

ЛІТЕРАТУРА

1. Діалог, який не завершується / [упоряд. Т. Сеніна]. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 2008. – 52 с.
2. Заслужений художник України Євген Удін. – Тернопіль, 2007. – 95 с.
3. Ліберний О. Прекрасний світ картин Євгена Удіна / О. Ліберний // Свобода. – 2011. – № 44. – С. 8.
4. «Музей Юліуша Словацького «Година роздумів...»: інформатор-путівник. – Тернопіль : ТЕРНО-ГРАФ, 2008. – 32 с.
5. «Музей Юліуша Словацького – «Година роздумів...». – Тернопіль : ТЕРНО-ГРАФ, 2008. – 72 с.
6. Наші імена в енциклопедії // Замок. – 2011. – № 5–8. – С. 9.
7. Сорока П. На рівні душі. До 70-річчя від дня народження і 50-річчя творчої діяльності Євгена Удіна / П. Сорока // Образ М. – 2007. – № 3. – С. 130.
8. «Там, де Іква сріблиться імлюю...»: літературно-мистецький альманах / [упоряд. Т. Сеніна]. – Тернопіль : Джура, 2007. – 272 с.
9. Юліуш Словацький (4.09.1809 – 3.04.1849): бібліогр. покажчик / (Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Державний архів Тернопільської області, Терноп. обл. краєзн. музей, Обласний літ.-мемор. музей Юліуша Словацького, бібліотека Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка) / [уклад. М. Друневич та ін.]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. – 160 с.

УДК 710 (477.84)

Л. М. КВИЧ

ІКОНА ЗАРВАНИЦЬКОЇ БОГОРОДИЦІ: МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено ікону Зарваницької Матері Божої, що розглядається в мистецькому аспекті. Детально проаналізовано іконографічний тип та засоби художньої виразності. Розглянуто історико-мистецьку цінність ікони як одного із творів сакрального українського мистецтва, важливого для дослідження іконографії «Богородиці Одигітрії». Охарактеризовано техніко-технологічні характеристики ікономалярного твору.

Ключові слова: ікона, мистецтво, аспект, культ, традиція, образність.

Л. М. КВЫЧ

ІКОНА ЗАРВАНИЦЬКОЇ БОГОРОДИЦІ: ХУДОЖЕСТВЕННИЙ АСПЕКТ

В статье исследовано икону Зарваницкой Матери Божьей, которая рассматривается в художественном аспекте. Детально проанализированы иконографический тип и средства художественной выразительности. Рассмотрено историко-художественную ценность иконы: как одного из произведений сакрального украинского искусства, важного для исследования иконографии «Богородицы Одигитрии». Охарактеризованы технико-технологические характеристики икономалярного произведения.

Ключевые слова: икона, искусство, аспект, культ, традиция, образность.

L. M. KVYCH

ICON OF THE BLESSED VIRGIN OF ZARVANYTSYA: ARTISTIC ASPECT

The article is devoted to the icon of the God's Mother of Zarvanytsya being considered in artistic aspect. The iconographic type and means of artistic expression are analyzed in detail. It is revealed the historical and artistic value of the icon: as one of the Ukrainian sacral works of art,

important for research of 'Blessed Virgin Odygiriya' iconography. The technical and technological characteristics of icon-painting work are presented.

Key words: *icon, art, aspect, cult, tradition, imagery.*

Ікона Зарваницької Матері Божої – одна з найвідоміших в Україні. Її доля є напрочуд цікавою. Актуальність проблеми визначається особливістю культу вшанування чудотворної ікони, який особливо зріс у наші дні. Ікона Зарваницької Богородиці цікава вже часом свого походження – XVII ст. Вона була відзначена у певних джерелах як матеріал для наукової роботи, але через відсутність дослідницьких праць докладне вивчення ікони стало вкрай необхідне. Наше дослідження звернене до проблеми походження та іконографічних відмінностей між іконою та ризою.

Сповнена глибокого змісту, її художня мова, відмінна від стилістики західноєвропейського мистецтва, стала предметом вивчення і дослідження таких провідних фахівців, як Д. Степовик, А. Овсійчук, М. Алпатов, М. Барська, В. Лазарев, Л. Любимов. Крім мистецтвознавців, її досліджують і теологи, зокрема проф. Б. Ионайтис, архієпископ Анатолій (Мартиновський), М. Тарабукин. До теми ікони звертаються У. Соловйов, Р. Федотов, і З. Булгаков, а із сучасників (у богословському аспекті) П.-Д. Квич [4].

Мета роботи – розкрити художні якості ікони Зарваницької Матері Божої як мистецького твору, проаналізувати її стилістичні та іконографічні особливості, спробувати відшукати аналогії, з'ясувати її походження.

За багатомісячний період існування релігійного центру Зарваниці її відвідали мільйони людей. Культ Діви Марії особливо зріс у наші дні. Очевидно, причиною цього є не лише мальовнича природа і сучасні архітектурні сакральні будівлі, а саме чудотворна ікона Зарваницької Матері Божої з дитятком Ісусом на руках. Саме вона є духовним і мистецьким серцем Зарваниці.

Теперішня Зарваницька чудотворна ікона – це зображення фігур Богоматері і дитятка, яке на початку XX століття було вирізане по контуру і на органіці перенесене на нову дерев'яну основу київським художником Петром Холодним [8, с. 44–45]. Його малярство зберігається під трьома поновленими записами (після 1921–22 рр. ікону поновляли двічі: у 1937 році і на початку 1990-х років).

Після Другої світової війни місцеві жителі повернули її зі Львова і переховували ікону вдома, а в 1988 році передали до храму Пресвятої Трійці. Відтоді вона знову на своєму звичному місці.

Історичні джерела безпосередньо не згадують про те, коли з'явилася в Зарваниці чудотворна ікона Богоматері. Усні оповіді також містять розбіжності. Отець Мельник згадує три народні перекази. Один стосується появи ікони над джерелом монахові з Афону у XII столітті. Інший розповідає про київського ченця, котрий утік від татарів у 1240 році. А третій, яке о. Мельник піддає критиці, про монахів-сербів, які принесли з собою ікону [6, с. 6–9]. Усі три версії дозволяють стверджувати, що ікона з'явилася чи була принесена монахом, котрий прибув здалека.

Чудотворна ікона не згадана в найдавнішому з відомих описів зарваницької церкви, датованому 1732 роком. Йдеться про детальні записи візитації, в яких візитатор М. Шадурський згадав про вівтар Богородиці «з образом Найсвятішої Діви Марії, як говорять, відомий своїми ласками» [14, с. 72].

Перші відомості про ікону містяться у замітці П. Мандичевського 1864 року: «Висота образу дорівнює 34 цалям, ширина – 27. Зроблений на липовій дошці, на якій лише руки і обличчя Матері Божої та Избавителя мальовані фарбами. Натомість шата зроблена з плоскорізьбленого і грубо золоченого дерева, на гравірованому тлі. Образ вкладений у золоті рами» [6, с. 40]. Зарваницька ікона супроводжується численними вотами – коралами, серед яких – намиста і маленькі медалі як подяка за зцілення.

Отець Андрій Мельник подав докладний опис дарованих вот: «... станом на 16 грудня 1772 року списано про наявність 10 великих золотих вот, 50 золотих сердець, 5 золотих рук, 15 золотих ніг та 182 маленьких вот» [6, с. 60–61].

З історичних джерел дізнаємося, що в 1867 році з ініціативи ревного пароха о. Порфирія Мандичевського відбулася величава коронація Зарваницької ікони Матері Божої. Корону привіз із Риму о. Мандичевський, який разом із митрополитом Кир Спиридоном Литвиновичем й іншими священиками їздив туди на торжество канонізації священомученика Йосафата Кунцевича [5, с. 473]. За переказами, в 1867 році обряд коронації цієї ікони було здійснено «при співучасті численного духовенства й соток тисячі народа» [6, с. 45].

Символічно, що під час візиту в Україну Папа Римський Іван Павло II у 2001 році молився біля цієї ікони, яка була привезена із Зарваниці до греко-католицької церкви на Аскольдовій могилі у Києві. В подяку за допомогу у плідній праці папа підніс в дарунок іконі золоту вервицю з перлами.

Сьогодні ікона Зарваницької Богоматері велично встановлена у парафіяльній Церкві Пресвятої Трійці з лівого боку. У 2006 році її було вмонтовано в дубовий різьблений кіот. Паралельно на протилежному боці – копія ікони розп'ятого Ісуса з втраченого нині оригіналу. Автором двох іконостасів був Скіра Степан з групою різьбярів з м. Жовква.

При вивченні іконописного твору важливо пам'ятати про тривимірність іконічної реальності, компонентами якої є: наукове бачення, мистецькі якості ікони як художнього твору, богословський аспект.

Відкидаючи будь-який із цих вимірів, ми позбуваємось цілісного розуміння ікони. Так, коли нехтуємо богословський аспект, робимо ікону історичною пам'яткою або документом, який несе вартісну інформацію про історію або фольклор, але втрачає свою духовну сутність. Якщо ми відкидаємо науковий підхід – наражаємо себе на суб'єктивність, яка перешкоджатиме нам розрізнити суттєве і другорядне. А втрачаючи спроможність бачити цю відмінність, опиняємося перед небезпекю зміни для себе головної трансцендентальної правди, на якій наголошує ікона. Ігнорування естетичним елементом свідчить про явно хибне розуміння ікони.

Слід зауважити, що не лише твори, виконані талановитими майстрами у найсучасніших техніках мистецтва, є виявом культури на її найвищому рівні розвитку. Часто зразки так званого народного примітиву можуть виражати дуже глибоку ідею.

Широкій громадськості, історикам та мистецтвознавцям майже нічого не відомо про обставини реставрації чудотворної ікони Зарваницької Матері Божої талановитим українським митцем Петром Івановичем Холодним (1876–1930) у 1921–22 роках.

Наприкінці літа 1921 року П. І. Холодний подав заяву про звільнення з посади міністра з політичних мотивів [12, с. 29], цілковито віддавшись малярству. Він досить часто відвідував Національний музей у Львові, ще з 1914 року серйозно займався дослідженням галицьких ікон. Тому не випадково митрополит Андрей Шептицький доручив саме йому реставрацію чудотворної ікони.

Петро Холодний у своїх листах до сина писав: «... Вже з 8-го числа живу тут, не в самій Зарваниці, а через річку в монастирі оо. Студитів, де мені улаштували лабораторію, в якій я і працюю, і живу. Живеться мені добре, відношення до мене ідеальне з усіх боків. Працюю над реставрацією і збором всякого роду матеріалів.

До самої реставрації ще не дійшов, роблю підготовчі роботи. Днів за 5–6 закінчу, тоді візьмуся і за копію. Окрім цієї роботи, пишу етюд і читаю. Так проходить цілий день...» [13, с. 6].

Львівські мистецтвознавці Олег Сидор і Павло Петрушак, оглядаючи ікону (30 грудня 2000 року), ствердили, що малярства Петра Холодного на чудотворній іконі вже не видно, однак мали можливість бачити зворотний бік, а також напис на нижньому торці ікони, рік реставраційних робіт, проведених Петром Холодним.

До проведення наукової реставрації важко збагнути, які фрагменти давнього живопису збереглися під записами і яким століттям їх можна було б датувати. На фотографії, зробленій при боковому освітленні, видно, яким нерівним є малярський шар риз, що має багато випадань. У значно кращому стані є поверхня ликів. Олег Сидор припускає, що саме тут більш цілісно зберігся давній живопис.

Зображення на іконі не відзначається високою професійною майстерністю. Ракурси зігнутої правої руки Богородиці і ніг Спасителя невміло поєднуються з майже фронтальним

зображенням фігур. Не зовсім вдала композиція і неточні пропорції частин тіла. Невміло відтворені об'єми, особливо на ризах. Складається враження розчленованості зображення. Можна припустити, що реставратор намагався лише «облагородити» існуючий живописний шар.

Іконографічний тип зображення Богоматері – Одигітрія (Провідниця). Поясне зображення подає Богородицю ледь розвернуту корпусом тіла і обличчям в бік Сина, котрий сидить на її лівій руці. Але погляд звернутий в бік глядача, майже фронтально, спрямоване обличчя. Христос відхилився корпусом від умовної вертикальної осі. Але це відхилення від Матері стримується легким поворотом вліво. Постаць Христа значно динамічніша, ніж Богородиці. Христос і Марія мають однакові жести правиць з відкритими на рівні грудей долонями. Ліва рука Божої Матері підтримує дитя, а Христос опер Євангеліє на ліве коліно і притримує його з лівого верхнього кута рукою.

Хітон Богородиці – зеленого кольору з червоним, досить широким кантом, який на рукавах більше нагадує священничі нарукавники [9, с. 46]. Мафорій унікальний як для іконописного зображення крою (зшитий з двох полотнищ так, що шов потрапляє на середину чола) і не має на собі ніяких прикрас, навіть трьох хрещатих зірок, які у східній іконописній традиції є знаками-символами Приснодівства Богоматері. Чашоподібні складки мафорію немов утворюють осідок Христу. Його одяг теж дуже простий – з манжетами, підперезана тоненьким червоним пояском і сорочка, і червоний плащ, який спадає з лівого плеча і покриває коліна. Книга Євангелія прикрашена прозорими каменями: більшим у центрі обкладинки і чотирма меншими на її кутах.

Що стосується кольору, то іконописець не цурався колірних переходів, рефлексів (взаємообмін предметів кольорами). Хоча палітра візантійських і давньоруських живописців досить багата, завжди помітне прагнення до обмеження кількості колірних тонів і їх локального використання. Основні кольори мали у православній культурі символічне значення, викладене на прикладі коштовного каміння у трактаті св. Діонісія Ареопагита «Про небесну ієрархію»: біле каміння подібне світу, червоне – вогню, жовте – золоту, зелене – ніжному квітучому віку [11, с. 146–174]. Білий і червоний кольори займали виняткове становище серед інших, оскільки білий означав також чистоту Христа і сяйво його Божественної слави, а червоний належав царському сану, а також виступав кольором багряниці.

Лики Богородиці і Христа справляють різне враження, особливо якщо дивитися на ікону на відстані. Обличчя Божої Матері є більш стриманим і канонічним, тоді як Сина – сповненим внутрішньої динаміки, руху й емоцій. Різниця між ними існує лише на рівні переданих емоцій. Якщо розглядати образ зблизька, то помітно, що в однаковій манері виконані брови, очі, ніс і уста. Різне враження від виразу облич складається на основі відмінних обрисів ликов і більш динамічного повороту голови Ісуса – дитяти. Фарби на лиці Ісуса – світліші, на лиці Богоматері – більш насичені. Христос має густе, кучеряве, довге волосся, яке спадає на плечі.

З іншого боку, такі індивідуальні ознаки, як смаглявість шкіри, аскетизм форм, строгість виразу обличчя (зокрема і на зображенні немовляти, який писався як маленький дорослий), виступають як необхідний атрибут святості, божественності.

Значимо, що у 30-х роках ХХ століття ікона мала дещо інший вигляд. Це помітно, якщо порівняти існуюче зображення поверхні чудотворної ікони із ще одною копією роботи Петра Холодного [2, с. 95–96], що зберігається в підземній церкві Пресвятої Трійці біля джерела, а також із довоєнними фото, на яких видно лише лик Богоматері і голівку Христа. Тоді обличчя Христа і Богородиці не були стилізовані під цехове малярство пізньобарокового часу (порівн. фото 30-х років, копію П. Холодного), яка з'явилася на початку 90-х років ХХ століття. Звичайно, за довоєнними світлинами важко судити про стиль малярства і, відповідно, про датування пізніших живописних нашарувань. Тип обличчя Богородиці, його характер, як зазначали О. Сидор і П. Петрушак, є народним.

Значних розмірів іконний щит (105×65,3×5,5) [1, с. 96] і тло з орнаментом виконані на рубежі 1921–22 років, а перезолочення – на початку 90-х. На тлі немає жодних написів, лише праворуч від Диви і ліворуч від Ісуса є тиснені у ґрунті подвійні рамки-картуші, які повинні

були б, згідно з іконографічним каноном, містити монограми імен: МР ΘΥ і ІС ХС.

Матеріальними свідченнями чудотворності ікони є корони на головах Богородиці та Христа і дерев'яна позолочена риза [1, с. 45–57], зовнішні контури якої перекривають контури фігур зображених осіб. Риза (86,5×59×2,5) виконана з липи і складається з трьох частин, які надійно склеєні. Олег Сидор і Павло Петрушак датують ризу сімнадцятим століттям, вважаючи, що вона походить з того ж часу, що й автентичне вирізане по контуру зображення. Дуже високий ґрунт може свідчити про існування кількох попередніх шарів перекриття.

Зберігаючи традицію візантійської іконографії, Русь-Україна незабаром виробила свій стиль, свою версію загальнодомінуючої візантійської традиції. Тут переважає дещо лагідніша інтерпретація ликів, світліший, легкий колорит та майстерне накладання золота на тло ікон, німб та прикраси риз, особливо Ісуса Христа та Богородиці. Ця техніка називається асист, коли тонкі шари золота делікатно накладаються на ризи.

Порівняно з живописним зображенням чудотворної ікони, рельєф омофору є високоякісною роботою (пропорції і особливо об'єми тіла під складками одягу правильно трактовані, нюансовані) і має суттєві іконографічні відмінності. Перша і найбільш помітна з них – розміщення кодексу і лівої руки Спасителя на ньому. На рельєфі лівиця Богородиці підтримує немовлятка Ісуса, а кодекс розміщений безпосередньо над нею. Верхні фаланги пальців Христа підтримують кодекс зверху, і ми бачимо його правий торець, тоді як на чудотворній іконі книга Євангелія є тоншою і зображена під кутом до площини ікони (прикраси книги ідентичні, лише на ризах вони більших розмірів). Інакшими є пропорції, розмір і кут нахилу правиць як Христа, так і Богоматері. У Діви Марії ця відмінність є дуже виразною. Постаць Христа також відрізняється: виразна, добре промодельована, а завдяки піднятим колінам, розміщеним на однаковій висоті, – більш статична. Є й незначні відмінності в одягу. Сорочечка Христа на ризах не має манжетів, а лише широкі рукави. Край мафорію Богоматері прикрашає тасьма-стрічка. Покриття голови інакше закомпоноване – з пласким півколом над чолом. Чашоподібний каскад складок плаща закриває меншу частину хітона. Відмінності є і в тому, як складки спадають на праве плече і через руку. Манжети нижнього вбрання вузчі і не нагадують священничих нарукавників.

Про що можуть свідчити такі значні іконографічні відмінності між зображенням на іконі і на її ризах? Можливо про те, що і до ХХ століття образ не один раз поновлювався і вносилися зміни у його композицію та стилістику або протооригінал був втрачений, а копія перейняла його сакральні функції і попередню історію (хоч передання стверджує, що ікона, якою благословляв монах Василька Тербовлянського [10, с. 42–43] і яка вберегла людей перед татарською навалою, ця сама, що в парафіяльній церкві [10, с. 20]. Щоб детальніше проаналізувати ікону, потрібні висновки реставраторів, яким доступні нижні шари іконопису. Зауважимо, що ікона Зарваницької Богородиці ніколи не піддавалася глибокій науковій реставрації із застосуванням сучасних методів і приладів.

На початку 1990 років львівський реставратор Василь Боянівський зняв олійний запис на темперному живописі, відновив втрати, почистив та законсервував ризи [4, с. 30].

А тому дослідження первісного стану живопису є неповним і важко судити про його мистецькі особливості. Однак слід звернути увагу на унікальну для українського ікономалярства рису: розкриті перед грудьми долоні правиць Богородиці і Ісуса Христа. В іконі «Одигітрія» такий жест зафіксований лише в коптському мистецтві, а після Х століття вже не спостерігається [7, с. 52–57].

Виявлені іконографічні відмінності свідчать про необхідність детальних студій особливостей зображень на чудотворній іконі і її ризи.

Отже, ми прийшли до висновку, що теперішня ікона (лише верхні живописні шари, окрім тла) може бути датована ХVІІ століттям. Виконана із дерева позолочена риза – зломом ХVІІ – ХVІІІ століть. Значні іконографічні відмінності між іконою і ризою свідчать про неодноразові реставрування оригіналу або ж його втрату. За іконографією ікона належить до рідкісного місцевого варіанту типу Одигітрії і має ряд унікальних рис (перед грудьми відкриті долоні правиць Богоматері і немовляти).

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрушків Б. Зарваниця – святиня землі української / Б. Андрушків. – Тернопіль : Підручники і посібники. – 192 с.
2. Вояківський. М. Шляхами наших прочан / М. Вояківський. – Львів : Місіонар, 1998. – 228 с.
3. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісності оцінки культурних цінностей / О. Л. Калашнікова. – К. : Знання, 2006. – 473 с.
4. Квич П.-Д. Паломницька Святиня Матері Божої в Зарваниці. Богословський погляд / П.-Д. Квич. – Тернопіль : Збруч, 2010. – 342 с.
5. Лужницький Г. Українська Церква між Сходом і Заходом: Нарис історії Української Церкви / Г. Лужницький. – Львів : Свідчадо, 2008. – 640 с.
6. Мельник. А. Зарваниця / А. Мельник. – Рогатин, 1926. – 82 с.
7. Откович З. До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони «Богородиця-Одигітрія» XIII ст. / З. Откович // Родовід. – 1994. – № 8. – С. 52–57.
8. Телячий Ю. Петро Холодний у Зарваниці (про реставрацію ікони Зарваницької Матері Божої) / Ю. Телячий // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 44–45.
9. Федорів Ю. Пояснення Церковних Богослужень і Святих Тайн / Ю. Федорів. – Львів : Свідчадо, 2006. – 156 с.
10. Щурат В. Зарваниця / В. Щурат. – Перемишль, 1902. – 80 с.
11. Источник: О святом Дионисие Ареопагите и его творениях // Журнал «Христианское чтение, издаваемое при Санкт-Петербургской Духовной Академии». – СПб. : В Типографии Е. Фишера. – 1848 г. – Часть II. – С. 146–178.
12. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (ЦДАВОВУ). – Ф. 3696. – Оп. 2. – Спр.60. – Арк. 29.
13. ЦДАВОВУ. – Ф. 1868. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 6.
14. Центральний державний історичний архів України в м. Львові. – Ф. 408, оп. 1. спр. 115, с. 6 // Звіти, протоколи, листи та інші документи про парафії на букву «За...» 1895–1938 рр.

УДК 748: 666.1.058 (477.83)

Г. О. МИХАЙЛЕВСЬКА

ХУДОЖНЯ ПРОДУКЦІЯ СКЛЯНОГО ЗАВОДУ В БЕРЕЖАНАХ

У статті на фактологічному матеріалі висвітлюється діяльність Бережанського склозаводу, який у другій половині ХХ ст. був одним із провідних в Україні підприємств із виробництва художнього скла та посуду масового вжитку з кольорового та безбарвного скла. Розглянуто продукцію підприємства у різні періоди його існування, проаналізовано нові технології і техніки декорування виробів, що дозволяло підприємству стати одним із найвідоміших українських виробників скла такого профілю. Названо провідних художників і майстрів-склодувів фірми, визначено стилістику їхніх високохудожніх виробів.

Ключові слова: *художні вироби, кольорове скло, техніка оздоблення, декор.*

А. О. МИХАЙЛЕВСКАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОДУКЦИЯ СТЕКОЛЬНОГО ЗАВОДА В БЕРЕЖАНАХ

В статье на фактологическом материале освещается деятельность Бережанского стеклозавода, который во второй половине ХХ в. был одним из ведущих в Украине предприятий по производству художественного стекла и посуды массового потребления из цветного и бесцветного стекла. Рассмотрено продукцию предприятия в разные периоды его