

зберігаються парсуни українських князів, зокрема з роду Острозьких, гетьманів, польських королів, архімандритів Лаври, міщанства, ктиторів і меценатів. Усі вони вирізняються виразно втіленою усіма композиційними та колористичними засобами гідністю, власною значущістю, підкресленою родовими гербами, атрибутами влади та церковного сану, як у портретах Никифора Тура, Петра Могили, Дмитра Туптала, Рафаїла Заборовського.



Преподобний Аліній. Богоматір Печерська. 1288 р.

У XVII-XVIII ст. були поширені кілька типів портретів: міщанства, духівництва, шляхти, козацтва, що відповідало суспільному розшаруванню. Портретисти виходили здебільшого з Лаврської малярні, чим пояснюється й поява такого синтетичного жанру, як портрет-ікона. Характерними прикладами такого жанру є Покрови з Переяслава та Сулимівки, де зображено козацьку старшину з ієрархами та гетьманами, Покрова із зображенням Богдана Хмельницького і московського царя чи Покрова із постаттю Петра Калнишевського. Одним із яскравих прикладів портрета-ікони є «Воздвиження Чесного хреста» із села Ситихів на Львівщині, створення якої дослідники пов'язують із київською школою, оскільки в ній зображено на хорах церкви співаків – студентів Київського братського колегіуму, гетьмана І. Самойловича та митрополита Г. Четвертинського. Обидва діячі були причетні до трагічної для української церкви, а відтак і для української культури, події – скасування Київської митрополії 1686 р. й початку наступу московської влади на нашу духовність, який тривав до серпня 1991 р., коли Україна нарешті скинула цю владу.

*Михайло Приймич
(Ужгород, Україна)*

ЖИВОПИС ІКОНОСТАСУ ЦЕРКВИ СВ. АРХ. МИХАЇЛА У С. ТИСОБИКЕНЬ (ВИНОГРАДІВСЬКИЙ Р-Н)

У дослідженні аналізується живопис, який зберігся на іконостасі 1783 р. церкви св. Михаїла с. Тисобикень Виноградівського району. На основі візуального обстеження визначено стан збереження та особливості живопису. Результати вивчення дозволяють говорити, що іконостас готувався і виконувався для храму у с. Тисобикень. Також вказується на те, що як споруда, так і іконостас зазнали помітних перебудов, про що свідчать втрати у декорі та пророчий ряд іконостасу.

Ключові слова: іконостас, живопис, ікона, різьблення, декор.

The study analyzes the painting, which is preserved in the iconostasis 1783 St. Michael Church Tysobyken village of Vinogradov District. The state of conservation features and painting is based on visual inspection. The results of the study suggest that the

iconostasis was prepared and implemented for the church in the Tysobyken village. It also indicates that both construction and iconostasis have undergone significant reconstructions as evidenced by the loss of a number decoration of iconostasis and image prophets.

Keywords: *iconostasis, painting, icon, carving, inlay.*

Сучасність характеризується активним розвитком комунікацій та динамікою поширення і трансформацією різноманітних ідей та знань. Відповідно, інформація стає тим середовищем, у якому формується життя окремої особистості. З цієї причини актуалізація певних явищ через наукове дослідження та публікацію допомагає не тільки у з'ясуванні шляхів розвитку певного художнього явища, але також уприсутнює твір у інформаційному просторі. А це у свою чергу сприяє збереженню самої пам'ятки.

Живопис, збережений у церкві св. Архістратиґа Михаїла у с. Тисобикень Виноградівського району, на сьогодні майже не потрапив у коло дослідження мистецтвознавства. Звісно, іконостас згадується у праці М. Сирохмана [2], але це тільки констатація самого явища, без якихось аналітичних окреслень. Із цієї причини дана пам'ятка потребує уважного обстеження, бо, на жаль, тут помітні втручання ужгородського реставратора Сергія Глущука, які важко назвати науково обґрунтованими. Ці реновації двох намісних образів стали дисонуючими до іншого живопису.

Іконостас церкви св. Архістратиґа Михаїла має традиційні п'ять ярусів, структура яких зазнала деяких змін, що можна зауважити при візуальному обстеженні. Це може говорити про пізніші втручання у його форму, або – переустановлення. Разом із тим, можемо твердити, що іконостас не є перенесеним з іншої споруди, а готувався саме до цієї церкви. Свідченням цьому можуть бути дві бічні ікони апостольського ряду, зменшені за розмірами, щоб вміститися у простір нави. Апостольський ярус якраз знаходиться на тій висоті, де зруб починає переходити у півциркульне склепіння, і тому виникла необхідність зменшувати два крайні зображення. Однак, постає питання щодо пророчих образів, які сьогодні укладено дуже довільно і вони так і не вмістилися в один ряд. Значні втручання видно на місці переходу намісного ярусу до празникового. Можна припустити, що були у храмі якісь перебудови, що зумовило втручання також і до структури іконостасу.

Ще одним підтвердженням автентичності іконостасу є напис, який виконано під зображенням ікони св. Архістратиґа Михаїла. У перекладі на сучасну українську він звучить: «Року Божого 1783, місяця Листопада, 7 дня. Цей храм Архистатиґа Михаїла прикрашено іконами святих за чином східної церкви. При священному іерею Михайлові Вівсянику, кураторові Бия (?) Данкові». Датування іконостасу дозволяє говорити про те, що його було створено безпосередньо для церкви у селі Тисобикень, яка була споруджена протягом 1770-1775 рр. [3, с.99]. Можемо припустити, що невелика громада не могла зразу після будівництва розпочати створення іконостасу.

Напис свідчить, що іконопис створено саме для церкви св. Архангела Михаїла (це саме присвята сучасної церкви, як, до речі, і попередньої, що згадується у візитаційних протоколах 1751 р. єпископа Михайла-Мануїла Ольшевського). Великий інтерес викликає запис імені священника, при якому було встановлено іконостас, що дозволяє припустити фінансову підтримку іереєм цього проекту, адже це нерідко траплялося у тому часі. На подібну думку настановує присвята церкви Архістратиґу Михаїлу, що можна сприймати як жертвування іереєм Михайлом іконостаса своєму небесному покровителю. Подібні речі відомі на Закарпатті, зокрема, підтримка священником Никором живопису у церкві св. Миколая Чудотворця у с. Середнє Водяне Рахівського району [1, с. 152-175].

Іконостас завершено, як свідчить напис, до 7 листопада 1783 року, тобто за два тижні до свята Архангела Михаїла, коли, вірогідно, і було його освячено. Отже, маємо багато підстав говорити про те, що цей іконостас виконувався саме для церкви св.

Архістратиґа Михаїла у селі Тисобикень. Дає також підстави датувати іконостас кінцем XVIII ст. структура та його форма, а також на це вказують мотиви різьблення, зокрема, декор консолей, який характеризується намаганням дотримуватися реалістичних принципів моделювання з використанням грона винограду та троянди. Таке наростання реалістичних ознак на території Закарпаття притаманне саме різьбленню кінця XVIII ст. Таким чином, форма декору та принципи виконання живопису дозволяють говорити, що всі ознаки цього іконостасу відповідають його датуванню.

Разом з тим, характеризуючи живопис, можемо звернути увагу на досить помітний вплив європейського чуттєвого мистецтва. На жаль, останні реставраційні втручання призвели до втрати оригінального вигляду двох намісних ікон – Богородиці Одиґітрії та Христа Учителя. Значні перемалювання не дозволяють належним чином проаналізувати манеру письма та форму цього живопису. Тому аналізувати можемо тільки той живопис, який не зазнав реставраційних втручань. Із намісних ікон первісний вигляд зберігають зображення св. Архангела Михаїла та св. Миколая Чудотворця. Особливо вишуканий за формою і манерою письма є зображення св. Архангела Михаїла. У манері малювання помітні виразні ознаки барокового малярства, що простежується як у самій іконографії, так і у зростанні ролі кольору. Обличчя Архангела художник моделює дуже м'яко, демонструючи чудове відчуття рисунка. Виразно та вправно модельовано очі, ніс та губи. Художник, найвірогідніше, мав досить хорошу фахову підготовку, на що вказує, наприклад, холодна кольорова гама на чолі і помітне потепління і почервоніння нижньої частини – щоки, частково вилиці, підборіддя. Характерне обличчя з виразним носом та посмішкою сповнено життям та емоціями. Ангел одягнений у панцир та червоний плащ. Якщо лик виконано легкими лисуваннями, то крила модельовано масивними білими мазками. У правій руці ангел тримає меч, а у лівій – хрест. Цікаво, що художник, дотримуючись моделювання складок плаща по формі правої руки, зовсім довільно його трактує за спиною ангела, де плащ перетворюється у довільну червону легку пляму.

Інший збережений образ – це ікона св. Миколая Чудотворця, виконана у тій же манері. Однак, коли подивимося на спосіб моделювання форми у тіньовій партії, то маємо всі підстави говорити про одного майстра. Особливу вправність художника бачимо при моделюванні волосся. Форма виконується завдяки легким вправним мазкам, якими намічено ритми локонів. На голові у св. Миколая червона митра, а на плечах бачимо синій фелон, який пишно декорований золотими трояндами – данина тогочасній естетиці. Ікона дещо у гіршому стані, аніж попередня, у багатьох місцях видно червоточини, що виходять на поверхню.

Усі зображення художник виконав на левкасі, який тонким шаром був нанесений на дошку. Ця технологія виявилася не дуже стійкою, через що на сьогодні помітно багато лущень левкасної поверхні іконопису. Особливо це помітно на зображеннях, які розташовано у цокольному ярусі, де волога значно більше діє на розпис.

Первісні зображення цокольного ярусу збереглися лише під двома крайніми іконами. Зокрема, під іконою св. Миколая Чудотворця зображено святого Миколая у єпископських шатах, який лежить на палубі корабля. Фігура святого займає увесь простір човна, а навколо виконано своєрідний пейзаж з виглядом на порт з кількома кораблями. Це дає нам підставу говорити, що у даному випадку маємо інтерпретацію композиції «Перенесення мощей св. Миколая з міста Мири Лікійські до міста Барі». Цікаво, що наприкінці XVIII ст. така композиція є досить поширеною у храмах Закарпаття, про що свідчать збережені композиції у церквах Данилова Хустського р-ну, Прислопа Міжгірського р-ну, Чорноголової та Сухого Великоберезнянського р-ну.

Таке поширення цієї теми можемо пов'язати з особливим її значенням для тогочасних церковних громад греко-руського обряду. Можливо, тут вкладався символ духовної єдності між церквами Сходу і Заходу. Що таке твердження має певні підстави,

свідчить книга «Палінодія» 1621 р. Захарії Копистенського, де він говорить, що мощі св. Миколая потрапили на Захід тільки тому, що на цій території довгий час жили християни східної традиції, які були підпорядковані Константинопольському патріарху. Адже в умовах ідеологічного протистояння між православними та католиками важко було пояснити легенду, за якою сам святий приснився мешканцям міста Барі, щоб вони виконали волю Божу і забрали його мощі з місця, яке через війни у Туреччині спустіло. У випадку з церквами грецького обряду на Закарпатті така воля захисника православ'я потрапити на Захід могла сприйматися як доказ власної правоти. Таким чином, зображення у цокольній частині «Перенесення мощей» може говорити про підкреслення у греко-католицькій церкві особливого ставлення до єдності при збереженні різності. З протилежного боку під намісною іконою виконано вище наведений напис.

Зображення апостолів та пророків виконував той же художник, що і намісні ікони. Фігури апостолів щільно вписані у поле дошки. Вони дещо важкуваті з великими ступнями та головами. Написів на іконах немає, але кожна фігура отримала атрибути, за якими можемо ідентифікувати апостолів. Так, св. Фома тримає у руках спис, від якого загинув, його зображення менших розмірів, бо розраховане на вміщення на краю апостольського ряду іконостасу. Св. Варфоломій зображений з ножом у руках, св. Петро – з ключами, св. Павло – з мечем, св. Іван Богослов – з чашею та змією. Цікаво, що цю іконографію зустрічаємо найдавніше на Заході у Ель Греко, правда, у XVIII ст. такі ж іконографічні схеми відомі і на Волині, що вказує на поширення певних ідей та форм, притаманних західноєвропейській іконографії не тільки на Закарпаття, але і на інші території України.

Композиції празникового ряду виконано у легкій живописній манері. Художник робить досить легкий кольоровий підмальовок, створюючи сюжетну композицію, яка зорієнтована на західноєвропейське малярство. Наприклад, композиція «Хрещення Господнє» скоріше нагадує роботи Альбані чи Гвідо Рені, аніж попередні іконографічні композиції. Хоча окремі елементи іконографії бачимо, зокрема, на передньому плані (сокиру забиту до дерева). Цей іконографічний мотив найраніше відомий з першої половини IX ст., наприклад, – мозаїка «Хрещення Господнього» у монастирі Хозіос Лукас (Греція). У цьому ж столітті на композиції з'явилися й ангели, які несуть плат. На зображенні композиції з Тисобикені плат тримає не ангел, а дівчинка.

Композиція «Стрітіння Господнього» також говорить про орієнтири на зразки західноєвропейського мистецтва. Марію зображено коліноприк-онною, а Симеон виносить маленького Христа на ганок храму. Цікаво, що саме такий тип зображень поширюється на схід аж до Російської імперії, наприклад, «Стрітіння» Вишнякова Івана, що було виконано 1755-1756 рр. для Тройце-Петровського собору (Державний Російський Музей). Це стосується усіх композицій, які виконано як сюжетні твори, без особливої уваги до попередньої іконографічної традиції.

Цікавими є витоки такого живопису, бо подібні зразки зустрічаємо не часто. Проте, шукаючи аналоги зазначеного живопису, можемо відзначити, що найближче за манерою письма стоять ікони з Абауйсолноку кінця XVIII ст., які знаходяться у музеї м. Мішколц (Угорщина) [4, с. 93-95].. Коли порівняти принципи моделювання обличчя та рук, можемо бачити багато спільного. Серед характерних ознак – форма повік, принцип зображення губ, зокрема, намагання передати посмішку, а також специфічне моделювання рук з пухлими пальчиками та майже однаковими фалангами пальців на руках. Про схожість манери письма говорить також запрестольна ікона «Розп'яття Господнього», з того ж храму, що й ікони. На те, що тут маємо справу з одними майстрами, що і з Абауйсолнока, говорить манера різьблення – характерні квітичотирилистники, виноградні грона та листочки, що дещо відрізняються від тисобикенських. Проте можемо говорити, що у цих церквах працювали майстри різьблення, досить близькі за манерою виконання.

Таким чином, можемо говорити, що даний живопис виконувався художником, який уже добре був ознайомленим з олійним живописом і знаходився під помітним впливом барокового малярства. В образах цього митця зауважуємо збільшення ролі емоційного начала. Походження цього живопису ще необхідно шукати, проте виникає дуже багато паралелей при порівнянні зазначених образів з іконами, які знаходяться на іконостасі Святодухівської церкви у Рогатині. Зокрема, обличчя Архангела Михаїла з Рогатина та Тисобикені мають певні спільні ознаки, зокрема, посмішка, форма носа. Вірогідно, необхідно шукати витоки цього майстра десь із території Східної Галичини, хоча подальші дослідження можуть дати нові факти, які можуть уточнити наші висновки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Історія українського мистецтва. Мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. / під ред.. М. П. Бажана, Ю.С. Асеева, В.А. Афанасьєва. – Київ: Жовтень, 1968. – Т.3, – С. 152–175.*
2. *Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. – Львів: М.С., 2000.*
3. *Ivaskovics J., Szirohman M., Palkó I., Kohán L. Kárpátoljja Templomai. Görög katolikus templomok. – Ungvár, 2001. – С. 99.*
4. *Puskás B. Házad ékessége. – Budapest, 1991.*

*Альона Беженар
(Чернівці, Україна)*

БУКОВИНСЬКА ІКОНА НА СКЛІ ХІХ СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИКА ТА СТИЛІСТИКА

Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу буковинських ікон на склі, як явища сакрального наївного живопису. Досліджується художня стилістика, іконографія та символіка образів.

Ключові слова: *буковинська ікона, образ, святі, скло, контур, тінювання, символ.*

This article deals with the analysis of the Bukovinian icons on glass according to the Art Study as the phenomenon based on the sacred naive painting. Also it's focused upon the art stylistics, iconography and the symbolism of icons.

Key words: *bukovinian icon, icon, saints, glass, contour, shading, symbol.*

Буковина – це край багатий своєрідними явищами народної культури, що має давні традиції. Серед різноманіття величезної спадщини народного мистецтва хочеться особливу увагу звернути на ікону на склі. Впродовж віків Буковинський край привертав увагу дослідників, але даний вид народного мистецтва залишився поза увагою. Лише сучасні мистецтвознавці почали аналізувати буковинські образи на склі в контексті розвитку мистецтва Західної України.

Буковина була одним із найбільших центрів розвитку народного іконопису поряд з Гуцульщиною та Покуттям. Ікона як феномен народного малярства розвивалася в другій половині ХІХ - першій третині ХХ століття, як українська інтерпретація західної традиції вітражів. Становлення іконографії було тісно пов'язане із поширеними на той час зразками графічної продукції. Попередником хатніх ікон був народний дереворит, тому з появою нової техніки виконання він часто слугував зразком для наслідування. У ХХ ст. занепадає розвиток ікон на склі, на зміну такого унікального виду мистецтва приходять ікони-олеографії [6].

Ікона на склі своєю автентичністю та глибокою вкоріненою обрядовістю привабляла таких дослідників як В. Откович, В. Свенціцька, М. Станкевич, О. Романів-Тріска. В їхніх мистецтвознавчих дослідженнях висвітлюються лише короткі описи буковинської ікони на склі. Найбільш глибше описала О. Романів-Тріска у книзі-