровому фоні. Пам’ятка демонструє стилістично відмінну форму портала, трактування якої позначене романськими впливами – прямолінійно зрізані вежі, кругла арка, геометричні мотиви і сітчастий орнамент.

Композиція “Святий Миколай” з фелона с.Нагірці⁸ має спільні формальні й стилістичні ознаки з попередньо розглянутими типами іконографії. Тут теж у центрі псевдоготичного портала вміщено святого з жезлом і книгою в руках, але зображення не повне, а напівпоясне і в оздобленій овальній рамі. Вдало вибрані пропорції фігури та декору, дивне сплетіння готичних і барокових мотивів явило загалом оригінальну композицію монументального звучання.

Візуально відмінний, але створений подібними композиційними прийомами і манерою орнаменталізації іконографічний сюжет “Добрий Пастир” з білого фелона с.Раковець⁹. Зображення фігури не розходиться з прийнятою іконографією: Христос-Пастир представлений у повний зріст, з посохом у лівій руці та ягнятком, яке огортає його шию. М’який всепрощаючий жест правої руки на серці вносить в сюжет ніжну ліричність і камерність. Цей настрий



Хрест з фелону поч. XX ст., с.Бистриця
(Дрогоб. р-н, Львів. обл.), виробництво т-ва Ризниця
в Самборі, фонди ЛМІР, ТК-1019



Хрест-зв_здиця з фелону поч. XX ст., с.Старий
Витків (Радох. р-н, Львів. обл.), виробництво т-ва
Ризниця у Самборі (фонди ЛМІР, ТК-77)

підсилює витончене округле обрамлення з ренесансних витих акантових галузок, увінчаних дрібними суцвіттями. Делікатне поєднання рожево-голубих барв облачення Христа, золотавого орнаменту разом з квітковим візерунком білої тканини створює велично святкове звучання священничого облачення.

Загалом відзначимо, що розглянутий тип шат з фігурними зображеннями представляє собою оригінальне мистецьке явище в галицькій параментиці і промислового ткацтва кінця XIX століття. Позначений західноєвропейськими стилістичними та іконографічними впливами він не має аналогів у решті регіонів України з панівним православним обрядом.

З 80-х рр. XIX ст. у Галичині відроджується техніка золотошиття, тому особливого символічного і домінуючого значення набуває вигаптований *хрест*, який нашивали на опліччя. Розташований на фелоні ззаду він знаменує той хрест, який ніс на своїх плечах Ісус Христос на місце розп’яття, і нагадує священнику про смиренність та покору у несенні Христової служби.

Зупинимось на основних типах хрестографем та іконографічному репертуарі зображень нашивних хрестів до фелонів і сакральних покровів з галицьких церков:

1. Першу структуру художнього тексту складають хрести, які не містять фігурних зображень. Всі вони повторюють відому хрестографему т.зв. “розквітлий” *хрест* з промінням або *хрест-зв_здицю*. Маленькі хрестики з трилисним закінченням ramen розташовані в центрі воздуха, покрівця, поручів, пояса, вздовж єпитрахилі.

2. Найчисельнішу структуру представляють *хрести з монограмою* Христа-Спасителя (IXC), вони зустрічаються на опліччях фелонів майже всіх обстежених районів Галичини.

3. Оплічні *хрести з фігурними зображеннями*, де мініатюрну сюжетну композицію вміщено найчастіше в коло на середохресті восьмиконечного хреста або хреста з промінням.

Розвиток форм хреста тісно пов’язаний з іншими видами оздоблення церковних атрибутів: гравюри, різьблення (елементи обстави та іконостаса, ручні хрести), металопластики (надбанні хрести, напостольні хрести, літургійний посуд). У композиційній структурі гаптованих хрестів параментики кінця XIX – середини XX ст. переважає одноосьова дзеркальна симетрія. Під впливом стилю бароко хрестові форми розвиваються у кількох напрямках. По-перше, збагачується додатковими оздоблюючими елементами конструктивна основа прямого чотириконечного хреста. Наприклад, заповнення кутового простору між сторонами хреста прямими або хвилястими потрійними променями, які символізують “небесне сяйво” в центрі сакрального знаку. Форма і кількість променів має ряд варіантів: поєднання прямих і хвилястих, довшого центрального з коротшими боковими, з’ява п’яти і більше ліній, які колом охоплюють середохрестя. Крім того, завдяки видовженню обох осей розвивається декоративна форма на кінцях стрижня і ramen у вигляді округлих потовщень, трифолічних і квадрифолічних форм.



Хрест з фелону поч. XX ст., Рогатинщина, виробництво т-ва Достава у Львові (фонди ІФХМ-0-765)

По-друге, одночасно заповнюються декором площини рамен – від простих лінейних мотивів до складних рослинних композицій. Серед перших найчастіше виступають хвиляста і ламана лінія в центрі площини, які підкреслюють рух осей і посилюють ефект ажурності композиції. Рослинні мотиви представлені листями і стеблами аканта, ліліями, гронами та листям винограду тощо.

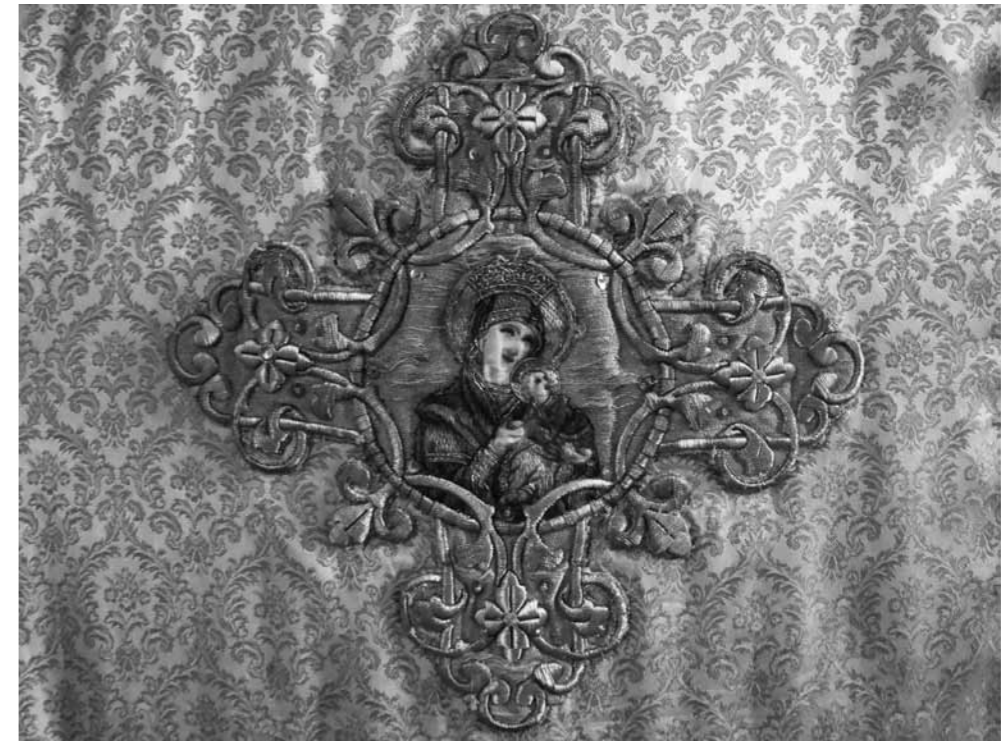
Отже, структура хреста, побудована на основі симетричної рівноваги всіх його елементів з яскраво вираженим композиційним центром, забезпечила дальше моделювання його форми шляхом збагачення орнаментальними мотивами та різноманітністю їх поєднань. Ця двохосьова симетрія лягла в основу більшості композиційних типів гаптованих хрестів з опліч священничих фелонів. Дальший розвиток основної хрестової форми проходить за рахунок орнаментального оздоблення його окремих елементів, укрупнення середохрестя і з'яви іконографічних сюжетів у ньому.

Розглянемо означені типи оплічних гаптованих хрестів (від найпростіших) та їхні композиційні відміни на аналізі конкретних пам'яток галицького священничого облачення. До першого означеного типу, як зазначалося, відносимо золотошиті хрести без іконографічних або монограмних зображень, зокрема, найпростіші у

композиційному плані (з видовженою вертикальною віссю, тонкими раменами з округлим трилистим завершенням та потрійними променями) – це т.зв. *хресті-звіздиці*. Відсутність орнаментальних оздоб та мінімалізм (як формотворчий прийом) виявляють початки конструктивізму, коли на зміну розвиненій декорованій хрестовій формі приходить спрощена. Пік популярності цих нашивних хрестів припадає на 1910-20-і роки. Найчастіше зустрічаємо їх виробом самбірської “Ризниці”, розпорошених у більшості галицьких сіл, зокрема, Надорожній, Баранчичів, Скелівці, Старяві, Вербівці, Береги, Княжпіль¹⁰. Однотипну композицію хрестографіми спостерігаємо на фелоні з Трушевичів¹¹, проте з сецесійними розхиленими (лілієподібними) завершеннями рамен. Чисельний ряд варіантів розглянутого типу демонструють маленькі рівнораменні хрестики з трилистими закінченнями, розташовані в центрі воздухів, покрівців, поручів, поясів, вздовж епитрахилію.

Хрестову форму вигаптовано об'ємно (“у прикріп” по картонному підкладу) золотистими лискучими нитками, потрійні промені формують ряди золотистих леліток, додатковим формотворчим засобом виступає золотий шнур, який підкреслює осі й контур фігури.

До першого типу (без монограм і сюжетних зображень) належать також дещо



Хрест з Одигітрією з фелону, кін. XIX - поч. XX ст., с. Вереньчанка (Застав. р-н, Чернів. обл.)

відмінні щодо форми і оздобі рамен хрести 1910-20-х рр., зафіксовані в ряді галицьких сіл (Кизлів¹², Надиби¹³, Красів¹⁴) і пов'язаних, очевидно, зі станіславівсько-львівською церковною спільнотою “Достава”. Композиція зберігає форму барокового “розвітлого” хреста – з клиновидними раменами (в завитках аканту), восьмипелюстковою розеткою на середохресті та потрійним променями. Іншу, сецесійну стилістику демонструє хрест з променями поховального фелону с.Кутище¹⁵ на Покутті: тонкий пружок гапту обводить обриси витягнутих, ледь розширених рамен, заповнених мотивом високої галузки лілії з пуп'янками, а на середохресті – чотирипелюсткова розета. Вдалі пропорції мотиву і фону, виражена стилізація рослинної форми та застосування “низького” гапту надають композиції незвично легкого звучання та притаманної ранньомодернізму творам вишуканості. У золотошитті – об'ємно (по картонному підкладі) виконаний контур хрестової форми і мотиви на полі рамен, промені ж звично мерехтять лелітками.

На зламі століть домінують орнаменти у візантійському стилі, а неоренесансні та ранньомодерні (сецесійні) мотиви поєднані з розквітливими хрестами. В хрестових композиціях більша увага відводиться пошуку виразних локальних плям, силуетного рисунку, менше оздобних мотивів та здрібнених форм. Для середньої

стадії модерну характерними є широке застосування класицистичних мотивів – геометризованих волют, гірлянд, меандрів, рапортного або сітчастого орнаменту та інших атрибутів неокласицизму. В декорі пізньомодерних пам'яток параментики (1914-1920 рр.) романтичну рослинну орнаментальну тему змінює стихія геометризації мотивів, що знаменує зародження ознак конструктивізму. Наприклад, у середохресті оплічних хрестів щораз частіше появляються *монограми Христа-Спасителя* строгого, прямого (не каліграфічного) шрифту в прямих променях – за нашою класифікацією це другий тип гаптованих хрестів.

Оплічні хрести третього типу представлені здебільшого сюжетом “Спас-Великий Архиєрей” або “Пантократор”, який зберігся від деісусних композицій давніших гаптованих опліч. Також доволі часто зустрічається “Одигітрія” і “Св. Миколай”, а в окремих випадках зафіксовані “Слеус”, “Воскресіння”, “Новозавітна Трійця”, “Богоявлення”, “Добрий Пастир”, іконографічна композиція “Неустанної помочі” та “Це Чоловік” (Ессе Номо). У Галичині поширені іконографічні типи, запозичені з латинської іконописної традиції: “Найсвятіше Серце Ісуса”, “Непорочне Серце Марії”, варіанти поклоніння Пречистій Діві Марії – “Всецариця”, “Цариця Світу”, “Містична Троянда” тощо.

Сюжетну композицію вміщено найчастіше в коло на середохресті восьмиконечного хреста або хреста з промінням.

Інший підтип – бароковий, пишно орнаментований хрест з сюжетним зображенням в колі на середохресті, презентують окремі оплічні хрести, які, наприклад, зафіксовані на фелонах сіл Пертилів¹⁶, Вислобоки¹⁷, Трушевичі¹⁸, Кизлів¹⁹, Попелі²⁰, Гоголів²¹ і околиць Львова²².

У час еkleктичних пошуків спостерігається переважання рослинних мотивів над геометричними. Стержні й рамена викінчуються пучками квітів на гнутих стеблах. У кутовому просторі між осями теж зміни. Так, наприклад, групу променів змінює півколо, мотив листка або пуп'яха лілії. Поширеним мотивом стають *лілії* – християнський символ духовної чистоти, образно-символічне зображення непорочності (дівоцтва) Богородиці. Вишукані форми декоративно розвинутих хрестів оздоблені стилізованими лілієподібними елементами. Іноді рамена хрестового знаку завершують реалістично трактовані квітки лілій. У сецесійних хрестових композиціях кінці рамен потовщені, у вигляді корони або трипелюсткової форми.

Найбільшого розвитку зазнав мотив візантійського *листка аканта* в гаптованих металевими нитками хрестах кінця XIX – початку XX століття. З проникненням стилістики модерну важкі листки витягуються, витончуються і, найосновніше, набирають ніжних нюансних барв. Рельєфний ручний стібок змінює плаский тамбурний, тому основний декоративний ефект виправдано переноситься з фактурного малюнку на колористичний.

Виноградна лоза та **гроно** – один з найдавніших і найстійкіших мотивів у параментиці. Це символічне зображення Пречистої Крові Господньої, Тайни Євхаристії в означений період має стилістичні відміни. З кінця XIX ст. поширеним стає мотив виноградного грона з двома листками, яким заповнюють клиновидні рамена хреста.

В рослинному орнаменті, поряд з традиційно-канонічними для богослужбових атрибутів мотивів (листя аканту, гранат, виноградна лоза, лілія), набирає популярності місцева флора: польові суцвіття і колосся злаків; галузки повзучої павуточки і дубові листки; квіти ірису,

фіалок, конвалій, пролісків тощо. Символізм сецесії виявився у декорі євхаристійно-обрядових атрибутів (святих покровів і суkenок на євлогії, шалів), а саме в містичних та апокаліптичних образах (чаша в промінні з голубом – праобраз Євхаристії, Серце Ісуса – як акт Божого милосердя, терновий вінок – символ мученицької смерті Спасителя, Агнець Божий на книзі життя – жертва і перемога Ісуса Христа).

На початку XX ст. пластику об'ємного гапту змінює графічна стилізація, а згодом локально-колористичне трактування мотиву (подекуди доведене до натуралістичного). Рельєфний ручний стібок змінює плаский тамбурний, тому основний декоративний ефект виправдано переноситься з фактурного малюнку на колористичний. Взагалі активне включення кольору з метою емоційно-символічного підсилення лінійно-орнаментальної системи декору було одним з основних формотворчих засобів сецесії. Милує око вишукана гама пастельних кольорів священних шат початку XX ст., побудована на нюансних зіставленнях оливкового, вохристого, жовтого та рожево-фіолетового, фіолетово-синього, голубого з поодинокими акцентами блідо-жовтого, червоного. Така зміна була закономірною. Першопричина її полягає в особливості й послідовності розвитку європейського мистецтва періоду модерну загалом. Якщо в 50-60-х рр. XIX ст. використовувалися кольори яскраві, насичені, глибокі, в 70-80-х рр. пригашені домішками чорної або коричневої барви, то наприкінці століття сецесія радикально змінила кольорову гаму²³. Популярними стали ніжні розбілені пастельні тони й відтінки, що виявило ще одну характерну рису – тенденцію до кольорів, які переходять, переливаються з одного в інший.

Тканина, фурнітура (узорноткана стрічка, позументні оздоби) та гаптовані композиції демонструють стилістичну єдність, спільність мотивів гармонійність колірних поєднань. Гаптовані хрестові композиції з вигнутими довгими галузками з листочками, завершені суцвіттями або букетами квітів (Олешів, Кутище), віночками з дубового листя або виноградними гронами (Делева, Будзин, Олеша), як правило, поєднані з орнаментальним полем жакардової шовкової чи парчевої тканини.

Аплікативний спосіб оздоблення літургійних тканин кінця XIX – XX ст. дещо

негативно позначився на ансамблевості виробів. Якщо в давнину майстриня, задумавши цілісну композицію виробу, на кожному етапі могла контролювати гармонійність тих чи інших декоративних і технічних прийомів, то автономне виготовлення гаптованих елементів у майстернях (мануфактурах) і узорних тканин у західноєвропейських і українських фабриках привнесло певну механічність, випадковість у вирішенні декоративних завдань літургійних атрибутів. Нерідко крупні мотиви медальйонного орнаменту жакардової тканини пригнічували декоративні якості гаптованого хреста, а отже і його образно-символічну суть.

Галицькі літургійно-обрядові шати кінця XIX – початку XX ст. виявляють яскраве самотутнє явище у своїй галузі та в українському декоративному мистецтві загалом. Розвиваючись у єдиному руслі з європейським модерном та синхронно з іншими видами церковного мистецтва, параментика, як і решта богослужбових атрибутів, сприяла формуванню новітнього образу українського храму. Конфесійно-обрядові особливості панівної у Галичині греко-католицької церкви сприяли виокремленню літургійних шат як на тлі латинської традиції так і загальноукраїнського православ'я. Тому можемо ствердити, що стилістика модернізму в пам'ятках галицького шатництва не була провінційним прочитанням австрійських, французьких чи польських сецесійних прототипів, а свідчила про розвиток самостійної течії українського мистецтва з багатою образно-символічною художньою системою.

1 Труш І. Нові напрямки в малярстві // Львівський науковий вісник.-1899.-Т.V.-Кн.1-3.-С.143-155.

2 ЗАХАРАРЧУК-ЧУГАЙ Р. Фелон // Словник українського сакрального мистецтва / Станкевич М., Боньковська С., Василюк Р. та ін.; Інститут народознавства НАН України. – Львів, 2006. – С.249.

3 ОЛІЙНИК О. Художня система церковних тканин Галичини XIX століття // Історія релігій в Україні: науковий щорічник / упоряд. О.Киричук, М.Омельчук, І.Орлевич. – Л.: Львівський музей історії релігій, 2010. – С.793

4 **Брошовання** тканини (ефект броше) полягає у поєднанні двох піткань, одне з яких (забарвлені нитки) прокладається вручну або з допомогою певного пристрою фрагментами і проходить настільки далеко, як того вимагає узор. Ціллю брошовання є ошадність матеріалу і

зменшення товщини тканини.

5 МЕХП - фелон 1880- рр., с.Гавриляк (Тлум.р-н, Ів.-Франк.).

6 ЛМІР, ТК-331 – фелон, 1880-1890 рр., с.Покрівці (Жидач. р-н, Львів.).

7 МЕХП – фелон бордовий с.Сушиця Велика (С.Самб., Львів.).

8 ЛМІР, ТК-929 – фелон бордовий, 1880-1890 рр. (с.Нагірці, Кам.-Буськ. р-н, Львів.).

9 ЛМІР, ТК-929 – фелон білий, 1880-1890 рр. (с.Раковець, Пустом. р-н, Львів.).

10 Польові матеріали автора з сіл: Надорожна (Тлум.р-н, Ів.-Франк.), ц."Вознесіння Господнього" (1815); Баранчичі (Самб., Львів.), ц."Воскресіння Господнього" (1926р.); Старява (Ст.Самб.р-н, Львів. обл.), ц."Св.Параскеви", (1865р.); Береги (Самб., Львів.), ц."Св. Івана Богослова" (1864р.); Вербівка (Самб., Львів.), ц."Св. Івана Хрестителя" (1782 р.); Скелівка (Ст.Самб., Львів.), ц."Св.Косьми і Дем'яна" (1790р.); Княжпіль (Ст.Самб., Львів.), ц."Успіння Пресв.Богородиці" (1864р.)

11 Польові матеріали автора з с.Трушевичі (С.Самб., Львів.), ц."Собору Пресв.Богородиці" (1888 р.) – *фелон поховальний поч. XX ст.*

12 Польові матеріали автора з с. Кизлів (Буськ., Львів.), ц."Архст. Михаїла" (1866 р.) – *фелон оксамитовий 1920-х рр.*, "Достава", Львів (?).

13 Польові матеріали автора з с. Надиби (Ст. Самб., Львів.), ц."Успіння Пресв.Богородиці" (1732 р.) – *фелон світлий 1910-х рр.*, "Достава" Станіславів-Львів-Перемишль (є нашивка).

14 Польові матеріали автора з с. Красів (Микол., Львів.), ц."Покрови Пресв.Богородиці" (1896 р.) – *фелон червоний оксамитовий 1910-х рр.*, "Достава" (?).

15 Польові матеріали автора з с. Кутище (Тлум. Ів.-Франк.), ц."Різдва Івана Хрестителя" (1802 р.) – *чорний адамашковий фелон 1900-10-х рр.*

16 Польові матеріали автора з с.Петрилів (Тлум., Ів.-Франк.), ц."Св. безсеребренників Косьми і Дем'яна" (1888) – два *хрести з "Христом-Пантократором"* з фелонів 1888-90-х рр.

17 ЛМІР, ТК-937 – *хрест з "Одигітрією"* кін. XIX ст. (с.Вислобоки, Кам.-Буськ. р-н, Львів.), ц."Непорочного зачаття Пресв.Богородиці", 1762 р.

18 Польові матеріали автора з с.Трушевичі (С.Самб., Львів.), ц."Собору Пресв.Богородиці" (1888 р., Перем.Сп.) – *хрест з "Одигітрією"* 1888-1890-і рр.

19 Польові матеріали автора з с. Кизлів (Буськ., Львів.), ц."Архст. Михаїла" (1866 р.) – *хрест з "Одигітрією"*, кін. XIX ст. (з фани).

20 Польові матеріали автора з с.Попелі (Тлум., Ів.-Франк.), ц."Св. ап. Петра і Павла" (1888) – *хрест з "Христом-Пантократором"*, 1888-90-х рр.

21 ЛМІР, ТК-80/1 – хрест зі «Св. Трійцею», кін. XIX ст., (околиці Львова).

22 ЛМІР, ТК-80/1 – хрест бордового фелона зі «Св. Миколаєм», кін. XIX ст., (с.Гоголів, Радех. р-н, Львів.), ц.»Св. Димитрія», 1830 р.

23 WALLIS M. Secesja. – Warszawa: Arkady, 1967.- S.213

Вікторія ЛЮБАЩЕНКО
ІЛЮМІНОВАНІ БОГОСЛУЖБОВІ
ПАМ'ЯТКИ ГАЛИЧИНИ І ВОЛИНИ
ХІІ–ХІV СТ. ЛАВРИШІВСЬКЕ
ЄВАНГЕЛІЄ.

Українська культура княжої доби глибоко пов'язана з християнством, зокрема з церковною писемністю. До наших днів дійшла низка богослужбових рукописів Галицько-Волинської Русі ХІІ–ХІV ст. Сім манускриптів містять ілюстрації, мистецькому вивченню яких присвятили свої праці українські і зарубіжні дослідники – Григорій Логвин, Яким Запаско, Віра Свенціцька, Василь Пуцко, Володимир Александрович, Ольга Попова, Молгожата Смورانг-Ружицька та ін. Однак питання локалізації цих рукописів ще дискутується. Відтак, узагальнено аргументи на користь їх можливого походження.

Найраннім серед ілюмінованих богослужбових пам'яток галицько-волинського – на думку деяких дослідників – родоводу є Євангеліє апракос повний “Добрилове”, або “Симеонове”, датоване 1164 р.¹ Кодекс ілюстрований мініатюрами із зображенням євангелістів Іоана (арк. 1 зв.), Матвія (арк. 41), Луки (арк. 109), Марка (арк. 159), віднесених мистецтвознавцями до галицько-волинської традиції². У рукописі на арк. 270 зв. збережено запис, в якому позначені дата створення тексту та ім'я переписувача – дяк (церкви?) святих Апостолів Костянтин, “а мирьскы Добрило”, який готував текст для священника церкви святого Іоана Предтечі Симеона. Більшість учених побачили в Євангелії пам'ятку Південної, Ігнатій Ягич – радше, Київської, Микита Мещерський – Південно-Західної Русі³. Олексій Шахматов першим висловив думку про її галицько-волинське походження⁴. До нього приєдналися Олексій Соболевський (ототожнив церкву святого Іоана з тією, з якою був пов'язаний переписувач галицько-волинського Євсевієва Євангелія 1283 р.⁵) і Микола Волков⁶. Григорій Воскресенський відзначив у тексті правопис з галицько-волинською говіркою⁷. Натомість Агафангел Кримський відніс рукопис до Новгороду – і не лише за мовними ознаками (не побачивши відмінностей порівняно з північноруськими текстами), а й тому, що ім'я Добрило не характерне для Київської землі⁸. Іменем переписувача зацікавився Ярослав Щапов⁹. Грунтуючись на свідченнях Новгородського

І літопису, автор ототожнив Добрилу з Добром, який переписав Апостол-апракос з місяцесловом кінця ХІІ – початку ХІІІ ст. (Синай, монастир святої Катерини), а церкву святих Апостолів – з церквою Петра і Павла “на Синище горе”, збудованою в 1185–1192 рр. у Новгороді. Василь Німчук на основі південноруських літописів спростував цю думку, вважаючи, що у записі йдеться про княжу церкву святих Апостолів у Берестові біля Києва, що мала скрипторій і де був священником майбутній київський митрополит Іларіон († не раніше 1054). А церква святого Іоана Предтечі, в якій служив Симеон, закладена у Києві 1121 р. При цьому В. Німчук наводить дані про поширеність імені Добрило у Південній Русі¹⁰. Схилялись до Києва також Юрій Шевельов і Василь Пуцко (який, однак, вважає: допоки декор книги ретельно не вивчений, зарано робити щодо цього остаточні висновки¹¹). В ХІ–ХІІІ ст. біля Києва, у Білгородку, існував ще один храм, освячений на честь Дванадцяти апостолів, – його на місці дерев'яної церкви, поставленої ще за святого князя Володимира, збудував у камені 1195–1197 рр. великий київський князь Рюрик Ростиславович¹².

Особливе місце в українському книжному малярстві займає Євангеліє апракос повний “Волинське” кінця ХІІ (?) – ХІІІ ст.¹³ Рукопис прикрашають чотири мініатюри із зображенням євангелістів Іоана (арк. 1 зв.), Матвія (арк. 40 зв.), Луки (арк. 91) і Марка (арк. 129 зв.), які сидять у кріслах, пишучи або читаючи свої Євангелія. Мініатюри відображають візантійський стиль пізньої комніновської епохи, засвідчуючи знайомство майстра¹⁴ з мистецтвом Південних Балкан і Західної Європи та високий рівень художньої культури Галицько-Волинського князівства¹⁵. Ініціали і заставки рукопису відтворюють орнамент старовізантійського типу, а в декорі архітектурних деталей, змальованих на фоні апостолів, прочитується вплив романського стилю¹⁶. М. Смورانг-Ружицька вбачає у мистецькому виконанні мініатюр перехідну епоху від Комнінів до Палеологів, відтак віднесла пам'ятку до ХІІІ ст., Микола Воронін та Віктор Лазарев – до початку ХІV ст.¹⁷

На думку В. Пуцка, виконавцем мініатюр міг бути візантійський майстер, який мешкав при дворі галицько-волинських князів¹⁸. Олександр Майоров висунув гіпотезу: цей майстер був з оточення Анни – старшої доньки візантійського імператора Ісаака

II Ангела. Ставши дружиною галицько-волинського князя Романа Мстиславовича, велика княгиня Єфросинія (хрестильне ім'я Анни) на початку 1220-х рр. прийняла постриг. Її сестра Ірина-Марія була дружиною німецького короля Філіпа Швабського, з яким підтримував союзницькі відносини князь Роман. Відтак, походження, родинні зв'язки і мистецькі уподобання Єфросинії могли знайти відображення в роботі автора мініатюр. Тому, за О. Майоровим, княгиня є найімовірнішою замовницею Євангелія¹⁹. Дослідник підкреслив факт включення до Галицько-Волинського літопису розповіді про вбивство Філіпа²⁰, яка у руських землях могла зацікавити, насамперед, родичів німецького короля, що ними були Єфросинія та її діти. Ця розповідь відсутня в інших давньоруських літописах.

І. Ягич вважав місцем створення рукопису Київ²¹. Натомість О. Соболевський у мові, а М. Воронін і В. Лазарев та О. Попова у мистецькому оздобленні рукопису визнали галицько-волинські риси²². Я. Запаско назвав батьківщиною кодексу Володимир²³. Є також припущення про створення пам'ятки на замовлення галицького князя Лева Даниловича²⁴.

Рукописну спадщину княжої доби доповнюють Бесіди святого Григорія Великого на Євангелія ХІІІ ст.²⁵ – повний збірник євангельських повчань римського папи Григорія Великого (540/550–604), відомого у Східній церкві як Двоєслов, або Бесідовник. На арк. 1 зв. рукопису вміщено мініатюру. На ній у центрі під потрійною аркою зображений Христос, перед Яким стоять Григорій Великий і великомученик Євстафій (Плакида?), у верхніх кутах змальовані медальйони з архангелами Михаїлом і Гавриїлом.

Анатолій Турілов висунув гіпотезу, що зображення на вихідній мініатюрі святого Євстафія Плакиди наштовхує на замовника кодексу. Увагу автора привернула історична постать ХІІІ ст. з таким ім'ям у Галицько-Волинському літописі. Це Євстафій – син Константина “Рязанца”, ворога Романовичів, яким, вочевидь, був рязанський князь Константин Володимирович. Позаяк Євстафій у літописі постає як “окаянный”, “беззаконный”, “проклятый”, саме він міг замовити католицьку книгу²⁶. Та Олексій Толочко вважає це припущення сумнівним: “На жаль, А. А. Турілов пішов слідом за давньою, цілковито безпідставною і,

швидше за все, хибною ідентифікацією Константина з Галицько-Волинського літопису із князем Константином Володимировичем Лаврентіївського літопису. А, отже, справжнього замовника Бесід папи Григорія Великого ще доведеться якийсь час пошукати”²⁷. За іншою версією, Євстафій був святим патроном замовника рукопису²⁸.

На арк. 41 добре прочитується покрайній запис півуставом ХV ст. “від князя Юрія Семенович”. Йдеться, вочевидь, про сина литовського князя Лугвенія (Семена) Ольгердовича Юрія (Георгія) Семеновича, який у 1433–1452 рр. був новгородським служивим князем. Судячи із записів, рукопис не пізніше середини ХV ст. перебував у Новгороді²⁹. Крім Миколи Дурново (“мабуть, північноруський”³⁰), більшість авторів віднесли рукопис до південно-західної писемності. О. Соболевський³¹, упевнений у галицько-волинському походженні пам'ятки³², пов'язав її з чесько-моравським перекладом латинського тексту³³, ще більше – з просвітницькою діяльністю учнів святого Мефодія і ченців Сазавського монастиря³⁴. Ця обитель у 1032–1097 рр. була осередком слов'янських писемності і богослужіння (чин святого Василя Великого у поєднанні з уставом святого Бенедикта Нурсійського), кирило-мефодіївських традицій у царині слов'яномовних перекладів літургійних текстів. Франтішек Мареш також відніс старослов'янський протограф пам'ятки до кола учнів святих Кирила і Мефодія³⁵. У давньоруському рукописі присутні смислові неточності, що можуть свідчити про слабу обізнаність переписувача з католицьким твором. Мову кодексу дослідив Павло Копко, який виокремив у ньому елементи галицько-волинської говірки³⁶. Олександр Колесса вважав, що пам'ятка переписана у південних межах Підкарпаття³⁷. На українські Карпати вказав і Дмитро Вергун³⁸. На думку Віри Фрис, рукопис міг бути створений на Холмщині³⁹. Деякі автори припустили його появу за наказом волинського князя Володимира Васильковича⁴⁰.

Нині можна вважати фактично завершеною дискусію навколо походження Службника перемишльського єпископа Антонія (Службника Варлаама Хутинського)⁴¹ ХІІІ ст. Зміст пам'ятки складають літургії отців Східної церкви святих Василя Великого (близько 330–379) та Іоана Златоуста (близько 347–407), літургія

Передосвячених Дарів, низка молитов. Манускрипт прикрашають мініатюри із зображенням святих Василя Великого (арк. 1 зв.) та Іоана Златоуста (арк. 10 зв.), оновлені, як вважалося донедавна, у XVI ст.⁴² Святителі змальовані з розгорнутими сувоями в руках за іконографією композиції “Літургія святих отців”. На арк. 1 кодексу зроблено вкладний запис скорописом XVI ст. – “Службник великого чудотворця Варлаама его собинной, прислал ему из Царяграда Никифор патриарх в честь”, який мав би засвідчувати, що рукопис надіслав з Константинополя патріарх Никифор ігумену Хутинського монастиря Варлааму († 1192). Та позаяк патріархи Никифор I (806–815) і Никифор II (1260–1261) не були сучасниками Варлаама, в історіографії спростовано достовірність запису і висунуто припущення, що йдеться, вочевидь, про київського митрополита Никифора (1183–1198)⁴³. Однак і ця гіпотеза сумнівна. Першим новгородське походження пам’ятки спростував О. Соболевський, який виявив у ній галицько-волинське наріччя⁴⁴. З ним не погодилися А. Кримський – відніс її до Новгороду (і визнав авторство Варлаама Хутинського)⁴⁵, І. Ягич – до Києва⁴⁶ (Ю. Шевельов вважав рукопис копією з київського зразка), П. Владимиров – до Південної, М. Дурново – до Західної Русі⁴⁷. Думку Олексія Соболевського підтримали Павло Бузук, Ольга Попова, Яким Запаско, Юрій Рубан, Тетяна Афанасьєва, Михайл Желтов та ін.⁴⁸ Наталія Шалигіна, яка вважає, що у створенні Службника взяли участь чотири переписувачі, відзначила очевидні галицько-волинські мовні риси основної частини рукопису, написаної другим почерком⁴⁹.

У працях, присвячених мистецьким особливостям Службника та його можливій історії, висловлено думку про створення кодексу на замовлення новгородського архієпископа Антонія, в миру Добрині Ядрейковича († 1232), сина новгородського воєводи Ядрея, або Андрея. Антоній відомий також як паломник на християнський Схід і свідок пограбування у 1204 р. хрестоносцями Константинополя. Між 1219–1225 рр. він посідав єпископську кафедру у Перемишлі⁵⁰. В. Пуцко переконаний, що саме Антоній був укладачем Службника⁵¹. Еліса Гордієнко також схильна визнати, що Антоній замовив або, будучи знавцем богослужбового уставу, власноруч написав книгу під час перебування

у Перемишлі⁵². Дослідники взяли до уваги не лише мешкання Антонія у Галицькій землі та Константинополі, а й написання ним “Книги Паломник”⁵³, яка засвідчила літературний хист автора. О. Попова вважає, що витончений вигляд мініатюр Службника іде від мистецтва комніновської Візантії, й, можливо, їх виконав грецький майстер з оточення імператора Олексія III Комніна⁵⁴. Останній після нападу на Константинополь хрестоносців у 1203 р. знайшов тимчасовий притулок при дворі князя Романа Мстиславовича. В. Пуцко нагадує історичні свідчення про переїзд після 1204 р. грецьких художників із Візантії до Галицько-Волинської Русі та їх перебування, зокрема, у Перемишльському єпископському скрипторії. При цьому автор підтвердив очевидні сліди візантійської художньої школи XIII ст. в мініатюрах Службника. В. Александрович схильний вбачати у майстрі мініатюр вихідця з Галичини (хоча і визнає це питання остаточно не з’ясованим), а саму пам’ятку – ілюстрацією мистецьких традицій княжої доби у збережених західноукраїнських іконах⁵⁵.

Безперечне галицько-волинське походження має також Євангеліє апракос повний “Холмське”⁵⁶ другої половини – кінця XIII ст., оздоблене мініатюрами XVI ст. євангелістів Матвія, Луки і Марка (арк. 1–3) “виразно українського походження” (Я. Запаско). На арк. 4–11 кодексу вписано дарчий запис 1376 р. холмського князя Юрія-Андрія Даниловича “к цркви бжои преч(с)тои бгомтри к столцу єп(с)піи холмьскоє при бголюбезномъ калисти єп(с)пи холмьскомъ и белъзскомъ” на села Стрижово, Слепче, Космово, Цуцнево, “з обема береги вбаполь бугу”⁵⁷. Г. Воскресенський зазначив у мові пам’ятки “південно-руський правопис за галицько-волинською говіркою”, А. Кримський назвав рукопис західноволинським⁵⁸. Я. Запаско вважає, що дарчий запис свідчить не лише про збереження, а й створення кодексу в Холмі⁵⁹. На Холм вказали також Олександр Востоков, Олексій Соболевський, Микола Волков, Микола Миловський, Іларіон Свенціцький та ін.⁶⁰ Ольга Лосева звернула увагу на запис у місяцеслові Євангелія (арк. 166) про землетрус, що стався 5 лютого 1107 р.⁶¹ Згадка про нього є також у місяцеслові Лавришівського Євангелія кінця XIII – початку XIV ст., а також у Лаврентіївському і Галицько-Волинському (в останньому з

помилкою у даті – “мѣца генваря. во вторы на 1 днь. мѣца вѣ. ѿ днь. трасе передь лазорами”) літописах⁶².

Менш досліджене в історіографії Євангеліє апракос повний, відоме ще як “Євангеліє князя Горчакова”, або Євангеліє зібрання Валер’яна Величка⁶³. Основна частина рукопису переписана в XIV ст. зі списку кінця XIII або першої половини XIV ст.⁶⁴, а текст відновлений у XIX ст. за списком, близьким до Остромирового Євангелія 1056–1057 рр., можливо за виданням О. Востокова⁶⁵. Рукопис прикрашають мініатюри (відновлені XIX ст.) євангелістів Іоана зі своїм учнем Прохором (арк. 3 зв.), Матвія (арк. 48), Луки (арк. 111) і Марка (арк. 160). На арк. 261 зв. – 262 збережено запис уставом XIX ст. про написання Євангелія за князя Лева Даниловича і перемишльського владики Ларіона. Вказано ім’я переписувача Василька і час роботи над рукописом – 1299–1301 рр. Запис визнаний в історіографії фальсифікатом XIX ст., на це першим вказав Ізмаїл Срезневський⁶⁶. Особливий інтерес у записі має згадка про галицького митрополита Григорія як сучасника князя Лева. Джерелом запису є, найімовірніше, грамота Лева Даниловича церкві Успіння Богородиці в Крилосі (Івано-Франківська обл.) з датою 8 березня 1301 р.⁶⁷ Натомість ім’я Григорія відсутнє у грамоті 1370 р. польського короля Казимира III до константинопольського патріарха Філофея Коккіна (1353–1354, 1364–1376), в якій названо перших галицьких митрополитів⁶⁸. Климентій Ходикевич і Михайло Гарасевич, ґрунтуючись на грамотах князя Лева Даниловича, в яких фігурує Григорій, визнали його за галицького митрополита⁶⁹. Однак автентичність цієї грамоти в історичній науці викликала сумнів. Попри це, на думку Олега Купчинського, не варто ігнорувати запис Василька хоча б тому, що він міг спиратись на якесь нині невідоме вірогідне джерело⁷⁰. Є припущення, що в основу сфабрикованого від імені князя акту (створення якого пов’язують з львівським і галицьким єпископом Гедеоном Балабаном) покладено справжню грамоту, віднесену до 1376–1406 рр. через згадування в ній митрополита Кипріяна (у 1374–1381 рр. митрополит київський і литовський, з 1380 р. – литовський і Малої Русі, з 1390 р. митрополит київський і всієї Русі). Утім, існування Галицької митрополії до 1303 р., а, отже, митрополитство Григорія заперечене в

сучасній історіографії.

Відносно недавню віднайдена ще одна ілюстрована пам’ятка – Євангеліє апракос повний “Ковровське” другої половини XIV ст.⁷¹. У кодексі на арк. 1 зберігся незакінчений замальовок дванадцяти апостолів – елемент композиції “Зішестя Святого Духа на апостолів”. На арк. 1 зв. представлено чотирифигурну композицію: Іоан Богослов диктує Євангеліє Прохору на острові Патмос, у лівому верхньому куті – поясне зображення архангела Михаїла з сувоєм, у правому – напівфігура Христа в секторі небесної сфери. Мініатюри вказують на замовника або храм, для якого призначався рукопис. Цікаву інформацію подають записи півуставом XIV ст. (?) про земельні дарування, в яких згадуються деякі імена та населені пункти. На думку А. Турілова, запис про надання десятини церкві Богородиці в Лушнево з повідомленням про княгиню Настасью зробив случький князь Семен Михайлович, одружений на Анастасії Іванівні Мстиславській⁷². Лушнево (Лушнева?), можливо, відповідає сучасному Люшеву на північному сході від Слоніма (Гродненська обл.). Очевидно, в кінці XV – на початку XVI ст. рукопис знаходився у Південно-Західній Білорусі. Його перший опис, датування і локалізація належать Лідії Жуковській (“яскраві прикмети рукопису з південно-західних областей давньої Русі”)⁷³, вивчення мініатюр і малюнка – Ользі Поповій. Історії рукопису та його мініатюрам присвячені роботи В. Пуцка, який відзначив рису, характерну для ілюстрованих галицько-волинських кодексів: розміщення вхідних мініатюр на початку апракосних Євангелій⁷⁴.

Неабияку увагу істориків книжного мистецтва привертає чи не найбільш ілюстрований рукопис княжої доби – Євангеліє апракос повний “Лавришівське”, датоване кінцем XIII – початком XIV ст.⁷⁵ (1329 р.?)⁷⁶. На початку кодексу зображені архангел Михаїл, наприкінці – праведний Йов. В євангельських читаннях, що їх відкривають мініатюри євангелістів Іоана (арк. 1 зв.), Матвія (арк. 47 зв.) і Луки (арк. 84 зв.)⁷⁷, вміщено ілюстрації з біблійними сюжетами і постатями. В читаннях з Іоана зображені вечере в Емаусі, Понтій Пілат, Йосиф Аримафейський і сотник, жінки-мироносиці при гробі, зцілення розслабленого в купелі, розмова Христа з фарисеєм, оздоровлення незнайомця, епізод

легенди про єдиного рога⁷⁸. В євангельських читаннях з Матвія – розмова Варлаама з Йосафатом⁷⁹ і воскресіння доньки Яіра. В євангельських читаннях з Луки – воскресіння Лазаря і в'їзд Христа в Єрусалим. В євангельських читаннях на календарні дні – зустріч старця Симеона зі святим сімейством. Утім, повністю завершеними у кодексі є лише дві цілосторінкові ілюстрації архангела Михаїла та євангелиста Матвія, інші мініатюри залишилися на стадії початкового малюнку. На накладній пластині обкладинки зображений воїн, якого деякі дослідники ототожили зі святим Дмитрієм Солунським, з чим не погодився В. Александрович, припустивши, що на пластині – портрет святого Федора (Гірона?)⁸⁰.

В історіографії визнано, що Євангеліє переписане для Лавришівського монастиря Пресвятої Богородиці поблизу Новогрудка (сучасна Білорусь)⁸¹, де кодекс перебував ще на початку XIX ст. Після закриття обителі ченці віддали книгу польсько-російському політичному діячеві і меценату, нащадку Коріятовичів, князю Адаму Чарторийському. Перед 1842 р. Євангеліє потрапило до Румянцевського музею у Санкт-Петербурзі, та за нев'яснених обставин звідти зникло. Якийсь час пам'ятка знаходилась у Парижі, куди А. Чарторийський виїхав на еміграцію, а вже 1872 р. була внесена до Списку рукописів архіву князів Чарторийських у Кракові.

Вкладні записи на полях рукопису засвідчують його тривале перебування у Лавришівському монастирі. У записах, окрім Коріята-Михаїла Гедиміновича⁸², згадані: на арк. 1 зв. – князь Дмитрій Ольгердович⁸³, який у 1384 р. відписав монастирю землі та озера; син київського князя Володимира Ольгердовича і онук великого литовського князя Ольгерда Гедиміновича київський удільний князь Олександр (Олелько) Володимирович зі своєю дружиною; на арк. 83 зв. – великий литовський князь (з 1440 р.) і король Польщі (з 1447 р.) Казимир IV Ягеллон. Збереглася низка вкладних записів, в яких фігурують місцеві мешканці (Лукьян Шуба з дружиною і дітьми, пані Волкова з сином Яцком, пан Василій Протасович, сотник Офонас, Пашко Обухович, тивун негневицький Гринко, його брат Михаїл з дітьми Семеном і Панком) і церковні служителі (архимандрит лавришівський Никита, старці Васьян і Макарей, никольський піп Панкратей)⁸⁴.

Пам'ятку вперше описав О. Востоков, який вказав на її руську редакцію⁸⁵. Учень О. Соболевського М. Волков чи не першим назвав “Краківське Євангеліє початку XIV ст.” галицько-волинським⁸⁶. Євфимій Карський відніс його до західноруських⁸⁷. Спеціально вивчав Євангеліє з філологічного боку І. Свенціцький. Він виявив у ньому написання, властиві західноруським пам'яткам, зазначивши його спільні риси з волинськими рукописами⁸⁸. Сучасні філологи обмежуються, переважно, аналізом мовних особливостей кодексу, що доводять його південно-руське походження⁸⁹ у порівнянні з іншими південнослов'янськими і руськими рукописами⁹⁰. А ось В. Німчук, який увів Лавришівське Євангеліє в коло пам'яток української мови, підкреслив лексичні риси, визнані в історіографії як галицько-волинські: зміна ь та і (свѣдѣтель), вторинний (“новий”) ъ на місці е в новозакритих складах (камѣнь, оучѣньє) та ін.⁹¹ На думку Ю. Шевельова, кодекс написаний, можливо, у київсько-поліській діалектній зоні⁹². Борис Флоря схильний визнати його волинський родовід⁹³. Волині надає перевагу і В. Александрович⁹⁴. О. Лосева однозначно називає кодекс галицько-волинським⁹⁵. Її дослідження доводять неабияку подібність місяцесловів Холмського, Луцького і Лавришівського Євангелій.

Питання локалізації пам'ятки порушено у деяких історико-мистецьких працях⁹⁶. Я. Запаско стверджує, що немає підстав залучати її до українського писемного корпусу, позаяк Лавришів знаходиться в Білорусії⁹⁷. Натомість, на думку О. Попової, Євангеліє має галицько-волинське походження. До неї приєдналась М. Смورانг-Ружицька. Дослідниці побачили в мініатюрах кодексу особливості візантійської школи перехідної – від пізньої комніновської до ранньопалеогівської епохи, властиві й іншим ілюмінованим рукописам Галичини і Волині, а також вплив західного малярства. Лілія Євсеева підтвердила ці оцінки, виявивши в техніці мініатюр Лавришівського Євангелія подібність до романських іконографічних взірців. За версією О. Попової і М. Смورانг-Ружицької, рукопис міг бути створений на замовлення великого литовського князя Войшелка в одному зі скрипторіїв Галичини або Волині. В. Александрович прийняв це припущення з обережністю. Білоруські автори, спираючись на літопис, визнають Войшелка замовником Євангелія, не

виключаючи, що місцем створення пам'ятки був Лавришівський монастир⁹⁸.

За висновком більшості дослідників, богослужбові рукописи Галицько-Волинської землі XII–XIV ст. засвідчують її глибокий зв'язок з візантійською культурою і, водночас, відкритість до західних культурних впливів. Це сприяло піднесенню церковної творчості Південно-Західної Русі, формуванню її оригінальної писемної і мистецької традицій.

1 Москва, Російська державна бібліотека, науково-дослідний відділ рукописів (далі – РДБ). – Рум. 103.

2 “Чотири мініатюри Добрилового Євангелія – єдина вірогідного галицько-волинського походження пам'ятка книжкового малярства XII ст., що дійшла до нашого часу” (Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 44). Див. також: Воронин Н. Н., Лазарев В. Н. Искусство западнорусских княжеств. Галицко-Волынская земля // История русского искусства. – Москва, 1953. – Т. 1. – С. 313–315.

3 Ягич И. В. Критические заметки по истории русского языка. – Санкт-Петербург, 1889. – С. 11–14, 83–84; Мецкерский Н. А. Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности XI–XV веков. – Ленинград, 1978. – С. 24.

4 Schachmatov A. Beitrage zur russische Grammatik // Archiv für slavische Philologie. – Berlin, 1883. – Bd. 7, heft. 1. – S. 58, 76.

5 Соболевский А. И. Две замечательные рукописи XIII века // Чтения в Историческом Обществе Нестора Летописца (далі – ЧИОНЛ). – Киев, 1898. – Кн. 12, отд. 3. – С. 4.

6 Его же. Очерки из истории русского языка. – Киев, 1884. – С. 2–8; Волков Н. В. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI–XIV вв. и их указатель. – Санкт-Петербург, 1897. – С. 34.

7 Воскресенский Г. А. Характеристические черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка по сто двадцати рукописям Евангелия XI–XIV вв. – Москва, 1896. – С. 34.

8 Кримський А. Деякі непевні критерії для діалектологічної класифікації староруських рукописів. – Львів, 1906. – С. 12, 15–20, 28–29, 34, 39, 52.

9 Щанов Я. Н. Новое о русском книгописце Добре, современнике “Слова о полку Игореве” // “Слово о полку Игореве” и его время. – Москва, 1985. – С. 375–384.

10 Німчук В. В. Походження Добрилового Євангелія // Слов'янська ономастика. Зб. наук. праць на честь 70-річчя проф. П. П. Чучки. – Ужгород, 1998. – С. 171–173.

11 Шевельов Ю. Исторична фонологія української мови. – Харків, 2002. – С. 293–298; Пуцко В. Иллюминированная древнерусская книга XI–XIII в. // Byzantinoslavica. – Praha, 1985. – Т. 46. – С. 49.

12 Каргер М. К. Древний Киев. – Москва; Ленинград, 1957. – С. 35–36; Pannonopt П. А. Русская архитектура X–XIII вв. – Ленинград, 1982. – С. 28–29.

13 Москва, Державна Третьяковська галерея, бібліотека. – К–5348.

14 За припущенням А. Турілова, ініціали старовізантійського стилю з елементами “народної” тератології виписували два майстри, див.: Турилов А. А. Галицко-Волынское Евангелие // Православная энциклопедия (далі – ПЭ). – Москва, 2005. – Т. 10. – С. 340.

15 Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. – Ленинград, 1937. – С. 391; Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – Москва, 1972. – С. 283–315; Ее же. Византийские и древнерусские миниатюры. – Москва, 2003. – С. 123–151; Александрович В. Мистецтво... – С. 46–47; Кривавич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво: Навч. посібник. – Львів, 2004. – Т. 2. – С. 165.

16 Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры... – С. 144–145.

17 Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка (X–XIV веков). Общее повременное обозрение. – Санкт-Петербург, 1882 (репринт: Лейпциг, 1973; Москва, 2011). – Стб. 59–60; Волков Н. В. Статистические сведения... – С. 34, 52; Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР (XI–XIII вв.) / Редкол. Л. П. Жуковская (отв. ред.), Н. Б. Тихомиров, Н. Б. Шеломанова. – Москва, 1984. – С. 167–168; Дурново Н. Н. Введение в историю русского языка. – Москва, 1969. – С. 37; Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – С. 239; Smorąg-Różycka M. Ewangelia z Ławryszewski. – Kraków, 1999. – S. 99–100; Воронин Н. Н., Лазарев В. Н. Искусство... – С. 314–316.

18 Пуцко В. Г. Византийские художники – иллюминаторы славяно-русских рукописей начала XIII в. // Сообщения Ростовского музея. – Ростов, 2000. – Вып. 10. – С. 77–85.

19 Майоров А. В. Древнерусское рукописное Евангелие апракос из собрания Государственной Третьяковской галереи: к вопросу о датировке и атрибуции // Вопросы музеологии. – Санкт-Петербург, 2010. – № 1. – С. 160–166; Его же. Дочь византийского императора Исаака II в Галицко-Волынской Руси: княгиня и монахиня // Древняя Русь. Вопросы медиевистики (далі – ДР). – Москва, 2010. – № 1 (39). – С. 76–106.

20 Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ). – Санкт-Петербург, 1908. – Т. 2. – Стб. 723.

21 Ягич И. В. Критические заметки... – С. 10–17.

22 Соболевский А. И. Очерки... – С. 11–16; Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры... – С. 283–315.

- 23 *Запаско Я. П.* Пам'ятки... – С. 239.
- 24 История Украинской ССР. – Киев, 1982. – Т. 2: Вторая пол. XIII – первая пол. XVII в. – С. 214.
- 25 Санкт-Петербург; Російська національна бібліотека, відділ рукописів і рідкісних книг. – Погод. 70.
- 26 *Турилов А. А.* К вопросу о заказчике и датировке древнейшего списка славянского перевода “Бесед папы Григория Великого (Двоеслова) на Евангелие” (РНБ, Погодин, № 70) // *Miscellanea slavica*. Сборник к 70-летию Бориса Андреевича Успенского. – Москва, 2008. – С. 86–91.
- 27 *О. Т. Огляди* // *Ruthenica*: 36. наук. пр. – Київ, 2008. – Т. 7. – С. 242.
- 28 *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. – Москва, 2007. – С. 205.
- 29 Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век / Отв. ред. А. А. Турилов. – Москва, 2002. – Вып. 1 (далі – Каталог 2002). – С. 571.
- 30 *Дурново Н. Н.* Введение... – С. 59.
- 31 *Соболевский А. И.* Римский Патерик в древнем церковно-славянском переводе // *Изборник Киевский*. – Москва, 1904. – С. 1–28; *Его же.* Словарный материал двух древних памятников чешского происхождения // *Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук*. – Санкт-Петербург, 1910. – Т. 88. – С. 48–52, 55–81, 104–196.
- 32 Зазначена локалізація визнана сьогодні пріоритетною, див.: *Турилов А. А.* Григорій I Великий. Переводи сочинений на славянский язык, рукописная традиция // ПЭ. – 2006. – Т. 12. – С. 632–633.
- 33 “Переклад зроблено в країні, де зійшлися грецькі і латинські впливи” (*Соболевский А. И.* Церковно-славянские тексты моравского происхождения // *Русский филологический вестник*. – Варшава, 1900. – № 1. – С. 154–159).
- 34 *Його ж.* Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. – Санкт-Петербург, 1910. – С. 48–81.
- 35 *Mareš F. V.* Česká redakce církevní slovanštiny v světle Beséd Řehore Velikého (Dvojeslova) // *Slavia*. – Praha, 1963. – Ročn. 32, seš. 3. – S. 417–451; *Ejusd.* Cyrilometodejska tradice a slavistika. – Praha, 2000. – S. 134–152.
- 36 *Копко П. М.* Исследование о языке “Бесед на Евангелия” (св. Григория Великого папы римского) памятника южнорусского XII века. – Львов, 1909. – С. 5.
- 37 *Колесса О.* Рукописні і палеотипні книги південного Підкарпаття. – Прага, 1927. – С. 13.
- 38 *Верун Д. Н.* Карпаторусская литература: Критический очерк. – Прага, 1925. – С. 4.
- 39 *Фрис В.* Галицько-волинська книга XIII ст. // *Княжа доба: Історія і культура*. – Львів, 2007. – Вип. 1. – С. 218.
- 40 *Воронин Н. Н., Гудзий Н. К.* Литература Галицко-Волинского княжества XIII в. // *История русской литературы*. – Москва; Ленинград, 1941. – Т. 2, ч. 1. – С. 22.
- 41 Москва, Государственный исторический музей, відділ рукописів і стародруків. – Син. 604.
- 42 Здійснене 1992 р. у Всеросійському художньому науково-реставраційному центрі ім. І. Грабаря дослідження показало, що ні мініатюри, ні заставки рукопису не відновлювались і є автентичними. А між арк. 19–20 (перед формуляром літургії Передосвячених Дарів) мала бути ще одна мініатюра, та цей аркуш втрачений. За однією версією, на ньому був зображений римський папа Григорій Двоеслов, з яким церковна традиція певний час пов'язувала укладання цього богослужбового чину. За іншою версією, мініатюра вилучена тому, що зображала не Григорія Двоеслова, – адже його ім'я як творця літургії згадується в рукописах лише з XVI ст., а іншого святого. Рукописи, створені до XVI ст., називають авторами літургії отців Церкви святих Єпіфанія Кіпрського або Василя Великого, іноді – константинопольського патріарха Германа (715–730). Див.: *Желтов М. С.* Службеник Варлаама Хутынского // ПЭ. – 2003. – Т. 6. – С. 610–611.
- 43 Див.: *Горский А., Невоструев К.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки – Москва, 1869 (репринт: Wiesbaden, 1964). – Отд. 3, ч. 1. – С. 5.
- 44 *Соболевский А. И.* Очерки... – С. 29–32.
- 45 *Крымский А. Е.* Украинская грамматика для учеников высших классов гимназий и семинарий Приднепровья. – Москва, 1907. – Т. 1, вып. 1. – С. 55; *Його ж.* Деякі непевні критерії... – С. 53–54.
- 46 *Ягич И. В.* Критические заметки... – С. 13.
- 47 *Шевельов Ю.* Исторична фонологія... – С. 297; *Владимиров П. В.* Обзор южнорусских и западнорусских памятников письменности от XI до XVII в. // *ЧИОНЛ*. – 1890. – Кн. 4, отд. 2. – С. 115; *Дурново Н. Н.* Введение... – С. 70.
- 48 *Бузук П. А.* Нарис історії української мови. Вступ, фонетика і морфологія. – Київ, 1927. – С. 10, 20; *Воронин Н. Н., Лазарев В. Н.* Искусство... – С. 326–328; *Попова О. С.* Галицко-волинские миниатюры... – С. 303; *Ее же.* Византийские и древнерусские миниатюры... – С. 107–122; *Ее же.* Миниатюры Хутынского Службеника раннего XIII века // *Древнерусское искусство*. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 274–289; *Запаско Я. П.* Пам'ятки... – С. 213–214; *Рубан Ю. И.* Службеник Варлаама Хутынского (ГИМ. Син. 604/343, кон. XII – нач. XIII в.): Описание, тексты, комментарии // *Ученые записки Российского Православного университета апостола Иоанна Богослова*. – Москва, 1996. – Вып. 2. – С. 100–112; *Афанасьева Т. И.* Славянская литургия Преждеосвященных Даров XII–XV вв.: текстология и язык. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 30; *Желтов М.* Чин Божественной литургии в древнейших (XI–XIV вв.) славянских Службениках // *Богословские труды* (далі – БТ). – Москва, 2007. – Сб. 41. – С. 291; *Его же.* Южнославянские переводы литургии Иоанна Златоуста в Службениках XI–XV вв. из российских библиотек // *Многократные превоиды в Южнославянского Средневековье*. – София, 2007. – С. 253–265.
- 49 *Шалыгина Н. В.* Язык и текстология древнерусского службеника Варлаама Хутынского (по рукописи ГИМ. Син. 604, нач. XIII в.). Автореф... канд. филол. наук. – Москва, 2009. – С. 4, 15.
- 50 Під час перебування Добрині Ядрейковича у Константинополі туди ж прибули послы князя Романа Мстиславовича, який 1200 р. уклав союз із Візантією. Є припущення, що на шляху з Новгороду до Візантії Добриня відвідав Галичину і міг заізнатися з князем Романом, а повертаючись 1204 р. з Константинополя (можливо з княжими послами) знову на певний час залишився у Галицькій Русі. Своім єпископством тут Антоній завдячує, найвірогідніше, Мстиславу Мстиславовичу Удатному (у 1216–1218 рр. новгородський, 1215–1216, 1219–1226 рр. галицький князь), який 1210 р. поставив Антонія на Новгородську архієпископію, а після зайняття княжого столу у Галичі і конфлікту новгородців з Антонієм запропонував його кандидатуру на Перемишльську кафедру. Див.: *Прозоровский Д. И.* О родословии св. Антония, архиепископа Новгородского // *Известия Императорского Русского Археологического общества*. – Санкт-Петербург, 1880. – Т. 9. – С. 84–93; *Seemann K. D.* Die altrussische Wallfahrtsliteratur. – München, 1976. – S. 213–221; *Янин В. Л.* К хронологии новгородского летописания первой трети XIII в. // *Новгородский исторический сборник*. – Ленинград, 1984. – Вып. 2 (12). – С. 89–94; *Назаренко А. В.* Антоний // ПЭ. – 2001. – Т. 2. – С. 600–601; *Малетю Е. И.* Хождение Добрыни Ядрейковича в Константинополь // *Письменные памятники истории Древней Руси*. Летописи. Повести. Хождения. Поучения. Жития. Послания. Аннотированный каталог-справочник. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 89–91; *Гордиенко Э. А.* Варлаам Хутынский и архиепископ Антоний в житии и мистериях. XII–XVI века. – Санкт-Петербург, 2010.
- 51 *Пуцко В.* Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – Київ, 1993. – С. 45; *Його ж.* Службеник перемишльського архієпископа Антонія з XIII ст. // *Перемишльські дзвони*. – Перемишль, 1992. – Ч. 10–12. – С. 13–15. Це припущення підтримали: *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История... – С. 202–203.
- 52 *Гордиенко Э. А.* Варлаам Хутынский и архиепископ Антоний в жизни и мистериях // *ДР*. – 2003. – № 4 (14). – С. 23.
- 53 Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце XII столетия / Предисл. и примеч. П. Савванитова. – Санкт-Петербург, 1872; *Книга Паломник: Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа Новгородского, в 1200 г.* / Под ред. Х. М. Лопарева // *Православный палестинский сборник*. – Санкт-Петербург, 1899. – Вып. 51. – С. 1–39, 71–94. Аналіз твору див.: *Белоброва О. А.* “Книга Паломник” Антония Новгородского (к изучению текста) // *Труды Отдела древнерусской литературы* (далі – ТОДРЛ). – Ленинград, 1974. – Т. 29. – С. 178–185.
- 54 Йдеться про Олексія III Ангела, або Комніна – онука знатного вельможи Костянтина Ангела і доньки візантійського імператора Олексія I Комніна.
- 55 *Александрович В.* Пам'ятки малярства Перемишльської єпархії найдавнішого періоду // *Наша Віра*. – 2007. – квітень, http://nashavira.ukrlife.org/04_2007.html; *Його ж.* Вінкельман по цистеронах або про “іконокарпатознавство” ще раз // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 354–355.
- 56 РДБ. – Рум. 106.
- 57 Фотокопію грамоти, з якої взято цей запис, див.: *Грамоти XIV ст. / Упорядкування, вступна стаття, коментарі і словники-показки М. М. Пешак*. – Київ, 1974. – С. 54 (№ 25).
- 58 *Воскресенский Г. А.* Характеристические черты... – С. 37; *Крымский А. Е.* Украинская грамматика... – С. 375.
- 59 *Запаско Я. П.* Пам'ятки... – С. 242–245.
- 60 *Востоков А. X.* Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музея. – Санкт-Петербург, 1842 (репринт: Wiesbaden, 1964). – С. 173–174; *Соболевский А. И.* Очерки... – С. 26–29; *Волков Н. В.* Статистические сведения... – С. 34, 53; *Миловский Н.* О древнем Евангелии Холмского края, хранящемся в Москве. – Б. м., б. г.; *Свенціцький І.* Нариси з історії української мови. – Львів, 1920. – С. 41, 45, 46.
- 61 *Лосева О. В.* О землетрясениях в греческих и древнерусских месяцесловах и об особенностях Холмского Евангелия XIII в. // *Записки Отдела рукописей РГБ*. – Москва, 2000. – Вып. 51. – С. 339–349.
- 62 Лаврентьевская летопись // ПСРЛ. – Ленинград, 1926–1928. – Т. 1. – Стб. 284; *Ипатьевская летопись*. – Стб. 259. Причому, в Лавришівському Євангелії докладно вказаний час, коли стався землетрус, що відсутнє у літописах, а, отже, пам'ять про цю подію одразу потрапила до деяких церковних календарів (*Лосева О. В.* Русские праздники в древнейших церковных календарях // *Русское средневековье*. 1999. – Москва, 1999. – С. 28–29).
- 63 Москва, Научная библиотека имени О. Горького Московского государственного университета. – № 1367.
- 64 *Шпектрова Т. В.* К вопросу об описании одной древнерусской рукописи XIV в. // *Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности*. – Ленинград, 1981. – С. 247–250.
- 65 *Востоков А. X.* Остромирово Евангелие. С приложением греческого текста Евангелий и с грамматическими объяснениями. – Санкт-Петербург, 1843 (репринт: Остромирово Евангелие 1056–1057 года по изданию А. X. Востокова. – Москва, 2007; електронна версія фрагменту: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=180738).
- 66 *Срезневский И. И.* Древние памятники... – Стб. 301–303.
- 67 Збереглося 39 списків грамоти. Ці списки, текст грамоти давньоукраїнською, латинською, старопольською мовами і коментарі див.: *Купчинський О.* Акти та документи Галицко-

Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть. Дослідження. Тексти. – Львів, 2004. – С. 380, 627–668. У грамоті під тим же роком є помилка, відтворена у записі Євангелія, а саме: 8 березня назване четвергом, а не серединою, див.: Грамоти XIV ст. – С. 12–14 (№ 4).

68 Текст грамоти: Памятники древнерусского канонического права. Ч. 1 // Русская историческая библиотека, издаваемая Археологическою комиссиею. – Санкт-Петербург, 1880. – Т. 6. Приложения. – С. 125–128.

69 *Chodykiewicz C.* Dissertationes historicocriticae de Utroque Archiepiscopatu Metropolitano Kijoviensi et Haliciensi... – [Leopoli], 1770. – P. 69; *Harasiewicz M.* Annales Ecclesiae Ruthenae... – Leopoli, 1862. – P. 11–12.

70 *Купчинський О.* Акти... – С. 131.

71 Санкт-Петербург, Институт російської літератури Російської академії наук (Пушкінський дім), древлехранилище. – P. IV, оп. 25, № 30.

72 Каталог 2002. – С. 282.

73 *Жуковская Л. П.* Пергаменная рукопись XIV в. из собрания Пушкинского Дома (Новое приобретение) // ТОДРЛ. – 1968. – Т. 23. – С. 309; *Ее же.* Пергаменные рукописи Пушкинского дома // ТОДРЛ. – 1969. – Т. 24. – С. 376.

74 *Пуцко В. Г.* Ковровское евангелие // Рождественские чтения. – Ковров, 1994. – Вып. 1. – С. 66–74; *Его же.* Галицко-волинское Евангелие из Коврова (болгарско-украинские параллели в книжном искусстве XIV в.) // Годишник на Софийския университет “Св. Климент Охридски”: Центр за славяно-византийски проучвания “Ив. Дуйчев”. – София, 1995–1996. – Т. 88 (7). – С. 139–149, 275–283.

75 Краків, Бібліотека Чарторийських при Національному Музеї у Кракові. – IV 2097.

76 Л. Жуковська запропонувала цю дату на основі найраннішого запису (арк. 88), в якому зазначені земельні дарування Юрія Болковича збудованій ним церкві святого Миколая у Лавришівському монастирі повелінням “христолоубивого князя Михаила Кедиминовича” (*Жуковская Л. П.* Типология рукописей древнерусского полного апракоса XI–XIV вв. в связи с лингвистическим изучением их // Памятники древнерусской письменности. Язык и текстология. – Москва, 1968. – С. 208). Текст вкладної грамоти див.: *Востоков А. Х.* Описание... – С. 124, № 70; *Розов В.* Українські грамоти. – Київ, 1928. – Т. 1: XIV в. і перша половина XV в. – С. 7–9, № 4. У приписці до запису вказано про Коріята, князя новгородського, і про 1329 р. Отже, йдеться про представника русько-литовського роду Гедиміновичів – Коріята-Михаїла, князя волинського, волковиського і новгородського, нащадки якого правила на Волині, Поділлі, у Карпатській Русі та Молдавії. В історіографії створення рукопису пов’язують також з кінцем XIII – початком XIV ст. Див.: *Востоков А. Х.* Описание... – С. 126; *Срезневский И. И.* Древние памятники... – Стб. 205; *Friedelówna T.* Ewangelia Ławryszewski. Monografia zabytku. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. – S. 5–6; *Александрович В. С.* Smorąg-Różycka Małgorzata.

Ewangelia Ławryszewski. – Kraków, 1999. – 158 s., il. // Український археографічний щорічник. Нова серія. Вип. 8/9. – Київ; Нью-Йорк, 2004. (Український археографічний збірник. – Т. 11/12). – С. 723–728; *Лосева О. В.* Русские месяцесловы XI–XIV вв. – Москва, 2001. – С. 6. Йосиф Перфольф відніс пам’ятку до середини XIV ст. Див.: Отчет ординарного профессора имп. Варшавского университета И. И. Первольфа о научных занятиях за границей с 20 мая по 20 сентября 1882 г. // Варшавские университетские известия. – 1883. – № 2. – С. 47–82. Автори, які досліджували мініатюри Євангелія, схилиються до початку XIV ст. Див.: *Molè W.* Miniatury Ewangeliarza Ławryszewskiego nr 2097 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie // Sprawozdania z Posiedzeń Akademii Umiejętności. – Kraków, 1927. – No. 31, z. 2. – S. 4–5; *Попова О. С.* Русская книжная миниатюра XI–XV веков // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Москва, 1983. – Сб. 3. – С. 23; *Smorąg-Różycka M.* Ewangelia Ławryszewski... – S. 27.

77 М. Смورانг-Ружицька вважає: відсутність зображення Марка зумовлена фрагментарністю читань з його Євангелія у кодексі. Див.: *Smorąg-Różycka M.* Ewangelia Ławryszewski... – S. 32.

78 Міфічна істота, що символізує духовну чистоту, найчастіше зображується у вигляді білого коня з рогами у лобі. В ранніх християнських творах постає образом Благовіщення і Боговтілення. У змалюванні поряд з деревом, як в ілюстрації Лавришівського Євангелія, єдинокорієвий алегорією життя грішної людини.

79 Сюжет взятो із середньовічного життійного роману індійського походження, що справив значний вплив на християнську писемність. Церковнослов’янські переклади роману (походять як з латинських, так і грецьких текстів) з’явилися на Русі не пізніше XII ст., руські копії – у XIV ст. Був включений у Пролог; авторські твори (притча “О человеце белоризце” Кирила Туровського), ілюстративно відтворений в багатьох писемних та архітектурних пам’ятках. Звернення до нього в Лавришівському Євангелії – ще одне свідчення популярності роману в руських землях.

80 *Александрович В. С.* Smorąg-Różycka Małgorzata... – С. 725.

81 За церковним переданням, заснований на початку XIII ст. сином литовського князя Тройната преподобним Єлисеєм Лавришівським. У 1615 р. монастир перейшов до василіян, а 1834 р. рішенням царського уряду був закритий. За історичними студіями, Лавришівський монастир заснував перший православний правитель Литви Войшелк (новгородський князь, з 1264 р. великий литовський князь). Войшелк уклав мир з Романовичами, видавши свою сестру за князя Шварна Даниловича (князь холмський, галицький – разом з Львом Даниловичем; у 1264–1269 рр. великий князь литовський) і передавши 1254 р. Новгородське князівство Роману Даниловичу (князь новгородський і холмський, у 1252–1254 рр. герцог Австрії). У Галицько-Волинському літописі за 1262 р. записано,

що Войшелк “оучини собѣ манастирь. на рѣцѣхъ на Немнѣ. межѣ Литвою и Новымъгородькомъ”. Його в історіографії ідентифікують з Лавришівським монастирем, першим ігуменом якого став Єлисей. Див. про це: *Ипатьевская летопись.* – Стб. 830–831, 858–863, 867–869; *Флоря Б. Н.* Родословие литовских князей в русской политической мысли XVI в. // Восточная Европа в древности и средневековье. – Москва, 1978. – С. 320–328; *Огицкий Д.* Великий князь Войшелк (Страница из истории православия в Литве) // БТ. – 1983. – Сб. 24. – С. 171–196; *Баранавічы Т.* Новогрудок у XIII ст.: історія і міф // Castrum, urbs et bellum: збірник наукових праць присвячаєцца пам’яті прафесара Міхася Ткачова. – Баранавічы, 2002. – С. 29–444; *Дубонис А.* Борьба за литовский престол после смерти короля Миндаугаса (1264–1268 гг.) // Україна в Центрально-Східній Європі. – Київ, 2004. – Вип. 4. – С. 133–143; *Vilkul T.* Halicho-voluines metraštis apie kunigaikščio Vaišelgos vienuolystę // Naujasis Židynys-Aidai. – Vilnius, 2004. – No. 6. – S. 263–267; *Vilkul T.* Постриження князя Войшелка: політика князя Данила і стратегії літописців // Княжа доба. – 2008. – Вип. 2. – С. 123–129.

82 Його вкладну на церкву святого Миколая, беручи до уваги запис Юрія Болковича, можна віднести до XV ст. Автор цього припущення, щоправда, пов’язав Юрія Болковича (якого, як і М. Смورانг-Ружицька, назвав Волковичем) з реконструкцією церкви святого Миколая. Див.: *Нікалаєў М. В.* Гісторыя беларускай кнігі. – Мінск, 2009. – Т. 1: Книжная культура Вялікага Княства Літоўскага. – С. 36. В. Розов також зазначив, що приписка до вкладного запису про 1329 р. є пізнішою і належить, імовірно, третій особі.

83 Можливо, це другий син великого литовського князя Ольгерда Гедиміновича Дмитрій (князь трубчевський, брянський, переяслав-заліський, учасник Куликовської битви). Або – з огляду на пізніший час вкладних записів – ідеться про Корибута-Дмитрія – Ольгердового сина від другого шлюбу з тверською князівною, князя новгород-сіверського, трубчевського, брянського, збарзького, брацлавського, вінницького; якийсь час володів Новогрудком і маєтностями на Волині.

84 Див. також: XIV века. Две записи на имения Лаврашеву православному монастырю // Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археологическою комиссиею. – Санкт-Петербург, 1867. – Т. 2: 1599–1637. – С. 103, № 64.

85 *Востоков А. Х.* Описание... – С. 124.

86 *Волков Н. В.* Статистические сведения... – С. 34.

87 Західноруськими елементами кодексу автор назвав кілька написань: нѣ оусхотѣ, уз замість въз (узлежацихъ), в замість у (всѣченоу), поставивши Лавришівське Євангеліє в один ряд з Четьєю 1489 р. і Паренесисом Єфрема Сирина 1492 р. (переписані з ранніших галицько-волинських протографів). Див.: *Карский Е. Ф.* Белоруссы. – Варшава, 1903. – Т. 1: Введение в изучение языка и народной словесности. – С. 370–372.

88 *Свенцицкий И. С.* Лаврашевское Евангелие начала XIV века: (Палеографическо-грамматическое описание) // Известия Отделения русского языка и словесности Российской академии наук. – Санкт-Петербург, 1913. – Т. 18, кн. 1. – С. 206–228 (Окремий відбиток: Санкт-Петербург, 1913).

89 *Friedelówna T.* Ewangelia Ławryszewski wśryd aprakosyw staroruskich // Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej. – Warszawa, – 1971. – No. 10. – S. 193–198; *EjUSD.* Uwagi o języku pisarzy Ewangeliarza ławryszewskiego // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska (далі – AUNC). – Toruń, 1973. – Z. 57. – S. 3–25; *EjUSD.* Ewangelia Ławryszewski... – S. 113–125, 167, 220, 228.

90 *Nowakowska K.* Wyrazy nazywające zło w cerkiewnosłowiańskim Ewangeliarzu ławryszewskim // AUNC. – 1994. – Z. 283. – S. 119–125; *EjUSD.* O staro-cerkiewno-słowiańskich rzeczownikach apelatywnych zastępujących w Ewangeliarzu ławryszewskim wyrazy niesłowiańskiego pochodzenia // AUNC. – 1995. – Z. 300. – S. 79–88; *EjUSD.* Przemiany ewangelijnego słownictwa cerkiewnosłowiańskiego: rzeczownik w staroruskim Ewangeliarzu ławryszewskim. – Toruń, 2000.

91 *Німчук В. В.* Пам’ятки української мови // Українська мова. Енциклопедія. – Київ, 2004. – С. 454; *Його же.* Лавришівське Євангеліє // http://www.history.org.ua/?l=EHU&verbvar=Lavrish%B3vske_evangel%B3e&abcvar=15&bbcvar=33

92 *Шевельов Ю.* Исторична фонологія... – С. 286.

93 *Флоря Б. Н.* Владимиро-Волинская епархия. Книгописание // ПЭ. – 2004. – Т. 8. – С. 731.

94 *Александрович В.* Українська культура XIII – першої половини XV ст. Книжкова мініатюра // Українська культура XIII – першої половини XVIII ст. – Київ, 2001. – Т. 2. – С. 294.

95 *Лосева О. В.* Русские месяцесловы... – С. 83, 104 та ін.

96 *Попова О. С.* Галицко-волинские миниатюры... – С. 289–315; *Ее же.* Русская книжная миниатюра... – С. 9–81; *Smorąg-Różycka M.* Miniatury “Ewangeliarza Ławryszewskiego”. Zagadnienie stylu // Folia Historiae Artium. – Kraków, 1992. – Т. 28. – S. 13–38; *EjUSD.* Romans chrześcijański “Barlaam i Jozafat” w kulturze średniowiecznej Europy. Uwagi o dwóch miniaturach w “Ewangeliarzu Ławryszewskim” // Slavia Orientalis. – Warszawa, 1993. – No. 1. – S. 9–27; *EjUSD.* Sztuka cerkiewna Rusi Halicko-Wołyńskiej. Artystyczna symfonia tradycji bizantyńsko-ruskiej i romańskiej // Sztuka Kresów Wschodnich. – Kraków, 1999. – Т. 4. – S. 7–26; *EjUSD.* Ewangelia Ławryszewski... – S. 112–113, 115–116; *Евсеева Л.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. – Москва, 1998. – С. 109.

97 *Запаско Я. П.* Пам’ятки... – С. 54.

98 Напр.: *Семянчук А.* Лаўрышаўскае Евангелле // Silva regum nova: Штудыі ў гонар 70-годдзя Георгія Я. Галенчанкі. – Вільня; Мінск, 2009. – С. 236–246.

**Мар'яна ПЕЛЕХ
НОВОВІЯВЛЕНА ПАМ'ЯТКА
ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА
СЕРЕДИНИ XVII СТ. – ЦИКЛ
«СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ» ІЗ ЦЕРКВИ
СОБОРУ БОГОРОДИЦІ
У СЕЛІ БАТЯТИЧАХ.**

У статті висвітлюється не відома досі українському сакральному мистецтву пам'ятка XVII ст., цикл ікон Христові Страсті. У селі Батятичі Кам'яно-Бузького району, у церкві Собору Богородиці 1778 р.¹, на двох іконних щитах знаходиться група зображень останніх днів земного життя Христа, розташованих обабіч входу до центральної нави церкви. Зі слів пароха церкви, отця Михайла, ікони опинилися у церкві, внаслідок знищення сусіднього села Дешів і його церкви у минулому столітті.

Розповсюдження циклу Страстей, у сакральному мистецтві на поч. XVII ст., пов'язано з бурхливими політичними подіями у Галичині. Іконописом намагалися вплинути на віруючих, утворюючи високі моральні принципи, готовність до самопожертви, та національного самоутвердження в драматичний період загострення визвольної боротьби українців і жорстокістю панівного класу². Також до популяризації «страстей/пасій» в українській східній традиції привело започатковане Петром Могилою на поч. XVII ст. читання Євангелії по неділях Великого Посту про хресні муки Ісуса Христа³. В середині XVI ст. в Україні вже були відомі сцени мучеництва, смерті, оплакування Христа, що розташовувалися на стінописах храмів та на окремих іконах. Середнє поле цього циклу займала велика сцена з масштабним виділенням Розп'яття Христа, а навколо якої розташовувалися менші за розмірами сюжети, або весь ряд однакового розміру: пам'ятки із Здвижня, Трушевичів, Дрогобича, Львова та ін. Ікони страстей, розташовувалися у північній стіні нави церкви. Південну частину, займали ікони не менш популярні того часу, Страшні Суди. Навіть Страсті Христові у першій пол. XVII ст. утворювали окремий ярус у іконостасних перегородках: П'ятницький (1610-і) та Успенської церкви (1616-1638) у Львові, та у Замості св. Миколая (1630-1631 (втрачений), вони займали місце над празничним, або апостольським ярусом, а ікону з цього ряду Розп'яття Христа з пристоячими, вирізана по контуру, поміщена у завершення іконостасу (Голгофа).

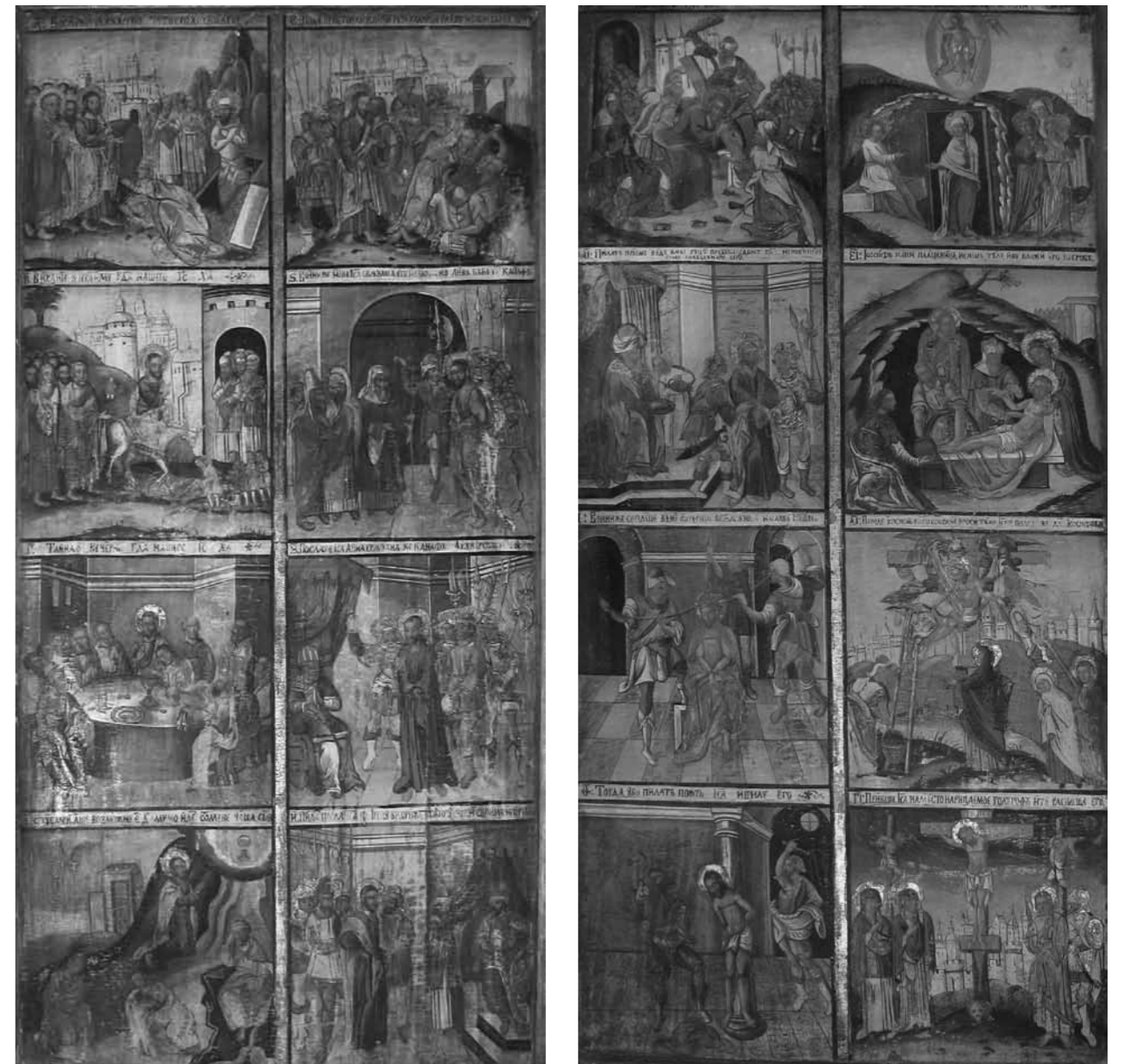
У Страстях із Батятич, знаходимо ряд стилістичних паралелей іконографії, впроваджених в інших пам'ятках львівської малярської школи: у іконостасі Успенської церкви у Львові, Преображенської церкви с. Зарудці, Миколаївської церкви с. Якторів, та високомистецькою іконою Йоан Богослов з житійними сценами з Кагуєва (НМЛ).

Попередньо, цикл Страстей Христових із церкви Собору Богородиці можна зарахувати до авторства львівського цеху живописців, який діяв у Львові на зламі поч. XVII ст. і мав за орієнтири західноєвропейську іконографію. Поряд з цим є важливим свідчення переломної зміни традиційних іконописних форм Середньовіччя до реалістичних засобів передачі іконного сюжетів. Однак, тут не присутня безпосередня компіляція аналогів чужого мистецького бачення. У цих творах переосмислюються прообрази, почерпнуті із мистецтва Заходу. Досягло втілення у розставленні особливих акцентів, просторових вирішень, передачі пропорцій фігур та ликів, з відповідно до загальної художньої форми. У намаганні автора досягти спроби трьох вимірності у передачі ракурсів фігур, архітектури, пейзажного тла, застосовувалась площинно-лінійна контурна графіка і символічно-умовне зіставлення колірних плям на іконах у поєднанні з об'ємним ліпленням форми у світлотінях ликах святих, так як форма фігур тяжіє до спрощеного трактування.

Тогочасний малярський осередок збагатив іконографію сакрального мистецтва новими варіантами та сюжетами Старого й Нового Заповітів, інспірованої зі збірок іноземних гравюр, які здобули популярність на Заході ще з XVI ст., та через купців розповсюджувалися та доставлялися на найвіддаленіші ринки. В Україні побутовали ілюстровані Біблія Піскатора та лицева Біблія Герхарда де Йоде, та ін. Наглядне впровадження західноєвропейської гравюри братами Віріксами у циклі Страстей Миколаєм Петраховичем (1638 р.) з іконостасу Успенської церкви у Львові, запропонував дослідник Володимир Александрович⁴.

До сьогодення, Страсті Христові, дійшла у «неодноразово перемитому стані». Цим пояснюються деякі можливі неточності у сприйнятті даного об'єкту.

Розвиток подій на двох іконних щитах страсного циклу, відтворює, згідно



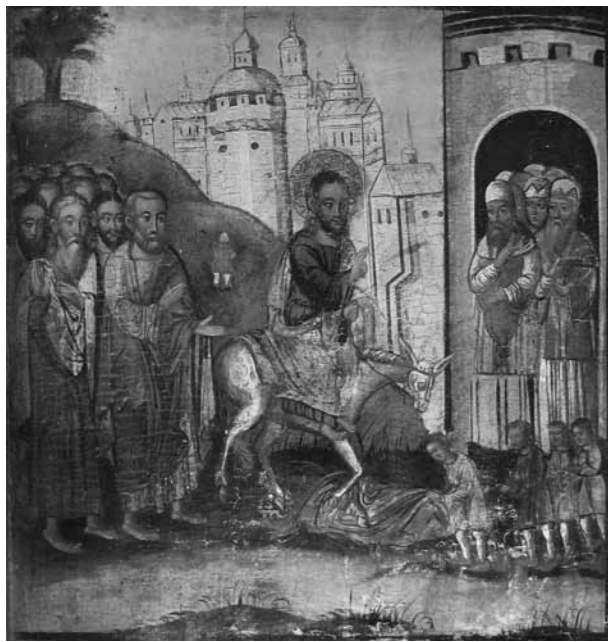
мал.1 Цикл Христових Страстей у церкві собору Пресвятої Богородиці у селі Батятичах.

хронології, євангельський текст. Від композиції Воскресення Лазаря; святкового В'їзду до Єрусалиму, при якому зустрічали Месію також і свідки події дивовижного останнього чуда Христа – воскресення Лазаря (Йо. 12, 18-19)⁵; Тайною Вечерею; зради Юди; допиту і тортур Христа і завершуючи сюжетом, створеним не без впливу західно-європейської іконографії: Жінок Мироносиць біля порожнього гробу із Воскресенням Христовим. На першому щиті розвиток подій відбувається з лівого верхнього краю до низу, на іншому, навпаки, знизу до верху, з розмежуванням полями із номерами та супровідними написами з поясненням змісту кожного сюжету. (мал. 1)

Завдяки застосуванню тонких градацій

олійних фарб, які в цей період комбінувалися із традиційною темперою, автор відтворив пластичну та психологічну виразність дійових осіб. У ликах персонажів, зображенні одягів святих та воїнів відчувається єдиний стиль письма. У способі виконання, присутні ряд стилістичних закономірностей, що вказують про індивідуальні особливості почерку майстра, та дають змогу поєднати іконопис циклу в єдине ціле.

Іконний цикл у Батятичах, приваблює «живістю» та особливою щирістю виконання. Іконний простір вирізняє з накладенням тонких шарів фарби спокійний, з приглушеною гамою відтінків колорит, позначений тональною єдністю, Домінують локальні охристі та градації



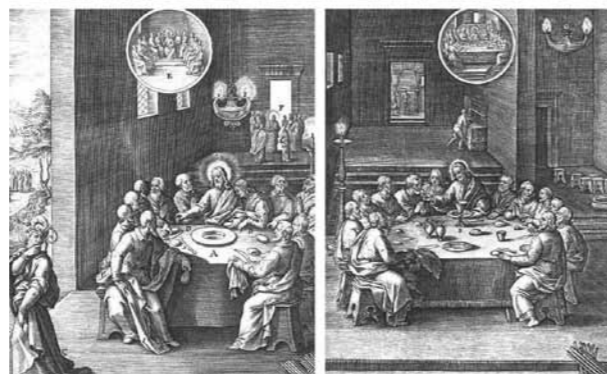
мал.2 В'їзд в Єрусалим

коралового забарвлення. Побудова об'ємних та просторових зображень здійснюється у двох площинному вимірі. На передньому плані відбувається дійство, другий план розташований пейзаж, або інтер'єрно-декоративний стафаж.

Інтер'єрні партії розв'язано у двох кольорових гамах: одні ахроматичні, сірі стіни з біло-чорними прорисовками декору, інші кольору червоної охри. В цих сюжетах відчувається спроба зображення приміщення з використанням елементів лінійної перспективи, зокрема позем ікон: Христос перед Анною, Тайна Вечеря, Одягання тернового вінка, Бичування Хреста вирішений однаково, лінії сходяться відповідно до перспективного скорочення. Дивно виглядає світло-охристий позем з паралельними лініями у іконах: Христос перед Каяфою, Христос перед Іродом, Пилат умиває руки.

Пейзажні тла ікон створюються градаціями охристого кольору, від глибокого охристого тону до блідо-охристого відтінку. Пагорби – щільні ясно-зеленкаві площини. У всіх святих навколо голів гладкі золоті німби, а у Христа з хрестовиною та вписаною монограмою червоними літерами: **ОΩН**.

Ікона В'їзду в Єрусалиму (мал. 2) відтворена традиційно урочисто⁶, мури та архітектура Єрусалиму опрацьовані графічно світлими та прозорими тонами білої фарби, що надає повітряного простору. Дана особливість розроблення архітектурних мотивів, як тла для розгортання сцени, є присутня також



мал.3 Тайна Вечеря. (3.1 Ікона із с. Батятичі; 3.2; 3.3 Ієронім Вірікс (1593 р.))

в іконах: Воскресення Лазаря, Поцілунок Юди, Несення хреста, Розп'яття, Зняття з хреста, Жінки Мироносиці.

У іконі Тайна Вечеря⁷ переосмислений інтер'єрний простір, змінена акцентуалізація події у зіставленні із гравюрою І. Вірікса, а жест Христа, відповідно до традиції в українській іконі – у благословенні (мал.3). Виокремлений основний ідейний зміст, у встановленні завіту із учнями та із таїнством Євхаристії, яке було вперше встановлене на Тайній вечері. Чаша з вином є основним елементом дійства і подана більшим розміром та у контрасті з іншими предметами «натюрморту». Інтер'єр світлиці у нейтрально-сірих тонах з промальовкою деталей чорно-білим прорисом. Колорит, розташування апостолів надають твору урочистого камерного звучання. Подібне інтер'єрне оточення існує в інших сюжетах: Христос перед Анною, Ісус перед Каяфою. Цікаво й те, що і у церкві с. Якторів, у намісній іконі Воздвиження Чесного Хреста,



мал.4 Поцілунок Юди

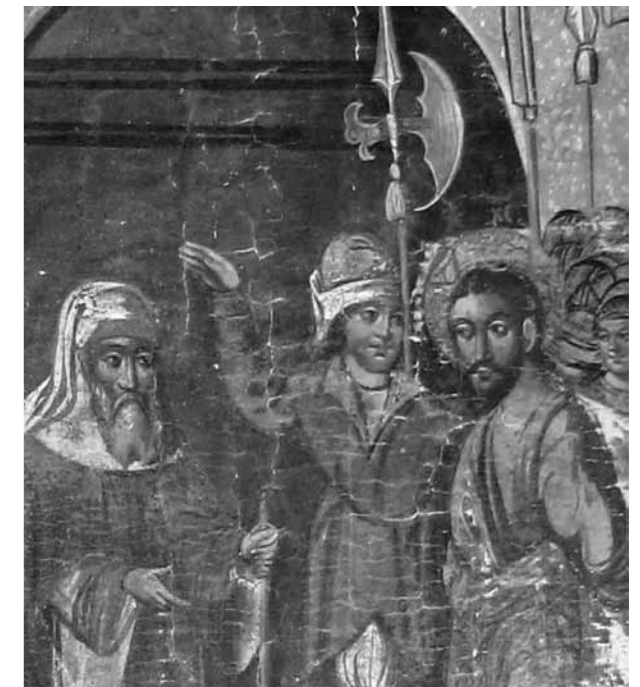
схожий інтер'єрний колорит⁸, та в ярусах празничних ікон та неділь П'ятдесятниці іконостасу Преображенської церкви у с. Зарудці: Успення Пресвятої Богородиці, Благовіщення, Стрітення, Явління Христа Петрові Александрійському та ін.⁹

У циклі Страстей відчувається бажання передати постаті зображуваних у трьох вимірах. Він для цього використовує світлотіньове моделювання ликів, фігури через систему поступових висвітлень, але однак вони все-таки залишаються оплосченими. Намір передати анатомію форми ніг – не з найкращих сторін автора. На іконах динаміка та рух відтворені за допомогою діагональних деталей та контрастного протиставлення мас та форм. У схемах створених відносно статично: В'їзд в Єрусалим, Розп'яття з Пристоячими, Тайна Вечеря, переважають елементи симетрії, відносно центральної постаті.

Своє ставлення до негативних героїв автор малює у профіль: цар Ірод, Юда у творах: Тайна Вечеря, Поцілунок Юди¹⁰. (мал. 4)

Під впливом мистецтва Відродження, в іконописі змінюється постаць людини. Вивчення пластичної анатомії, знання перспективи позбавляють ікону її символічного значення. В іконах: Бичування, Розп'яття, Зняття з хреста, Покладення до гробу, людську оголену постать зображено згідно основ пластичної анатомії.

По відношенню запозичень із гравюр, автор надає сентиментальний характер учасникам дійства. Відмінною особливістю



мал.5 Христос перед Анною (фрагмент).

євангельських персонажів із Батятич є їх ліризм у моделюванні ликів святих. Образ



мал.6 Тайна Вечеря (фрагмент).



мал.7 Зняття з Хреста. (7.1. Ієронім Вірікс (1593 р.); 7.2. Ікона із с. Батятичі; 7.3. М. Петрахович (1637 р.)

Христа – героїчний (мал. 5.) (мал. 6.) Можливо, автор міг побачити в тогочасних народних іконах. Через власну призму відчуттів передано в образах персонажів біль та страждання. Симон Киринейський із ікони Несення Хреста змальований з особливо виразним співчутливим настроєм.

На двох іконах використаний оригінальний декор – мотив мальованого рослинного орнаменту шати царя Ірода та в іконі Христос перед Іродом та вбрання Никодима із сюжету Покладення до гробу¹¹.

У «Страстях» Миколая Петраховича в Успенській церкві у Львові, присутні ті самі сюжети ікон, що і в циклі останніх днів земного життя Христа с. Батятичі, крім Вознесення Христа, Розп'яття та Покладення до гробу. Колористичні співвідношення М. Петраховича відзначаються особливою емоційною гостротою та насиченістю. В гармонійні кольоровосполученнями вводяться контрастні кольори, для створення емоційної напруги¹². Його цікавлять конкретні речі та найдрібніші побутові деталі. Підкреслюється фактурність та матеріальні якості: обладунків воїнів, зброї, щитів, меблів, металевих чанів, глиняних глеків, підсвічників та інших предметів¹³.

Ікону Зняття з хреста¹⁴, вирізняє композиціонування мурів міста Єрусалима із спробою у панорамний. Автор старається спростити композицію, тут введений інший масштаб постатей, форма складок одягу створюється локальними площинами, у зіставленні із іконописом М. Петраховича, або гравюрою Ієроніма Вірікса¹⁵. (мал. 7.)

Привертає увагу остання ікона циклу Вознесення Господне. Тут присутні також і Жони Мироносиці. На тлі гроту, на відкиненому великому камені сидить Ангел

у довгому білому одязі, підперезаному поясом, з розправленими темно-сірими крилами і простягнутою рукою. Він веде розмову з однією із чотирьох жінок, серед з них – Богородиця у кораловому мафорії і блакитній туніці¹⁶. Над печерою зображено золоте сьйво, у якому Христос представлений у Славі. Подовгасте випромінювання мандорли образно пов'язувалося з особою Ісуса Христа є втіленням ідеї Слави¹⁷. У лівій руці у Нього біло-червоний прапор перемоги¹⁸. В цій іконі наявна спорідненість із названою іконою із с. Зарудці, однак тут відсутній сюжет із Воскресенням Христа.

Страшний цикл переданий до с. Батятичі, ілюструє також і фінансовий стан сільської громади, що виправдовує відсутність золотого тла на іконах. На відміну, від Страстей М. Петраховича, створених на замовлення Ставропігійського братства, та монастирських згромаджень іконостаси із Преображенської церкви с. Зарудці¹⁹ та Миколаївської церкви с. Якторів²⁰, у них присутнє гладке золочене тло.

Нововідкрита пам'ятка Страсті Христові із с. Батятичі доповнюють спектр спадщини пам'яток львівських майстрів середини XVII ст., дозволяє докладніше простежити шляхи їхньої мистецької еволюції. Діяльність яких перейняли нові орієнтири іконопису, які були актуальні та співзвучні духовним та естетичним потребам часу. Західно-європейська іконографія та вплив апокрифічної літератури, особливо Нікодимового Євангелія і пов'язаних із ним творів²¹, стала поштовхом для впровадження «живості» зображуваних. Вони засвідчують ранній період становлення нового виду малярства на основі західноєвропейської гравюри.

1 В самій церкві Собору Богородиці у селі Батятичах іконостас роботи Копистинського <http://www.castles.com.ua/batiatyczy.html>

2 Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968. – С. 232.

3 Читання «пассій» на проповідях, в неділі Великого Посту та на страсному тижні здавна побутувало в латинському обряді. Див.: Франко І. Я. Апокрифи і легенди з українських рукописів. – т. 2. – Львів, 2006. – С. XXV.

4 Aleksandrowycz W. Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – т. 7, з. 3(27). – С. 791-816.

5 Ткаченко А.А. Вход Господень в Иерусалим // Православная энциклопедия. – т. 10. – Санкт-Петербург, 2005. – С. 688.

6 Ця подія описується у всіх чотирьох Євангеліях: (Мт. 21, 1-11; Мр. 11, 1-10; Лк. 19, 29-38; Йо. 12, 12-15). Про неї пророкує також Захарія (9, 9). Див.: Іванчо І. Ікона і літургія. Львів: Свічадо, 2009. – С. 234.; Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів: Свічадо, 2008. – С. 190.; Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1999. – С. 145-146.

7 Подія відбувається в інтер'єрі. Дванадцять апостолів та Христос сидять за круглим столом. На столі вкритим сірою скатертиною розставлений посуд із стравами: хлібці, тарілка, ножі та чаша з вином. Центральною постаттю є Христос у фронтальному положенні. Благословляє правицею. Ліворуч Христа зображений Йован, що схилився на Ісусове плече. Його очі заплещені. На передньому плані сидить Юда обернений у профіль, в його правій руці – торбинка з грішми. Під час Тайної Вечері Христос омив ноги учням, дав їм нову заповідь взаємної любові, встановив таїнство Євхаристії, прорік зраду Юди і потрійне відречення Петра (Мт. 26, 26-28; Мр. 14, 17-25; Лк. 22, 7-23; Йо. 13, 21-30).

8 Репродукована: Пелех М. Стилiстичні особливості іконостасу першої третини XVII - поч. XVIII ст. з церкви Св. Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині // Апологет, 2010. 1-4 (20-23). Матеріали II Міжнародної наукової конференції. – Львів, 24-25 лист., 2010. (суперобкладинка).

9 Пелех М. Іконостас Преображенської церкви з 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 лист. 2009 р. – С. 114 -118.

10 Христос стоїть у покорі, чим виявляється Його підвладність волі Отця, за його спиною зображені воїни зі списами. Юда, обняв Христа за плечі, цілує, у лівій руці тримає торбинку з грішми, за ним іудеї. Ліворуч апостол Петро з піднятим мечем намагається захистити Вчителя і відрубє вухо рабу первосвященника Анни – Малху. (Мт. 26, 46-56, Мр. 14, 43-50, Лк. 22, 47-53; Йо. 18, 2-11).

11 Такий самий мотив візерунку присутній

в іконах Успення Богородиці (декороване ложе Богородиці) із Зарудець (1659-1660 рр.) та Якторова першої третини XVII ст., та на ризах патріарха Петра Александрійського та шатах пророка Соломона із Зарудець.

12 Овсійчук В. Українське малярство X-XVII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 323.

13 Там само. – С. 318.

14 Зображено у центрі хрест, до нього оперті дві драбини. Нагорі хреста Никодим та Йосип за допомогою рушників знімають тіло Христа. Праворуч від хреста стоїть апостол Йоан, Богородиця у центрі повернута спиною до глядача. (Йо. 19, 38-39).

15 Репродукована. Aleksandrowycz W. Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego... – S. 805.

16 Друга неділя після Пасхи – неділя Жон Мироносиць (Мт. 28, 1-8; Мр. 16, 1-8; Лк. 24, 11; Йо. 20, 1-9). На третій день після розп'яття Хреста жінки принесли миро, щоб намастити мертве тіло Ісуса. Вони першими довідалися про воскресення Ісуса і отримали завдання сповістити про це апостолів. Серед цих жінок були: Марія Магдалина, Марія Якова, Соломея, Йоанна. Див.: Азбука християнства. Словарь-справочник // Состав. А. Удовенко. – М.: МАИК-Наука, 1997. – С. 152-153.; Календар «Місіонаря», – Львів, 2003. – С. 131.

17 Овсійчук В.А. Кривач Д. П. Оповідь про ікону. – Львів, Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 26.

18 Ця історія описана в апокрифічному Євангелії від Никодима та Слова Евзевія від V ст. Іконографічний сюжет переможного явлення Христа над відкоченим гробовим каменем з білою короугою, з червоним хрестом, сформувався у західноєвропейському мистецтві пізнього Середньовіччя і згодом перейшов у сакральне українське малярство. Ісус Христос зображається над гробом у мандорлі. Він щойно постав із гробу, в руці у Нього – хрест або знамення, що означає перемогу над смертю.

19 Пелех М. Іконостас Преображенської церкви... – С. 114.

20 Пелех М. Стилiстичні особливості іконостасу... – С. 170.

21 Франко І. Я. Апокрифи і легенди ... – С. XXV.

**Роксолана КОСІВ
ІКОНА «СТРАСТІ ХРИСТОВІ» 1658 Р.
З ЦЕРКВИ В ЯСЕНИЦІ ЗАМКОВІЙ НА
ЛЬВІВЩИНІ**

Серед великої спадщини західноукраїнського іконопису XVII ст. особливе місце посідають композиції страстей Христових, які займали домінуючу позицію в інтер'єрі храмів, як правило, на північній або південній стіні нави. Їх виконували у техніці настінного розпису, а частіше вони мали вигляд великоформатних ікон на дошці або з середини XVII ст. на полотні, що уміщували велику кількість окремих сцен євангельської історії страстей і воскресіння Господнього. Досьогодні недостатньо дослідженими залишаються західноукраїнські ікони Страстей на полотні, які були доволі розповсюдженими у храмах другої пол. XVII–XVIII ст., що засвідчують матеріали церковних візитацій XVIII ст. і вцілілі твори. Такі композиції, переважно, великого розміру, намальовані темперою або олією на домотканому полотні були альтернативою настінному малярству.

Увагу розвідки присвячено маловідомій іконі¹ Страстей Христових з церкви архангела Михаїла у Ясениці Замковій Старосамбірського р-ну Львівської обл., що знаходиться у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ). Пам'ятка є однією із давніших збережених ікон Страстей на полотні². Вона великого розміру, майже квадратна (287x300 см), намальована темперою на заґрунтованому полотні, внизу має вкладний текст, з якого прочитується дата виконання 1658 р., написана кирилицею. Зображення доволі понижене, з потертями та осипами фарбового шару, що утруднюють прочитання окремих сцен, особливо у верхніх ярусах. До НМЛ ікона була привезена 1919 р. як закуп з Ясениці Замкової.

Як можна припустити, у церкві ікона висіла на стіні нави. Візитація церкви архангела Михаїла в Ясениці за 1766–1793 рр. ікони страстей Господніх не згадує, проте, як зазначено в описі, ця церква була збудована у 1671 р. на місці старої, для якої, ймовірно, малювалося це полотно. На час візитації ікони 1658 р. в храмі вже могло не бути³.

Композиція зображення полотнища доволі типова для тогочасних західноукраїнських ікон Страстей Христових. У центрі домінує багатофігурна сцена Розп'яття Господнього з пристоячими та двома розбійниками,

закомпонована у прямокутник. Навколо неї сцени страстей та воскресіння Спаса, зверху розташовані одним ярусом, збоків і знизу – двома. Загалом, на іконі крім центрального Розп'яття, 26 страсних сцен. Сцени дещо витягнуті по вертикалі. Малярство ікони високого фахового рівня, зображення виконане в червоно-вохристих тонах у поєднанні з сіро-синіми. Тло сцен у клеймах навколо Розп'яття є синім, що характерно для середньовічного настінного малярства. Сцени відділені одна від одної тонкою мальованою білилою рамкою, крім сцен, що розташовані під Розп'яттям. Зображення читається зверху зліва направо: Воскресіння Лазаря, В'їзд Христа в Єрусалим, Тайна вечеря, Умивання ніг, Молитва в Гетсиманському саді (майже не збережена), Поцілунок Юди та ап. Петро відрубав вухо Малхусу. У другому ярусі зліва направо: Суд у первосвященника Каяфи, Суд в Ірода, Суд у Пилата (?), Бичування Христа. У третьому ярусі: Коронування терням, Пилат умиває руки, Се Чоловік, Дорога на Голготу (Христос зустрічає Вероніку та Симон з Кириної допомагає нести хрест). У четвертому ярусі: Юда віддає срібняки і смерть Юди, Прибавання до хреста, Відречення і жаль Петра, Воїни кидають жереб на хітон Христа, Зняття з хреста, Покладення до гробу. В останньому нижньому ярусі: Воскресіння Христа (Христос встає з гробу), Зішестя в ад, ангел звіщає жінкам-мироносицям про воскресіння Христа біля порожнього гробу, Христос являється Марії Магдалині в образі садівника, Увірування Томи, Христос являється жінкам-мироносицям біля порожнього гробу (?). Кожну сцену супроводжують підписи, що через осипи та потертя фарбового шару у більшості не прочитуються. По низу полотнища уміщено текст з датою «СЕЙ СЪБРА³ СТРАСНИ [...] [Σ...] [НЕ ГРЕХОВ] РОКЪ БЖ ЯХНІИ ЛІЦЯ П Д 5». Літери у центрі цього напису, на жаль, втрачені, ймовірно, там було ім'я фундатора пам'ятки.

Сцени страстей багатофігурні, вирішені в характерних для того часу тенденціях іконографії, привнесеної в українське мистецтво із західноєвропейського, переважно, через гравюру. Твір можна віднести до тих ікон, що мають велику кількість страсних сцен. Характерно для XVII ст. страсний цикл розпочинається Воскресінням Лазаря, що передуює В'їзду Христа в Єрусалим. Усі сцени нижнього ярусу присвячені темі Воскресіння

Христа, притому є три сцени з жінками-мироносицями. Серед нових сцен, що стають популярними у XVII ст. в українських страсних циклах тут є зображення Вероніки з хустиною, Каяття і смерть Юди, Прибавання до Хреста, Відречення і жаль Петра, Христос в образі садівника являється Марії Магдалині. В середньовічних страстях ці сцени, як правило, не зображалися. Також доволі пізно появляються сцени Коронування терням та Увірування Томи. Сцена коронування терням у XVII ст. в іконографії страстей стає усталеною, також доволі часто трапляється Увірування Томи. Опрацювання української іконографії страстей проведено у праці А. Гронек, де прослідковано розвиток та поширення окремих сцен на прикладі вцілілих ікон та розписів⁴.

Варто відзначити, ще серед збережених українських ікон Страстей Христових XVII ст. немає однакового іконографічного та композиційного вирішення. Кожен майстер по своєму представляв послідовність, кількість сцен та їхню іконографію. В одних страсних циклах більше акцентувалося на суді Христа у первосвященників, Ірода та Пилата, в інших було краще представлено сцени страстей Господніх (Бичування, Висміювання, Коронування терням, Се Чоловік), у деяких значну увагу відводилося представленню Воскресіння Спаса. Епізоди історії страстей зображалися на основі канонічних євангельських текстів, інколи також апокрифів (в основному Євангелія від Никодима). Зображення ікони з Ясениці Замкової не виділяється несподіваною іконографією, сюжет розгортається у відповідності до євангельського тексту. Епізоди вибрані із чотирьох канонічних євангелій, крім сцени з Веронікою. Однак варто відзначити, що така кількість сцен пов'язаних із Воскресінням Спаса на українських іконах страстей є рідкісною. Тут бачимо сцену «Явління Христа Марії Магдалині», що входила до циклу неділь п'ятидесятниць, яка відома лише на кількох іконах Страстей, зокрема, з Кожухівців 1659 р., Волі Вижньої останньої чверті XVII ст. та Семенівки першої пол. XVIII ст.⁵ Варто відзначити, що від середини XVII ст. в українській гравюрі стають популярними сцени Тріоді квітної, які часто вирішувалися за західноєвропейськими взірцями, а в іконостасах Галичини появляється додатковий ряд неділь п'ятидесятниць, що

вміщував сцени явління Христа жінкам-мироносицям та увірування Томи. В іконостасі 1697–1699 рр. авторства Івана Рутковича до жовківської церкви Різдва Христового до цього ярусу увійшла також композиція Явління Христа Марії Магдалині та Дорога в Еммаус.

У страсних циклах XVII ст. різним є також композиційний принцип розміщення сцен. Скажімо у деяких зображеннях масштабно не виділялося Розп'яття з пристоячими, як наприклад, у настінному розписі 1620–1640-х рр. в церкві Святого Духа в Потеличі⁶ чи іконі з Долини (НМЛ). Деякі майстри компоували більшого розміру Розп'яття вгорі композиції, як, наприклад, у мальованих на дошці страстях середини XVII ст. зі Скольного (НМЛ).

Порівнюючи малярство (трактування фігур, вбрання, пейзажу та архітектури) ікони з Ясениці Замкової з тогочасними композиціями Страстей треба відзначити його монументальний характер. Це дозволяє висловити припущення про те, що автор твору спеціалізувався на настінних розписах. Попри пониженість зображення помітно, що колорит побудований на доволі контрастних тональних співвідношеннях. Приглушене сине тло сцен навколо центрального Розп'яття доповнюють червоно-оранжеві та брунатні елементи вбрання персонажів, деталі антуражу, оживлені вкрапленням зеленаних відтінків позему. На цьому тлі акцентами виступають світлий майже білий тон карнації постатей та архітектури, ритміку у звучанні твору вносять написи, що пояснюють сцени, виконані чіткими білими літерами. На контрасті зі сценами, що оточують, побудована центральна композиція Розп'яття з пристоячими, де тло є білим (кольору незаґрунтованого полотна). На цьому тлі домінують три хрести коричнево-вохристого відтінку зі струнками тілами розп'ятих. Масштабно дещо більшими виглядають постаті пристоячих Богородиці, жінки-мироносиці, св. Івана Богослова та воїна. Варто відзначити, що подібний колорит та сине тло використане майстрами у композиції Страстей розпису церкви Святого Духа в Потеличі, який нижчого рівня виконання, ніж твір з Ясениці Замкової. Про фаховий рівень автора твору з Ясениці Замкової свідчать вправно вирішені складні ракурси фігур, його постаті струнки, правильних анатомічних пропорцій. У деяких фігурах заакцентовано гротескні

риси, як у воїнів зі сцени Бичування Христа.

Композиція ікони, а саме уміщення у центрі більшого Розп'яття з пристоячими, яке обабіч оточують два ряди сцен та послідовність розміщення сюжетів верхнього ярусу має аналоги у пізніших за часом виконання іконах, які мають риси малярства риботицьких майстрів. Це до прикладу на іконі з Волі Вишньої 1675 р. майстра Якова риботицького⁷, на якій, однак більша кількість сцен (33), іконі останньої чверті XVII ст. з Висоцька⁸, де їх менше (21). Це може свідчити про локальну іконографічну традицію та контакти між майстрами, однак це питання вимагає ґрунтовніших студій. Характер малярства архітектури та окремих персонажів ікони з Ясениці Замкової, до прикладу св. Івана Богослова з Розп'яття та ап. Петра у сцені «Відречення і жаль Петра» мають риси почерку риботицьких майстрів, що проявляється у характері моделювання ликів та волосся. Втім загальний рівень малярства цієї пам'ятки вищий, ніж у творах, котрі приписуються риботицьким майстрам, що помітно на прикладі побудови фігур, драпування шат вбрання, використання складних ракурсів. Малюнку ікони притаманна живописність і пластичне моделювання, навідміну графічності та декоративної площинності, що переважає у творах риботицьких малярів.

З огляду на стан збереження твору варто розглянути зображення у сценах.

1. *Воскресіння Лазаря* (сцена зі значними потертями фарбового шару). У лівій частині композиції по діагоналі зображено відкритий саркофаг з якого піднімається Лазар, загорнутий у білі пов'язки. Навпроти нього стоїть Христос, позаду апостоли. Група людей зображена зліва за саркофагом Лазаря, на передньому плані, очевидно, його сестра. Фігури Лазаря і Христа підписані. Зверху синє тло з фрагментами втраченого напису. Іконографія цієї сцени має за взірці західні гравюри, де поширилися зображення Лазаря, що встає з саркофага (зокрема, гравюра Колаерта де Воа).

2. *В'їзд Христа в Єрусалим* (сцена зі значними потертями фарбового шару, особливо у верхньому ярусі). Центральною постаттю композиції є Христос, який в'їжджає в Єрусалим (зліва направо), сидячи на ослі. За Христом зображені апостоли, ймовірно, на передньому плані ап. Петро. Зустрічають Спасу жителі Єрусалима. справа чоловік у великому капелюсі. На передньому плані

діти стелять одягу під ноги Спасу. Зверху справа прочитується фрагмент арки, зліва – гора. Вгорі синє тло з слідами втраченого напису. Іконографія типова для тогочасних творів. Образи жителів Єрусалима наслідують вигляд єврейських чоловіків часу створення ікони, що часто бачимо в західноукраїнській іконографії страстей XVII ст. Попри пониженість сцени помітно вправний малюнок.

3. *Тайна вечеря* (сцена зі значними потертями фарбового шару, особливо у правій половині). Сцена витягнена по вертикалі, відповідно апостоли розміщені двома групами обабіч стола, зліва шість чоловік, справа, очевидно, така ж кількість. За столом у центрі Христос дає кусень хліба Юді, який зображений зліва на передньому плані. Біля Христа зліва, ймовірно, ап. Петро, справа силует нахиленого ап. Івана. Помітний вправний рисунок ликів апостолів зліва, активне моделювання волосся знаходить аналоги з давнішими творами. Усі апостоли без німбів. За столом по центру на синьому тлі зображена велика червоно-оранжева завіса з написом «Тайна вечеря». Завіса у цій сцені має символічне значення завіси переддівтарної перегороди, якою закривали отвір у святилище на час освячення Дарів на Літургії (у візантійській традиції завісами закривали й престіл). Вона також може виступати символом Христового тіла⁹.

4. *Умивання ніг апостолам* (сцена понижена). На передньому плані у центрі навколішки зображено Христа, зверненого вліво до ап. Петра, якому Він умиває ноги. Петро жестом показує на голову, що дослівно ілюструє євангельську оповідь про цей епізод. Христос у брунатному гіматії з білим рушником на рамені, на передньому плані велика темна миска. Зліва і справа двома групами зображені апостоли. Вгорі помітно фрагменти архітектури з віконними отворами за якими синє тло. Подібно вирішено цю сцену на іконі Страстей середини XVII ст. з Лип'я¹⁰.

5. *Молитва в Гетсиманському саді* (сцена майже цілком знищена). У верхньому ярусі зліва помітно фігуру ангела в червоно-оранжевому гіматії. В центрі намальований Христос у молитовній поставі звернений до ангела. На передньому плані зліва і справа постаті погнутих апостолів. Вгорі справа пагоб, на якому зображено ворота огорожі саду. Вгорі синє тло з фрагментами

втраченого напису. Таке композиційне розташування постатей та воріт огорожі саду відоме на гравюрі А. Колаерта¹¹, а також на українських дереворитах та іконах Страстей, зокрема, з Лип'я середини XVII ст. та Вислока Великого поч. XVIII ст.¹²

6. *Поцілунок Юди*. У центрі композиції зображено Спасу, якого цілує Юда, намальований справа від нього. За Христом три воїни замахуються на нього руками. Ще один воїн у динамічній поставі намальований справа за Юдою. На передньому плані у лівій частині композиції зображено ап. Петра з оголеним мечем, який відрубав вуху Малхусу – слугі першосвященника, що лежить на землі. Христос праву руку відвів у бік ап. Петра. Цей жест символізує зцілення Малхуса. Сцена відбувається на тлі умовного гористого пейзажу, вгорі – вузька смужка синього неба. Прототипом цієї сцени є гравюра І. Вірікса, де дуже подібно вирішено композицію з воїнами, їхнє вбрання з характерними головними уборами, зброю та ракурси ап. Петра і Малхуса¹³.

7. *Христос на суді Каяфи*. Христос зі зв'язаними наперед руками зображений у лівій частині композиції між двома воїнами, які ведуть його на суд. Навпроти справа на підвищенні сидить першосвященик, який роздирає ризи, ймовірно, Каяфа¹⁴. За першосвящеником завіса, вище Христа фрагменти архітектури з аркою та вікном за яким темносинє тло з фрагментами напису, внизу підлога, поділена на квадрати. Схема іконографії суду Христа у першосвящеників усталена, характерно для тогочасних взірців Каяфа сидить на підвищенні до якого ведуть сходинки. Подібне представлення є на іконі з Вислока Великого поч. XVIII ст., де Каяфа сидить зліва.

8. *Христос на суді в Ірода*. Христос зі зв'язаними назад руками намальований у лівій частині композиції, за Ним два воїни, один з них на передньому плані тримає мотузку. Навпроти на підвищенні сидить Ірод, позаду нахилений до нього сидить першосвященик. Ірод у кунтуші з опушенням на краях та високій шапці, з берлом в лівій руці. За Іродом шатроподібна червоно-оранжева завіса. Вище Христа фрагменти архітектури з вікном на темносиньому тлі якого напис у два рядки «Приведоша Ісуса до Ірода». Сцена Христос на суді в Ірода малопоширена в українських страсних циклах до XVII ст., натомість від цього часу здобуває популярність і уміщується на іконах.

Ірода малювали в образі тогочасного царя, що й бачимо на іконі з Ясениці Замкової. Схема представлення цієї сцени аналогічна як суду у Каяфи. Зображення першосвященника біля Ірода може бути тлумачене текстом євангелія від Луки, де сказано, що «першосвященики та книжники стояли там та сильно його винуватили» (Лк 8:10).

9. *Христос на суді в Пилата (?)* (сцена дуже понижена). У лівій частині композиції стоїть Христос, позаду два воїни. Навпроти на підвищенні стоїть Пилат (?) з піднятими розведеними руками у червоно-оранжевому вбранні та шапці. Позаду нього червоно-оранжева завіса. У цій сцені важко ідентифікувати постать судді. Це, ймовірно Пилат, хоча в сцені, де він умиває руки він в іншому вбранні. Можна також допустити, що це первосвященик Анна, однак згідно з євангельським текстом суду у первосвящеників мав би передувати суду у Пилата¹⁵.

10. *Бичування*. Христос зображений у центрі композиції оголеним, у білій пов'язці на стегнах, з краплями крові на тілі, прив'язаним до високої колони. Зліва і справа намальовані у динамічних поставах воїни, що бичують Спасу. Позаду фрагменти архітектури (дворика), вгорі темносиній отвір. Зліва вгорі на темному тлі напис «[Пр...] страсті». Внизу коричнево-вохриста підлога, поділена на квадрати. Прототипом цієї іконографії є мідьорит І. Вірікса, де така ж постава Христа та двох воїнів, що його бичують¹⁶.

11. *Коронування терням* (сцена із значними потертями фарбового шару). У центрі композиції сидить Христос у червоному плащі, зі зв'язаними наперед руками та схрещеними стопами. Обабіч два воїни у динамічних ракурсах одягають йому на голову терновий вінок. Дія відбувається на тлі умовної архітектури з двома арками. На передньому плані зліва фрагмент сходинок. Така симетрична композиція сцени відома на гравюрі І. Вірікса, яка й стала джерелом для іконографії¹⁷. На цій гравюрі ідентично вирішено постать Спасу, воїнів, архітектуру з двома арками та сходинки.

12. *Пилат умиває руки*. У лівій частині композиції на підвищенні сидить Пилат. На колінах в нього миска над якою він умиває руки. Слуга, що стоїть позаду поливає йому воду з дзбанка. У правій частині композиції намальований Христос зі зв'язаними наперед руками, що йде він Пилата. Його супроводжують два воїни. За Пилатом



Дорога на Голготу

червоно-вохриста завіса. Вище Христа фрагмент архітектури з чорною аркою та отвором з темносинім тлом, на якому напис «Уми Пилат руці і рече, чист я от крови праведника сего» (Мт 27:24). Іконографія сцени інспірована гравюрою І. Вірікса, де подібно зображено Пилата, що умиває руки, завісу над ним, Христа, якого ведуть від нього воїни та архітектуру з аркою¹⁸. Така схема зображення була поширена на українських іконах Страстей XVII ст.

13. *Се Чоловік*. Сцена відбувається на тлі архітектури. У верхньому ярусі зліва на терасі стоїть Христос у багряниці. За ним зліва, очевидно, Пилат, справа воїн. Навпроти в стіні на балконі зображені півпостаті чоловіків з піднятими догори руками. Внизу в стіні під балконом з Христом аркоподібне вікно з ґратами, за яким півпостать чоловіка, очевидно, Варавви (Ів 18:40). Напроти нього група юдеїв в характерних чорних капелюхах та першосвященики, звернені до Спаса. Така композиція цієї сцени не часто трапляється на іконах, але є стінописі церкви св. Юрія в Дрогобичі бл. 1659 р.

14. *Дорога на Голготу*. У центрі композиції зображений Христос, який падає на одне коліно під тягарем хреста (Христос йде справа на ліво). Навпроти Нього намальована навколішки Вероніка з хустиною в руках. Справа підтримує хрест Симон з Кириної, позаду якого воїн та група людей на чолі з жінкою в мафорії, ймовірно, Богородицею,

що виходять з отвору брами. Вище панорама міста, зліва гора. Вгорі на синьому тлі напис «[хрест] понести [...] распятіе.» Таке представлення цієї сцени з Веронікою та Симоном з Кириної, що підтримує хрест було популярним на українських іконах Страстей XVII ст., зокрема, з Сколього, Бартного та Кожухівців. На іконі з Кожухівців також є арка, з якої виходить група людей на чолі з Богородицею з німбом, що закриває лице рукою так, як на іконі з Ясениці Замкової.

15. *Юда віддає срібняки і смерть Юди* (ліва нижня частина зображення майже повністю втрачена). У центрі композиції намальований Юда зверненим вправо з мішечком з грошима в руках, які він кладе на стіл першосвященикам. П'ять першосвящеників сидять за столом справа у динамічних постановах. За ними фрагмент будівлі. Зліва вгорі сцена самовбивства Юди. Його невелика постать у білому висить на гілці високого дерева. На іконах ця сцена інколи виступає поруч із прибивання Христа до хреста, що має символічне значення.

16. *Прибивання до хреста*. По діагоналі композиції зображений трираменний хрест на якому лежить Спаситель головою вліво. Його кисті і стопи молотками прибивають до хреста три воїни. На передньому плані великий кошик зі знаряддями страстей. Вгорі синє тло з фрагментами напису «Пригво[...]». Таку ж іконографію з трьома воїнами має сцена у стінописі дрогобицької церкви св. Юрія бл. 1659 р., а також на іконі Страстей з Красова середини XVII ст. (НМЛ). Загальна схема зображення відома за дереворитом К. Шарфенберга, що міг стати прототипом¹⁹.

17. *Розп'яття*. Центральна сцена композиції Страстей Господніх вирізняється високим рівнем малярства, зокрема тіл розп'ятих та ликів Богородиці і жінки-мироносиці. У центрі розташовано великий трираменний хрест, на якому чотирма цвяхами прибите тіло Спаса. Обабіч невеликі однораменні хрести із прив'язаними розбійниками, подані у 3/4 ракурсі. На передньому плані зліва від хреста Господнього Богородиця зі складеними внизу руками у молитовному жесті та жінка-мироносиця (Марія Магдалина), яка її підтримує. Справа св. Іван Богослов зі згортком в опущеній лівій руці, праву руку тримає на грудях та воїн (сотник Лонгин) з мечем. Позем світловохристий з кушчками трав. Вдалині помітні невеликі будівлі потрактовані лінійно. Хрести зображені на



Розп'яття з пристоячими.

локальному тлі незагрунтованого полотна. Сцена вирішена доволі лаконічно. Нові тенденції іконографії, привнесеної із західноєвропейського мистецтва полягають на жесті рук Богородиці²⁰ та зображенні хрестів із розбійниками у перспективі. Треба відзначити також, що руки розбійників, як правило, малювали закинутими за поперечину хреста, тут вони прив'язані у такому ж положенні, як і руки Спаса.

18. *Відречення і жаль Петра*. Сцена закомпонована в одній площині зі зображенням трьох воїнів, що розіграли хітон Спаса у кості. Ап. Петро зображений півфігурно зверненим вліво на тлі темного отвору печери. Його руки складені на грудях у молитовному жесті. Перед ним невелике деревце на якому півень. Вгорі темновохриста скала, позем червоно-вохристий. На тлі отвору печери напис «Петро плакає горко» (Мт 26:75, Мк 14:72, Лк 23:62). Є різні варіанти представлення відречення ап. Петра, більше поширена схема з апостолом на подвір'ї перед синагогою. Сцена з ап. Петром, який кається на тлі печери за містом відома на іконі Страстей з Багноватого другої пол. XVI ст. (НМЛ) та на іконі з Почайович поч. XVII ст.²¹ На іконі з Багноватого сцена закомпонована так, як і на іконі з Ясениці Замкової – зліва під Розп'яттям.

19. *Воїни кидають жеробна хітон Христа*. Сцена уміщена під Розп'яттям Христа на темному гористому тлі в одній площині з



Жаль Петра.

Відреченням і жалем ап. Петра. Два воїни сидять на землі, один припавши на коліна справа, ще один стоїть зліва, опираючись на спис. Перед ними розкладений брунатний плащ на якому намальовано три великі білі гральні кості. Вгорі частково на тлі сцени Розп'яття уміщено напис з псалма (пс 21:19) та євангелія (Ів 19:24), що пояснює сюжет «разділиша ризи Его собі и [на] одежу Его меташа жребій.» Ця сцена поширена в іконографії страстей на українських іконах XV–XVI ст., де її уміщували під Розп'яттям на тлі гори Голготи. На іконах XVII ст. вона трапляється рідше (як окрема сцена відома на іконі 1675 р. з Волі Вишньої).

20. *Зняття з хреста*. У центрі майже по горизонталі зображене тіло Спаса, яке знімають з хреста Йосиф Ариматейський та Никодим. Йосиф Ариматейський стоїть на драбині і підтримує торс Христа, Никодим намальований справа, підтримує його ноги. Зліва стоїть Богородиця, тримаючи руку Спаса, позаду її підтримує св. Іван. У верхній частині композиції локальне синє тло. Загальна схема зображення типова для XVII ст., хоча ідентичного взірця нам не відомо. Переважно тіло Христа у тогочасних варіантах сцени знімають з хреста за допомогою білої тканини, якої немає на іконі з Ясениці Замкової.

21. *Покладення до гробу*. Сцена семифігурна. У центрі зображено відкритий саркофаг, над яким на білій тканині тримають



Зняття з хреста.

тіло Спаса Йосиф Ариматейський (зліва) та Никодим (справа). Права рука Спаса звисає опущена дотолу. За саркофагом біля голови Спаса св. ев. Іван, за ним Богородиця з німбом зі складеними на грудях руками. За нею дві жінки-мироносиці. Сцена відбувається на тлі темного отвору скалистої печери над якою локальне сине тло з написом «Положеніє [...]». Таке вирішення сцени має прототип на деревориті з Тріоді Квітної (Київ, 1631 р.), який, ймовірно, і послужив взірцем. Рідкісним є зображення відставленої звисаючої руки Спаса, що відоме нам за розписом Оплакування Христа церкви Святого Духа в Потеличі (1620-1640-і рр).

22. *Воскресіння Христа (встання з гробу)*. У центрі композиції на вохристо-цеглястому тлі зображений Христос, що піднімається над саркофагом. Спас напівголений у червоно-вохристу плащі, у правій руці тримає червоно-вохристу хоругву на деревку, увінчаному хрестом, ліву відставлену підняв догори. Фігура Христа оточена півовальною мандорлою з клубів сіруватих хмар. Внизу справа і зліва від саркофага постаті воїнів, що попадали на коліна налякані. Один з воїнів тримає спис, інший захищається щитом. Позем коричуватий, вище сине тло. Вгорі на вохристо-цеглястому тлі напис «воскрені[є] ІС Хво». В українській іконографії Страстей варіант Встання Христа з гробу мав значне поширення. Його прототипом можна вважати твори західноєвропейський майстрів, зокрема гравюри І. Вірікса та А. Колаерта, де один з



Воскресіння Господнє.

воїнів зображений з оголеним мечем.

23. *Зішестя Христа в ад* (сцена з втратами зображення у нижній частині зліва). У центрі зверненим вліво зображений Христос у брунатній туніці та вохристо-червоному плащі, стоячи на поламаних вратах аду. У лівій руці Спасителя білий хрест, правою він тримає за руку Адама (?). Позаду Адама (?) намальована чоловіча постать і ще три чоловіки над ним. У правій частині композиції на передньому плані уміщено доколінно три жіночі постаті, що встають з саркофагів, над ними стоять три чоловіки. Сцена відбувається на тлі темного отвору печери, вище стилізована скеля, над якою сине тло з написом «с̄шествіє во адъ ІС Хво.»

24. *Ангел звіщає жінкам-мироносицям про воскресіння Христа біля порожнього гробу*. У лівій частині композиції намальовано злегка по діагоналі саркофаг, на краю якого сидить ангел у білій одежі звернений до жінок-мироносиць. Три жінки-мироносиці, які крокують до саркофага зображені на передньому плані у правій частині композиції з посудинами в руках. Вище них зеленаві пагорби, вгорі справа панорама міста з вежами та гостросхилими дахами. Перед саркофагом лежить кришка, за саркофагом вгорі намальована стилізована скалиста гора. Вгорі смуга сіро-синього



Ангел звіщає жінкам-мироносицям воскресіння Христа і Христос являється Марії Магдалині в образі садівника.

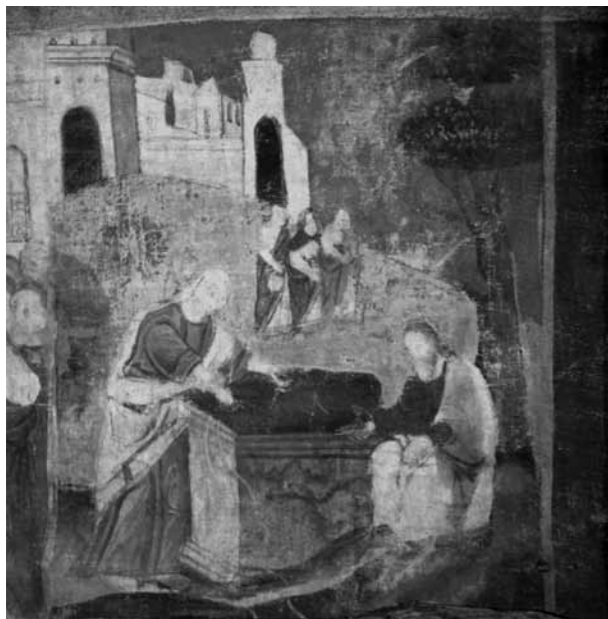
неба з напівстергим написом «прідоша [...] і о[брітоша] ан[...] [...]ша». Сцена ілюструє євангельський текст (Мт 28:1-7, Мк 16:1-8), де згадано, що ангел відкотив камінь від гробу і благовістив жінкам-мироносицям воскресіння Христове. Подібна іконографія сцени з трьома жінками-мироносицями та одним ангелом була поширена в українському мистецтві XVII ст.

25. *Христос являється Марії Магдалині в образі садівника*. На передньому плані справа стоїть Христос напівголений у вохристу плащі, обернений до Марії Магдалини, яка зображена перед Ним навколішки. У правій руці Спаситель тримає лопату, ліва на рівні грудей. На другому плані зліва дві жінки-мироносиці, які розмовляють між собою, за ними зеленаві пагорби, вгорі справа на пагорбі панорама міста Єрусалима. Вгорі на синьому тлі фрагменти напису «[се прідоша], Іса мироносіці [...]». Сцена нечасто трапляється на українських іконах Страстей, відома у творчості риботицьких майстрів (ікони з Волі Вижньої 1675 р. і Семенівки першої пол. XVIII ст.²²) та І. Рутковича (ікона додаткового ярусу іконостасу 1697–1699 рр. церкви Різдва Христового в Жовкві). Ікона з Ясениці Замкової презентує один із давніх її варіантів в українському іконописі. Тут Христос зображений без капелюха, як часто він представлявся у цій сцені в західноєвропейському й українському мистецтві.

26. *Увірування Томи*. У центрі композиції

стоїть Христос у червоно-коричневому плащі накинутому на плечі. Христос злегка обернений до Томи, що стоїть зліва і кладе палець у рану на ребрі Спаса. Правою рукою Христос благословляє Тому. За Томою п'ять апостолів і шість з протилежного боку. Дія відбувається на тлі умовної архітектури. Позаду Христа коричнево-вохристий отвір з портиком. Вгорі синьо-сіре тло з написом «[Томино] увіреніє». Ця сцена не часто трапляється на українських іконах Страстей. Відома також на творах з Лип'я середини XVII ст. та Волі Вижньої 1675 р. риботицького майстра Якова, де подібна іконографія.

27. *Христос являється жінкам-мироносицям або Христос і самаритянка*. Сцена, що завершує страсний цикл на іконі з Ясениці Замкової попри те, що відносно добре збереглася викликає найбільші труднощі при ідентифікації. Справа на передньому плані сидить Христос у хітоні і гіматії, показуючи правою рукою на порожній саркофаг (або криницю). Навпроти нахилена над саркофагом (або криницею) стоїть жінка, обидві руки простягаючи над порожнім отвором. На другому плані у зменшеному масштабі на тлі зелено-ізмурядного пагорба представлено три постаті, що крокують у напрямку до міста. Місто намальоване зліва у верхній частині композиції, справа велике дерево, вище синьо-сіре тло. Ця сцена уміщення після Увірування Томи, яка в розгорнутих



Христос біля гробу (?)

страших циклах замикала композицію. Таким чином сюжет можна ідентифікувати як явлення Христа жінкам-мироносицям біля порожнього гробу, що описано в євангелії від Матея (28:8-10). Однак там згадано про кількох жінок-мироносиць. Нам невідоме подібне вирішення цієї сцени за іншими творами. Це не може бути Марія Магдалина, якій явився Христос біля порожнього гробу, бо ця сцена є на цій іконі. Формальне представлення сцени дуже близьке до іконографії Христа і самаритянки біля криниці. Ця подія входить до циклу неділь п'ятидесятниць разом із Увіруванням Томи та неділею жінок-мироносиць. Постаті на другому плані не чіткі, їх можна ідентифікувати як жінок-мироносиць або учнів і Христа по дорозі в Еммаус.

Підсумовуючи можна відзначити, що у вирішенні окремих сцен, зокрема, поцілунок Юди, Пилат умиває руки, бичування, коронування терновим вінком, автор ікони з Ясениці Замкової майже без змін використав гравюри І. Вірікса, лише упустив другорядні деталі, дещо їх упрощуючи. Деякі сцени, як от прибивання до хреста, жінки-мироносиці біля гробу Господнього, зішестя Христа в ад знаходять аналоги в українських стародруках та стінописі дрогобицької церкви св. Юрія (бл.1659 р.). Втім, невідомо аналогічного вирішення композиції страшеного циклу та підбору сцен. Малярський рівень твору засвідчує високий фаховий рівень виконання, що ставить автора ікони у ряд кращих майстрів того часу.

- 1 Ця ікона, як й інші ікони Страстей на полотні з НМЛ не були публіковані і введені у науковий обіг. У картотеці НМЛ окремі сцени страстей ікони з Ясениці Замкової відчитано помилково.
- 2 НМЛ Кв-18260 і-1663.
- 3 Опис церков і парохій деканату Старосамбірського і Височанського в рр. 1766–1793. – НМЛ. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл. 496. – Арк. 35 зв.
- 4 Твір з Ясениці Замкової, з огляду на стан збереження, не був доступний авторці, у праці його внесено у реєстр пам'яток. Див.: Groniek A. Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym Ukraińsko-Polskiego pogranicza. – Kraków, 2007. – S. 263.
- 5 Див.: Groniek A. Ikony Męki Pańskiej... – Tab. I-II.
- 6 Див.: Міляєва Л. Стінопис Потелича. – Київ: Мистецтво, 1969. – С. 154-156.
- 7 Зберігається в Історичному музеї в Сяноку. Про неї див.: Nowacka J. Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach // Polska sztuka ludowa. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1962. – №1. – S. 27-43.
- 8 НМЛ Кв-13648 і-1977.
- 9 У християнському тлумаченні вівтарна завеса єрусалимського храму символізувала тіло Христа. Згідно з Протоєвангелієм Якова для цієї завеси Богородиця пряла пурпурову і багрянчу нитку, що має алегоричне значення; у момент смерті Христа завеса святині розірвалася надвоє (Мт 27:51; Євр 10:20). Також див.: Janocha M. Ukraińskie i Białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. – Warszawa: Neriton, 2001. – С. 185.
- 10 Історичний музей в Сяноку.
- 11 Див. у: Groniek A. Ikony Męki Pańskiej... – II. 62.
- 12 Історичний музей в Сяноку.
- 13 Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix. Catalogue raisonné. – Bruxelles, 1978. – T. I. – P. 18. – II. 148.
- 14 Як прослідкувала А. Гронек інколи на українських іконах, зокрема з Раделич 1620 р., Хишевич 1647 р. та Вислока Великого поч. XVIII ст., зображували першосвященника Анну, що роздирає шати, що не є згідно з євангельським текстом (Мт 26:57-66). Див.: Groniek A. Ikony Męki Pańskiej... – S. 98.
- 15 Порівн. у: Dziubecki T. Ikonografia Męki Chrystusa. – Warszawa, 1996. – S. 36-38.
- 16 Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix... – P. 18. – II. 151.
- 17 Ibidem. – II. 152.
- 18 Ibidem. – P. 19. – II. 154.
- 19 Порівн.: Groniek A. Ikony Męki Pańskiej... – II. 188.
- 20 Так складені руки Богородиці у Розп'ятті на гравюрі І. Вірікса. Див.: Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix... – P. 23. – II. 196.
- 21 Також на іконі Страстей з Плав'я поч. XVII ст. є сцена «Юда віддає срібняки і смерть Юди», де внизу зображено у печері ап. Петра, що кається (НМЛ).
- 22 Львівська галерея мистецтв.

Марта ФЕДАК-ГЕЛИТОВИЧ ІКОНИ МАЙСТРА “СТРАШНОГО СУДУ” 1685 РОКУ З ДРОГОБИЧА.

У ході досліджень давньоукраїнського іконопису, одним із методів атрибуції ікон є їх систематизація за приналежністю до стилістичних груп, котрі можемо окреслити з XV ст. на підставі збереженої кількості творів. Об'єднання пам'яток за художньо-образними та техніко-технологічними особливостями дає підстави припускати існування малярських осередків¹. За умов майже цілковитої анонімності раннього живопису, доцільно приписувати пензлю одного майстра або майстерні авторство стилістично спорідненого комплексу ікон. Ряд пам'яток, де пізнається рука того чи іншого іконописця прийнято окреслювати за найбільш показовим твором із його мистецького доробку, а тому багато з них відомі у літературі як майстри певного кола ікон, зокрема, “майстер ікон з Ванівки і Здвижня”², “майстер ікони св. Миколай з житієм з Рихтич”³, “майстер ікон середини XVI ст. з церкви Михаїла у Ясениці Замковій”⁴ та інші. Систематизація творів за почерком одного іконописця чи малярського осередку служить важливим матеріалом для глибшого вивчення українського іконопису. На підставі порівняльного аналізу творів, можемо виділити ще один комплекс ікон виконаного у дусі народного примітиву, умовно окресливши їх автора як “майстра ікони «Страшного Суду» 1685 р. з Дрогобича”. З числа відомих його робіт, ікона “Страшного Суду” виступає найпоказовішим твором з огляду на те, що містить вкладний текст із зафіксованою датою виконання. Як й інші датовані чи підписні пам'ятки, що служать головним орієнтиром у датуванні та дослідженні подібних зразків, так “Страшний Суд” з Дрогобича дає підстави датувати решту творів майстра точнішим часом – кінцем XVII ст. Хоча ікони не викликали спеціальної уваги серед дослідників, проте, неодноразово репродукувалися окремі з них, інколи з супровідним коротким аналізом, але без спроб їх комплексного дослідження. Таким чином, спадщина анонімного маляра не була систематизованою, хоча заслуговує на це, як з огляду на збережену кількістю пам'яток (близько 20 відомих), так на мистецькі якості.

Ікони походять переважно з терен Бойківщини (зокрема Сколівщини) та Закарпаття, де очевидно, майстер розгорнув



Страшний Суд 1685 р. Дрогобич.

свою творчу діяльність. Шість пам'яток належать збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ), решта, з числа відомих, знаходяться у приватних колекціях, а також у церквах. Атрибуємо твори за стилістичними та типологічними ознаками, зокрема, за особливістю моделювання форм, колориті, а також способом підготовки іконного щита.

Говорячи про малярські характеристики цих ікон, відносимо їх до народного примітивного письма, позначених індивідуальною стилістикою автора. За художньою манерою, твори несуть відгомін фрескового малярства та відзначаються площинно-графічним спрощеним трактуванням форм. У мові виразності головну роль відіграє контур, що часто буває різної насиченості та кольору. Палітра зазвичай складається з декількох прозоро накладених вохристих та блакитно-зелених барв, де пожвавлення вносять яскраві кіноварні акценти, що контрастують з ясним тлом. У відтворенні ликів персонажів відсутні світлотіньові моделювання, тому автор обмежується окремими штрихами із застосуванням кольорових підмальовок



Вознесення Господнє та Зіслання Святого Духа. Сухий Потік. Сколівський р-н, Львівська обл.

червоних і коричневих фарб. Щодо зображення пейзажного та архітектурного стафажів – вони не позбавлені реальних спостережень із тяжінням до декоративних елементів.

У відтворенні іконографічних схем пам'яток, окремі складові зорієнтовані на малярство XV-XVI ст. з доповненням нових віянь тогочасних художніх тенденцій. На відміну від професійних іконописців, майстри з народу по-своєму переосмислювали та інтерпретували усталені іконографічні композиції, наближуючи їх до реального життя, і тим самим надавали творам неповторних рис на різних етапах творення. Такою ж характеристикою наділений майстер ікони “Страшного Суду”, адже у його народних образах пізнається творча душа українського народу з реаліями тогочасного суспільства в аспекті культурних та релігійних особливостей.

Творча уява майстра, його естетичні смаки та уподобання найбільше проявилися у художньому вирішенні багатосюжетної композиції “Страшний Суд”, що походить з Дрогобича. Пам'ятка не є широко відомою у літературі, як з огляду на брак дослідження народного малярства⁵, так і тематики Страшного Суду⁶ в українському іконописі. Ікону ввів до наукового обігу О. Сидор, уклавши реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ⁷. Про неї згадує також Л. Коць-Григорчук у дослідженні палеографії українських середньовічних ікон, розглянувши особливості дарчого напису⁸. Однак, згадки про твір залишаються побіжними.

У своєму іконографічному вирішенні

“Страшний Суд” наближений до традиційних візантійських зразків цієї тематики. Архаїзуючими прикметами позначені: сцена “Небесного Єрусалиму” та “Голгофи” у верхньому регістрі; зображення “Раю” і сцени “воскресіння мертвих” закомпонованих у коло, а також “вогненної ріки”, котра тонкою кіноварною стрічкою впливає з-під Престолу Уготованого і впадає у пащу Левіатана, подібно як на найдавніших іконах Страшного Суду XV ст. з Ванівки та Мшанця⁹. Поряд з тим, автор вносить пізніші елементи, появу яких зафіксуємо з XVI ст., зокрема, “дорога митарств” виведена вздовж лівого краю іконного щита; по центрі композиції подано мотив з “недоброю сповіддю”, “смертю багача і Лазаря” та інше. Не обмежуючись каноном, маляр відвів велику площу зображенню пекельних мук із різними категоріями грішників: корчмарка, пан несправедливий, багач немилостивий, лихвар, відьма, дітогубця, кривоприсяжник, чужоложник та інші.

Вартий уваги дарчий напис розміщений нижче “дороги митарств” в лівому куті ікони на умовно зображеному білому сувої, де відчитуємо імена замовників:

**РОКУ БЖГО / А.Х.П.Є. / СІЮ ІКОНУ
/ КУПИТЬ РАБЪ / БЖИИ АНДРЪИ / КОВА
ПРОАЧИ / ЧО, ИРАБЪ / БЖИИ ФЕДЪР
/ ПРЮКОВИЧЪ / за своє здравіє й за ѿ
пущеніє грѣховъ своіх / и женъ всіих инсѣ
/ свохъ родичив ста / вивышогося раба /
Бжго Стефана си / на ковалового, / и вѣхъ
родичовъ / своихъ;**

На особливості манери письма анонічного майстра звертали увагу в



Преображення Господнє та Успення Богородиці. Сухий Потік. Сколівський р-н, Львівська обл.

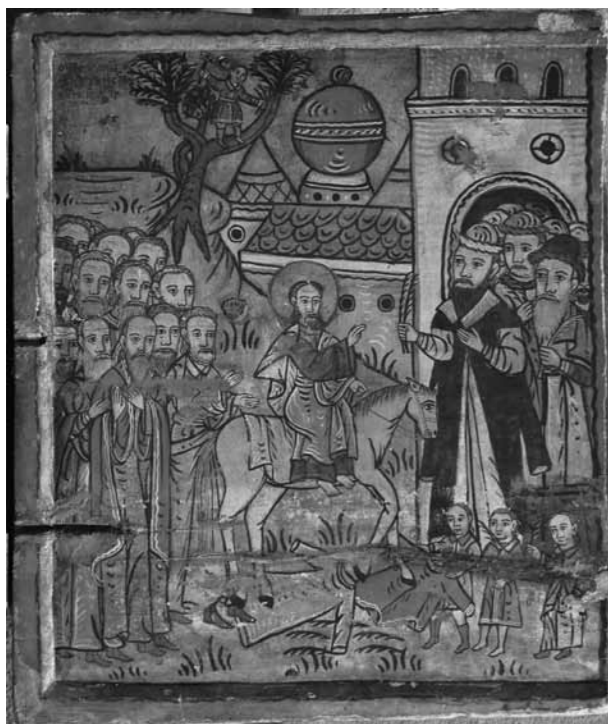
першу чергу ті науковці, що займалися дослідженням народного малярства. У альбомі В. Свенціцької та В. Отковича присвяченому малярству народних митців, репродуковано ікону з колекції НМЛ “В’їзд Господній у Єрусалим”, що походить з церкви архангела Михаїла у с. Сухий Потік Сколівського р-ну Львівської обл.¹⁰ Автори зробили спробу приписати ікону до кола “вишенських майстрів”, однак, у короткому каталожному описі не наведено щодо такої атрибуції жодних аргументів, а також немає згадок про інші твори майстра. Пам'ятка була опублікована також у збірнику статей¹¹ та альбомі¹² В. Отковича, у дослідженні М. Янохи про ікони святкового ряду¹³, але знову-таки, без спроб її подальшої атрибуції та дослідження.

Ікона “В’їзд Господній у Єрусалим” входила у празниковий ряд іконостаса з якого вціліли й інші ікони, зокрема, по два признаки на одній дошці “Преображення Господнє та Успення Богородиці”¹⁴, “Вознесення Господнє та Зіслання Святого Духа”¹⁵. У іконографічному вирішенні цих празників, автор дотримується усталених схем, але представляє їх у спрощеній редакції з чіткою графічною основою і тенденцією до монохромності живопису. Зображаючи персонажів, майстер наділив їх рисами простих людей із добрими наївними обличчями позбавлених індивідуальних характеристик. З дещо присадкуватими поставами і мініатюрним трактуванням рук та ніг.

Сцену в’їзду Христа у Єрусалим відтворено на тлі вкритої зеленню гори і стилізованих архітектурних будівель. Смісловим центром композиції виступає Христос, котрий у супроводі учнів під’їждить до воріт міста, а на зустріч виходить юрба із пальмовими гілками. Сидячи верхи на ослиці, Ісус тримає лівою рукою повіддя, а правою благословляє. Ослиця ступає немов у повітрі над гіллям та одежею, яку розстеляють діти перед в’їжджаючим. На другому плані, привертає увагу невелика постать із сокирою, що стоїть на дереві. Як правило, тут зображали дітей, що зрубують гілля, або ж Закхея, котрий виліз на дерево, щоб побачити Христа.

Празник “Преображення Господнього” майстер зобразив на невисокому горбистому масиві, таким чином, що уся сцена закомпонована майже на одному площинному рівні. Обабіч Христа у еліпсоподібній мандорлі, стоять пророки Ілля та Мойсей із розгорнутими сувоями. У підніжку лежать три апостоли – Петро, Іван та Яків. Один з них обернений набік з підпертою рукою до щоки, інші два від здивування прикривають долонею – один уста, інший очі.

Основне дійство сцени “Успення Богородиці” відбувається серед міських будівель з червоноверхими трикутними завершеннями та мурами з невеличкими віконечками-отворами. Богородиця лежить



В'їзд Господній у Єрусалим.
Сухий Потік. Сколівський р-н, Львівська обл.

на ложі склавши руки на груди. Довкола неї апостоли та юрба людей – усі зображені з нимбами. Хтось припав до ніг Пресвятої, інші – торкаються рукою плеча одні одних, що є жестом скорботи, проте, на обличчях персонажів відсутні вирази емоцій. За ложем, традиційно стоїть Христос із душею Пресвятої у вигляді сповитого немовляти, а над його головою – вогненний серафим. На передньому плані – усталена апокрифічна сценка з архангелом Михаїлом, котрий обрубє руки невірному Афонію.

Ікона з празниками “Вознесення Господнє та Зіслання Святого Духа” зі значними втратами живопису та випадками ґрунту по всій поверхні. Виламаним вздовж є нижній край ікони приблизно на 11 см., а тому зображення можемо відчитати лише у фрагментах.

Сцена “Вознесення” скомпонована за усталеною іконографічною схемою, котра умовно поділена на дві площини. Внизу бачимо групу апостолів і Богородицю у супроводі двох ангелів, а вгорі – Христа у круглій мандолі, яку підтримують два ангели. У другому празнику “Зісланні Святого Духа” відтворено варіант з Богородицею посеред апостолів, яка сидить на троні з піднесеними молитовно руками на рівні грудей. Апостоли розміщені на лавах у два ряди, а над їхніми головами – червоні вогненні язики.

В. Откович у своїй праці “Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст.”

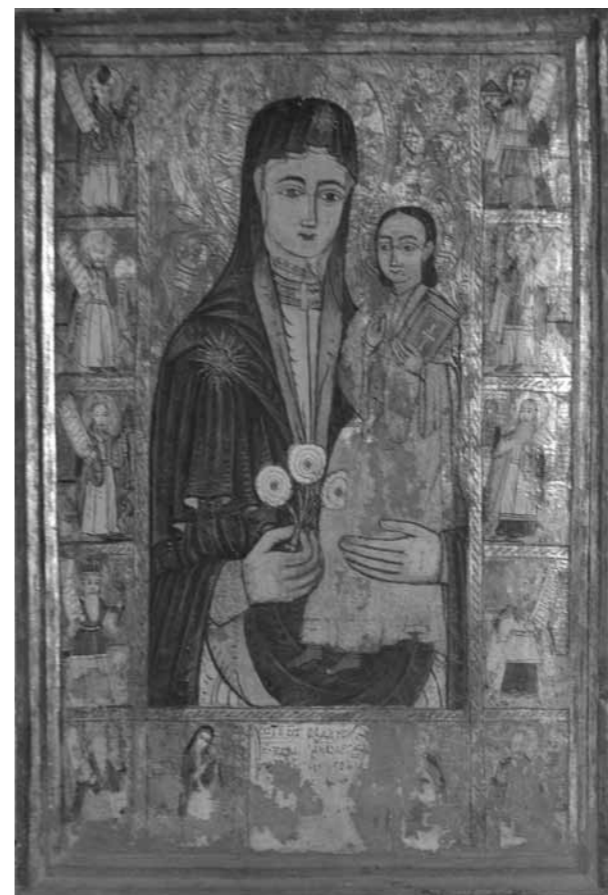


Богородиця Одигітрія. Походження невідоме.

згадує про ряд ікон, що знаходяться в церкві св. арх. Михаїла с. Задільсько Сколівського р-ну Львівської обл.¹⁶. А саме: “Козьма і Дам’ян”, “Тайна вечеря”, “Пророк Ілля”, а також подає чорно-білі репродукції ікон “Христос Пантократор” та Богородиці у іконографічному варіанті “Нев’янучий Цвіт”¹⁷. Останні виступають намісними іконами.

Іконописець звертається до поширеного у тому часі типу “Богородиця Нев’янучий Цвіт”. Розвиток цієї теми пов’язують із службою Акафісту, а найраніші зразки відомі від кінця XVI ст.¹⁸ Ікона має урочистий характер, що підкреслено зображенням Богоматері та Христа у коронах. На лівій руці Богородиця тримає малого Спаса, а в правій – три маленькі квітки із округлими голівками. Її образ підкреслено жіночий з миловидними рисами обличчя. Намисто з хрестиком на шії нав’язує до тодішнього народного вбрання. Христос зображений із нетрадиційно довгим волоссям, що лягає на його спину; привертає увагу мініатюрність рук та маленькі червоні черевички. Відведеною вбік правицею – двоперстно благословляє, а лівою рукою притулює до грудей книгу.

Подібно майстер вирішує й іншу композицію “Богородиця Нев’янучий Цвіт”, що знаходиться у Шелестівській церкві



Богородиця Нев’янучий Цвіт. Ужгород.

Архангела Михаїла в Ужгороді. Однак, ця ікона представляє варіант “з похвалою”, що обрамлює середник з трьох сторін. Богородиця так само тримає у руці квіти, а її шию прикрашає червоне намисто. У Христа благословляюча правиця, на відміну від зображення на попередній іконі, зосереджена на грудях. Тло на обидвох творах – сріблене з гравійованим орнаментом.

Богородичні ікони у досліджувальній групі пам’яток демонструють різні композиційні та іконографічні варіанти. У дещо іншій стилістичній манері представлено образ “Одигітрії” невідомого місця походження, що зберігається в колекції НМЛ¹⁹. Трактуння одяжі залишається таким ж графічним та площинним. На ликах персонажів насиченою чорною лінією автор відтворює характерні великі мигдалеподібні очі, густі брови, що сходяться на переніссі у глибоку складку та ніс з хвилькоподібним крилом. Однак, попри графічну основу, у способі трактування ликів бачимо спроби об’ємного моделювання за допомогою білих висвітлень та тіней. З огляду на такий спосіб виконання, можемо припустити, що майстер “удосконалював” свою художню техніку вдаючись у нові

стилістичні та технологічні пошуки. Однак, не виключено, що вохрення могли бути виконані рукою іншого іконописця.

Щодо іконографічних характеристик твору, Богородиця традиційно тримає Христа і вказує на нього. Христос відведеною правицею благословляє, але ліва рука опущена на коліно. Тло на іконі теж має свої особливості – сріблене з пластично витисненими кульками та листочками, що формують візерунок. Обрамлення подвійне зі слідами від боній та мальованого орнаменту. З поміж інших пам’яток, ікона вирізняється як у стилістичному підході, яскравій колористиці, так і декоративними оздобами.

Окремі твори іконописця знаходяться у приватних колекціях. Зокрема, відомі ікони, що походять із Закарпаття: Пентаморфон, ліва частина ряду Моління із зображенням чотирьох апостолів та здвоєна намісна ікона “Ісус Христос і св. Миколай”²⁰.

Остання з накладним заглибленим обрамленням та гравійованим срібленим тлом. У верхньому та нижньому полі обрамлення – вкладні тексти літургійного характеру. Автор зберігає візантійську систему умовностей у зображенні постатей. Христос представлений рудоволосим у брунатному хітоні і світло-блакитному гіматію з білим відворотом. Відповідником цього зображення є згадана ікона “Спас Пантократор” із Задільська.

Образ Св. Миколая випромінює особливу лагідність, що прочитується у його делікатно змодельованих рисах обличчя з маленькими червоними устами та ледь помітним рум’янцем на щоках. Святий з акуратно складеним світло-коричневим коротким волоссям і маленькою сивою бородою. Саккос орнаментовано чорно-білими квадратами із зеленим відворотом. Поверх червоний широкий омофор, кінцем перекинений через ліву руку у якій святий тримає книгу у палітурці такого ж кольору.

Пентаморфон і апостольський ряд із Закарпаття згідно того самого розміру та образних характеристик, походять із одного іконостаса. Христос у Молінні представлений у образі Архієрея, якого супроводжує напис “Пантократорь”, що було рідкісним для такого типу зображень. У руках Христа книга з написом від (Мт. 11:28). Апостольський ряд, вочевидь, обрізаний, оскільки збережено лише чотири апостоли: Петро, Андрій, Яків, Іван. Постаті зодягнуті у різного кольору одяжі із книгами



Царські Врата.
Тисовець. Сколівський р-н, Львівська обл.

та атрибутами у руках.

У приватній колекції о. Зенона Хоркавого зберігається ще один майже ідентичний Пентаморфонт правчастина апостольського ряду також із Закарпаття²¹. Ікони пізніше перемалювані, що утруднює простежити авторський почерк та первинну кольорову гамму. По центрі Моління – Христос на троні постає у образі судді з відкритою книгою на словах Євангелії (Мт. 25:34).

Г. Логвин у книзі “По Україні” згадує про чотирирусний іконостас кінця XVII ст. у церкві св. Миколая, що в с. Ізки Міжгірського р-ну Закарпатської обл., з якого репродукує лише фрагмент дияконських врат із зображенням Архангела Михаїла²². Дослідник робить спробу охарактеризувати стиль анонімного іконописця, називаючи його “фрескістом”²³. Він також пише, що: “Його (іконостас) зробив майстер, який не тільки пройшов добру школу, але й мав неабиякий темперамент, великий декоративний смак і відзначався розумінням монументальності”²⁴.

Про комплекс ікон (різних майстрів), що знаходиться у церкві села Ізки пише у своїй



Царські Врата.
Рекіти. Міжгірський р-н, Закарпатська обл.

монографії В. Откович, називаючи ікони кращими зразками народного іконопису²⁵. На окремі твори звернув увагу П. Жолтовський у ході аналізу народного малярства²⁶. А також є згадки у другому томі “Історії українського мистецтва”²⁷ та у дослідженні закарпатських іконостасів²⁸.

Авторське письмо простежується й на двох іконописних Царських Вратах - одні із колекції НМЛ, що походять з с. Тисовець біля Сколе²⁹, а інші знаходяться в церкві св. Миколая с. Рекіти Міжгірського р-ну Закарпатської обл. На Вратах відтворено іконографічно усталені композиції – Благовіщення та чотири євангелисти, що пишуть Євангеліє. Пам’ятка з Тисовець вирішена у півпрозорій гаммі з перевагою до світло-вохристих відтінків. Привертають увагу укрупнені зображення євангелистів, розташовані на всю площину відведеного їм простору. Натомість, Царські Врата з с. Рекіти, згідно фотофіксації,³⁰ відзначаються яскравою палітрою із холодними синьо-зеленими відтінками та кіновар’ю. Пам’ятки мають композиційні відмінності лише у

зображенні Богородиці: на Вратах із Тисовця – Богородиця стоїть навпроти архангела Гаврила, а з Рекіти – сидить за столом повернувши голову до вістуна.

Автора розглянутого комплексу пам’яток, можна без перебільшення назвати талановитою творчою особистістю із вираженою індивідуальною стилістикою та добрим декоративним смаком. У його творах наглядно спостерігаємо різноманітність художньо-образного вирішення, де розкривається великий творчий потенціал майстер. Він дає волю своїй творчій уяві і сміливо трактує усталені зразки поєднуючи реалістичне бачення світу з умовною формою мистецького вислову. Його пам’ятки, без перебільшення, є неповторними і самобутніми із яскравими рисами народної художньої культури.

На основі часового та територіального походження творів анонімного іконописця, а також їх стилістичних особливостей, можемо поставити в один ряд творчість вже відомого у літературі маляра Марка Шестаковича Домажирського³¹. У їх творах простежуються виразні паралелі у відтворенні іконографічних схем та технологічні особливості. Тому припускаємо, що майстри могли мати між собою безпосередні контакти.

Твори, які відносимо до спадщини майстра ікони “Страшного Суду” 1685 р., заслуговують усестороннього дослідження у контексті зв’язків з мистецтвом та культурою свого часу. Проте і у цьому короткому огляді вдалося систематизувати доступний матеріал та уточнити датування пам’яток. Творчий доробок майстра послужить важливим фактологічним матеріалом для подальшого дослідженні народного малярства, а зокрема, народного примітиву.

1 Найдавнішим окресленим малярським осередком є умовно назване “коло майстра ікони «Св. Миколая з житієм» поч. XV ст. з Радружа”. Див: Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 9.

2 Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // Древнерусское искусство: проблемы и атрибуции. – М., 1977. – С. 279-290.

3 Міляева Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVII століть. – К., 2007. – С. 60.

4 Гелитович М. Ікони майстра середини XVI ст. з церкви архангела Михаїла у Ясениці Замковій // Бюлетень 1 (10). – Львів, 2008. – С. 47-51.

5 Найповніше дослідження цієї теми див.: Свенціцька В. І., Откович В. П. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII-XX

століть. – К., 1991. ; Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990.; Откович В. Українська народна ікона. – Львів, 2010.

6 Найповніше дослідження цієї теми див.: Himka J.-P. Last Judgment iconography in the Carpathians. – Toronto-Buffalo-London, 2009.

7 Сидор О. Реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ // Літопис Національного Музею у Львові № 2 (7). – Львів, 2001. – С. 95.

8 Коць-Григорчук Л. Дипінті українських середньовічних ікон. - Львів, 2011.- С. 380 - 382.

9 Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV століть. – Львів, 2005. – Іл. 297, 298.

10 Свенціцька В. І., Откович В. П. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII-XX століть. – К., 1991. - Іл. 70.

11 Откович В. Мистецтво – вічна загадка. – Львів, 2010. – Іл. між С. 152-153.

12 Откович В. Українська народна ікона. – Львів, 2010. – С. 48, 49.

13 Janocha M. Ukrainskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. – Warszawa, 2001. – il. 168.

14 НМЛ: Кв. – 13404; I – 435.

15 НМЛ: Кв. – 13406; I – 433.

16 Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – С. 42.

17 Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – С. 46, 47, 49.

18 Карпюк Л. Особливості іконографії та малярська традиція образу “Богородиця Нев’янучий Цвіт” // Бюлетень 1 (11). – Львів, 2010. – С. 65.

19 Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – С. 85.

20 Давня українська ікона із приватних збірок. - К., 2003. - Іл. 80 (С. 134-135); Іл. 81 (С. 136-137); Іл. 132 (С. 200).

21 Українські колекціонери: о. Зенон Хоркавий. – Львів-Київ, 2007. – Іл. 45, 46 (С. 38).

22 Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам’ятки. – К., 1968. – С. 367.

23 Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам’ятки. – К., 1968. – С. 380-381.

24 Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам’ятки. – К., 1968. – С. 380.

25 Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – С. 85.

26 Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. – С. 282.

27 Історія українського мистецтва. – Т. 2. – С. 272.

28 Приймич М. Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород, 2007. – С.138.

29 НМЛ: Кв. – 36762; I – 2431.

30 Фото Ю. Юркевича.

31 Див: Свенціцька В. І., Откович В. П. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII-XX століть. – К., 1991. - С. 22.;

Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. – К., 1990. – С. 43-45.

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР
КАРТИНА НЕВІДОМОГО
ХУДОЖНИКА «ХРИСТОС ЗІ
ЗНАРЯДДЯМИ МУК» 1725 Р. ЗІ ЗБІРКИ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ
ІМ. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО.

У фондовій групі Живопису XVIII - поч. XX ст. Національного музею у Львові зберігається ряд цікавих творів невідомих художників, які досі не введені в науковий обіг й очікують на дослідження. Це пам'ятки різних жанрів: портрета, краєвиду, натюрморту, історичної та релігійної тематики. Хронологія творів охоплює XVIII – першу половину XX ст., хоча, в основному, вони не датовані, але відображають естетику й стилістику певної епохи, що допомагає приблизному їх датуванню. Кожна пам'ятка також має свою історію надходження до збірки Національного музею, переважно пов'язану з громадськими організаціями, інституціями, експедиціями, персоналіями чи іншими музеями. Проте не завжди можна чітко з'ясувати надходження творів, враховуючи історичні події XX ст., особливо першої половини 1940-х рр., які впливали й на музейну документацію.

Серед згаданої групи творів нами було звернено увагу на полотно «Христос зі знаряддями мук»¹, яке зазначене у музейних документах як недатований твір невідомого художника. При прискіпливому обстеженні пам'ятки виявлено, що вона має дату й монограму автора. У правому нижньому куті виписано чотири великі латинські літери: *BD:ML.*, а у лівому нижньому куті – *A.D: 1725.* Сукупність фактів таких як: вправність художника, цікава іконографія, наявність дати, підпису, час створення полотна, що сягає початку XVIII ст. спонукала нас до детальнішого дослідження.

Картина мальована олійними фарбами на полотні, її виміри 105x81 см. У центрі композиції – покоління постать Ісуса Христа у набедренній пов'язці та з накинем на плечі, поверх оголеного торсу, червоним плащем (багрянцею), скріпленим на шиї. Його права рука зігнута у лікті, дещо відведена в бік долонею до глядача. На лівому плечі Ісус притримує другою рукою – хрест, збитий з грубих брусів. Вгорі

хрест увінчаний табличкою з ініціалами *INRI*, на рамені зліва – терновий вінок, у міжрам'яні – губка. Тією ж рукою, що й хрест Христос притримує й спис з гострим наконечником і червоним древком. На кистях рук – сліди від ран. Обличчя Ісуса у $\frac{3}{4}$ повороті вліво, обрамлене довгим волоссям з переділом над чолом, воно акуратно спадає на спину. Обличчя округлої форми, брови тонкі, прямий ніс, великі виразні очі з поглядом спрямованим легко повз глядача вправо, з-під тонких вусів, з'єднаних з короткою бородою видно малі повні ледь усміхнені уста. Позаду голови – сьвайво з хвилястими променями. У нижній лівий кут твору закомпоновано прямокутну поверхню на якій центральне місце займає чаша, у яку з рани у правому боці Христа стікає кров. Навколо неї, по всій поверхні розкладені: гральні кості, щипці, молоток, цвяхи, очеретина, різка, батіг. Нижній край полотна – широка охриста смуга з написом посередині великими темними літерами: *VENI TE AD ME.* У цій же смузі ліворуч і праворуч - дата й ініціали.

Вповні проаналізувати живописні особливості картини є досить складно, оскільки твір має значні поверхневі забруднення, де-не-де втрати фарбового шару, що вимагає реставраційного втручання. При обстеженні в ультрафіолетовому освітленні було виявлено незначні давніші реставраційні втручання (на лику Христа й на поверхні столу з знаряддями мук). Відповідно, деякі деталі іконографії відчитуються лише при певному куті освітлення, або ледь помітні. У теперішньому стані збереження колористична гама полотна стримана, побудована на теплих охристих барвах з акцентом на червоному плащі Христа. Лик і відкриті частини тіла ретельно промодельовані і поєднані з площинною манерою письма у подачі одягу, хреста й усіх знарядь мук, зображених на пам'ятці.

Щодо надходження твору до збірки - то воно не є чітко вказаним і вимагає додаткових пошуків. Спершу картина була записана у книзі вступу як така, що надійшла до музею з с. Підгірці Львівської обл. (з монастирської церкви Св.Онуфрія) на Плісницьку після експедиції 23.07.1963 р. Однак в процесі роботи з документацією музейних



BDML. Христос з знаряддями мук. 1725 р.

депозитів 1940-х рр. та при співставленні номеру на підрамнику картини, головному хранителю п. Дануті Посацькій вдалось уточнити, що пам'ятка надійшла до збірки ще 1945 р. із депозиту греко-католицької консисторії у Львові.² На жаль, на даний момент, неможливо віднайти додаткової інформації про згаданий депозит. Відомо, що було кілька депозитів греко-католицької консисторії 1910 р. і 1945 р. З більш раннього депозиту до збірки надійшло декілька давніх портретів, а від 1945 р. – твори різного часу, як невідомих художників, та і митців кінця XIX – початку XX ст. Відтак надходження пам'ятки не дозволяє з'ясувати ані місця, ані храму у якому вона могла б перебувати, що стало би відправною точкою подальших пошуків.

Отже чи не єдиним моментом твору, який міг би допомогти віднайти більш конкретні

дані залишається підпис художника у вигляді монограми з чотирьох великих латинських літер, розділених посередині двокрапкою *BD:ML.* Колеги музею, які працюють з пам'ятками XVI-XVII ст. допомогли розшифрувати, відповідно до побутуючої традиції, другу частину монограми, а саме літери *ML*, які можуть гіпотетично прочитуватись як – *malarz lwowski* (маляр львівський), що принаймні, вказувало б на приналежність автора твору до кола львівських митців. Відкритою залишається проблема ідентифікації ініціалів з особою художника. Доступні відомі довідкові видання не містять даних щодо такої монограми, спроби відшукати митця за ініціалами також були без результативними.³ Подібних підписів у музейній збірці також не віднайдено, тому на даному етапі дослідження, можна розглядати пам'ятку як



Верікс. Кров Христа. Кін.XVI - поч. XVII ст

твір львівського художника початку XVIII ст.

Окремо вартує зупинитись на іконографії полотна «Христос зі знаряддями мук», що наголошує на Євхаристійній жертві. Загалом тема Христової жертви – Євхаристії здавна була розвинена у західноєвропейському мистецтві, як у живописі, так і естампній графіці і особливо популярною стала в епоху контрреформації. У той час особливого поширення набули гравюри з творів відомих європейських майстрів, що поширювались по всьому світу й на теренах Галичини зокрема. Вони часто використовувались місцевими майстрами в якості іконографічних взірців. Особливо популярними в українському середовищі естампи стали від XVII ст., на сьогодні існує чимало досліджень, присвячених цій проблематиці.⁴ Стосовно ж іконографічного джерела досліджуваного твору, то з упевненістю назвати конкретну гравюру ми, на даний момент не можемо, однак було віднайдене естамп одного з трьох відомих фламандських братів граверів Ієроніма Верікса (Hieronymus Wierix) (1553-1619) «Кров Христа»,⁵ який має чимало спільного з музейною пам'яткою. Помітна подібність обох творів у подачі постаті Ісуса, саява за головою, рухів рук,



О.Ляницький. Спас з хрестом. 1697 р.

характерного драпірування тканин, хреста на плечі, поверхні стола внизу зліва з чашею у яку стікає кров з проколеного боку Ісуса - що підтверджує наше припущення про гравюру-зразок, за якою могла бути побудована композиція живописного твору із збірки музею. Невідомо чи маляр орієнтувався безпосередньо на згадану гравюру, чи на якийсь інший взірець, але фактом залишається те, що подібна іконографія існувала в тиражній продукції. Звичайно, що художник початку XVIII ст. міг перейняти зображення лише частково, видозмінити композицію, доповнити її деталями, на власний розсуд потрактувати лик Христа. Зрештою, живописне вирішення також вносило свої корективи в твір. Поруч з тим, вочевидь, з гравюрою І.Верікса були знайомі місцеві майстри ще др. пол. XVII ст., підтвердження чого може слугувати ікона «Спас з хрестом» мальована Олександром Ляницьким для Успенської церкви у Львові.⁶ Якщо її авторство було визначено за особливостями художньої манери маляра⁷, то дата 1697 р. зафіксована на живописі внизу зліва. Нині пам'ятка входить до збірки іконопису Національного музею у Львові, куди вона

надійшла з музею Ставропігії ще 1947 р. Її назва в документації «Проскомидійний Христос» вказує на місце розташування ікони у храмі, а саме у святилищі зліва, над проскомидійником, місцем, де під час Святої Літургії готуються Хліб і Вино для причастя, що змістовно пов'язане із живописним зображенням. Згадана ікона О.Ляницького своєю іконографією навіть більш виразно, ніж досліджуваний нами твір поч. XVIII ст. нагадує вищезгаданий естамп. Окрім загальної композиційної подібності це проявляється у деталях: характерно похилена голова Христа з опущеним донизу поглядом, ідентично укладене волосся, вигин тіла з опорною лівою ногою й зігнутою правою, постановка кистей рук й пальців, контур багрянці, як і її драпірування, спосіб укладення складок на стегновій пов'язці, розташування столу й його масштабне співвідношення до цілого зображення, декоративне вирішення ніжки чаші тощо. О.Ляницький не доповнював іконографічний зразок додатковими елементами, але збагатив твір кольором. Його живопис побудований на традиційному поєднанні теплих барв: золоченого тла, відтінків вохри тіла, пов'язки й стола та насиченого червоного плаща-накидки. Золочене тло в іконі відіграє ту ж функцію саява, яка у гравюрі і у картині XVIII ст. вирішена у вигляді розсіяних променів

Маляр полотна 1725 р. розширив тему Страждаючого Христа ввівши у зображення ряд додаткових атрибутів страстей (гральні кості, три цвяхи й молоток, тростину, різку з червоними стрічками, канчук) розташувавши їх на столі, а також розширив наповнення хреста табличкою, губкою, терновим вінком й списом. Можливо, що й орієнтуючись на гравюру, живописець подає по нижньому краю полотна напис, відокремивши його від головного зображення смугою нейтрального забарвлення у якому приводить слова Христа: VENI TE ADME (ПРИЙДІТЬ ДО МЕНЕ) (Євангеліє від св.Матвія. 11, 28). При виразній латинській іконографії пам'ятки, загалом її стилістичне вирішення, а особливо постать Христа і трактування його лику, відсилають нас до українських ікон кінця XVII – п.п. XVIII ст. Багато спільного можна віднайти зокрема із

поширеним саме в цей період символічно-алегоричним образом, також євхаристійної тематики «Спас Виноградна Лоза»⁸ у якому, як і в аналізованому нами творі, Христос спокійний, освітлений радістю перемоги життя над смертю, на його вустах ледь помітна усмішка, м'яке делікатне моделювання лику характеризує епоху бароко в українському мистецтві.

Отже, картина монограміста BD:ML «Христос зі знаряддями мук» 1725 р. є однією з цінних пам'яток львівського релігійного малярства першої чверті XVIII ст., збережених до нашого часу. Вона доповнює малочисельну групу творів з подібною іконографією і дає уявлення про її розвиток.

1 (б/н, Ж-1055)

2 На підрамнику вгорі позначено Д-XXIX/25, що вказує на депозит греко-католицької консисторії 1945 р. Див.: Арофікін В., Посацька Д. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові. – Київ, Львів, 1996. – С.41.

3 Słownik artystów polskich. – Wrocław, Warszawa...- 1971; Wurzbach C. Biographische des Kaiserthum Oesterreich Lexicon.- VI,I,II,III. –Wien. -1856, 1857, 1858...

4 Aleksandrowycz W. Cykl Pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania//Przegląd Wschodni. – 2001. -T.VII. -Z.3(27). - S.791-816; Dziubecki T. Nowożytna ikonografia pasyjna w Polsce: pomiędzy rzymskim zachodem a dizantyjskim wschodem //Sztuka I dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, listopad, 1999. – Warszawa. -2000. –S.363-370;

5 Mauquoy-Hendrickx. Les Estampes des wierix. Conservees au cabinet des estampes de la didltheque royale Albert I-er. – Bruxelles, 1978. IL. 574. –PL.76

6 (I-1051). Дошка, олія. 126x86x2 (115x77).

7 Свенцицкий И. Опись Музея Ставропигийского института. – Львов, 1908; Свенціцька В. Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., 1966. –С.37-38.

8 Косів Р. Ікони «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення)// Апологет. (Львів). Матеріали II Міжнародної наукової конференції. 24-25 листопада. - 2010. - Вип.1-4.- С.75

**Марія ГЕЛИТОВИЧ
НЕВІДОМИЙ ТВІР
МАРКА ШЕСТАКОВИЧА**

Іконописець Марко Шестакович належить до тих митців, чия творча спадщина досі в історії українського мистецтва не зайняла того місця, на яке вона безперечно заслуговує. Творчість майстра припадає на 20-30-ті рр. XVIII ст. і представляє т.зв. народну лінію в українському іконописі, що активно розвивалась у паралельному руслі з професійним іконописом. З уцілілих творів майстра, яких, наскільки відомо, налічується, більше як пів-сотні, опубліковано лише незначну частину. У доробку Марка Шестаковича декілька іконостасних ансамблів, ікони «Страшний Суд» і «Страсті Господні»; був він автором й інших церковних приналежностей, про що свідчать уціліла хоругва та процесійний хрест його роботи.

Атрибуція ікон Шестаковича не викликає особливих труднощів, оскільки цей майстер володіє яскраво вираженим індивідуальним почерком, а декілька датованих і підписних ікон дають підстави для ідентифікації і датування інших його творів. Маляр вказував і на своє походження – з с. Домажира, що поблизу Львова, хоча ні з самого Домажира, ні з близьких околиць його твори не відомі. Ікони та іконостасні ансамблі домажирського маляра походять в основному з теренів Бойківщини. Найвідоміші і найбільші комплекси збереглися з церкви Введення Пресвятої Богородиці у Молдавську (тепер с. Межигір'я) Турківського району та церкви Архангела Михаїла у Сухому Потюці на Сколівщині. Найраніша датована ікона Шестаковича – «Страшний Суд» з Молдавська - 1720 р.¹, найпізніша - «Спас Нерукотворний» з Сухого Потюку 1738 р.²

Основна частина ікон цього майстра належить колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі - НМЛ)³, поодинокі твори зберігаються в інших музеях, а також у приватних колекціях, деякі - досі перебувають у церквах, до яких вони були створені.

Попри спорідненість мистецького вислову, властивого народним майстрам, Шестакович вирізняється, своїм творчим почерком. Він виявляється у своєрідному характері типажу з лінійним моделюванням обличчя, в колориті, переважно з домінуванням теплих червоно-вохристих тонів, у розлогіх супровідних текстах, часто введених на тло

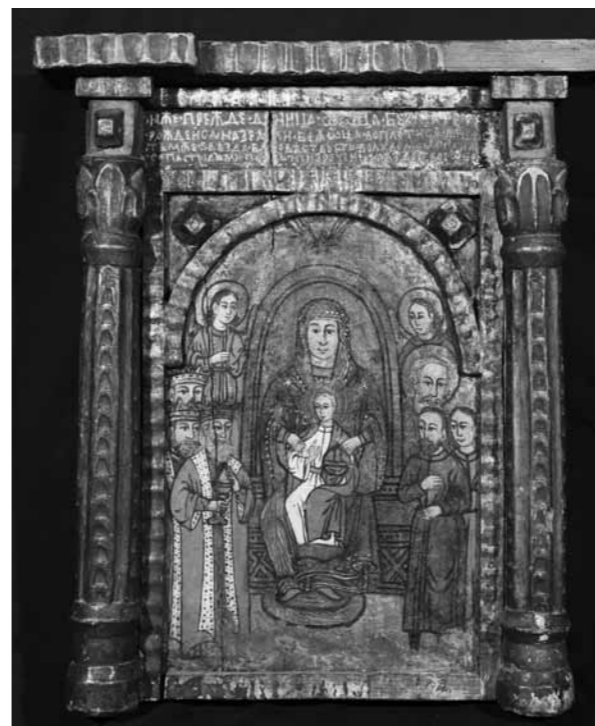
ікони, або на обрамлення, що сприймаються декоративно-орнаментальним мотивом. В рисунку, побудові композицій, колористиці відчувається не лише талант майстра, а й великий досвід іконописної праці. Проте, що Марко Шестакович користувався популярністю в сучасників, свідчать численні вкладні тексти на іконах, які він створював на замовлення донаторів. У доробку майстра є зображення і самих замовників.⁴

Марка Шестаковича «відкрив» у 1912 р. Іларіон Свенціцький, привізши до Національного музею його ікони з експедиції на Турківщину. Твори вперше експонувалися 1939 р. на виставці галицького примітиву у Національному музеї, влаштованої І. Свенціцьким та М. Федюком.⁵ Однак, про творчість Шестаковича довгий час майже не згадувалось у літературі. Щойно у 1990 р. його ікони були ширше представлені в альбомі присвяченому українському народному малярству, де вперше репродуковано десяток пам'яток зі збірки НМЛ.⁶ Окрема увага відведена домажирському майстрові у дослідженні В. Отковича народної течії в українському малярстві.⁷ Проте, повніша характеристика мистецької спадщини цього іконописця вимагає розгляду значно ширшого комплексу пам'яток.

Для дослідження деяких ікон майстра необхідно провести їх реставрацію, оскільки значне потемніння та забруднення авторського живопису утруднює розглянути особливості малярської манери майстра, а на одній з його ікон через кіптяву і забруднення важко відчитувався і сам сюжет. Маємо на увазі «Собор Богородиці» з Молдавська, що зберігається в НМЛ. На іконі проглядалися лише окремі фрагменти, за якими вгадувалася композиційна схема відомої ікони «Покрови» XIII ст. з Галичини. Нещодавно завершено повний комплекс реставраційних заходів цієї ікони, що дало змогу побачити її «зблизька»⁸.

До Національного музею ікона надійшла разом з іншими творами Шестаковича 1912 р. Вона представляє собою образ з невеликого віттарика, на що вказує характер обрамлення з різьбленими колонками з капітелями і карнизом.

Композиція підкреслено симетрична. У центрі зображена Богородиця, що сидить на троні у фронтальному положенні, з малим світловолосим Спасом на колінах, підтримуючи Дитя за плечі обома руками. Лик Богородиці, округлий на щоках



підрум'янка. Христос, зосередженою на грудях правицею, благословляє, у лівій руці, піднятій на рівні грудей, тримає сферу. Одягнений у довгу білу сорочку, підперезану червоним поясом, на плечі накинений червоний гіматій. Богородиця – у коричневому з зеленим відворотом мафорії, оздобленому по краях білими цятками, що імітують перли, та синьому хітоні з червоною широкою каймою біля ший і на рукавах. На ший - низка червоного намиста. Трон формою нагадує різьблену лаву-скриню з ромбовидним орнаментом; та високою аркоподібною спинкою. У центрі вверху зображений гризайлю Святий Дух у вигляді голуба. За спинкою стоять два ангели (за відчитаними залишками літер - це архангели Михаїл і Гавриїл). Ліворуч один за одним показані три царі: на першому плані сивобородий цар у червоному плащі з білим відворотом, декорованим червоними і чорними цятками. Він обома руками тримає перед собою кубок; від іншого царя, що стоїть за ним, видно обличчя і частину постаті; від третього - видніє лише корона і верхня частина обличчя. Праворуч зображені два пастухи. Перший – з чорною бородою, у коричневому одязі, ймовірно, тримає палицю або якийсь дарунок (зображення, мабуть, втрачене), права рука притулена до грудей. За ним стоїть юнак у червоному одязі. За пастухами - святий Йосиф, головою повернений праворуч.

Тло і німби гладкі, сріблені (сріблення



на тлі майже повністю втрачене), позем зелений.

Вверху, на блакитному полі обрамлення текст писаний у чотири рядки білими літерами: **иже прежде д...ница от отца без матере // рождаися на земли беж отца воплотися дне ис...//тьмже звезда б[лаг] овьствуеть волхвомь агглииж...// со пастырьми пок..ь неизречен... рожтво твоє обр...;** на тлі написи червоними літерами зі значними потертями і втратами: над ангелами **хм, г;** сліди літер обоіч Богородиці - **м у..** і Христа - **ис;** на німбі св. Йосифа: **всифь.**

Незважаючи на скупі засоби малярського вислову, обличчя персонажів не позбавлені конкретного емоційного виразу. Автор притримується канонічної ієрархії, масштабно виокремлюючи Богородицю і св. Йосифа. Як і на іконах «Різдва Христового», Йосиф показаний дещо відстороненим від дійства, він у задумі, на відміну від інших, його обличчя не повернене у бік трону. Шестакович зумів у цій невеликій композиції передати урочистість сцени, надати живої одухотвореності усім дійовим особам.

Ікона «Собор Богородиці» може слугувати наочним прикладом того, наскільки оригінально, по-своєму, майстер

інтерпретує традиційні сюжети.

Ікон з цим сюжетом відомо порівняно небагато і зауважимо, більшість з них походять з Бойківщини (найдавніші, відомі з XVI ст.)⁹. За розмаїттям варіантів іконографія «Собору Богородиці» в українському іконописі, може прирівнятися хіба що до «Покрови». Тема Собору Богородиці безпосередньо пов'язана з Різдом Христовим і має на меті возвеличення Марії, навколо якої зосереджується світ земний і світ небесний. Композиційним і смисловим центром тут завжди є Богородиця на троні з малим Спасителем. Присутні також ангели, св. Йосиф, три царі, інколи пастухи, а також священослужителі. Інтерпретації і варіанти цього сюжету торкають найбільше саме їх зображень. Проте, іконографія «Собору Богородиці» цілком самостійна, у ній не завжди присутні персонажі, що брали участь у дійстві «Різдва Христового», тому видається недоцільним розглядати її в контексті Різдва¹⁰.

Ікони з церкви у Молдавську, з огляду на згаданий «Страшний Суд» 1720 р., належать до ранішого періоду творчості майстра. Вони мають певні стилістичні відмінності від його пізніших творів. З Молдавська збереглися великі фрагменти іконостасу – ікони з ряду Моління та пророків, з намісного ряду, предели, ікони з празниковими сюжетами. Окрім «Страшного Суду», Шестаковичу приписують й «Страсті Господні» з цієї церкви, однак манера її письма викликає сумніви щодо такої атрибуції. З вкладного тексту на іконі «Страшний Суд» дізнаємося, що «си образи изправили ієреи доможрски и презвитер молдаскьи Феодор и Василий...». Фрагмент вкладного тексту зберігся також на іконі апостолів ряду Моління «благородни рабъ Бжии Марко доможрски также ієреи доможрски и панове яворци...». Отже, замовниками ікон у Молдавську були домажирський і молдавський священники. Очевидно, що Марко Шестакович працював на замовлення священника свого села, який мав контакти з священником у Молдавську. Характер стосунків між ними міг бути різним. Не виключено, вони були родичами. Недарма Шестакович вказує на своє «благородне» походження.

Як відомо з документальних джерел, церква Введення Пресвятої Богородиці у с. Молдавсько була збудована у першій чверті XVIII ст. А тому, цілком очевидно, ікони Шестаковича створювалися до

новозбудованої церкви.¹¹

Творчість Марка Шостаковича, розвивалася не ізольовано від творчості інших народних майстрів того часу. Цікаво, що на конкретних пам'ятках простежуються творчі зв'язки майстра з його попередниками та сучасниками.¹²

Гадаємо, невідома досі ікона «Собор Богородиці» з Молдавська слугуватиме ще однією реплікою у вивченні творчості непересічного українського іконописця Марка Шестаковича, що чекає свого монографічного дослідження.

1 Українське народне малярство XIII-XX століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт. упоряд.: В.І. Свенціцька, В.П. Откович. – К., 1990. – Іл. 85.

2 Там само. – Іл. 87.

3 Не усі ікони з колекції НМЛ у музейній документації ідентифіковані як твори Марка Шестаковича.

4 Найвідоміша ікона Шестаковича «Розп'яття з Симком і Євою Матковськими» з церкви Архангела Михаїла у с. Івашківці. (Див.: Український портрет XVI – XVIII століть. Каталог-альбом. – К., 2005. – С.102). Відома також ікона Шестаковича «Благовіщення з донатором» з церкви Св. Дмитрія у с. Ясіночка на Турківщині (Див.: Слободян В. Церкви Турківського району. – Львів, 2003. – С. 185.

5 Вистава галицького примітиву XVII-XIX ст. – Львів, 1939.

6 Українське народне малярство ... – Іл. 85-94.

7

Откович В. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII. К., 1990.

8 Реставрація здійснена у науково-дослідній реставраційній майстерні НМЛ у 2011 р. Реставратор Володимир Мокрій.

9 Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV-XVI. – Львів, 1929. – Іл. 113, 115 Міляєва Л.С. за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть. – Іл. 480, 174; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К, 1976. – Іл. ХСІ; Скоп Л. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниць. – Львів, 2004. – С. 23, іл.19; Давня українська ікона із приватних збірок. – К, 2003. – С. 40-41, іл. 6.

10 Сидор О. Ікона «Поклін волхвів» середина XVI ст. з Бусовиська - в контексті іконографії різдва Христового в давньому українському малярстві // Історія релігій в Україні. Матеріали ІХ міжнародної конференції 11-13 травня 1999 року.- Книга II. – Львів, 1999. – С. 96- 99.

11 Слободян В. Церкви Турківського району. – Львів, 2003. – С. 116-118.

12 Такі впливи, зокрема, простежуються на іконах анонімного майстра «Страшного Суду» 1685 р. з Дрогобича. Див. Статтю М. Федак-Гелитович у цьому збірнику.

Олександр ШЕЙКО ГАВРІІЛ СЛАВИНСЬКИЙ. “СВЯТИЙ МИКОЛАЙ” 1774 РОКУ З ТИШІВЦІВ

Серед найбільшого в Україні зібрання пам'яток давньоукраїнського сакрального малярства у фондах Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького (далі – НМЛ) вкрай фрагментарно представлено доробок малярів-іконописців із Холмщини. Творча спадщина холмських майстрів, яка у минулому зазнавала величезних втрат унаслідок різноманітних історико-політичних катаклізмів, котрих зазнав згаданий край, до цього часу залишається маловідомою широкому загалу і достатньо скупо представлена на сторінках наукових видань.

Однією з двох (!) маловідомих задокументованих пам'яток холмського іконопису у збірці НМЛ виступає храмовий образ Святого Миколая на іконі, написаній 1774 року малярем Гавриїлом Славинським. Походить він з церкви Св. Микити у місті Тишівці, нині розташованому на теренах Люблінського воєводства Республіки Польща¹. До музею ікона² надійшла 28 жовтня 1938 року завдяки старанням доктора Арсена Річинського (1892 – 1956) – волинського українського краєзнавця та композитора, визначного громадсько-політичного й церковного діяча, члена Волинського Українського Об'єднання та Організації Українських Націоналістів, голови “Православно-Церковного Виконавчого Комітету у Річі Посполитій Польській”, багатолітнього в'язня табору Береза-Картуська та сталінського ГУЛАГу³. Друга пам'ятка холмського походження – “Свята Анна Пророчиця” (XIX ст.)⁴ – має ту саму дату надходження, що і “Миколай” Г. Славинського, однак інформації про те, чи була і вона також дарунком Річинського, музейна документація не містить.

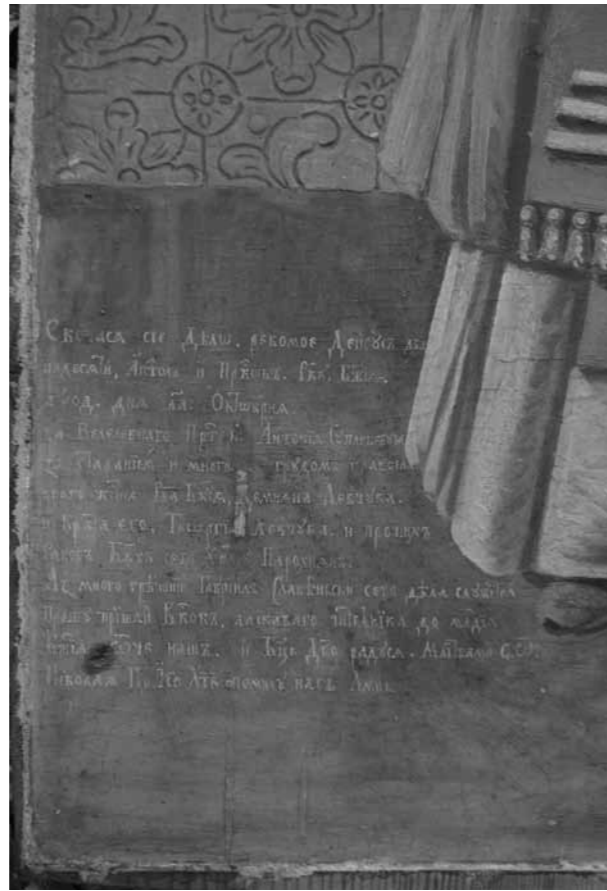
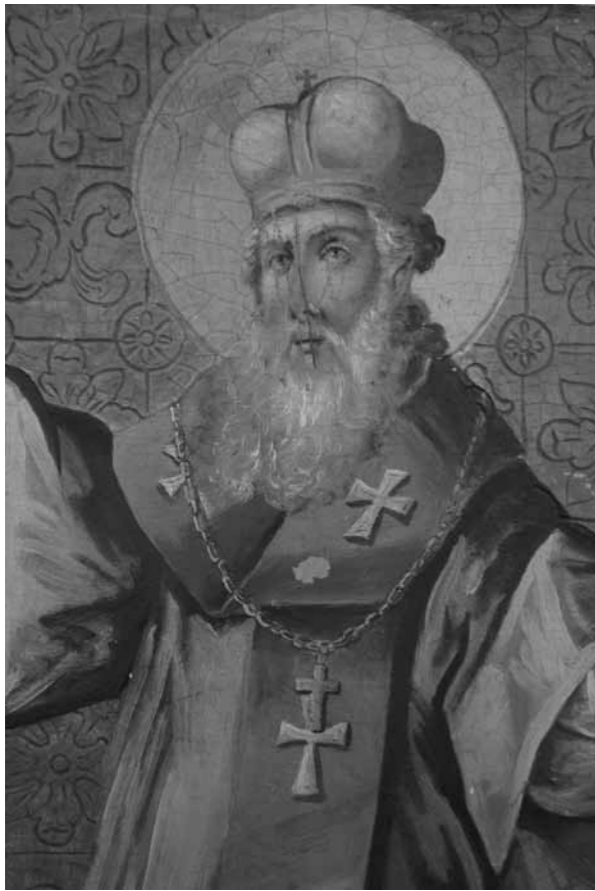
Ікона “Св. Миколай” розміром 98x63 см мальована олією на двох ялинових дошках ікона. Стан збереження пам'ятки задовільний. Відсутнє обрамлення, живописна поверхня з легким забрудненням та незначними випадками фарби; на обличчі святого кілька повздовжніх подряпин.

На іконі зображено ціло-фігурну постать Миколая із довгою сивою бородою. Святий вбраний у жовтий саκος поверх білого стихаря, рожевий хрещатий



омофор і жовтувату митру. Обличчя дещо обернене ліворуч; правиця з відкритою долонею злегка витягнута вгору, у лівій руці тримає довгий жезл. Унизу на поземі подано досить детальний вкладний текст, писаний дрібними літерами жовтою фарбою у дванадцять рядків: “Ско”с# сїе Дллw. рекомое Дейсисі два | надес#Ги. Аптолі й Проквві. Рки Бжі# | ајод. дн# ла. окТвври#. | за Велебнаго Прстер Антоні# Сипанкевича | за стараніем и многих ридоні правосла | вного жіТн# Рба Бжі# Деми#на Левчика. | и БраТа его Гевргі# Левчика и прочіихі | Рабові Бжхі сего Храму Парохиані. | Аз много грішніи Гавріилі Славннски сего дла слижітелі. | Прошу прійшлихі Вкові ласкавого чителніка до млсді# | Бжі# Отче наші и Бце Дво радус#. Млвами С. W: | Нікола# Где Ісе Хте помилу насі Амнь.” Тло ікони жовтуватє, з гравірованими розетами й стилізованими листочками в квадратних полях. Атрибуція названої пам'ятки сакрального малярства потребує подальшого уточнення, оскільки за всіма ознаками її було перемальовано у пізніший час.

Образ Святого Миколая виконано на досить високому професійному рівні – з урахуванням тогочасних мистецьких



тенденцій, що характеризувалися пануванням у середовищі давньоукраїнських майстрів західних впливів, які робили українську ікону того часу відмінною від зразків, писаних у класичній, східній візантійсько-українській манері. За словами А. Річинського, дана ікона була розміщена “за північною вратницею”⁵ храму.

Варто зауважити, що навіть у музейній документації помічаємо певну “неузгодженість” стосовно холмської пам’ятки: якщо у книзі вступу ім’я Гавриїла Славинського згадується, тоді як інвентарний опис, здійснений працівниками НМЛ Я. Й. Нановським та В. І. Свенціцькою, хоча й відтворює вкладний текст на іконі, не містить прямої вказівки на те, що маляр Гавриїл є її автором. Сама особа майстра залишається практично невідомою для широкого загалу дослідників давньоукраїнського сакрального мистецтва – принаймні, фахові довідкові видання інформації про художника із таким прізвиськом не містять⁶. Не кращою є ситуація із польськими джерелами, однак своєрідним “промінчиком світла у тунелі” виступає дослідження Магдалени Шиндларевич – аспірантки Інституту мистецтвознавства

Ягелонського університету у Кракові, котра працює над докторською дисертацією, присвяченою цьому маляреві.

Відповідно до формулювань у вкладному тексті ікони Св. Миколая, маляр Гавриїл Славинський, виконуючи замовлення місцевих парафіян (найперше, особливо виділених у фундаторському написі братів Дем’яна та Григорія Левчуків) у 1774 році, намалював іконостас для церкви Св. Микити у Тишівцях (як писав про цю церкву А. Річинський: “цікавіший пам’ятник нашого деревляного церковного будівництва, може найкращий на цілу Холмщину”)⁷ спорудженої навесні 1759 року у передмісті “Замлиння”, на місці попереднього храму, появу якого датують кінцем XV ст.⁸ На переконання Річинського, виходячи із фундаторського напису, ікона із зображенням Св. Миколая в оригіналі була створена для іконостасного чину Моління (“Деїсусу”), переробленого пізніше на зображення одного з провідних християнських святих⁹. Можливо, саме даною обставиною можна пояснити, чому ікона Св. Миколая на інвентарних картках подається як анонімна, а не авторська робота. Втім, оскільки на іконі розміщено донаторський напис із згадкою прізвища

іконописця Г. Славинського, вважатимемо, що образ Миколая має певний стосунок до його доробку.

Доля іконостасу, мальованого іконописцем Гавриїлом, склалася трагічно – зрештою, як і доля цілого краю, на теренах якого жив і творив її автор. Вже через сто років після написання іконостасу – у 1875-му – внаслідок brutального погрому греко-католицьких парафій, вчиненого російською владою, церкву Св. Микити було віддано православним. По закінченні Першої світової війни, з приходом на Холмщину польської окупаційної адміністрації, храм було зачинено і останні двадцять літ існування він залишався недіючим¹⁰. У червні 1938 року, внаслідок розпочатої польськими шовіністами сумнозвісної “акції на східних кресах”¹¹, церкву Св. Микити було знищено разом з іще 162 православними культовими спорудами¹²: Холмщина, котру шістьдесят років перед тим завзято “очищали” від католиків східного обряду, тепер перетворилася на арену терору супроти православних. Похмуре пророцтво доктора Річинського про цінні пам’ятки минулого, котрі “можуть пропасти цілком на сором нашому поколінню”¹³ справдилося.

Акція на східних кресах набула широкого розголосу і супроводжувалася гучними протестами та інтервенціями з боку багатьох церковних достойників – найперше у даному випадку варто згадати тодішнього предстоятеля Української Греко-Католицької Церкви Митрополита Андрея Шептицького¹⁴.

Найімовірніше, передача образу Св. Миколая до фондів НМЛ була продиктована саме вищезазначеними подіями.

Відомостей про Г. Славинського, як уже було зазначено, практично не збереглося. Згідно інформації з довідкових джерел, пензлю Славинського належать декілька образів, мальованих для костелу Св. Антонія Падуанського при монастирі отців-бернардинів у містечку Радечниця¹⁵, розташованому так само, як і Тишівці на території сучасного Люблінського воєводства. На превеликий жаль, довідкові джерела, що стосуються згаданих храму та монастиря, не містять якихось конкретних згадок про маляра Гавриїла Славинського.

Творчий доробок Гавриїла Славинського (або точніше – те, що залишилося від нього на сьогоднішній день), як і сама

постать мистця, наразі очікують свого терплячого дослідника. Однак збирання по крупицях різноманітних уривків та фрагментів, виявом чого є публікація вищезгаданої ікони, у перспективі може покласти початок відтворенню більш цілісної картини дослідження мистецької спадщини та історії Холмського краю.

1. Слободян, В. Церкви Холмської єпархії. – Львів, 2005. – С.411.
2. Кв. – 31194; I – 874.
3. Кралюк, П. Невідомий Арсен Річинський// День, № 93, 12 червня 2007 – www.day.kiev.ua/2906192idsource=182735&mainlang=ukr; Стоколос, Н. Арсен Річинський і боротьба за українізацію Православної Церкви на Волині//Людина і світ, 1998. - № 2. – С.33-37. – old.risu.org.ua/ukr/resources/libr/lis/1998/02_33-37.
4. Кв. – 31195; I – 875.
5. Річинський, А. Загрожені пам’ятники української церковної архітектури в м. Тишівцях// Шлях. – Луцьк, 1938, Ч. 3. – С.4.
6. Жолтовський П. М. Словник художників, що працювали на Україні в XIV – XVIII ст.// Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – К., 1983. – С.109-178.
7. Річинський, А. Загрожені пам’ятники української церковної архітектури в м. Тишівцях. – С.3.
8. Там само. – С.4; Слободян, В. Церкви Холмської єпархії. – С.412.
9. Річинський, А. Загрожені пам’ятники української церковної архітектури в м. Тишівцях. – С.4.
10. Слободян, В. Церкви Холмської єпархії – С.412.
11. Стоколос, Н. Арсен Річинський і боротьба за українізацію Православної Церкви на Волині. – С.33-37.
12. Коровицький, І. (Б. Жуків). Нищення церков на Холмщині. – Краків, 1940 – www.kholm1938.net/relacje_korowicki.html.
13. Річинський, А. Загрожені пам’ятники української церковної архітектури в м. Тишівцях. – С.3.
14. Коровицький, І. (Б. Жуків). Нищення церков на Холмщині. – www.kholm1938.net/relacje_korowicki.html.
15. Najciekawsze dzieła sztuki na Zamojszczyźnie// http://www.robertkusmierz.com/zamosc/zamosc.php?d=kultura&a=dziela_sztuki.

Тетяна ДЕНИСОВА
ФРАГМЕНТ ТКАНИНИ ІЗ ФОНДІВ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ
ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО
З ГАПТОВАНИМИ
ГІРЛЯНДОЮ ТА ГЕРБОМ

У Київській Русі, після прийняття християнства, надзвичайно швидко розвинулося літургійне шитво. Збережені літописи та писемні пам'ятки засвідчують, що винятково цінувалося мистецтво вишивання золотом і сріблом [1]. Розповсюдженою була золотна вишивка, яка оздоблювала речі церковного призначення і одяг князівсько- боярської верхівки [2].

Коштовні тканини, поруч із настінними мозаїками, розписами, іконописом, скульптурою та різьбою, були важливим елементом прикрашання давніх українських храмів. Предмети, які використовувалися під час проведення Святої Літургії у церквах, вишивалися кольоровим шовком і гаптувалися золотими та срібними нитками. Заповнюючи обмеженість кольорової гама золота і срібла, для оздоблень вживали відмінну фактуру ниток та застосовували різноманітні технічні прийоми шиття.

У золотному шитві використовували тонкі нитки з металу у вигляді вузької стрічки. Ці нитки виготовляли місцеві ювеліри і за технологією виробництва їх називали волочене золото та срібло, а в Україні — сухозліткою. Від золотої сухозлітки відрізнялася золотна нитка або прядене золото чи срібло. Це була шовкова нитка, яку щільно обвивали вузькою золотою чи срібною стрічкою. Поступово, насамперед через високі ціни на правдиву золотну нитку, її замінювали на позолочену (вміст золота — 3 — 10 %).

Послугувалися також сканними нитками, які мали протилежну фактуру. Це золоті чи срібні стрічки, перевиті з червоними, зеленими, блакитними або коричневими нитками шовку. Таке поєднання золота й шовку створювало неповторні колористичні ефекти.

Виконували гаптування на привозних коштовних тканинах: тонкому італійському одно- або двобічному (поєднання блискучого атласного й матового тла полотняного переплетення) візерунковому шовковому дамасті, блискучих м'яких та пружних перських і китайських шовках, широко відомому в Україні з часів Київської Русі

однотонному оксамиті, невисокий щільний вертикальний ворс якого створював матове глибоке тло, на якому винятково виділялися металеві золоті та срібні нитки.

Музеї України (Львів, Київ, Чернігів, Полтава) зберігають предмети, що представляють українське гаптування у різні періоди. Переважна кількість зразків датується XVII — XVIII ст. [3]. Унікальні пам'ятки гаптування містить колекція Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі — НМЛ). Насамперед слід згадати одну з найдавніших — цінну плащаницю XV ст. [4] (Плащаниця — великий прямокутний шовковий, оксамитний або полотняний плат із зображенням Ісуса Христа після зняття його з хреста, який символізує хресний подвиг Сина Божого в ім'я спасіння людей.) До Церковного музею (тогочасна назва НМЛ) вона потрапила під час експедиції 1909 р. Неподалік Львова, у с. Жиравка, Вадим Щербаківський набув до збірки невелику, «чудово гаптовану» плащаницю, за яку «управа музею дала показну нову» [5]. На пам'ятці відтворений сюжет «Оплакування Христа», виконаний переважно кольоровим шовком, а золоті, срібні нитки застосовано локально на німбах, одязі ангелів [6].

Оздоблювали гаптуванням покрівці й воздухи, якими накривають дискос і потир для причастя святими тайнами тіла та крові Ісуса Христа. Ці предмети мали чітко визначене місце свого застосування, відігравали відповідну роль і значення в сюжетно-символічній структурі Літургії. Не був винятком і богослужбовий одяг духовенства — епитрахилі, фелони, набедреники, сакоси, митри, які також щедро прикрашали гаптуванням.

Для прикладу, така пам'ятка кінця XV ст., як 11 фігур чину «Деїсус», нашиті на опліччя фелону, вже стала хрестоматійно відомою, її згадували та публікували у багатьох виданнях [7]. Фелон із фігурами молитовного чину 1912 р. передав до Церковного музею новопризначений парохом до м. Золочева о. Степан Юрик [8].

З історико-мистецького погляду найціннішими у фонді давньої декоративної тканини НМЛ є орнаментальні й фігуративні гапти XV — XVIII ст. (близько 300 предметів) [9]. Ця колекція, до якої відносяться згадувані нами вище плащаниця та фелон, формувалася з перших років існування інституції. За даними першого



Фрагмент тканини з гаптованими гірляндю та гербом. 1860-1863 рр. НМЛ

багатолітнього директора музею Іларіона Свенціцького, на 1930 р. до збірки входило 249 давніх гаптів [10].

Також колекція давньої декоративної тканини НМЛ включає й предмети, що відносяться до середини XIX ст. В цей період серед вишивальних технік продовжувало існувати шитво пряденим золотом і сріблом [11].

У 1910 р. Емілія, Сюзанна й Альбіна Завадовські з с. Ляшки Королівські передають до музею фрагмент тканини з гаптованими рослинною гірляндю та гербом, який досі ще не був предметом розвідок науковців.

Досліджуваний фрагмент (Дт-311) має розмір 40 x 45,5 см. (Іл. 1). Тлом для гаптування слугує охристий оксамит, під який для міцності підкладена бавовняна тканина. У багатьох місцях оксамит має розриви, прядене срібло подекуди стерте, з надривами. Вишиття виконано на нитяному підкладі, який прокладено перпендикулярно до гапту. Здебільшого використано прядене

срібло, для дрібних деталей (стебла, шнури) — скані нитки із срібла та жовтого шовку. Окрім цього, для виконання герба вжитий тунцал, металеві срібні лелітки, охриста й бордова синель.

По центру досліджуваного твору закомпоновано герб. Його обрамлює рослинна гірлянда, сформована у вигляді двох галузок, викладених із троянд (праворуч) та лілій (ліворуч), які посередині перев'язані бантом. Зображення такого декоративного мотиву розповсюджується й широко застосовується під впливом західноєвропейської орнаментики. Облямівка виконана симетрично, врівноважено, попри використані у галузках різні види та форми квітів, листя. Гірлянда укладена із натуралістично гаптованих, із збереженням основних видових властивостей, ошатних розкішних розквітлених квітів, пуп'янків, листочків. Рослини виконані пряденим сріблом щільними паралельними стібками на нитяному підкладі, який створює невисокий



Фрагмент гірлянди.

рельєф (Іл.2). Застосована фактура прядених ниток разом із технічними прийомами гаптування створює враження, що гірлянда немов викарбувана зі срібла. Традиційним тлом для гаптованих предметів був оксамит. У досліджуваному фрагменті застосований матеріал однотонного охристого кольору, на якому особливо гармонійно виглядає срібного кольору рослинна гірлянда вільної, невимушеної манери виконання.

Символіка квітів в узагальненому вигляді визначається як «вічне цвітіння». Проте особливість квітів-символів на досліджуваному фрагменті безперечна. Західноєвропейська традиція трактує лілію як символ непорочності, а троянду – як знак хресної муки Ісуса Христа. Тобто троянди та лілії у гаптованій гірлянді є символами Боговоплощення та страждання, земного шляху й Небесної слави Ісуса Христа. Водночас ці квіти присвячені матері Христа, їх часто зображають на одягах Богородиці на іконах, особливо з другої половини XVII ст.

Можемо висловити лише припущення про призначення даного фрагменту тканини. Зважаючи на символіку рослинної гірлянди і герб владики, предмет міг бути частиною архиєрейського облачення, наприклад сакоса.

Для повнішого розкриття історико-культурного значення досліджуваного фрагменту, звернемо увагу на гербові

зображення. Герб є складовою частиною композиції даного предмету, також він дозволяє нам визначити особу власника та провести датування.

У музейній документації про надходження пам'ятки є запис, що на ній зображено «герб Яхимовича» [12]. Для уточнення атрибуції нами була залучена матриця печатки владики Яхимовича із фондової групи «Сфрагістика» НМЛ [13]. Під час дослідження виявлено, що на фрагменті – гаптований герб митрополита Григорія Яхимовича. З'ясований факт надає нам можливість датувати досліджуваний фрагмент 1860 – 1863 роками.

Твори гаптування були і залишаються унікальними. Введення до наукового обігу фрагменту тканини із фондів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького з гаптованими гірляндою та гербом сприятиме вивченню гаптування малодослідженого історичного періоду – середини XIX ст. Тому до вивчення тогочасних пам'яток, на нашу думку, доцільно долучати всі збережені зразки, у їх числі й фрагменти.

1. Полное собрание русских летописей. – Москва, 1962. – Т. 2. – С. 223.
2. Новицька М. Гаптування в Київській Русі // Археологія. – 1965. – Т. XVIII. – С. 88–89.
3. Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шиття. – Київ, 2000. – С. 7.
4. Косів Р. «Epitaphios threnos»: українські багатофігурні воздухи та плащаниці XVII – XVIII ст. у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Апологет. – Львів, 2009. – С. 122 – 123.
5. Щербаківський В. Моє перебування та праця в музеї митрополита Андрея Шептицького // Двадцятьп'ятьліття Національного музею у Львові. – Львів, 1930. – С. 23.
6. НМЛ, Дт-554; 13927.
7. НМЛ, Дт-504; 13232.
8. На західній стіні церкви Святого Миколая у Золочеві до нашого часу зберігся напис: « В честь і славу Божу відреставровано храм сей в літах Божих 1911-1913 заходами і трудами о. Стефана Юрика пароха кистю живописця М. Сосенка». За заслуги доктор богослов'я о. Степан Юрик був удостоєний Папою Римським титулу шамбеляна.
9. Гелитович М. Давньоукраїнське мистецтво // Артклас. – № 4. – 2005. – С. 91.
10. Свенціцький І. XXV літ діяльності Національного музею // Двадцятьп'ятьліття Національного музею у Львові. – Львів, 1930. – С. 74.
11. Історія українського мистецтва. – Київ, 1969. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 284.
12. Книга вступу НМЛ, запис № 7047.
13. НМЛ, Сф-11; 4068.

Кость МАРКОВИЧ ЦІННА ПАМ'ЯТКА ЦЕРКОВНОГО СТІНОПІСУ О.ВОЛОДИМИРА ЯРЕМИ

Мистецька творчість о. Володимира Яреми (згодом патріарха УАПЦ Димитрія) є, можливо, найменш відомою і найменш дослідженою з багатьох напрямів його діяльності. Ця грань його таланту залишилася ніби в тіні його здобутків в галузі мистецтвознавства, не кажучи вже про його авторитет як душпастиря і церковного лідера. А починав майбутній патріарх саме з церковного малярства, бо ще з юного віку мріяв стати художником, а згодом навіть здобув професійну мистецьку освіту. І хоч врешті обрав дорогу священничого служіння, мистецької праці не покидав до похилого віку.

Професійну художню освіту В. Ярема отримав у Мистецько-Промисловій школі, що діяла у Львові під час німецької окупації у приміщенні сучасного Коледжу декоративно-ужиткового мистецтва. Нею він ніби закріпив свій вже майже десятилітній досвід в ділянці церковного стінопису, котрий здобув, працюючи спочатку підмайстром в колективі знаних художників Павла Ковжуна і Михайла Осінчука у кількох храмах Галичини, а потім самостійно на теренах рідного Надсяння (сучасна Польща).

Першу свою церкву юний маляр розписав

у 1936р. в селі Павлокомі (місцевості, близькій до свого рідного Глідна), маючи на той час, – уявімо собі, – неповний 21 рік. Цю працю, правда, самостійною можна назвати лише відносно, бо В. Ярема хоч і керував роботою в іконографічному плані, але у малярських композиціях покладався на досвід свого трохи старшого побратима односельчанина Дмитра Лібовича, та й виконували вони переважно копії чи інтерпретації праць своїх вчителів. На жаль, церкву села Павлокоми спіткала нещаслива доля, бо вона вже через кілька років потому, під час акції переселення була знищена, а фотографій розпису не збереглося. Так само практично не залишилося матеріалу (окрім спогадів самого патріарха та кількох невідданих чорнобілих світлин) про інші його стінописи цього періоду: у дерев'яній церкві в с. Трійця біля Добромиля (разом із Владком Лехицьким), у с. Поляна біля Устрік Долішніх (1937р.), а після служби у польському війську – в Старому Місті біля Лежайська (1940-1941 р.)

Останню працю сам автор цінував найбільше, бо саме вона вже стала повністю самостійною і оригінальною його малярською роботою. У Старому Місті він працював практично сам – мав лише одного недосвідченого помічника, малював без поспіху два сезони, можна сказати –



Загальний вигляд святоголиця



Розпис склепіння святилища.

для душі (бо оплата була цілком мізерна). Старався трохи відходити від попередньо напрацьованих взірців, вишукуючи щось нове, – як у способі компоновання сюжетів, так і в стилістичних прийомах живопису та мотивах орнаменту. Розповідаючи про цю роботу у спогадах, автор згадує захоплення нею священників та парафіян, а також комплімент свого товариша по мистецько-промисловій школі Федора Юзьківа, який будучи здивований творчими інтерпретаціями Яреми, безпосередньо вигукнув: «Тепер я бачу, що можна малювати церкви і без Осінчука!»

Як недавно виявилось, розпис церкви в Старому Місті зберігся, на щастя, майже повністю у наближеному до оригіналу вигляді. Не дивлячись на те, що в цьому храмі від 1945р. було засновано католицьку парафію, ні у кого не піднялась рука знищити чудові новостворені розписи східного стилю. Більше того, теперішній парох о. Ян Вархал, проводячи з громадою ремонт храму в кінці 90-х років, теж зумів поцінувати вже трохи потемнілий і місцями знищений через протікання даху розпис, і замовив його реставрацію (а це, як відомо, доволі коштовна справа). Поновлення стінопису було здійснено у 2002-03р. подружжям реставраторів на прізвище Зіма

під керівництвом краківського професора Якубчика, і було виконано на фаховому рівні, з дотриманням авторської стилістики та колориту. Лише кириличні написи було змінено на польські, а постаті суто православних святих Володимира і Ольги було дипломатично залишено без підписів. (Тут варто додати, що у Львові, як не дивно, мистецька спадщина патріарха Димитрія не дістала належного пошанування, бо цілком недавно у двох церквах, – на Клепарові і у Винниках, – його розписи були майже повністю перемальовані).

Поліхромія церкви в Старому Місті дійсно справляє надзвичайно приємне враження завдяки пропорційному поєднанню орнаментального убранства з живописними композиціями, вишуканому колориту та дотриманням цілісної стилістики. Особливо вражають своєю красою та різноманітністю орнаменти, але й рівень малярського виконання є цілком пристойний, принаймні в ньому майже не відчувається браку професійної підготовки автора.

До вдалих творчих знахідок В. Яреми у розписі цього храму слід віднести в першу чергу композиційне рішення апсиди, в якому іконографічно поєднуються сюжети «Моління» та «Спас у Славі». В консі зображено Христа на престолі на



Поліхромія підкупольного простору

тлі декоративної округлої мандорли, яка оточена віночком дуже цікаво стилізованих херувимів. Обабіч поміщено два медальйони з півфігурним зображенням Богородиці Оранти та Івана Хрестителя, що разом з Христом утворюють Триморфон – ядро сюжету «Моління». Нижче, на бічних стінах півкруглої апсиди (в центрі був ківот із запрестольною іконою) зображено постаті 12-и апостолів у двох групах. Треба зауважити, що в їх рисунку вбачається схожість з апостолами, яких намалював Ю. Буцманюк в апсиді Жовківського собору. Очевидно, В.Ярема користувався якимось фотоматеріалом чи зарисовками цієї роботи, бо під час своєї мандрівної праці під керівництвом Ковжуна намагався вбирати усе краще, що було створене в церковному малярстві поч. ХХ століття.

В центральному куполі постать Бога-Отця в оточенні ангельських сил доповнено вісьмома медальйонами із зображенням сюжетів Створення світу, Гріхопадіння та майбутнього спасіння людства через Втілення Божого Сина. Таким чином, очевидно, автор намагався виявити образ Творця, в якого «споконвіку було Слово», – і це показує

високий рівень богословського мислення ще зовсім молодого на той час Володимира Яреми. Правда, композиція купола виглядає дещо слабшою в мистецькому відношенні, але не виключено, що реставратори не змогли відновити всі її малярські особливості через пониження. Зате дуже гарною є композиція над хорами, звана Етимасія, що зображує престол, уготований до другого пришествя Спасителя. Також цікавими є настінні композиції Розп'яття і Воскресіння, а також Богоявлення і Благовіщення, потрактовані дуже лаконічно і стилісно. На пілястрах, що підтримують арки центрального купола автор зобразив святих української церкви - рівноапостольних князів Володимира і Ольгу, просвітителів Кирила і Мефодія, преподобних Антонія і Феодосія.

Поліхромія церкви свт. Миколая у Старому Місті біля Лежайська, хоч і знаходиться за межами України, є дуже цінною пам'яткою нашого міжвоєнного церковного малярства, адже можна сміливо стверджувати, що за рівнем виконання і стилістичними ознаками вона відповідає кращим його зразкам.

Оксана ШПАК
ДЖЕРЕЛА ІКОНОГРАФІЇ «ЕССЕ НОМО»
I «MATER DOLOROSA» У МАЛЯРСТВІ
НА СКЛІ ЮРІЯ ПІВТОРАНИЮКА

Тема Господніх Страстей належить до найбільш поширених у християнській іконографії. Деякі страсні сюжети відомі у візантійському мистецтві з IV століття [1]. Серед найдавніших прикладів візуального відтворення цієї теми слід назвати мозаїки равеннської базиліки Сант-Аполлінаре-Нуово (V-VI ст.) [2]. У західноєвропейському малярстві найбільш повні цикли Страстей Христових виконали Джотто і Дуччо, у графіці – А.Дюрер. Все ж європейські майстри значно частіше відтворювали окремі сюжети, аніж серійні твори. На розвиток Страсних сцен в образотворчому мистецтві вплинуло запровадження у країнах католицької Європи обряду Хресної дороги («Via Dolorosa»). Зокрема, «у 1750 році Хресну дорогу було посвячено в римському Колізеї, звідки вона поширилась по всьому світі» [3].

Одним із ключових сюжетів західної іконографії XV – XIX ст. був образ «Ессе Номо». Його джерелом є текст Євангелія від Йоана: «І вийшов Ісус у вінку терновім та в багрянці. І сказав їм Пилат: «Ось чоловік!» (Йо., 1: 9-11) [4]. У католицькому християнському мистецтві ця тема набула поширення у добу Відродження і продовжувала розвиватися у наступні періоди (твори А. да Мессіни, (1473); А.Дюрера (1499); К.Массейса (1526); Корреджо (бл.1525); Караваджо (бл. 1605); М.Черезо, (1650), Г.Рені та багатьох інших).

У європейському мистецтві іконографія «Ессе Номо» існувала у двох редакціях. Одна з них відтворювала погрудне або поясне зображення Ісуса Христа у терновому вінку та червоній мантії, зі зв'язаними руками, із вкладеною до них тростиною. Друга, розгорнута, мала вигляд багатолюдної сцени з центральним образом Страсного Христа, а також постатями Понтія Пилата, воїнів, прислуги, первосвящеників, городян, засуджених розбійників та інших осіб.

У малярстві періоду бароко розвиток скороченої іконографічної редакції «Ессе Номо» позначений пошуками у плані загострення психологізму, передачі страждань Спасителя. Це, зокрема, досягалося через динамічний поворот постаті (закинута назад голова), відповідну



«Ессе Номо». XIX ст. Скло, техніка невідома.
С. Рівня Вижицького району Чернівецької області.
Польові матеріали автора. Фото 11.06.2008 р.

міміку (напірозкриті уста, звернені вгору очі) та сліди мук (краплі крові від тернового вінця на чолі та шиї). Саме така іконографія виявилася найбільш стійкою і набула значного поширення на західноукраїнських землях у XIX – середині XX ст. завдяки тиражованій графіці, насамперед – літографіям [5]. Приклади відтворення короткої редакції «Ессе Номо» відомі у народній гравюрі першої половини XIX ст. [6]. Доступність літографій, а згодом кольорових версій – хромолітографій сприяла розповсюдженню серед широких верств маловживаних або перед тим взагалі невідомих у хатніх іконах XIX ст. образів і сюжетів, таких як «Пресвяте Серце Ісуса Христа», «Непорочне Серце Діви Марії», «Божя Мати Неустанної Помочі», «Ессе Номо», «Непорочне Зачаття Пресвятої Діви Марії», «Свята Родина», «Страждальна Мати», «Пієта», «Гріб Пресвятої Діви Марії».

Польові дослідження автора 2006-2011 рр. у складі комплексних мистецтвознавчих експедицій відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на теренах Львівської, Івано-Франківської, Чернівецької, Тернопільської областей дозволили віднайти та зафіксувати чималу кількість образів «Ессе Номо», виконаних різними техніками: хромолітографія, малярство на папері, на склі фотографія, різьблення на дереві, вишивка на полотні.



Півторанюк Ю. «Ессе Номо». 1951 – 1955 рр.
Ікона на склі. М. Вижиця Чернівецької обл.
Польові матеріали автора. Фото 09.01.2007 р.

Характерна особливість, яка вказує на певні закономірності побутування таких ікон в інтер'єрі церков, каплиць і хат виявлялася у тому, що образ «Христос Страсний» («Ессе Номо») в інтер'єрах середини – другої половини XX ст. нерідко подається у парі з образом «Страждальна Мати» («Скорботна Мати» або «Mater Dolorosa»). Така іконографія безпосередньо пов'язана зі Страсним циклом і відтворює страждання Божої Матері біля розп'ятого Христа. Це – один з найпоширеніших сюжетів світового та українського словесного й образотворчого мистецтва. Муки Ісуса Христа і Його Скорботної Матері під Хрестом належать до найхарактерніших і найбільш вражаючих сюжетів літератури, образотворчого й музичного мистецтва доби пізнього Середньовіччя. Як вербальний еквівалент до образу Страждальної Богородиці можна навести уривок з молитви Якопо да Тоді «Stabat Mater Dolorosa»: «Стала прескорботна Мати / Під Хрестом, де розп'ятий / Помирав Єдиний Син / І засмучену, стражденну / Її душу поранену / Меч прошив людських провин» [7]. В українській духовній літературі ця тема також представлена численними зразками.

Генезис візуального мотиву страждання (плачу) Богородиці, очевидно, слід шукати



«Страждальна Мати». Ікона-фото у мальованій на склі рамці.
Середина – друга половина XX ст.
С. Блещанка Заліщицького р-ну Тернопільської обл.
Польові матеріали автора. Фото 13.06.2011 р.

в іконографії «Розп'яття» – одного з найдавніших візантійських іконографічних типів [8]. В українських дереворізах-ілюстраціях до богослужбових видань XVIII ст. виразно прочитується іконографічний тип Стражденної Божої Матері під Хрестом: похилена голова, зімкнуті на грудях руки, постать Богородиці з ніг до голови огорнута плащем, з-під якого видніється плат, зібраний на шиї горизонтальними складками [9]. Аналогічний принцип трактування бачимо й у творах іконопису, наприклад, в іконі Й.Кондзелевича «Розп'яття» 1737 р. Образ Пристоячої має характерний нахил голови, спрямований додолу погляд і поворот постаті, наближений до профілю.

Розвиток іконографії Страждальної Матері відбувався у сцені «Оплакування», що сформувалася у колі західної іконографічної традиції як «Пієта». Важливою, хоча й не обов'язковою деталлю згаданих ікон було зображення сліз Богородиці. Цей мотив притаманний насамперед фольклорній традиції: він широко відображений в усній народній творчості [10], трапляється також у творах народної гравюри [11]. Спорідненою із зазначеними зображеннями є іконографія «Богородиця Семистраждальна», що набула поширення водночас в ареалі західного і східного християнського обряду. У православній традиції такі ікони відомі під назвами «Богодиця Семистрільна» та



Півторанюк Ю. «Страждальна Мати». 1951 – 1955 рр.
Ікона на склі. М. Вижиця Чернівецької обл.
Польові матеріали автора. Фото 09.01.2007 р.

«Пом'якшення злих сердець»; у західній – «Matka Boska Sedmybolesna». Підґрунтям до появи образів такого типу стали пророчі слова праведного Симеона у Євангелії від святого Луки: «та й тобі самій меч прошиє душу, щоб відкрились думки багатьох сердець» (Лк., 2: 35) [12]. У католицькому обряді розважання про Сім Скоробот Матері Божої входить до Розаріуму – молитви на вервиці. У творах народної гравюри Страждальну Богородицю зображали з одним або сімома мечами, що пронизують груди [13].

У ХХ ст. на західноукраїнських землях набули значного поширення парні ікони «Христос Страсний» («Ессе Номо») і «Страждальна Мати», що ймовірно, пов'язане з особливо складним періодом у житті української католицької церкви – часом найважчих випробувань, репресій та вимушеного підпілля [14]. Завдяки послідовній просвітницькій діяльності визначних пастирів церкви, а також християнських організацій, що діяли при парафіях, шанування образів «Ессе Номо» та «Mater Dolorosa», як і образів Пресвятого Серця Христового та Непорочного Серця Діви Марії міцно увійшло і закріпилося у духовній практиці вірних.

В українському малярстві на склі

іконографія «Христос Страсний» і «Страждальна Мати» представлена роботами Юрія Півторанюка – самодіяльного художника, що жив і працював у 1947 – 1980 х рр. у м.Вижиця Чернівецької області [15]. Згідно інформації, яку надала донька художника, скляні ікони він малював між 1951 і 1955 рр. [16]. Аналізуючи ці твори, зауважуємо, що автор намагався досить точно відтворити канонічну іконографію. Образ «Ессе Номо» – це оплічне зображення Ісуса Христа у терновому вінку і багрянці. Голова Спасителя нахилена до лівого плеча (на іконах-літографіях нахил голови у протилежний бік), уста – напіврозтулені, очі зведені до неба. На чолі, щоках, раменах бачимо краплі крові. Образ страждального Христа закомпоновано в овал, вписаний у прямокутник. Іконографічно цей твір дуже близький до овалного скляного образка промислового виробництва, ймовірно, привезеного у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. із сусідніх західних теренів [17]. Робота Ю. Півторанюка досить точно повторює рисунок (у дзеркальній проекції), світлотіньове вирішення і навіть овальний формат привізної ікони. Не можемо стверджувати, що саме вона служила безпосереднім взірцем для майстра, адже у ХХ ст. на західноукраїнських землях побутували численні образки-хромолітографії та їх фотокопії. Якщо у рисунку Юрій Півторанюк намагався точно дотримуватися усталеної іконографії, то кольорове вирішення образу повністю самостійне. Художник гармонійно підібрав кольори та відтінки, знайшов складні тональні градації, намагався відтворити світлотінь та фактурність тканини. За допомогою міміки, світлотіньових контрастів та кольору (наприклад, жовте тло овалного медальйона, у зіставленні з ясно-блакитним оточенням) авторові вдалося певною мірою передати психологічну наснаженість образу.

У парній іконі на склі Ю.Півторанюк зобразив Страждальну Матір з похиленою головою, у сильному тричвертному повороті, майже у профіль, зі складеними на грудях руками, захованими під брунатний мафорій, з-під розрізу якого видніється перст. Очі Богородиці опущені, на обличчі – вираз глибокого смутку. Як і в попередній іконі, у рисунку автор намагався не відходити від

доступного йому іконографічного прототипу, хоча й відтворив малюнок у дзеркальній проекції (це пов'язане з особливостями техніки малярства на склі). Художник застосував широку палітру кольорів для моделювання обличчя, темно-брунатного мафорію (у той час, як на іконах-літографіях його забарвлення темно-синє) і білого плату на голові Богородиці.

Окремо слід сказати про декоративне обрамлення ікон на склі Ю.Півторанюка. Воно є цілком самостійним і доречно поєднується з основним зображенням. Овальний жовтий медальйон з образом Страсного Ісуса Христа поміщено на блакитному тлі й оточено довкола широкою темно-зеленою смугою, оздобленою стилізованими квітами й листками. Стримана колірна гама декоративного обрамування цілком відповідає емоційному настрою ікони. Образ Скорботної Богородиці окреслений хвилястою смужкою та розташований на теракотово-червоному тлі, прикрашеному хвилястим стеблом зі стилізованими плодами та листям винограду. Колірна гама декоративного обрамування, як і в попередньому випадку, не суперечить сприйняттю образу.

Розглянуті ікони Юрія Півторанюка відтворюють рідкісну для народного малярства на склі ХХ ст. іконографію «Ессе Номо» і «Mater Dolorosa». У той же час тема Страстей Спасителя і страждань Його Матері під Хрестом широко представлена в іконах-літографіях кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Завдяки своїй доступності, така друкована продукція (або її пізніші фотокопії) найчастіше слугували джерелом композиційних схем для майстрів малярства на склі. У цілому ж іконографія «Ессе Номо» і «Mater Dolorosa» має значно глибший генезис, сягаючи образних інтерпретацій теми Господніх Страстей в українських гравюрах та іконах ХVІІ – ХІХ ст., а у загальноєвропейському контексті охоплює період від Середньовіччя аж до середини ХХ ст.

1. Страсті Христові // Словник українського сакрального мистецтва / За наук. редакцією М.Станкевича.— Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006.— С.233.

2. Страсти Христовы [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

3. Макойда О. Тема Страстей Христових в

українському іконописі як наукова проблема // Мистецтвознавство'10.— Львів: СКІМ, Інститут народознавства НАН України, 2010.— С.102.

4. Новий Завіт. Євангелія від Йоана, 1: 9-11. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. Переклад о.Івана Хоменка.— United Bible Societies, 1991.— С. 139.

5. Зокрема, у збірці Інституту наукового дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської Національної наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка знаходиться низка літографій ХІХ ст. на тему «Ессе Номо» (№№ 23263, 23370, 23321).

6. Polska grafika ludowa / Przedm. Edward Waligóra. Wst. Aleksandra Jaher-Tyszkowa.— Kraków: Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 1970.— Кат.22, s.21, 106.

7. Беркії О. Stabat Mater: психологічні аспекти жанру [Електронний ресурс].— Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_12_13/statti/Berkiiy.pdf.— С.2.

8. Кондаков Н.П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа.— 1905.

9. Логвин Г.Н. З глибин: Гравюри українських стародруків ХVІ – ХVІІІ ст.— К., 1990.— Іл.477, 409.

10. Кметь І. Божа Матір у пасійних сюжетах української апокрифіки [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.lviv-orthodox.net.ua/artic/es/591-2011-03-30-19-58-00#_edn1.

11. «Піста». ХІХ ст. Дереворіз. Плазів. Збірка Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. 4141/64 (214).

12. Новий Завіт. Євангелія від Луки, 2: 35. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. Переклад о.Івана Хоменка.— United Bible Societies, 1991.— С.76.

13. «Розп'яття з пристоячими». Перша половина ХІХ ст. Плазів; «Mater Dolorosa». ХVІІІ – ХІХ ст. «Teka drzeworytów ludowych dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego.— Warszawa: Nakład drukarni Wł. Łazarskiego, 1921». Збірка Інституту наукового дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської Національної наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка. № 1141/59 1274; № 1141/17 1251.

14. Кияк С.Р. Ідентичність українського католицизму: генезис, проблеми, перспективи: Монографія.— Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006.— С.174.

15. Каталог виставки картин самодіяльного художника Юрія Півторанюка (з нагоди 90-річчя від дня народження).— Вижиця, 1999.

16. Записано 09.01.2007 від Романни Юрївни Сучеван (дівоце – Півторанюк), м. Вижиця Чернівецької обл.

17. «Ессе Номо». Ікона. ХІХ ст. Скло, техніка невідома. У капличці біля церкви святого Великомученика Дмитра, 1883 р. с.Рівня Вижицького району Чернівецької області. Польові матеріали автора. Фото 11.06.2008 р.