

14. Puskas B. Kelet és Nyugat között. Ikonok a Kárpát-vidéken a 15–18. században. – Budapest, 1991.

SUMMARY

Bernadett PUSKÁS PhD

THE 17TH CENTURY EPIGRAPHIC ICONS OF THE BISHOPRIC OF MUKACHEVO

In the middle of the 17th century several guest workers arrived from Galicia to the byzantine-rite Eparchy of Mukachevo in order to satisfy the claim to set up and paint new iconostases. Among them there were masters coming from the popular painters' workshop of Sudova Vychnia town, for example the – among these masters – highest qualified Iliia Brodlakovitch, who settled down in Mukachevo and from that time on signed his icons as a Mukachevo painter. The icons he painted then can raise our interest from several points of view. On the one hand, they catch the attention because of their Renaissance features. On the other hand, the donation epigraphs and the master ciphers on them are important sources for us to get to know the ordering practice of the era.

Keywords: iconography, Mukachevo diocese, iconostasis, order, donation, Renaissance.

Олег Сидор,

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

СТОРИНКА З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТ. (СТІНОПИС ЦЕРКВИ НЕПОРОЧНОГО ЗАЧАТТЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ В С. ВИСЛОБОКИ)

Розглядається мистецько-естетичні особливості й іконографічна програма виконаного 1763 року стінопису – однієї з небагатьох збережених пам'яток українського монументального малярства періоду пізнього бароко і рококо. Наголошується, що цей мистецький ансамбль – характерний зразок українського сакрального мистецтва якісно нового етапу його еволюції, позначеного синтезом давніх традицій східно-християнської культури та окремих аспектів із досвіду і практики європейської художньої школи.

Ключові слова: українські храми, монументальне малярство, церква у Вислобоках, мистецький ансамбль, іконографічний репертуар, сюжетні інновації.

В XVII–XVIII ст. виражальні ідейно-естетичні можливості монументального малярства широко використовувалися при оздобленні архітектури на українських землях, що було звичним явищем¹; про це свідчать немало збережених як мурованих, так і дерев'яних споруд, передусім – храмів. Щоправда, розписи мурованих церков другої половини XVII–XVIII ст. на Правобережжі можна вважати винятками; про монументальне малярство Галичини та Закарпатті того часу свідчать нині здебільшого розписи тих дерев'яних церков, які збереглися, як також і відомості про пам'ятки, яких уже нема. Приміром, є інформації про малярські роботи у монастирській церкві Преображення Господнього в Крехові (недалеко Жовкви на Львівщині), що була споруджена 1660 року. В неіснуючій нині церкві Пресвятої Тройці (1662) в с. Крупець (колись – Дубнівського повіту на Волині) на стінах та підкупольних парусах-пендентивах були розписи 1676 року, в тому числі – на тематику Апокаліпсису і Страшного Суду².

Особливості українського дерев'яного церковного будівництва сприяли цьому, оскільки не лише такі об'ємно-компактні будівлі як церква св. Духа в Потеличі, а й конструктивно складніше вирішення інтер'єрів (прикладом яких є храм св. Юра в Дрогобичі) передбачало наявність чітко окреслених, великих площин, що були придатними для розміщення на них стінописних композицій.

Поєднані між собою зруби, що творили об'ємно-просторову структуру храмової будівлі, зводилися українськими майстрами з гладко обтесаних чотирьохкутних брусів, то ж стіни були гладкими, й не завжди потребували значної додаткової обробки. Щоправда, інколи окремі нерівності на стиках сусідніх брусів (або ж довкола сучків) проклеювали смугами полотна, після чого малярі могли виконувати розписи клейовими фарбами безпосередньо по дереву. Разом із тим, у деяких випадках стіна під малярством має тонкий шар левкасу. Про фахову вправність виконавців стінописів свідчить майже цілковита відсутність підготовчих прорисів-графі³, за винятком окремих загальних обрисів більших композиційних мас, чи – деяких ключових для тієї чи іншої сцени постатей.

Характер збережених ансамблів стінопису у різних церквах засвідчує, що малярське оздоблення найчастіше мають стіни нави – головного об'єму храму, й тоді воно сприймається в ансамблі з іконостасом. Водночас, розпис на стінах нави нерідко доповнювався подібним оздобленням також і вівтарної частини та бабинця, а зрідка – й окремих поверхонь назовні.

Одна з важливих ознак загальної тенденції розвитку полягає у поєднанні регіональної традиції із окремими гранями досвіду загальноєвропейського історико-стильового процесу в еволюції культури, й це було суттєвим чинником розвитку монументального малярства періоду бароко в Україні. Показові прояви цього процесу в українському малярстві відображені, зокрема, в іконографії (поява нових подробиць, "супутніх" до основного ідейного змісту; відтворення реалій довкілля – архітектурних й пейзажних мотивів, елементів натюрморту, тогочасного покрою одягу, тощо); у загальних композиційно-просторових засадах при малярському вирішенні багатофігурних сюжетних сцен, у формально-пластичних особливостях трактування окремих постатей. Особливо ж слід відмітити нове розуміння образу людини, коли характеристики не лише земних персонажів, але й небожителів відзначаються увагою до передачі нюансів внутрішнього світу, індивідуалізованості їхньої зовнішності.



Церква Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці. 1762. с. Вислобоки.

Про стінописи в дерев'яних церквах сьогодні можна говорити передусім на прикладі збережених пам'яток на теренах Західної України (включно із Закарпаттям). Висловлювалася думка, що поширений на Наддніпрянщині тип високої (порівняно з храмами Карпатського регіону) церковної будівлі не заохочував вводити в їх інтер'єри настінних розписів, які через розміщення їх на значній висоті могли бути недостатньо видимі для молільників⁴.

Попри це, є відомості про їх наявність й у східноукраїнських дерев'яних храмах XVII–XVIII ст. Сирійський архидиякон Павло Халебський (з м. Халеба, чи – Алеппо), який супроводжував патріарха Антіохійського Макарія у його мандрівці 1654 року через українські землі – до Московії, ще перед його прибуттям до Києва, у своїх подорожніх нотатках говорить про бачену ним в Умані нову дерев'яну церкву (принагідно він перераховує, за посвятами цих церков, дев'ять храмів, що були на той час у місті): "...нас привели у величаву високу церкву із бляшаним куполом гарного зеленого кольору. Вона дуже простора, ціла розмальована й побудована з дерева"⁵. Згадують і про розписи, що до 1810 року були на стінах ще дерев'яної церкви св. Миколая на Аскольдовій могилі в Києві⁶; подібно – й у церквах в Густині та в Красногорському монастирі біля Гадяча (стінописи XVII ст.–?), у Фастові (розписи на крилосі, XVIII ст.), в с. Матченки на Полтавщині⁷.

Джерельно-документальних відомостей про найдавніші стінописи в українських дерев'яних церквах не збереглося, хоча можна не сумніватися, що



**Іконостасна стіна церкви у Вислобоках.
Стінопис. 1763 р.**

вони існували й перед XVII ст., від першої половини якого вціліли уже реальні розписи. Конкретніше можна говорити про той підрозділ монументального малярства, який представляють збережені донині стінописи у дерев'яних храмах на етнічно українських землях (в тому числі й тих, що тепер перебувають у межах адміністративно-державних кордонів Польщі). Вони ілюструють складні процеси, що відбувалися в епоху бароко в українському сакральному мистецтві, що переживало тоді якісно новий етап своєї еволюції. Збережені пам'ятки демонструють багатопланове поєднання властивих для релігійного мистецтва східного християнства поствізантійських традицій не лише із впливами західноєвропейської мистецької школи, але й із проявами народного розуміння естетичного

ідеалу. На такому ґрунті в окремих пам'ятках простежуються різні підходи до переосмислення та поєднання вказаних тенденцій, в тому числі – й більш виявлена орієнтація на практику європейського мистецтва.

До таких вартісних архітектуро-мистецьких об'єктів належить і церква Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки недалеко Львова (тепер село входить до складу Кам'яно-Бузького району). Як свідчать шематизми Перемиської Греко-католицької єпархії, її збудовано 1762 року⁸. Нинішнього вигляду храмові надав добудований 1900 року бабинець⁹, внаслідок чого однобанна церква стала тризрубною (з п'ятигранною апсидою), з двома входами (первинними південними дверима, й західними – до згаданого бабинця). Розлогий фундаційний напис (польськомовний, укладений у формі поетичного тексту) інформує, що перед тим у селі храму не було; після побудови церкви вона числилася дочірньою від парафій у сусідніх селах Сулимові, пізніше – Ременові.

*"Wiersze podczas poświęcenia nowo erygowanej
Cerkwi w Wisłobokach pod tytułem
Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny*

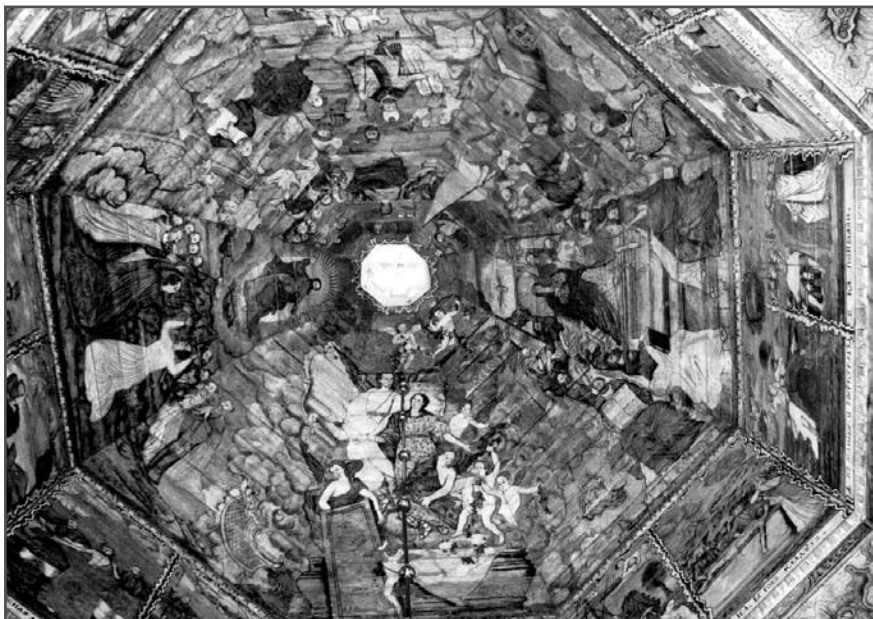
*Setne lub kilko setne minąc mogły roki,
 Jak ta wieś stawszy, wzięła imię Wisłoboki.
 Jednak we wszystkiej kraju tego okolicy
 Nieszczęsna, dotąd Boskiej nie miała Świątnicy.
 Rok niniejszy niech pomni kazdy z starych, z dzieci –
 Tysiączny siedemsetny sześćdziesiąty trzeci.
 Z Poczęcia Maryi, dzień w ruskim obrządku,
 Jest w tey Świątnicy chwały Boskiej dniem początku.
 Ile zmarło dziedziców, gmin ludzi bez miary
 W tey tu wsi, czekających bezkrwawney ofiary.
 Niedorzyl, przyczyny Bog wie, ia niezgadnę.
 Znać starania ich słabe w tym były, lub żadne.
 Kazimierz Prawdzic Włodek, Czesnik Latyszowski
 Przedośm lat stawszy tey wsi Dziedzic z Łaski Boskiej,
 Ledwo pomyslił, Bog, wnet myśl małżonki zręcza,
 Petronelli z Putkowskich, od herbu Nałęcza.
 Itak kiedy wspólnego zarzyl starania
 Do niebywałych w tey wsi Świątnic zbudowania,
 Bog pomocy swey dodał, wszystko skutek wzięło,
 Jak szczęśliwy znać można, patrząc na to dzieło.
 Tródnosc jasnie Wielmorzny zniósł Leon Szeptycki,
 Lwowski y Kamieniecki Biskup, y Halicki.
 I co miał przeszkod dzieła tego Executor,
 Wsparł ten Metropoliy całej Koadiutor,
 Z ktorego Osobliwszey łaski, Protekcyi
 Jest ten Dom pod tytułem Poczęcia Maryi.*

*Dzis Poświęcony Bogu y czystey Dziewice,
 Zobligiem czczenia zawsze tey to tajemnice.
 O, szczęśliwa gromado, szczęśliwi poddani,
 Promowójący honor Poczęcia tey Pani.
 Szczęśliwi w domach, w polach, w dobytках staniecie
 Jeśliczystość Maryi czcić zawsze będziecie.
 I ty, Dyecezyo, szczyć się szczęściem hoynym
 Pod swym Arcypasterzem ... Bohoboynym,
 Niech Bog Biskupowskie pomnaża sow(iecie),
 Tego zaś w długie lata niech zachowa życie.
 Ten, który swym staraniem dobra te dziedziczy
 Setny wiek niech z Wielmozną Małżonką swą liczy.
 Boże y Matko Boska, tak pobożne plemię
 Rozmnoż jak gwiazdy niebios, albo piaski ziemne.
 Te starania tak wielkie, koszta zdrowia straty
 Niech niebędą y w niebie y tu bez zapłaty.
 Pobłogosław więc, Boże, takich Fondatorów
 Wieloscią skarbów szczęścia, wieloscią honorów.
 Błogosław, Boże, wszystek lud tu pospolity*

*W wiare ę twoię, w pobożnosc, w cnoty znamienity.
Poki stanie ich zycia, poki stanie świata,
Niechay maią szczęśliwy w urodzaiach lata.
A tak wielbic cie będą, w laskach poki zyią,
Wraz z Niepokalaną Nayswietszą Maryą.
To bronie ta mysl będzie y te będą słowa:
” Żes w czystości poczęta Pani y Królowa”.*

Отож, 1763 року (окрім цієї дати, згаданої у вірші, вона поставлена й на вершині східної стіни нави) в церкві з'явилися розписи¹⁰, які на тлі великих втрат, що їх зазнала культурно-мистецька спадщина України упродовж бурхливих історичних подій минулих століть, набувають значимості важливого документа своєї епохи. Враховуючи наявність у цьому храмі низького іконостасу (лише з намісним рядом), укладачі іконографічної програми настінного розпису поєднали в ній сюжетно-тематичні компоненти, властиві для звичного репертуару високої привітарної відгороди – з рядом інновацій. Окрім того, й традиційні сюжети та сцени зі Священної історії набувають тут творчого пересмислення й індивідуалізованих акцентів і такий підхід продовжував практику, прикметну для українського сакрального мистецтва XVII–XVIII ст. загалом.

В цьому невеликому (розміри нави первинної будівлі – 5,3 x 5,2 м; на західній її стіні були вузьенькі хори), однобанному (з восьмигранним барабаном) просторі поліхромія покриває поверхні нинішньої центральної нави (включно з куполом), як також стіни й п'ятигранне перекриття вівтарного



Розпис купола церкви у Вислобоках. 1763 р.

приміщення. У східній стіні нави, між нею та святилищем, – невисокий фігурний виріз, у якому – одноярусний іконостас із намісними іконами. Як нерідко бувало у давніх дерев'яних церквах, до повного репертуару високого іконостасу його іконографічну програму доповнюють стінописні зображення Деїсісно-апостольського, пророчого, а також – верхнього ярусів (належне до останнього завершувальне "Розп'яття з пристоячими" займає площину східної стінки уже підкупольного восьмерика). Окремі празникові сюжети, поряд із деякими сценами П'ятидесятниці та епізодами Священної історії, розміщені на стінах нави й на сегментах бані.

Система розташування цих зображень до певної міри зумовлена наявністю дверей посередині південної стіни та двома вікнами над ними (навпроти них, посередині північної стіни – одне вікно). Особливістю схеми розпису на цих стінах є також ілюзорно-малярське відтворення на них (впритул до привітарної відгороди) об'ємних бічних віктарних обрамлень з колонами та ускладненої конфігурації завершеннями, у центрі яких – круглі площини із погрудними зображеннями Страсної Богородиці з мечем у грудях (на північній стіні) та св. Петронії (на південній), небесної покровительки дружини діди́ча Вислобоків. Тепер на тлі центральних проїм цих умовних віктарів висять ікони Богородиці Римської (на північній стіні) та Розп'яття з пристоячими, але ймовірно, що первинно ці місця могли займати два віктарики (з образами Воскресення Христового та св. Миколая), що тепер встановлені обабіч арки з бабинця до нави.

Можна гадати, що тіснота приміщення була одним із чинників, що продиктували загальний підхід малярів до образного рішення стінопису у Вислобоках. Цим пояснюється не лише ілюзорність архітектурної конструкції згаданих псевдовіктарів, які фізично не займають місця в інтер'єрі, але й спосіб представлення евангельських сюжетів на бокових стінах. У нижньому ярусі ці композиції оточені арковидними обрамленнями з архітектурно-ордерними елементами, які візуально створюють відчуття просторішого приміщення. Такому враженню сприяє й використання художниками рокайльних мотивів, які надають легкості цілому мистецькому ансамблеві церкви. Тим паче, що й індивідуальна малярська манера виконавців розпису має виразні ознаки стилістики рококо.

Нижче вікна на північній стіні приміщено два іконографічні різновиди сцени Різдва Христового: Поклоніння трьох царів та Поклоніння пастухів. В другому ярусі, зліва од вікна – реалістично потрактована сцена, яка, ймовірно, є своєрідною візуалізацією того місця у віршованому тексті над південними дверима, де є звернене до Бога і Пресвятої Богородиці благання благословити і "люд посполитий" щасливим майбуттям не лише в небі, але й на землі, на якій, як "заплата" за щирі відданість Богові, він, цей люд (в образі зображеного тут дбайливого господаря) сподівається "...щасливих врожаями літ...". Справа од вікна – Хрещення Ісуса Христа св. Йоаном Предтечею... Під верхнім краєм цієї стіни, в картушах складної конфігурації – три сцени: Христос і самарянка, В'їзд в Єрусалим, Зцілення сліпонародженого.

На протилежній стіні, правіше від південних дверей – Обрізання Господнє; вище, поміж вікнами – Благовіщення. Над лівим вікном, у рококовому картуші – Різдво Пречистої Діви Марії, над правим – Христос обмиває ноги апостолам.



Фрагмент розпису північної стіни церкви у Вислобоках. 1763 р.

традиційного в українських церквах циклу Страстей Господніх, ідейною та композиційною домінантою якого є Розп'яття з пристоячими. Враховуючи, що іконографічну програму привіттарної відгороди завершує саме така сцена, вона й розташована на східній стінці підкупольного восьмерика (по осі іконостасу); на кожній із решти семи його граней представлено по два сюжети Страсної дороги Спасителя. Утворений таким чином ярус розписів об'єднує 15 композицій цього циклу (включно із "Розп'яттям з пристоячими"); хронологічна його послідовність починається на південній грані восьмерика й розгортається за годинниковою стрілкою: 1. Ісус молиться у ветрограді. 2. Схоплення Ісуса // 3. Ісуса привели до Анни. 4. Ісуса в ріку штовхнули // 5. Ісуса привели до Кайяфи. 6. Ісуса бичують при стовпі // 7. Ісуса коронують. 8. Ісуса привела до Пилата на ратушу // 9. Ісуса з хрестом провадять. 10. Ісус під хрестом падає // 11. Ісуса роздягають. 12. Ісуса до хреста прибивають // 13. Розп'яття з пристоячими (над центральною віссю іконостаса) // 14. Ісуса зняли з хреста. 15. Ісуса в гріб кладуть.

На площинах восьми сегментів, з яких складається поверхня бані, розташовано шість багатофігурних композицій, які наочно утворюють дві групи зображень. Першу формують сюжети на п'яти сегментах (східному й по

На західній стіні стінопис зберігся не повністю. Очевидно, широка арка, що з'єднує наву з нинішнім бабинцем, була утворена внаслідок розширення давнішого західного входу (якщо він був): на простінках обабіч арки частково збереглися дві євангельські сцени (празникового циклу-?) в ілюзорному архітектурно-ордерному обрамленні, того ж формату, що й на суміжних стінах нави. Над хорами (конструкція яких тепер розібрана) представлено тематично суголосну з їх функцією монументальну композицію: її смисловим центром є цар Давид-псалмопівець, що грає на арфі, обабіч нього – по два ангели (крайні з них акомпанують цареві на трубах).

Зважаючи на обмежену площу стін центрального об'єму храму, автори стінопису у Вислобоках знайшли вдалий варіант розміщення

два обабіч нього), другу – на західному й двох суміжних із ним. Враховуючи Богородичну посвяту церкви, домінантною є композиція Вознесення Богородиці над центральною віссю іконостасу, що займає східний сегмент і частково виходить й на дві суміжні площини, де нема самодостатніх зображень; на них частково виступають і краї композицій з подальших площин, на північному й південному сегментах. Перший із них відведено для сюжету Вознесення Господнього; на другому – Зішестя Св. Духа.

Інша група зображень міститься на решти трьох сегментах бані. Автори іконографічної програми вирішили вивести на цих площинах численний собор небожителів, що їх очолює Пресвята Богородиця, представлена у центрі цієї величної композиції, у верхній частині західного сегмента (навпроти сцени Вознесення Богородиці). Нижче від неї – Адам і Єва, Аарон, євангеліст Лука, Мойсей зі скрижальями, Ієронім(?) з пером і сувоєм для письма. На сусідніх сегментах: справа вгорі – св. Йоан Предтеча, нижче, серед інших – святі Катерина і Варвара; зліва – група апостолів (серед них св. Петро – з ключами), нижче – Три царі під зіркою, євангеліст Лука-? (при мольберті) і св. Григорій Двоєслов (з голубом біля вуха).

Малярськими розписами заповнені також стіни й перекриття вівтарної частини церкви. У її тригранній апсиді, обабіч вівтаря на горному місці – сцени Каяття св. Марії Магдалини (зліва) та Розкаяння апостола Петра (справа); ці дві сцени символізують земні (матеріальні) й духовні дари. Зображення Товія з ангелом-хоронителем розміщене на північній (лівій) стіні святилища, Жертвоприношення Авраама – на південній. На великій площині північного схилу перекриття – "Собор ангельських сил", на південному основний акцент зроблено на зображенні Трьох святителів (Василія Великого, Йоана Златоуста, Григорія Богослова), за якими – троє священнослужителів у чорних мантиях. На склепінні над запрестоллям – доволі своєрідне представлення Новозавітної Тройці (Голуб-Дух, обабіч якого – голови Бога-Отця та Ісуса Христа), нижче – ангельські хори. На західній стіні вівтаря, над вирізом у ній – сюжет "Навчання Пресвятої Діви Марії" (зображення святих Йоакима й Анни, з маленькою Марією, що тримає книжку). Обабіч цього зображення – два круглі клейма, в яких – постаті святих архидиякона Лаврентія (зліва) та охоронця від полум'я і пожеж Флоріана (з його атрибутом – чеберком, із якого ллється вода). На дверях із вівтаря в захристію (з лівого боку) – цілофігурна фронтальна постать Мелхиседека.

У згаданому віршованому написі над південними дверима церкви висловлюється вдячність за зведення цього храму також і тогочасному єпископові Львівському Льву Шептицькому (очолював єпархію упродовж 1749–1779 рр.), котрий багато уваги приділяв упровадженню в життя керованої ним Церкви нових мистецьких форм, що особливо виявилось при спорудженні Святоюрського архітектурно-мистецького ансамблю у Львові (кафедрального собору з прилеглою забудовою та Митрополичою палати) – одного з вищих досягнень культури бароко на українських землях, останніх етапів його розвитку.

Певною мірою ці тенденції віддзеркалились і в мистецькому облаштуванні церкви у Вислобоках: не лише у конфігураціях і декоруванні компонентів привітарної відгороди (як низького іконостасу, так і верхніх рядів іконостасної програми, відтвореної засобами монументального малярства), але й у підходах до



Цар Давид (фрагмент розпису західної стіни церкви у Вислобоках. 1763 р.)

розміщення й образного трактування стінописних композицій у навій й святилищі цього храму. Така спрямованість простежується хоч би у сцені Стрігіння Господнього, потрактованій як урочисто-пожвавлена подія у приміщенні, що нагадує радше палацовий інтер'єр, аніж церкву, й таке враження підсилюють легкий впевнений рисунок і динамічно скомпонована група персонажів.

Впроваджуваний львівським єпископським двором напрямок розвитку української сакральної культури отримав резонанс не лише у Вислобоках, але й у більш віддалених місцевостях. Якщо говорити про монументальне малярство, то близьким до розпису у Вислобоках не лише за часом виконання, але й своєю художньою образністю та малярськими прийомами був і стінопис втраченої насьогодні церкви Введення Пречистої Діви Марії в храм у с. Пійло (недалеко Калуша на Івано-Франківщині). У ньому ще наочніше проглядає світський елемент, що виявилось не лише в окремих деталях тих чи інших композицій, але й у загальному авторському задумі стінопису та підходах до прийомів його малярського втілення. Реалізований майже одночасно зі зведенням будівлі та виконаний за цілісною програмою (здається, що й одним майстром), цей стінопис був характерним для епохи мистецьким явищем, на образності якого виразно позначилися стильові ознаки рококо¹¹.

Ймовірно, цей стінописний ансамбль постав на початку 1790-х років, оскільки храм був посвячений єпископом Львівським Петром Білянським 1794 року. Фундаційний напис, що був у церкві, вказував на пароха с. Пій-

ло о. Василя Кульчицького як фундатора церкви, та 1778 рік, як час завершення будівництва (церковні шематизми датують церкву 1768/1778 рр.¹². Враховуючи наочне посилення в малярстві цього храму світських тенденцій, властивих радше для мистецького оздоблення римо-католицьких святинь того часу, було висловлено спостереження про спорідненість цього малярського ансамблю з розписами Вознесенського костела в Дрогобичі, що їх виконав художник Борщ на початку XIX ст.¹³.

Планувально-просторова структура хрещатої однобанної церкви (східне, північне й південне крила церкви – п'ятигранні, тобто, мають тригранні закінчення) значною мірою зумовила виділення в композиційній системі розпису п'ять сюжетно-тематичних блоків зображень. В просторі бані (включно з восьмериком під нею) укладачі іконографічної програми й маляр розгорнули апокаліптичні мотиви: в її склепінні – ангели з трубами, що звіщають кінець світу і друге пришестя Спасителя; на стінах восьмерика – сцени з Одкровення св. Йоана Богослова, в тому числі – Ангел з книгою, Семиголовий змії, Вершник на білому коні, Два оливні дерева та річка.

У вівтарі, враховуючи Маріїну посвяту церкви, було розміщено Богородичні сюжети: Різдво Пречистої Диви Марії, Благовіщення, Обручення Марії з Йосифом, Зустріч Марії та Єлизавети, Втеча до Єгипту, Неопалима купина. Північне крило церкви оздоблювали дев'ять клейм зі сценами Страстей Господніх: Христос перед Анною, Христос перед Пилатом, Христос перед первосвященником, Бичування при стовпі, Коронування терновим вінцем, Несення хреста, Падіння під хрестом, Розпінання Ісуса на хресті, Зняття з хреста і положення до гробу, Воскресіння. На площинах стін та склепінні південного крила містилися різнохарактерні сюжети, що, зокрема, включали в себе зображення пророків Даниїла, Йони, Іллі, святих Марії Магдалини, Онуфрія, а також сцени Неопалимої купини, Лота з доньками, Самсона, що роздирає пащу лева. Про належне опанування художником анатомії людського тіла свідчила великоформатна ростова постать св. Христофора¹⁴.

Особливою незвичністю для Східнохристиянської мистецької традиції відзначалися розписи одного з реєстрів бабинця – західного крила церковної будівлі. Його малярське оздоблення складалося з трьох ярусів зображень, які лише у верхньому з них, на трьох гранях склепіння, безпосередньо пов'язувалися зі Східнохристиянською іконографією сюжетами Огненного сходження пророка Іллі на небо, Усікновення голови св. Йоана Предтечі та Св. Юрія Змієборця. У нижньому ярусі розпису, на західних частинах північної й південної стін, художник розмістив дві сцени, пов'язані з есхатологічною тематикою, однак вони лише асоціативно викликають у пам'яті властиві для українського сакрального малярства монументальні композиції Страшного Суду. Тут же представлено лише два мотиви мук, яких зазнають грішники у пеклі.

Тематика середнього яруса цього блоку стінописів у Пйіллі значною мірою зумовлена своїм розташуванням на рівні хорів. У першу чергу йдеться про західну стіну, на якій не лише ілюзорно відтворено арки балкона-галереї, подібно до тих, що бували у бенкетно-танцювальних залах панських палаців. Порівняно з розписами церкви у Вислобоках, автор пійлянського стінопису зробив наступний крок. Якщо там на західній стіні, над хорами було представлено ще біблейського псалмопівця, царя Давида з арфою, грі якого акомпанують ангели

із сурмами, то в Пійлі на цьому місці, на розкішній галереї з арками на колонах, маляр у центрі зобразив уже модно одягнену жінку-органістку, а обабіч неї, за парапетом під бічними арками – дві групи музикантів та співаків, в рисах зовнішності яких вгадується портретність конкретних людей. Незвична перед тим стилістика й манера виконання дала підставу стверджувати, що "вільна манера його [розпису – О.С.] виконання не має аналогій в розписах інших збережених церков"¹⁵. Не виключено, що й парні фундаторські портрети подружжя Кульчицьких, що були в церкві¹⁶, виконані автором вказаного стінопису, оскільки манері їх виконання також властиве широке узагальнене малярське трактування у поєднанні з гостротою спостереження, підкресленою й акцентами детально відтворення окремих деталей одягу чи рис обличчя.

У цьому ж ярусі розписів західного крила церкви, на південній та північній стінах, містилися по дві символіко-алегоричні сцени: ближче до західної стіни – зображення німфи Мелюзини, а навпроти –"Алегоричне зображення Віри та молодого сатира"; зі сторони нави – Алегорія справедливості й Алегорія віри¹⁷. Моралізаторський зміст цих зображень певною мірою кореспондувався з двома згаданими зображеннями у нижньому ярусі розпису, ідейно пов'язаними з тематикою Страшного Суду, протиставляючи категорії Віри та Справедливості міфологічним символам Мелюзини й Сатира (якого на відповідному малюнку шмагає різкою цнотлива жінка).

Подібно до того, як розписи у Вислобоках хоч би й опосередковано пов'язані з іменем Льва Шептицького, так само і при згадці про стінописи в с. Пійло не видається випадковістю зафіксована згадка про його наступника на владичій катедрі Львова, єпископа Петра Білянського, який посвячував новозведений храм. Саме П. Білянський безпосередньо був причетний до практичного проведення будівельно-оздоблювальних робіт при спорудженні Святоюрського архітектурно-мистецького ансамблю у Львові, спочатку як помічник Л. Шептицького, а згодом продовжувати їх уже в ролі його спадкоємця. Безперечно, упродовж цього процесу формувалися його естетичні смаки, орієнтовані на західні мистецькі цінності, тим паче, що у мистецькому колективі, задіяному при цих масштабних роботах, були такі видатні особистості, як архітектор Бернард Меретин, скульптор Йоан-Георгій Пінзель, маляр Лука Долинський.

Можна не сумніватися й у тому, що це викликало відповідний резонанс серед бодай частини єпархіального духівництва, доказом чого стало також і малярське оздоблення церкви Введення Пречистої Діви Марії в храм у с. Пійло, реалізоване її фундатором, тодішнім парохом, о. Василем Кульчицьким. Цей факт акцентує й на значимості та ролі духовенства в житті тогочасного українського села в Галичині, особливо, якщо зважати, що він належав до однієї з численних тут священничих династій, які нерідко налічували по кілька поколінь (останній з роду Кульчицьких, о. Йосиф, був парохом у с. Пійло упродовж 1832–1846 рр.¹⁸).

Підсумовуючи, можна стверджувати, що комплекс настінних розписів у церкві Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки, короткий опис якого тут запропоновано, заслуговує докладнішого всестороннього наукового розгляду, як одна з небагатьох зацілілих пам'яток українського монументального малярства пізнього бароко, у якій сфокусовано ряд суттєвих проблем його розвитку.

- 1 Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура // Історія українського мистецтва. – Т. 3. – К., 1968. – С. 39.
- 2 Теодорович Н.И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Т. II. – Почаїв, 1890. – С. 1084–1085.
- 3 Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура... – С. 40.
- 4 Логвин Г. Н. Настінні розписи в дерев'яних храмах // Історія українського мистецтва. – Т. 3. – К., 1968. – С. 154.
- 5 Павло Халебський. Україна – земля козаків. – Київ, 2008. – С. 76.
- 6 О могиле Аскольдовой в Киеве – Київ, 1892. – С. 3.
- 7 Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура... – С. 39, прим. 40.
- 8 Blazejowskyj D. Historical sematism of the archeparchy of Lviv (1832–1944). – Vol. I. Administration and Parishes. – Київ–Львів, 2004. – С. 463.
- 9 Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. – Львів, 1998. – С. 286.
- 10 В контексті розгляду загальної історії українського монументального малярства, до цієї пам'ятки звертався відомий дослідник вітчизняного мистецтва, Павло Жолтовський (див.: Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – Київ, 1988 – Р. 91–92, 97).
- 11 Жолтовський П. М. Монументальний живопис... – С. 116.
- 12 Blazejowskyj D. Historical sematism ... – Р. 578.
- 13 Жолтовський П. М. Монументальний живопис... – С. 118.
- 14 Жолтовський П. М. Монументальний живопис... – С. 117, 155.
- 15 Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1985. – С. 175.
- 16 Один з них, портрет Ганни Кульчицької, дружини о. Василя Кульчицького, тепер зберігається в Національному художньому музеї України в Києві.
- 17 Жолтовський П. М. Монументальний живопис... – С. 117, 112, 113.
- 18 Blazejowskyj D. Historical sematism ... – Р. 578.

Наталія Сінкевич,
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника

ОСОБЛИВОСТІ Й ОСНОВНІ РИСИ КУЛЬТУ ІКОНИ МИКОЛАЯ МОКРОГО У КИЄВІ (XVII–XIX СТ.)

Досліджено основні особливості шанування ікони Миколая Мокрого – святині, що протягом кількох століть зберігалася у Софії Київській. Розглядаються такі питання, як активізація та призупинення розвитку культу, аналізуються пов'язані з іконою літературні твори та паралітургійні практики.