



Андрій ЛЕСІВ

ЮДА ІСКАРІОТ В ІКОНІ «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» XVIII ст. З с. СОЛІНА

В статті досліджується образ Юди Іскаріота в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. з с. Соліни, зі збірки Музею народної архітектури в Сяноку, Польща. Проводиться детальний мистецтвознавчий аналіз композиції ікони. Особлива увага надається розширеному аналізу унікального образу Юди Іскаріота — досліджується символіка кольору в образі Юди, його жести, зовнішність. Піднімається питання трактування в сакральному мистецтві Західної України образу Юди як зрадника.

Ключові слова: Юда Іскаріот, Тайна вечеря, іконопис, іконографія, символізм, зрада.

© А. ЛЕСІВ, 2012

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (108), 2012

Юда Іскаріот — особливий образ в іконописі. Один з дванадцяти апостолів, обраних самим Ісусом, котрий зрадив і видав Його на смерть. У статті образ Юди Іскаріота розглядаємо на прикладі представлення його в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. із с. Соліна, що знаходиться в збірці Музею народної архітектури в Сяноку, Польща.

Селище Соліна було розташоване в лемківських Бескидах поблизу містечка Лісько. Після Другої світової війни українське населення села було вивезене, а в 1968 р. й саме селище опинилося на дні штучного Солінського озера, яке було утворене в результаті будівництва ГЕС. Зараз однойменне селище знову є на березі Солінського озера. В 60-х рр. XX ст. формувалися музейні колекції ікон з українських церков, що перебували на території Польщі, тоді ж до збірки Музею народної архітектури в Сяноку потрапила ікона «Тайна вечеря» з Соліни.

Ікона створена в техніці яєчної темпері на дерев'яній основі. Дошка основи має форму видовженого восьмигранника. Основа оздоблена різьбленим дерев'яним обрамленням, що свідчить про первісне місце ікони в іконостасі. З двох боків обрамлення наявні накладні пілястри з капітелями; капітелі поєднуються між собою різьбленим декоративним карнизом, утворюючи об'ємний фриз, декорований рельєфним рослинним орнаментом. На полі обрамлення, вище від основи ікони, є напис кирилицею «Тайна вечеря Іс Хва».

Ікона зображує фронтально-горизонтальну композицію Тайної вечері, де за прямокутним столом сидять дванадцять апостолів з Ісусом в центрі. Такий тип композиції цього сюжету був характерним для західноєвропейської мистецької традиції, звідки поширився на українські землі в основному в XVI—XVIII ст. [2, с. 276—286]. Трапеза відбувається в інтер'єрі: на задньому плані, симетрично, з двох країв композиції, зображені фрагменти архітектурного стафажу з високими вхідними арками. Композиційна побудова ікони чітко структурована: в загальному сприйнятті переважають горизонтальні лінії, що характерно для ренесансної традиції. Межа прямокутного столу, за яким сидять Ісус і апостоли, проходить горизонталлю від однієї арки до іншої, розділяючи композицію ікони на дві частини. Межа поділу знаходиться трохи вище від середини ікони. За столом сидять Ісус та апостоли — Ісус посередині, праворуч і ліворуч від Нього — по троє з кожного боку — шестеро апостолів. Два



Ікона «Тайна Вечеря» XVIII ст. з с. Соліна

апостоли сидять з країв стола, кожен на тлі архітектурного елемента з аркою. Четверо апостолів, в тому числі Юда Іскаріот, зображені на передньому плані перед столом. Над головами Ісуса і апостолів проходить хвиляста лінія краю декоративної драперії, що посилює загальне горизонтальне сприйняття композиції. Драперія опускається за спину персонажів, зливаючись в тоні з одягом апостолів і створюючи загальне тло аж до рівня білої площини стола.

Колористика ікони є досить обмеженою, іконописець послуговувався ліченими кольоровими відтінками: з холодної палітри — це темний синьо-зелений та зелений земляний кольори, з теплої палітри — декілька земляних відтінків вохри, яскраво-червоний та темний коричневий тон, яким написано волосся апостолів та Христа. Акцентами виступають яскраві кіноварно-червоні кольорові плями. В кольоровому вираженні ікони особливо проявляється професійність автора, володіння знаннями композиції, гармонії ритмів і форм кольорових плям.

Колористично іконописець ділить композицію ікони на дві основні частини. У верхній частині іко-

ни домінують темні тони, завдяки переважаючій кількості холодних синьо-зелених і земляних відтінків, якими вирішені здебільшого одяг апостолів і Ісуса та драперії за їхніми спинами. На такому тлі активно виділяються світлі лики і руки Ісуса та апостолів. На противагу цьому, нижня частина ікони — навпаки, вирішена в світлих і теплих тонах. На білому тлі обруса, що вкриває стіл, чітко вирізняються темні обриси фігур апостолів, натомість лики їхні децю зливаються із світлим тлом і таким чином в сприйнятті відступають на другий план. Два апостоли, які сидять по краях стола, виступають в композиційному сприйнятті ікони певними об'єднуючими ланками поміж двома протиставленими контрастними частинами композиції. Водночас, цілісність сприйняття ікони забезпечується гармонійними ритмами яскраво-червоних кольорових плям. Червоний колір в іконі є дуже важливою композиційною складовою. Кольорові плями червоного кольору рівномірно розподілені по всій поверхні малярства: милує око гармонія ритмів великих і малих червоних площин — хітони й гіматії апостолів, або

невеликі кольорові акценти відвороту рукава чи пояса. При цьому, червоне обрамлення ікони ідеально збирає і замикає всю композицію.

В іконі присутнє надзвичайно тонке відчуття культури кольору, таке притаманне українським іконам епохи середньовіччя [5, с. 20—40]. Кольорова гама стримана, проте, маючи в розпорядженні таку незначну кольорову палітру, художник досягає блискучих результатів з точки зору мистецької вартості твору. Композиційна побудова ікони, без сумніву, є бездоганною.

Ісус, як головний персонаж сюжету «Тайна вечера», зображений за столом по центру. Він єдиний, хто зображений з золоченим німбом над головою. Голова Ісуса легко нахилена вправо, де до Його плеча притуляється молодий апостол Іван. Лівою рукою Ісус підтримує велику чашу, яка стоїть на столі, а правою рукою благословляє її. Одягнений Ісус в червоний хітон та синій гіматій.

В іконі подається унікальне трактування постаті Юди Іскаріота. Апостол зображений по центру нижньої частини композиції, на тлі стола, одразу під зображенням постаті Ісуса, який сидить за столом у верхній частині ікони. Юду в цій іконі можна сміливо назвати центральним персонажем: його постать дуже чітко прочитується на білому тлі стола, він зображений окремо від інших апостолів, напівсидячи, фронтально, зверненим до глядача. Фігура Юди побудована у формі хреста — вертикаль прямого торсу з ледь зверненою догори головою і горизонталь розпростертих рук, під таким же легким нахилом до торсу, як і голова. Завдяки гіматію, що плавно спадає із розставлених рук Юди, його постать сприймається як цілісна, замкнена овало-подібна форма. Фігура Юди чітко виписана на світлому тлі та ідеально прочитується на фоні білої підлоги зі схематичним простим лінійним рисунком та чистого білого обрису на столі. Ліва рука Юди ледь опущена донизу, в ній він тримає яскраво-червоний кисет із срібняками. Права рука зігнута в передпліччі і спрямована вгору; вказівний палець відігнутий, а інші пальці зігнуті. Такий жест рукою дещо нагадує зображення Платона у фресці Рафаеля Санті «Афінська школа» у ватиканській Станца делла Сеньятура (1511). Створюється враження, що Юда вказує рукою частково на себе, а частково на чашу в руках Ісуса. Таке зображення Юди може мати оригінальне символічне

трактування: чаша в руках Ісуса — це символ Євхаристійної крові Христа, але також це символ страждання Ісуса і добровільної смерті на хресті заради спасіння людства. Юда вказує одночасно і на себе, і на Ісуса, немов засвідчуючи свою причетність і відповідальність за Його страждання. Це Юда спричинився до того, що Ісус буде розіп'ятий на хресті та помере, Юда визнає свою провину і зраду.

В трактуванні образу Юди Іскаріота в цій іконі важливою є символіка кольорового вирішення одягу. Апостол єдиний з усіх одягнених в світло-охристий, майже білий хітон, підперезаний білим поясом, а на плечах його накинутий охристий гіматій із яскраво-червоним відворотом. Натомість решта апостолів одягнені в ризи в основному темніших тонів — синього, синьо-зеленого або червоного кольору хітони та гіматії, ще четверо апостолів, окрім Юди, мають на собі охристого кольору гіматії з червоними відворотами, але ні в кого в загальному сприйнятті не переважають світлі тони риз. Іконописець свідомо за допомогою кольору виділяє постать Юди з-поміж решти постатей. Навіть ризи Ісуса не вирізняються з ряду апостолів, що сидять обабіч Нього — Ісус традиційно одягнений в червоний хітон та синій гіматій. Окрім виразності художнього-пластичного трактування, унікальність кольорового вирішення одягу Юди також має важливе символічне значення.

Символічна роль кольору в іконописі завжди виступала на чільному місці. У візантійському каноні іконопису символічне значення кольору мало значно більшу вагу, аніж його художньо-пластична роль. Візантійські іконописці, а пізніше і українські майстри, при трактуванні символіки кольорів на іконах до великої міри опиралися на працю Псевдо-Діонісія Ареопагіта, анонімного автора VI ст. За його вченням подавалося таке значення кольорів: золотий, жовтий — найдосконаліший колір сонця, означає Божу присутність та є атрибутом Небесного Царства або дій Святого Духа; білий — колір чистоти, світла, радості, Божої слави, якою оточений Христос у Преображенні, Різдві, Воскресінні, Зішесті в ад та у Вознесінні; синій насичений — колір «небесної тверді», високого неба (у погожий день), асоціація до духовного, надприродного неба, де у славі проживає Господь; блакитний — колір неба біля горизонту, символ земного світу; зелений та синьо-



Ікона «Тайна Вечеря» XVIII ст. з с. Соліна

зелений — це кольори живої природи, фізичного земного буття; зелений також може символізувати духовне відродження через ласку Святого Духа; пурпуровий та фіолетовий — символ царів; його вживають, розписуючи стихар Христа та верхні ризи Богородиці, а також ризи царів, цариць та князів, які хрестили підлеглим народам; червоний, коричневий — символ Господньої енергії, вогню, динамізму, життєдайної сили, перемоги, мучеництва; чорний — відсутність Божого світла, символ скорботи, хаосу, смерті, зла, пекла, посланців сатани, деяких сцен із Страшного суду [1, с. 37—48].

Ікона «Тайна вечеря» з Соліни не вписується в традиційну систему символіки кольору в іконописі, оскільки неприпустимо було зображувати Юду — зрадника та лицеміра — одягненим в білі та золотисто-охристі ризи, що символізують чистоту, божественну сутність та світло. Можливо, тут іконописець дозволив собі поступитися канонічними приписами на користь естетично-композиційного сприйняття твору. Проте, не зважаючи на загальні тенденції наближення ікони XVII ст. до народного мистецтва і певний відхід від візантійських іконописних традицій, в західноукраїнській іконі зберігається важливість символічного кольорового трактування. Тому факт зображення в цій іконі Юди Іскаріо-

та одягненого в білі ризи є дуже важливим і його не можна трактувати однозначно лише з погляду художньої естетики.

В музейних збірках Сянока, Львова зберігся ряд ікон, схожих за окремими ознаками до ікони «Тайна вечеря» з Соліни, — такими як композиція і символічно-кольорове вирішення. В іконі «Тайна вечеря» XVII ст. (див. іл.) зі збірки музею народної архітектури в Сяноку, спостерігаємо дуже схожу до досліджуваної нами ікони колористику — ті ж самі холодні синьо-зелені тони одягу апостолів, що контрастують з яскраво-червоними кіноварними кольоровими плямами, ритмічно розподіленими на площині ікони. Важливим є те, що в цій іконі Юда одягнений в такого ж кольору ризи як в іконі з Соліни. Композиційна побудова «Тайної вечері» також перегукується з однойменною іконою з Соліни. Це свідчить про певну усталену характерну іконописну традицію, що набула поширення в межах одного іконописного осередка.

Унікальною особливістю образу Юди Іскаріота в іконі з Соліни є його зовнішність. Риси обличчя Юди майже ідентично повторюють обличчя Ісуса, вони схожі між собою як двійники. Вони однакового віку, мають волосся однакової довжини, кольору і хвилястості, такі ж вуса та бороди — фактично,

обличчя двох головних персонажів є немовби віддзеркаленнями одне одного, відрізняються між собою лише масштабністю — голова Юди децю менша за голову Ісуса — і напрямом тричвертного повороту обличчя — Ісус повертає голову в правий бік, а Юда — в лівий. На цьому факті слід особливо загострити увагу, оскільки таке зображення Юди є нетиповим і унікальним. Традиційно Юда зображувався як в молодому, так і в зрілому віці, найчастіше з рудим або рудо-каштановим відтінком волосся та бороди, яка роздвоюється на кінці [7]. Часто в образі Юди прочитувалися сіоністські риси, можна зустріти зображення Юди з темним відтінком шкіри обличчя. Але досі не зауважено настільки схожого образу з Ісусом. В такому контексті Юда постає немовби антиподом Христа, його протилежною сутністю. Іконописець виявляє дуже складне філософське питання: згідно Євангелія Ісус був Богочоловіком, тобто в Ньому поєднувалися дві сутності — божа та людська. Іконописець показує нам Ісуса не лише в образі Сина Божого, а й в образі звичайної людини, таким чином наближуючи його особу до звичайного вірного. В цій іконі Ісус та Юда поєднані між собою нерозривним зв'язком. Дуалістичне співвідношення двох головних персонажів — Ісус і Юда — єдність і боротьба протилежностей — добро і зло. Хоча це Юда зрадив Ісуса і видав його на смерть, але Ісус знав і передбачав свою долю, він прийшов на світ задля спасіння людей, померти на хресті за їхні гріхи. Юда лише виконав те, що і так мало статися [9]. Ісус тримає в руках чашу — символ духовної чистоти і Божої присутності в людині через Тайнство Євхаристії; Юда тримає кисет із срібняками — символ всіх земних спокус, які заважають людині зрозуміти і прийняти Христа в своє серце. Срібняки Юди — це наші буденні клопоти і переживання, вони збагачують наші тіла, створюють нам комфортні умови для земного життя, але є безкорисними для наших душ.

В образі Юди Іскаріота на іконі не зауважується жодних негативних рис. Навпаки, іконописець зображує його якимось по-особливому людяно, позитивно, він чітко засвідчує своє прихильне ставлення до цього апостола. В його обличчі, як і на лику Ісуса, прочитується спокій, радість, умиротворення, що, здавалося б, зовсім неможливо, бо зрадник не може відчувати спокій душі. Натомість тут, в образі Юди,



Фрагмент ікони «Тайна Вечеря» XVIII ст. з с. Соліна

замість докорів сумління, почуття заздрості і ненависті ми бачимо піднесення, мир, душевний спокій. Єдине свідчення, що зображений апостол є саме Юдою, це кисет в його руці. За жодною іншою ознакою не можна було б стверджувати, що перед нами зображено зрадника та захланного злодія.

Силует фігури Юди створює враження, немовби він рухається в танці. Пластика його постаті зачаровує увагу і, оминаючи осуд, викликає лише захоплення. Власне, головне загальне враження, яке справляє ікона на глядача — це акцентування на богословському значенні «Тайної вечері» — утвердженні Ісусом Тайнства Євхаристії, і повне ігнорування моменту зради Юди Іскаріота.

Варто зазначити, що таке нейтральне, а іноді й позитивне ставлення іконописця до постаті Юди в «Тайній вечері» є доволі характерним для західноукраїнського малярства XVII—XVIII ст. В численних збережених сюжетах «Тайної вечері» цього періоду можна спостерігати вельми широкий діапазон трактування образу Юди Іскаріота, без помітного акцентування на негативному боці його особи. Одним з найбільш негативних трактувань образу цього апостола можна вважати алюзії до запозиченого з реальності прототипу «жида-шинкаря» (руде во-



Ікона «Тайна Вечеря» XVII ст. зі збірки Музею народної архітектури в Сяноку

лося і борода, великий ніс, відповідна негативна міміка на обличчі), який серед народу зазвичай сприймався з негативного боку.

Поглянемо на ікону з Соліни в контексті загальних тенденцій розвитку західноукраїнського сакрального мистецтва XVI—XVIII ст. На середину XVI ст. припадає активізація діяльності народних малярів-іконописців. Спрощуючи композицію ікони, вони вносили до неї часто наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [4, с. 7—19]. З XVII ст. починається період стрімкого розвитку національного українського малярства. Набуває поширення незвичне трактування біблійних персонажів, в іконопис проникають світські мотиви. Постаті святих, які раніше зображувалися виключно в ідеалізованому світлі, тепер все частіше набувають рис реальних людей з земними, людськими характеристиками. Паралельно з іконописом зароджується світське малярство — портретний жанр, окремі зразки натюрморту, пейзажу, батальних сцен. Українська ікона XVII—XVIII ст., не втрачаючи зв'язку з міцними іконописними традиціями попередніх віків, входить в нову епоху свого закономірного розвитку, включається в загальноєвропейський мистецький

процес, при цьому зберігаючи свої власні національні особливості [5, с. 20—40]. Ікона вбирає в себе риси інших мистецьких жанрів — елементи пейзажів, натюрмортів, архітектури тощо. Розвиток контактів між українськими та західноєвропейськими митцями, взаємний культурний обмін, який посилюється з XVI ст., сприяли швидкому розвитку та трансформації національної української мистецької традиції. Відбувається своєрідне взаємне проникнення професійного та народно-аматорського малярства. Завдяки тому, що в сакральних творах мистецтва відбиваються суспільні ідеали епохи, морально-етичні принципи сучасності, життєві реалії народу, іконопис розвивався не відокремлено від життя суспільства, а в гармонії з ним.

Однією з головних рушійних сил, що спровокували кардинальні зміни в іконописній традиції західноукраїнських земель в XVII ст., стала Брестська унія 1596 р., в результаті якої утворилася нова греко-католицька церква. Її формування тривало впродовж всього XVII ст. [10]. Зміни релігійного світогляду не могли не зачепити і сакрального мистецтва. На стику двох культур формується нова іконописна традиція. На терени українських земель проникають ренесансні західноєвропейські віяння, що в особли-

вий спосіб трансформують зокрема і національну іконописну традицію. Візантійська культура, що крізь віки формувала православний світогляд, в умовах нового віросповідання зливається з західноєвропейською релігійною традицією.

Наближення східної церкви до католицизму і, відповідно, релігійного мистецтва, що творилося в ньому, спровокувало радикальні зміни в способі сприйняття та інтерпретації ікони, а відповідно і її створення. Ікони, створені в XVII ст., виявляють абсолютно нові риси, підґрунтя появи яких лежить в звільненні від візантійських канонів та підпорядкуванні локальній церкві. Новостворена греко-католицька церква потребувала нових ікон для нових церков. Ікони мали поєднувати в собі релігійно-світоглядні традиції Сходу та Заходу. Це означало необхідність погодження між собою східного символічного розуміння ікони і західного бачення образу в релігійному культі.

На теренах Галичини на стику двох культур формується нове мистецтво, що поєднує в собі культурну спадщину Візантії і західне релігійне мистецтво. Під впливом західних традицій ікона зазнає ідейних, іконографічних та формальних змін. Ренесансні західноєвропейські віяння трансформують ідейний образ ікони, ламають її традиційне візантійське символічне сприйняття. Реалізм заміщує абстрактну ідеалістичну сутність ікони, позбавляє її засадничого значення безперестанної Божої присутності і таким чином наближує її до рівня традиційного для західного мистецтва релігійного образу. Ікона поступається символічними значенням на користь дидактичних функцій, а під формальним кутом зору відходить від візантійських канонів і набуває рис наступних історичних стилів — ренесансу, бароко, класицизму. Однак це не означало абсолютного відходу від усталеної мистецької традиції. Набуваючи нових рис, ікона все ж зберігає неповторний національний образ.

Зміст і форма іконописної традиції XVII ст. засвідчує своєрідне намагання поєднати два різні філософські сприйняття реальності — ідеалізм і реалізм. Ікона повинна була в зрозумілий спосіб доносити до вірних євангельські ідеї, не складними до розуміння і сприйняття догматами церковних теологів, а простою виражальною мовою [10].

Ще однією особливістю розвитку церковного мистецтва того часу було поступове відокремлення

майстрів-іконописців від монастирських середовищ і створення ними власних малярських осередків. Це спровокувало ще більше віддалення від візантійської традиції та наближення до народної примітивної стилістики. Народні малярі-іконописці, спрощуючи композицію ікони, часто вносили до неї наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [4, с. 7—19].

На терені Перемишльської дієцезії, на землях, що зараз перебувають в складі Польщі, ікони для церков створювалися в локальних малярських осередках, які активно формувалися тут з XVII ст. і функціонували поряд з такими провідними малярськими центрами, як львівський, жовківський та ін. [6]. Прикладом активно діючого малярського осередку є коло іконописців в Риботичах коло Перемишля — дуже потужний в XVII—XVIII ст. малярський і різьбярський осередок, який забезпечував іконами та іконостасами більшість церков на Підкарпатті [3, с. 295—313]. Під формальним кутом зору ікони цієї майстерні представляють малярство, наближене до народного, їх характерною особливістю є графічна, лінійно-площинна манера письма та скромна, обмежена кількома барвами, кольорова палітра. Проте, незважаючи на реалістичні впливи, це все таки оригінально випрацьований унікальний художній стиль, який зберігає символічний характер ікони, а отже і спорідненість з візантійською традицією [8, с. 27—43].

Стилістика малярства досліджуваної «Тайної вечері» з Соліни є наближеною до ікон риботичького осередку, що дає змогу вважати, що ікона була створена або безпосередньо риботичькими майстрами на замовлення церковної громади в Соліні, або під значним впливом риботичьких малярів-іконописців. Ікона має характерне для риботичької стилістики лінійно-площинне трактування образів, обмеженість кольорової палітри, загальне графічне сприйняття.

«Тайна вечеря» зі с. Соліна є прекрасним зразком західноукраїнського церковного малярства XVII—XVIII ст. Її вивчення сприяє кращому розумінню цікавої та унікальної мистецької традиції, що виникла на стику двох культур і розвинулася в оригінальний самобутній художній стиль, який став надзвичайно важливим явищем в українській культурі та утворює її високий рівень і гідне місце серед європейських культурних традицій.

1. Ларіонова В. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини / В. Ларіонова, Л. Борисевич // Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2008.
2. Овсійчук В. Тайна вечеря / В. Овсійчук, Д. Кривач // Оповідь про ікону. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000.
3. Откович В. Риботицький осередок ікономалювання / В. Откович // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Cz. II : materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Łańcut ; Kotań.* — Łańcut : Muzeum Zamek w Łańcutcie, 2004.
4. Свенціцька В.І. Українське малярство XIV—XVI століть / В.І. Свенціцька // Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. — Львів : Каменяр, 1990.
5. Сидор О.Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII—XVIII століть / О.Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. — Львів : Каменяр, 1990.
6. Marciszyn E. Ikony i Cerkwie. Tajemnicy Lemkowskich Świątyń / E. Marciszyn, P. Marciszyn, G. Malinowska, in. — Warszawa : Carta Blanka. Grupa wydawnicza PWN, 2009.
7. Niedaltowski K. Zawsze Ostatnia Wieczerza / K. Niedaltowski. — Warszawa : Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2006.
8. Nowacka M. Malarski warsztat w Ryboticzach / M. Nowacka // *Polska Sztuka Ludowa.* — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1962. — Т. 16. — № 1.
9. Stevan S. Judasz. Misterium Zdrady / S. Stevan. — Kraków : Wydawnictwo OO. Franciszkanów «Bratni Zew», 2007.
10. Szczepkowski A. Ikona karpacka / A. Szczepkowski. — Sanok : Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 2004.

Andrii Lesiv

JUDAS ISCARIOT IN THE LAST SUPPER ICON OF XVIII c. FROM THE VILLAGE OF SOLINA

In the article has been studied the image of Judas Iscariot in the Last Supper icon of XVIII c. from the village of Solina, now an artifact in collection of the Museum of Folk Architecture at Sanok, Poland. Detailed analytical research-work in composition of icon has been performed according to principal points of art scholarship. Especial attention has been paid to a broadened examination of Judas Iscariot's unique image, its symbolism of colours as well as Judas' gestures and appearance. Treatment of Judas' image as a traitor in the sacral art of Western Ukraine has been forwarded.

Keywords: Judas Iscariot, the Last Supper, icon painting, iconography, symbolism, treason.

Андрій Лесив

ИУДА ИСКАРИОТ В ИКОНЕ «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» XVIII в. ИЗ с. СОЛИНА

В статье исследуется образ Иуды Искариота в иконе «Тайная вечеря» XVIII ст. из с. Солины, ныне экспоната Музея народной архитектуры в Санокке, Польша. Проводится детальный искусствоведческий анализ композиции иконы. Особое внимание уделяется расширенному анализу уникального образа Иуды Искариота — рассматривается символика цвета в образе Иуды, его жесты, внешность. Поднимается вопрос трактовки в сакральном искусстве Западной Украины образа Иуды как предателя.

Ключевые слова: Иуда Искариот, Тайная вечеря, иконопись, иконография, символизм, предательство.