

на хвилі ідей незалежності в суспільстві Польщі й України визрівало почуття національного самоусвідомлення, що проявилось в оспівуванні героїчної історії батьківщини, в прагненні визволитися від поневолювачів. Одним із чинників національного самоусвідомлення еліти Польщі й України стало бажання збереження пам'яток історії та культури. В цьому контексті діяльність Леона Жевуського набуває чималої значущості. Сучасники зазначали, що він перетворив замок в справжній музей, яких тоді в Європі ще не було.

Як відомо, на той час у багатьох палацах знаті мистецькі колекції не мали музейного характеру й служили здебільшого елементом суспільного статусу вельмож або окрасою їхнього побуту. Палаці перебудовували, модернізували, а нерідко продавали й під знесення, після чого мистецькі цінності часто назавжди зникали. Ця практика, на превеликий жаль, існує і в наш час.

Усвідомлюючи історичну та мистецьку вартість Підгірців як історико-мистецької пам'ятки, Леон Жевуський врятував її для нащадків.

-
1. Rychlicki F., Podhorce z ich okolicą "Rozmaitości" 1819 r. № 114.
 2. Niemcewicz J. Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811–1828 odbyte, Paryż. 1858.
 3. Dębicki L. Z. Leon hr. Rzewuski, Kraków. 1870.
 4. L. T. Olesko, Brody i Podhorce. "Szkoła", R. 12: 1879, nr. 29.
 5. Bania Z. Pałac w Podhorcach. „Rocznik Historii Sztuki”, 1891, t. XIII.
 6. Kryczynski W. Zamek w Podhorcach, Zloczów. 1894.
 7. Kieniewicz S. Rzewuski Leons (Leon) Polski słownik biograficzny, t. XXXIV. Wrocław-Warszawa-Kraków. 1992.
 8. Ostrowski J. K., Petrus J. T. Podhorce. Dzieje wnętrz palacowych i galerii obrazów, Kraków. 2001.
 9. Kamalowa D. Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce, t. 1. Warszawa. 2003.
 10. Nicieja S. Twierdze kresowe Rzeczypospolitej. Warszawa. 2006.
 11. Козинкевич Оксана. Він хотів змінити світ // Мистецтвознавство України. — Вип. 11. — К., 2010.

Оксана РЕМЕНЯКА,
кандидат мистецтвознавства, старш. наук. співроб.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПИСУ ПОЛЬСЬКО–УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ В АКсіОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ КАТОЛИЦЬКО–ПРАВОСЛАВНОГО ПРОТИСТОЯННЯ XVI–XVIII ст.

О. Ременяка. Стилiстичнi особливостi iконопису польсько-українського пограниччя в аксіологічних вимірах католицько-православного протистояння XVI–XVIII ст.

Стаття присвячена іконописним особливостям західних земель України, зокрема Холмщини та Подляшся, у XVI–XVIII ст. Висвітлюються складні релігійні, етнічні, культурні явища цього періоду, аналізується творчість майстрів та пам'ятки іконописного мистецтва.

Ключові слова: західноукраїнський іконопис, XVI–XVIII ст.

О. Ременяка. Стилiстические особенности иконописи польско-украинского пограничья в аксіологических измерениях католическо-православного протистояния XVI–XVIII вв.

Статья посвящена иконописным особенностям западных земель Украины, в частности Холмщины и Подляшья, в XVI–XVIII вв. Освещаются сложные религиозные, этнические, культурные явления этого периода, анализируется творчество мастеров и памятники иконописного искусства.

Ключевые слова: западноукраинская иконопись, XVI–XVIII вв.

O. Remenyaka. Stylistic features of icon-painting of Polish-Ukrainian borderzone in axiological measurings of catholic-orthodox conflict in the 16–18th centuries.

This article is devoted to the icon-painting features of Western Ukraine, including Holm and Podlasie, in the 16–18th centuries. The author highlights the complex religious, ethnic, cultural phenomena of this period, analyses creativity of the masters and the memorials of icon art.

Keywords: Western Ukrainian iconography, the 16–18th centuries.

Стан, в якому опинилося православ'я на Холмщині та Підляшші у XVI–XVIII ст., був результатом дуже складних етнічних, релігійних, культурних і економічних процесів та явищ. У певному сенсі XVI ст. для мешканців усього православного ареалу Східної Європи було спробою «приспосувати свою систему координат до того факту, що Візантії вже більше не існувало», проте упродовж багатьох століть після падіння Візантії Східна Європа активно користувалася візантійським культурним спадком [1].

У цьому контексті для України, особливо для її західних земель, винятково неоднозначною подією стала Берестейська унія. З одного боку, саме через Польщу Україна отримала досить потужну ін'єкцію західної культури, що особливо стосується стилістики бароко та Ренесансу, а українська культура, в свою чергу, влилась у культурний контекст Польщі, позначившись на польській мові і літературі. З іншого боку, внаслідок потужної католицької експансії провідна верства українського суспільства поступово стає частиною польського державного механізму, втрачаючи будь-які зв'язки з рідним культурним середовищем. Цей же потужний натиск на «Dzikie pola» — своєрідний «wild west» Речі Посполитої, породжує в українському культурному середовищі гасло «За віру руську!» і на культурному рівні набуває форми релігійної полеміки та православно-освітнянського руху [2]. Практично, у XVII ст. Берестейська унія на українських землях стає каталізатором релігійно-національного руху під прапором православної церкви.

Плід наступної доби завжди закладено в добі попередній — Берестейська унія, яка по суті була наслідком Флорентійського собору 1439–1445 рр., у свою чергу, майже через сто років призвела до союзу Богдана Хмельницького з Москвою, себто до Переяславської угоди. Фактично ціле століття Україна балансує між двома угодами — Люблінською (1569) та Переяславською (1654).

У цій складній історичній ситуації Унійна церква, займаючи позицію середнього явища, з обох боків сприймалась як церква упосліджених. У Польщі Унійний костел був трактований як другорядний — його називали хлопським костелом, що було насамперед результатом упередженого ставлення латинського кліру та світських осіб до візантійської культури, як нижчої за латинську. Уніатів подекуди сприймали гірше, аніж православних, змушуючи їх приєднатись або до православних, або до католиків [3]. Окрім того, уніатська ієрархія прагнула до здобуття тих самих соціальних привілеїв, якими володів латинський клір, що, звісно, не могло не викликати агресії з боку останніх.

В українській культурі цього часу відбувається своєрідне поєднання, а радше «сплавляння» старих православних, «візантійських» традицій з традиціями латинськими, римо-католицькими, що відбувається на тлі протистояння, в якому гострота полеміки лише доводила необхідність існування ворога для кожної



Станіслав Михальський. Коронування Богородиці.
XVIII ст. Музей Волинської ікони в Луцьку

з полемізуючих сторін. Найяскравіші постаті української культури цієї доби — Мелетій Смотрицький, автор «Треносу або ляменту на захист єдиної апостольської східної церкви», спрямованого проти католиків, проте писаного бездоганною польською мовою, сам переходить в уніатство, потім кається, але все одно помирає уніатом, Касіян Сакович, автор віршів «На жалобний погреб гетьмана Сагайдачного», теж переходить в уніатство, видатний український гравер Олександр Тарасевич, автор відомої гравюри з першотвору Чудотворної ікони Богородиці Холмської, виконаної на замовлення уніатського єпископа Якова Суші, сам стає уніатом, проте останні роки проводить у Києво-Печерській лаврі, прийнявши після постригу ім'я Антоній, на честь одного з засновників лаври. Саме він був одним з тих митців, хто приніс на київський ґрунт традицію гравюри-панегірика, запозичену у католиків.

Ці та інші особистості вливаються у новий-старий організм Унійної церкви, приносячи з собою традицію, знакову систему православної церкви. Саме її потребує новоутворена конфесія для утвердження своїх доволі непевних позицій.

Якщо загальна тенденція для української культури того часу — пониження престижу усього «старого і рідного», піднесення всього, що сприяло асиміляції, то у царині сакрального мистецтва, де домінують залишається ікона, справа виглядає трохи інакше. Тут панує константа — канон, віками вироблена знакова система візантійського релігійного обряду, за престиж володіння якою точиться боротьба.

Яскравим прикладом є змагання між уніатами та православними, центральною постаттю якого став унійний єпископ Яків Суша, за посідання символу Єдиної Християнської Церкви — Чудотворного образу Богородиці Хомської, своєрідного символу церковної єдності, оскільки образ цей було створено у Візантії до церковного розколу. Унійський єпископ переконував, що у Холмі на унію «навертаються» православні і козаки завдяки Чудотворному образу Богородиці Хомської. Щодо іншої знакової ікони, той же Яків Суша писав: «До Жировіц, до Найсвятішого образу Богородиці стільки еретиків і схизматиків найславнішими чудесами Матері Божої до унії і католицизму приєднали ми» — намагаючись у такий спосіб довести Риму значимість і вагу новоутвореної Унійної церкви, чим, у свою чергу, викликав не менш експресивне обурення православних [4].

Особливо цікавими є місцеві рефлексії, які проявляють ментальність та стан тогочасного суспільства. З російськомовної польської преси XIX ст. відомо про скандал, що стався, коли собор на Святій Данилової Горі в Холмі перейшов у руки уніатів. Яків Суша знищив залізну решітку, яка з «давніх часів була прироблена до ікони, щоб попередити пограбування і напади». До цієї решітки «благочинні шанувальники ікони ставили у великій кількості запалені свічки, оскільки свічники, які стояли перед іконою усіх свічок вмістити не могли». Суша обурився, оголосивши це «невіглаством колишніх часів, бо від свічок на решітці ікона покривалась кіптявою, знаходячись якби в темниці», і знищив решітку [5].

Саме іконопис став, як писав польський історик та історіософ початку XX ст. Фелікс Конечни, тим «східним етнографічним джерелом, цивілізаційно вищим за впертість неуктва схизми, що влилось до костелу...» [6]. Унійна церква, яка змушена була виборювати собі місце під сонцем, потребувала свого «знаку посеред поля бою» і ним, безперечно, могла бути тільки ікона.

Цікавою ілюстрацією, з точки зору ставлення до ікони як засобу пропаганди власної легітимності у релігійному протистоянні між різними конфесіями, може слугувати листівка, виявлена автором у Дієцезіальному музеї в Седльцах (Польща), яка називається «Мучеництво русинів» та ілюструє події 1874–1875 років на Холмщині, Підляшші та Любельщині, пов'язані з ліквідацією уніатських єпархій російським урядом. Центральне місце тут посідає образ Богородиці Холмської, до якого звертались за порятунком від переслідувань уніати, «а були й такі, що воліли добровільно згоріти, аніж перейти у схизму», — читаємо у підписі до листівки.

Православна традиція виробила своє духовне бачення, що знайшло свій вираз у особливій формальній мові, хранителем якої був канон. Проте поступово канонічна функція ікони доповнюється, а пізніше повністю замінюється її глядацькою функцією, продиктованою особистісним, світським ставленням середовища, яке призвичаювалось до нових умов. На жаль, у боротьбі за володіння самим предметом зникає його духовне бачення, і такий наслідок є цілком закономірним [7].

У другій половині XVII ст. у західноукраїнському іконописі розширюється «репертуар»

та відбуваються зміни в іконографії. До нових сюжетів належать «Христос-виноградар» та «Коронування Богородиці», які мають подальший розвиток у наступному столітті. Обидві теми, що розвивалися під впливом західноєвропейських традицій, в українському середовищі отримали повне сприйняття.

Особливо популярним стає «Коронування Богородиці». Саме з приводу цього сюжету в російськомовній пресі Холмщини кінця XIX ст. можна було прочитати, що в соборі на Данилової Горі за єпископа Максиміліана Рилли «лише одна ікона залишається за зовнішнім виглядом незмінно православною, а тому треба було її прикрасити по-католицьки, для цього і потрібна була її коронація...» [8].

«Коронування Богородиці» має дві інтерпретації. Перша — це коронування Богородиці ангелами, як, наприклад, в іконі з с. Тростянець Ківерцівського р-ну, друга — Коронування Діви Марії в присутності Новозавітної Трійці, тобто св. Отця, Сина і Св. Духа, зображеного у вигляді голуба. Це так званий неканонічний тип Трійці, який в українській іконографії з'являється у кінці XVI ст. під впливом католицизму. Обидві версії «Коронування» розвиваються паралельно, як самостійні іконографічні схеми.

Останнім оплотом православної традиції була православна Волинь. 1711 р. Луцька єпархія, що існувала принаймні від 1326 р., з православної перетворюється на уніатську, разом з тим обриваються й традиційні зв'язки Волині з православними духовними центрами, зокрема з Києвом. Це не могло не залишити свого сліду в іконописі. Деякі ктитори замовляють ікони для уніатських церков, таким є, наприклад, «Коронування» волинського майстра-іконописця Станіслава Михальського, який разом із сином Томашем мав на теренах Волині свою іконописну майстерню і, судячи зі збереженого доробку, працював переважно на замовлення уніатів [9]. Проте тими ж іконописцями з однаковим успіхом виконуються замовлення і для православних храмів — майстри-іконописці пограниччя були доволі вправними білінгвістами і за потребою легко переходили з «*pictura greaca*» на «*pictura latina*».

В іконі з майстерні Михальських представлено новозавітну Трійцю — Христа, Творця Саваофа і Святого Духа, які коронують Діву Марію. Голову Марії обрамлено вінком з шестипелюсткових розеток, під ногами місяць — у християнстві символ Богородиці [10]. В Одроквенні Іоанна Богослова (12.1) Діва Марія представлена як «Жінка, зодягнена в сонце, а під ногами місяць, а на голові її вінок із дванадцяти зір» — практично, маємо візуальну цитату з Апокаліпсису. Біля ніг Марії два янголи-путті: той, що ліворуч — з вінком, той, що праворуч — з лілеєю і гранатом, сік якого у знаковій системі XVIII ст. символізував кров мучеників і любов небесну, а зібране під однією шкіркою сім'я — церковну спільноту, об'єднану омофором єдиної церкви; явний натяк на місію Унійної церкви. В іконі очевидним є перевантаження атрибутикою — у борні за право бути легітимними, у прагненні наблизити образ до змінених умов сприйняття, уніати втрачають сакральну сутність візантійської традиції.

У цей же період стають популярними зображення св. Георгія-воїна у лицарських обладунках. Подібний тип репрезентовано в іконі з с. Кутрів Горохівського р-ну — Георгій одягнений у кірасу з характерною прикрасою у вигляді маскарона на плечі. Динамічно



Коронування Богородиці. XVIII ст. Тростянець Волинської обл. Музей Волинської ікони в Луцьку



Св. Катерина. Середина XVIII ст. Село Хворостів Волинської обл. Музей Волинської ікони в Луцьку

модельовані драперії зеленої сорочки — явний вплив європейського світського живопису, в той час як класичний трілісний ритований орнамент золоченого тла свідчить про формальне збереження іконописної традиції.

Трохи подібна за стилістикою до св. Георгія ікона Св. Іоанна (Волинь, Луцький район, XVIII ст.). Символ євангеліста — орел, трактований майже геральдично — голова повернена праворуч, крила розпростерті. Житійна сцена — успіння Іоанна — винесена у невластивий для православної традиції спосіб — осібно, у лівий нижній кут. У правому куті так само виокремлена сцена мучеництва у котлі і одночасно натяк на Одкровення Іоанна — Геєну Вогняну у сценах Страшного Суду завжди зображали у нижній правій частині. У лівій руці чаша зі змією, як нагадування про спокуси на острові Патмос — апокрифічний сюжет, введений в іконопис народною традицією, яка впевнено входить в уніатську ікону.

Серед численних іконописців цього періоду на Волині найбільш знаним є Йов Кондзелевич. Його твори відзначаються особливо майстерним виконанням, вишуканим колоритом, знанням іконописних традицій, які художник гармонійно поєднує з засадами європейського мистецтва.

Доробок цього майстра помітно трансформує національну іконописну традицію, наближаючи її до належного естетичного сприйняття в тогочасному мистецькому середовищі. Еталонним зразком його творчості є ікона «Георгій-воїн», яка характеризується певними новаціями у сюжеті та експресивністю художньої мови. У цій іконі той самий прийом, що й у Св. Іоанна — в лівий кут винесена сцена змідборства — явні впливи західної іконописної традиції.

Образ Св. Катерини (сер. XVIII ст., с. Хворостів) за стилістикою перегукується з тростянецьким «Коронуванням Богородиці». Ритоване по левкасу доличне письмо сірого кольору, виконане травленим сріблом, вкрите золотими ритованими квітами. Веселий янгол-путті на хмарці — явне запозичення з європейського бароко. Разок перлів, який вже немає нічого спільного з іконописними «жемчужками»¹, досконало гармонує з делікатним білим мереживом сукні — доволі світський елемент кохання фактурами тканин, свідчить про знання художником традицій західноєвропейського портретного живопису. Глибока об'ємна рама покрита травленим сріблом так само, як сукня, і практично є її продовженням — тут бачимо явні впливи народної традиції, ознаки «страху пустоти», властивого творам народного спрямування.

Ікони Св. Варвари (с. Сьомаки Луцького р-ну) та Св. Параскеви (с. Підгайці Луцького р-ну, поч. XVIII ст.) теж відтворюють стилістичну тенденцію епохи. З одного боку, своєю усталеною композицією та стилістикою ікони боронили догмати православної церкви від католицизму та реформаторського руху, а з іншого, — спираючись на народну творчість, іконопис використовував досягнення західного мистецтва. В такий спосіб у царину іконографічного сакруму входив профанум, але так само, як тінь робить світло яскравішим, профанум у невеликих дозах творив сакральну частину більш рельєфною.

XVII–XVIII ст. для земель польсько-українського пограниччя були доволі складним періодом. У сакральному малярстві це проявилось, з одного боку, в консервативному ставленні до іконописної традиції, а з іншого — у природному поступі європейського мистецтва.

¹ Імітація перлів по краях тканини в іконах.

Були прихильники обох тенденцій, але суперечку, нарешті, вирішили замовники-уніати, які користуючись знаковою системою православної традиції, змусили переосмислити старі сюжети у відповідності з новими естетичними вподобаннями та витворити нові. Характерною ознакою цього часу є значне зменшення кількості творів елітарного рівня — очевидно, попит у всі часи породжував пропозицію. Практично, візантійська форма, відлучена від її природного літургійного середовища, вводиться у релігійний репертуар західного мистецтва, посилюючи його східними прототипами. Проте сама сакральна традиція української культури поступово втрачає свій авторитет під натиском європеїзованої цивілізації.

1. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII ст. — Львів, 2001. — С. 60.

2. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. — Нарис 8: Польща в українській історії.

3. Litak S. Kościół Unicki obrządku greckiego na styku dwóch kultur w XVI–XVIII wieku // Belarus Luthuania Poland Ukraine. The Foundation of Historical and cultural traditions in East Central Europe. International Conference. — Rome, 1990. — S. 264.

4. Mironowicz A. Prawosławie i unia za panowania Jana Kazimierza. — Białystok, 1997. — S. 167.

5. Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской Архидиоцессальной кафедре за 1895 год. — № 3.

6. Цит. за: Papierzyńska-Turek M. Prawosławie i grekokatolicyzm w polskiej historiografii i publicystyce historycznej // Spotkania Polsko-Ukraińskie. — Lublin, 1992. — S. 47–57.

7. Буркхард Титус. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. — М., 1999. — С. 7.

8. Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской Архидиоцессальной кафедре за 1895 год. — № 3.

9. Ярашэвіч А. Абразы Тамаша Міхальскага у музеі старажытнабеларускай культуры (Мінск) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису. — Луцьк, 2000. — С. 59–60.

10. Успенский Б. Солярно-Лунарная символика в облике русского храма // California Slavic Studies. — Vol. 16. — University of California Press. — Berkeley, Los-Angeles, Oxford. — 1993. — P. 241–251.

Володимир ПЕТРАШИК,
кандидат мистецтвознавства

МАЛОВІДОМА ДОСЛІДНИЦЬКА ШЕВЧЕНКІАНА МИКОЛИ БУРАЧЕКА

В. Петрашик. Маловідома дослідницька шевченкіана Миколи Бурачека.

Стаття присвячена дослідженню творчості Т. Г. Шевченка пейзажистом і науковцем Миколою Бурачеком та його внеску в розвиток шевченкознавства України ХХ ст.

Ключові слова: Шевченко-художник, жіночий портрет, ілюстратори «Кобзаря», офорт.

В. Петрашик. Малоизвестная исследовательская шевченкиана Николая Бурачека.

Статья посвящена исследованию творчества Т. Г. Шевченка пейзажистом и ученым Николаем Бурачеком и его вкладу в развитие шевченковедения Украины ХХ века.

Ключевые слова: Шевченко-художник, женский портрет, иллюстраторы «Кобзаря», офорт.

V. Petrashyk. Little-known scientific shevchenkiana by Mykola Burachek.

The article analyzes the scientific shevchenkiana by a landscape painter and scientist Mykola Burachek and his contribution to the development of Shevchenko studies in Ukraine in the 20th century.

Keywords: Shevchenko an artist, portraits of women, illustrators of “Kobzar”, etching.

Попри те, що мистецька творчість Тараса Шевченка доволі широко висвітлена в працях