

УДК 7.046.3-032.5(477.44)

ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

Ростислав Забашта

У статті визначаються джерела іконографії наскельної багатофігурної композиції, вирізьбленої на поверхні скельної брили в с. Буша Вінницької області.

Ключові слова: відповідник, джерело, західнохристиянське/-а мистецтво / іконографія, композиційний уклад, образ, св. Ієронім Стридонський, св. Онуфрій Великий, східнохристиянське/-а мистецтво / іконографія, традиція.

The article defines some sources of iconography for rock multi-figured composition carved on the surface of stone lump in the village of Busha, Vynnytsia oblast.

Keywords: equivalent, source, Western Christian art, Western Christian iconography, compositional order, image, St. Jerome, St. Onuphrius the Great, Eastern Christian art, Eastern Christian iconography, tradition.

Результати попереднього історико-порівняльного аналізу іконографічного ладу наскельного багатофігурного рельєфу із с. Буша Вінницької області, а також проведеного останнім часом палеографічного аналізу залишків напису на обрамленій таблиці, вибитій у його (рельєфу) верхній частині, недвозначно виказують у цьому творі зображення сцени моління ранньохристиянського святого, преподобного пустельника-аскета Онуфрія Великого (Єгипетського / Фіваїдського) [25, с. 44–53; 21, с. 176–186; 22, с. 17–24; 23, с. 20–39]. Установлення цього факту дозволяє остаточно витлумачити деякі риси іконографічного ладу досліджуваного рельєфу, але далеко не всі. Поміж останніх лишаються якраз найспецифічніші, які вирізняють його не лише на тлі інших вітчизняних зразків утілення образу названого святого в тримірній різьбі, зокрема наскельній (пор. горельєфи в сс. Касперівці та Устя Тернопільської обл.), а й серед численних і різноманітних зображень малярного та графічного виконання. Такий стан речей спонукає повернутися до пошуку конкретних джерел композиційно-іконографічної структури означеної скульптурної пам'ятки.

Як свідчить історіографія теми, у наукових студіях таке завдання в руслі християнської іконографічної традиції дотепер не ставилося і жодним чином не вирішувалося. Щоправда, вітчизняне мистецтвознавство знає приклади звернення до питання джерел іконографії образу Онуфрія

Великого в позі вклятого молільника, яке має, увіч, безпосередню дотичність до відповідної проблематики бушанської різьби. Однак ці звернення не мали характеру детальних і цілеспрямованих досліджень. У літературі були висловлені, і то доволі побіжно й принагідно, лише загальні припущення щодо цього. Так свого часу П. Жолтовський, характеризуючи композицію вітчизняних ікон преподобного Онуфрія Великого XVII–XVIII ст., відзначив «певний зв'язок [її. – Р. З.] з дуже поширеним у бароковому західноєвропейському малярстві зображенням святого Ієроніма», хоча водночас указав на різницю загального настроєвого тону цих образів: українським зразкам ікон св. Онуфрія зовсім не притаманні «похмура патетика і драматизм», якими позначені майже всі зображення св. Ієроніма [20, с. 98]. Перегодом П. Білецький, розглядаючи вітчизняне мистецтво середини – другої половини XVIII ст., ствердно висловився про вплив на «українську іконографію Онуфрія... [образів. – Р. З.] дуже популярного у католицьких країнах св. Ієроніма» [9, с. 91]. Проте обидва дослідники не вдавалися до безпосереднього порівняльного аналізу конкретних зразків іконографії цих святих, не означили конкретних рис подібності (окрім композиційного ладу, відзначеного першим із них). Тільки за контекстом їхньої оповіді та наведеним у книжці П. Жолтовського ілюстративним рядом (іконами Онуфрія Великого з Волині, датованими XVIII ст.) [20, с. 100,

ІСТОРИЯ

101] можна здогадно припускати, що вони брали до уваги також укляклу позу святого й певні реалії стафажу та атрибутики, зокрема зображення пустельника біля печери, з фігурами звірів (левів), а подекуди з хрестом, книгою тощо.

Зближення вітчизняних образів уклякло-го Онуфрія Великого та західноєвропейських образів одного із чотирьох головних Отців / Учителів римської церкви, автора латинського перекладу Святого Письма (т. зв. Вульгати) та одного з найпопулярніших на Заході (особливо в перехідні періоди) блаженного Ієроніма Стридонського¹ в іпостасі пустельника-покутника має деякі підстави. Годі не помітити перегуку поміж означеним іконографічним типом зображення Ієроніма, скажімо, на рельєфі різця Дезідеріо да Сеттіньяно (1461 р., Італія), живописній роботі пензля Антонелло да Мессіна (1455 р.) і П'єтро Перуджино (1481 / 1482 р., Італія) [125; 100, [il.] 970, 78] (іл. 8: 1, 3), відповідній роботі Ханса Леу (Умкрейса) з колекції музею Базеля (близько 1515 р., Швейцарія) [108; 101, il.-вклейка між ss. 128–129] та одному з малюнків творів Йоахіма Патініра (початок XVI ст., Фландрія) [103], на офорті різця Альбрехта Дюрера (1496 р., Німеччина) [2, с. 467] чи на книжковій мініатюрі 1549 року пензля Ханса Бросамера [93, il. 156], з одного боку, та відтворенням уклякло-го Онуфрія на гравюрі-ілюстрації з «Мінеї празничної (Анфологіона)» (1638 р.) роботи майстра Іллі [59, с. 27, 326, il. 663], на іконі середини XVII ст. із церкви Святого Димитрія с. Коритники на Перемишльщині (нині – територія Польщі) [68, s. 39, il. 83], на іконі середини XVIII ст. із с. Ставки Турівського району Волинської області [29, с. 59; 11, [с. 5, 18]] та відповідному образі двобічної хоругви XVIII ст. з Галичини (збірка НМЛ), на іконі другої половини XVIII ст. з Крехівського монастиря [51, il.-вклейка між ss. 176–177, 201] чи на рельєфному фрагменті різьбленого хреста 1720 року з Підгірців [49, с. 40–41; 51, с. 202] та в скульптурній композиції 1768 року авторства Семена Стажевського, що міститься в рукотворній печері під західною терасою з двомарше-вими сходами львівського собору Святого

Юри [1, с. 201, рис. 67] – з другого (іл. 3: 2, 4, 5). Подібність між названими мистецькими зразками простежується як на рівні загального компонування й постави головного персонажа, так і на рівні другорядних персонажів і атрибутики, зокрема хреста, розгорнутої книжки Святого Письма. Принагідно слід згадати й образи обох святих, що представлені в клеймах ікони «Антоній та Теодосій Печерські» роботи Йова Кондзелевича (1698–1705 рр.) з іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста в Скиті Манявському [53, с. 3, 5, 6; 27, с. 250, 262, 267, 445–447]. Щоправда, цей останній приклад, вочевидь, – специфічний. Обидва порівнювані зображення, по-перше, належать до одного конфесійного (православного) середовища, по-друге, походять буквально з одного конкретного ідейно-формального комплексу, яким є названий намісний образ. Воднораз уже сам факт наявності подоби св. Ієроніма у вітчизняній православної образотворчій практиці – доволі симптоматичний і показовий для порушеної теми. За ним стоять, безсумнівно, історико-культурні зв'язки вітчизняного мистецтва, зокрема церковного, з тим-таки західнохристиянським світом, про що однозначно свідчать виразні перегуки іконографічного ладу зображення означеного святого із західними відповідниками (іл. 4)².

На користь гіпотези Жолтовського – Білецького вказує і безумовний вплив західнохристиянської іконографії на появу й поширення у вітчизняному мистецтві раннього Нового часу укляклої постави образу Онуфрія Великого. Для такого твердження є вагомні докази. Насамперед слід відзначити, що в східнохристиянській іконографії (як і в ранньохристиянській) початковим і панівним донині лишається тип зображення святого з лиця (анфас) чи в $\frac{3}{4}$ розвороті на повний зріст. В останньому випадку його образ входив зазвичай до Деїсусного ряду святих іконостаса або відтворювався між праведників на іконах «Страшний суд», «Чини Небесні», ін. Варіювалося лише положення його рук, кожне з яких мало певне ідейне значення. Приклади представлені іконописними (зокрема, і житійни-

ми) і стінописними (фресковими) зразками. Такий стан речей характерний як для Русі-України (див., наприклад, фресковий образ на стовпі-опорі південної галереї Софії Київської другої чверті XI ст., відповідну мініатюру з Київського Псалтиря 1397 р., фресковий образ 1418 р. в каплиці Святої Трійці в Любліні, відповідне іконописне представлення з Деїсусного чину другої половини XV ст. із с. Явори та початку XVI ст. із с. Мшана, житійну ікону першої половини XVII ст. із с. Лагодів (іл. 1; 3: 3), мідьорит Інокентія Щирського кінця XVII – початку XVIII ст., рисунок з кожбушка Києво-Лаврської іконописної майстерні другої половини XVIII ст. [12, с. 63; 45, с. 136; 30, арк. 130; 94, с. 107, il. 133; 25, с. 46, 47, 49; 49, с. 37, 40; 51, с. 176–177, 184, 185, 186, 207, 211; 43, с. 32; 48, с. 135, 137–138, мал. 50; 19, с. 170]), так і інших країн православного віросповідання, зокрема, й сусідніх: Греції (див., наприклад, іконописний образ (поряд з Петром Атонським) XVI ст. з монастиря Діонісіод та монастиря Пантократор на Атоні [26, с. 106–107], 1650–1670 рр. роботи Еммануїла Скордиліса з монастиря Іоанна Богослова на о. Патмос; образ 1662 р. роботи Еммануїла Тзанеса [26, с. 112–114, рис. 31–35; 65, с. 56, 83; 73, р. 124–127, 178–179; ін.]), Болгарії (див., наприклад, подобу Онуфрія на іконі «Три святі» кінця XVII ст. з Мельника (збірка Національного археологічного музею, Софія) та на стінописі XVIII ст. із Сеславського монастиря Святого Миколи [26а, кадър 10; 64, с. 184–187]), Румунії (див., наприклад, стінописний образ Онуфрія XVI (?) ст. із церкви монастиря в Козії, середини XVI ст. із церкви Святого Георгія монастиря в с. Воронець та із церкви монастиря в с. Молдавице (Південна Буковина), XVII ст. із церкви монастиря в Топольніті [72, р. 125; 41, иллюстр. 104, 393; 91, р. 23–25, il. 99]), Білорусі (див., наприклад, фресковий образ 1550–1557 рр. з Благовіщенського собору Супрасля, іконописний образ XVI ст. із Мстиславля [96, с. 46; 31, с. 120, 121]), Росії (див., наприклад, фресковий образ XIV ст. із церкви Успіння на Волотовому полі поблизу Новгороду Великого та образ 1408 р. з Успенського собору Володимира на Клязмі,

одну з ікон-таблеток XVI ст. Софійського собору Новгороду; храмову ікону близько 1676 р. та житійну ікону початку XVIII ст. з Онуфріївської цвинтарної церкви Соловецького монастиря [26, с. 92, 99, 115, 116, рис. 9, 36, 37; 32, с. 27, 126, табл.; 34, с. 168, табл. XX]), Грузії (див., наприклад, розпис храму Богородиці XIII ст. в Бетані чи фреску церкви в Тарінглезі (Сванетія) [26, с. 90, рис. 7; 70, р. 265, il. 27]. Фігура преподобного подібно відтворювалася в стінописах та на іконах (зокрема, на центральному полі житійних образів) у Єгипті, на Близькому Сході та в Малій Азії (див., наприклад, стінопис з монастиря Святого Ієремії VI ст. в Саккарі (Єгипет), розпис церкви Виланлі Кілісе XII ст. в Каппадокії (нині – територія Туреччини), розпис церкви Богоматері XIII (?) ст. в монастирі Барамус (Єгипет), стулку іконописного складня з вибраними святими XIII ст. з монастиря Святої Катерини (Синай) [7, с. 135; 26, с. 86, 88–89, 90–91, 92, 93, 110–111]). Така схема постави фігури святого проглядається в поясних та однозначно мислилась (зважаючи на мистецький контекст) у його погрудних відтвореннях, що відомі в стінописах, монументальній різьбі, іконопису та мініатюрі (див., наприклад, розпис XI–XII ст. церкви Марії в Каппадокії, рельєф храму Пітареті 1213–1222 рр. у Вірменії, ікону «Розп'яття з Деїсусом та вибраними святими» XIII ст. з монастиря Святої Катерини (Синай), мініатюру з Атонської книги зразків XV ст. [26, с. 86, 87, 90, 94, 95; 18, с. 309]). Реальність саме такого стану речей чи не найвиразніше підтверджує і негативне ставлення з боку ортодоксального російського духовенства до появи в православній церкві зображень святих навколішках [4, с. 276–278].

Щодо традиції відтворення св. Онуфрія навколішках у східнохристиянському релігійному мистецтві, принаймні вітчизняному, то вона започатковується (судячи з доступної фактографії) порівняно пізно – найімовірніше, у XVII ст.³ Показово при цьому, що спершу означений іконографічний тип застосовувався для утілення лише другорядних, допоміжних зображень житійного циклу при центральній постаті преподобного, яка відтворювалася на повний зріст. Уклякла

ІСТОРИЯ

фігура містився чи то на одному з бічних клейм, чи на другому плані основної та єдиної просторової структури відповідного живописного твору за центральною (значно масштабнішою) постаттю святого, що займала перший план. Це засвідчують ті-таки житійні ікони з о. Патмос і Соловецького монастиря, на яких пошуковане зображення представлено на дальньому плані у сцені моління (іл. 2: 1–4). Натомість у церковному мистецтві Заходу образ укляклого Онуфрія Великого стає самостійною іконографічною «величиною» вже в XIV–XV ст. Доказом цього виступає один з вітражів XIV ст. шевської гільдії в кафедральному соборі Богоматері м. Фрайбург-біля-Брайсгау (т. зв. Фрайбурзькому мюнстері; земля Баден-Вюртемберг, Німеччина) [83, s. 479, bild 227; 77, p. 1009; 69, coll. 1198] і вітраж 1450 /1460 р. з каплиці монастирської церкви (протестантської парафії) Ревенсбурга (Південна Німеччина) [111а; 120] (іл. 6: 3, 2). При цьому присутність укляклої фігури святого в житійній багатофігурній композиції на вівтарній пределлі другої половини XIV ст. в кафедральному соборі Барселони роботи Рамона Десторенса (Каталонія, Іспанія) [69, coll. 1191–1192] засвідчує, що процес становлення досліджуваного іконографічного типу як самостійної образотворчої структури мав подібні до відповідного процесу в християнському мистецтві Сходу тенденції розвитку (іл. 6: 1). До означеної хронологічної віхи (XIV–XV ст.) в західноєвропейському мистецтві, згідно з доступною фактографією, Онуфрія Великого зображали як і в середньовічній іконографії східнохристиянської (насамперед візантійської) традиції: переважно анфас або в $\frac{3}{4}$ -му розвороті на повний зріст, рідше – по пояс чи груди [112]. Очевидний часовий пріоритет у кілька століть недвозначно виказує саме в західнохристиянському мистецтві першоджерело пошукуваної іконографічної прикмети. Підставу для такого висновку дає і просторовий вимір деяких вітчизняних образів Онуфрія, зокрема в різних вітчизняних виданнях. Так, у «Тріоді пісній» київського друку (1627 р.) фіваїдського пустельника зображено відповідно до норм східнохристиянської традиції: на повний зріст,

з лица, зі схрещеними на грудях руками (жест «блаженного мовчання»), натомість у другому львівському виданні «Мінеї празничної (Анфологіона)» (1638 р.) святого – на гравюрі майстра Іллі – представлено вже навколішках чи майже навколішках⁴ за читанням книги [59, с. 22, 27, 221, 326, ил. 460, 663]. З огляду на віддаленість між місцем видання означених книжок, а головне – на своєрідність культурної ситуації у Львові тієї пори, що виявлялася, зокрема, у панівному становищі католицької церкви та польської (а отже, і західноєвропейської) культури, таку метаморфозу іконографічного ладу нічим іншим, окрім безпосереднього впливу західної традиції, пояснити, вочевидь, неможливо (іл. 3: 1, 2).

Утім, для переважної більшості вітчизняних зразків художнього втілення образу укляклого Онуфрія Великого гіпотеза наших попередників не позбавлена контроверсійності. Ідеться про те, що характеристичні прикмети іконографії св. Ієроніма та місцевих образів св. Онуфрія Великого, між якими існує перегук, рівною мірою притаманні й достатньо давнім західноєвропейським зображенням Онуфрія Великого. Щобільше, західнохристиянське мистецтво знає іконографічний тип укляклого (насамперед укляклого) Онуфрія Великого з набором усіх (чи майже всіх) характерних для пізніших українських творів іконографічних мотивів: зображенням ангела-посланця і / чи св. Трійці (або її символу: трикутника з оком у центрі), печери, пальми / дерев, левів, зневажених символів світської влади (корони й берла). З-поміж найвиразніших прикладів – вітраж середини XV ст. з ревенсбурзької церкви (Південна Німеччина) [111а; 120], малярна робота початку (?) XVI ст. з музею Ульма майстра Бернхарда Стрігела (Німеччина) [109], Ханса Леонарда Шюфеляйна (1515 / 1520 р., Німеччина) [82, S. 88, [Tafel] 4] (іл. 6: 7). Принагідно слід згадати й подобу Онуфрія з вівтаря (поліптиха) Святого Яна Ялмужника 1502–1504 років із каплиці Святого Яна краківського костелу Святої Катерини [76, s. 31, 32, ил. 1, 13] (іл. 6: 6). Як ці живописні зображення, так і чимало інших, зокрема згадані вже образи укляклого аскета XIV–XV ст., а також

певна кількість відповідних зразків друкованої графіки (книжкової та естампної), що найбільше прислужилися поширенню іконографічного типу укляклого фіваїдського аскета-пустельника на різних європейських обширах (див., наприклад, гравюру на дереві німецького аноніма з Аугсбурга (близько 1460–1470 рр., Німеччина) [116], дереворит кінця XV ст. / XVI ст. Траута Вольфа (Німеччина) [110], офорт 1606 р. Ніколя Бріо (Франція) [104], ін.) (іл. 6: 5, 8), є, увіч, давнішими (а то й набагато давнішими), аніж відповідні українські взірці. А якщо так, то цілком логічно ставити першою чергою питання про зв'язок вітчизняної іконографічної практики відтворення укляклого Онуфрія із західнохристиянською традицією відповідного типу зображення цього-таки святого праведника, а не Ієроніма. Це тим доречніше, що деякі характерні риси іконографії обох названих святих виявляються спільними як між собою, так і для зображень інших персонажів християнської історії в сюжеті «моління» / «моління в пустелі». Звертає на себе увагу й той факт, що всі найближчі аналоги з-поміж образів св. Ієроніма, принаймні з доступних наразі, походять з Італії, Німеччини, колишньої Фландрії і датуються XV–XVI ст., натомість твори західноєвропейських майстрів наступних двох століть демонструють переважно вже інший (значно різноманітніший і нетиповий для церковного канону попереднього часу) іконографічний та стилістичний лад. Показова також відсутність достатньо близьких відповідників серед зображень Ієроніма польських художників пізнього Середньовіччя – раннього Нового часу, чи бодай творів західноєвропейських майстрів, що віддавна перебували на теренах Польщі й мали широку популярність серед віруючих. Доступні зразки, принаймні наразі, заведве чи можуть претендувати на роль джерел чи навіть близьких аналогів (див., наприклад, рельєф XVI ст. зі збірки варшавського Музею народного) [95, s. 20, kat. Nr 16]. А отже, для ствердження прямого причинно-наслідкового зв'язку аналізованого іконографічного типу більшості порівнюваних вітчизняних зразків образу Онуфрія Великого (укляклого) з іконогра-

фією св. Ієроніма немає достатніх і беззаперечних підстав. У кращому разі можна припускати опосередковану залежність між порівнюваними (нашими попередниками) сторонами, властиво через посередництво західнохристиянської іконографії образу Онуфрія Великого, припускаючи у свою чергу ймовірний вплив іконографії Ієроніма на іконографію Онуфрія Великого в середовищі самого католицького мистецтва десь упродовж розвинутого й пізнього Середньовіччя⁵. Утім, переконливі докази саме такого сценарію розвитку подій у ділянці формування досліджуваної іконографічної практики відсутні. Щобільше, доступний фактаж⁶ дозволяє висловити попереднє, робоче, міркування про одночасну (чи майже одночасну) появу укляклих образів Ієроніма та Онуфрія (тип «моління в пустелі») в іконографії католицької церкви, зумовлену певними загальними новаціями в мистецтві Західної Європи пізньосередньовічного періоду.

Якщо назагал припущення Жолтовського – Білецького виявилось, посутньо, не надто вивіреном, а отже, і не коректним, то стосовно наскельного рельєфу бушанського комплексу воно виглядає доволі продуктивним. Адже в цьому конкретному випадку паралелі простежуються не лише на рівні основних композиційно-іконографічних характеристик, а й на рівні ряду додаткових рис, якими аналізований скульптурний твір і відрізняється від решти зображень названого преподобного, принаймні доступних наразі. Ці риси виявляються як у певному наборі іконічних мотивів, так і в характеристичних – що значно показовіше – поєднаннях їх у своєрідні іконографічні комбінації (блоки / формули).

З-поміж означених мотивів увагу привертає насамперед безлисте/всохле дерево, яке займає весь лівий край та більшу частину верхнього краю скульптурної композиції і до якого безпосередньо звернута постать укляклого молільника (іл. 7). Як показують результати фактографічних розшуків, цей мотив присутній у східнохристиянському (православному) образотворенні, зокрема й вітчизняному. При цьому чи не найвиразніше його відтворення демон-

ІСТОРИЯ

струють зразки книжкової графіки, як-от, скажімо, композиція «Притча про блудного сина» з книги «Тріюдь пісна» (1627 р., Київ) чи образ апостола Іуди з «Діяння апостолів» (1728 р., Київ) [36, [іл.] 127, 334], а особливо – «Самсон і щелепа осла» роботи майстра Іллі з неопублікованої київської Біблії середини XVII ст. [57, с. 56, 127, 197]. Воднораз слід визнати, що поширення цього мотиву в мистецькій практиці православної церкви України, як і Румунії, Молдови, Білорусі, Росії XVI–XVIII ст., було порівняно незначним, а головне – не характерним для іконографії святих пустельників, зокрібно Онуфрія Великого. Натомість цілком протилежна ситуація фіксується в художній культурі західнохристиянського світу. Його мистецька традиція пропонує численні й найрізноманітніші приклади використання зазначеного іконічного мотиву в роботах релігійного, міфологічного й питомо світського характеру. Щоправда, коло тем, у яких активно застосовувався образ сухого / безлистоного дерева, є порівняно обмеженим (зважаючи на одномірну символіку останнього). До нього входить тема смерті, страстей, зокрема хресних мук, приреченості, старості, занепаду / запустіння, пустелі, гріха, нечистої сили (більшість із цих тем нерідко поєднуються в одному сюжеті). Тому не випадково означений іконічний мотив часом трапляється, скажімо, у сюжеті «Розп'яття» та «Оплакування» (див., наприклад, відповідну роботу Лукаса Кранаха Старшого (1503 р.) та Ганса Бальдунга (1515 р., Німеччина) [35, ил. 133; 87, р. 38]), а також «Моління про чашу» (див., наприклад, відповідну сцену, що видніється на дальньому плані композиції «Взяття під варту» невідомого кастільського маляра (т. зв. «будапештського майстра») (близько 1500 р., Іспанія) [86, с. [29, 30]; 5, ил. 22], відповідний образ із вівтаря Святого Флоріана роботи Альбрехта Альтдорфера (1509–1518 рр., Німеччина) [79, Abb. 12] чи фреску роботи Маркантонія Басетті у венеціанській Академії (1516 р., Італія) [90, с. 310]). Проте для нашого дослідження особливо важить та обставина, що означений іконічний мотив нерідко супроводжував образи святих мучеників: Себастьяна, Євстахія, Катерини,

Франциска, ін. [35, ил. 199; 97, Abb. 3; 44, репр. 11, 36; 2, с. 469; 83, р. 476; ін.], але найчастіше, судячи з доступного візуального ряду, святих, які перебувають у пустелі, а саме: Іоанна Хрестителя [55, ил. 205а; ін.], Антонія Великого [98, S. [166], Tafel 96; 66, р. 90, [іл.] 65; 104а; ін.] та Павла Пустельника [46, с. 49, ил. XLI], а також Ієроніма в момент моління-покути його в пустелі [88, с. 136, 152, 153; 89, р. 235 ін.]. Воднораз якщо в композиціях з Предтечею ⁷ чи Антонієм образ сухого / безлистоного дерева відтворюється порівняно зрідка й через це компонування його не виказує якоїсь чіткої системності, то у випадку з Ієронімом воно представлено зазвичай або перед постаттю святого (у такому разі на ньому або на пні підвішене / встановлене Розп'яття), або за нею / обіч неї. У руслі порушеної теми факт існування першого варіанта розміщення мотиву-образу сухого дерева має, увіч, достатньо принципове значення, адже в цьому разі простежується пряма паралель між композиційно-іконографічним ладом зображення покути Ієроніма-пустельника та сцени моління Онуфрія Великого на бушанському рельєфі. Щодо конкретних прикладів, які демонструють означену схему укладу, то це, зокрема, відповідний малярний образ роботи Антонелло да Мессіна 1455 року [125], рельєф стека Франческо ді Джорджіо (1471–1485 рр., Сієна, Італія) [100, [іл.] 970, 974], малярний твір А. Дюрера 1495 року зі збірки Національної галереї Лондона та один з офортів і один з дереворитів цього майстра (близько 1496 р. і близько 1506 р. Німеччина) [118; 2, с. 382, 467], відповідна робота Філіппіно Ліппі (1490–1500 рр., Галерея Уффіці, Флоренція, Італія) [115г], твір А. Альдорфера 1507 року зі збірки Державного музею Берліна (Німеччина) [121], виразний монохромний диптих пензля Яна Госсарта (Мабюза) (1512 р., Нідерланди) [100, р. 135, [іл.] 137–138] (ил. 8). Приклади можна множити, але наразі важливіше застерегти певну особливість поширення означеної композиційної схеми. Опрацьований на сьогодні корпус відповідного візуального матеріалу дає підстави припустити, що з-поміж пізньосеред-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

ньовічних й ранньоновочасних майстрів до неї найчастіше вдавалися представники північноєвропейських (надальпійських) земель та подекуди Італії. Узнявши до уваги тісні й тривалі зв'язки художньої культури Речі Посполитої, зокрема Галичини і конкретно Львова, з Німеччиною, а почасти з Нідерландами (переважно через Гданськ і Вроцлав), а також Італією, що виразно простежуються на прикладі мистецтва скульптури [37, с. 15, 18–20 та наступ.], малярства й архітектури XVI–XVII ст. [61, с. 42–60, 84–90], такий просторовий вимір названого явища (окреслений най і гіпотетично) посилює запропоновану версію генези композиційно-іконографічного ладу досліджуваної скульптури.

Прикметними іконографічними мотивами бушанської композиції є фігурка півня, що видніється на гілці дерева, та оленя-роганя на прискалку позаду фігури молільника (іл. 7). Вони цікаві насамперед тим, що не входять до числа «житійних» / «агіографічних» (тобто згаданих у житії святого) тварин, серед яких натомість числиться, як відомо, біла олениця (лань), ворон (як альтернатива образу ангела⁸) та пара левів. Це дає підстави вважати їх (півня й оленя-роганя) питомо символічними образами⁹, як, до речі, й образ безлистоного (усохлого) дерева¹⁰. Стосовно аналогів цих мотивів в іконографії Ієроніма, то ситуація з ними така. З одного боку, доводиться констатувати, що образ півня відсутній у зображеннях названого святого, а образ оленя-роганя трапляється дуже рідко. Але, з другого боку, показники історико-порівняльного аналізу образотворчого спадку християнства свідчать про те, що відтворення півня в бушанському рельєфі є чи не єдиним випадком для зображень аскетів-пустельників. Принаймні жодної аналогії на сьогодні не віднайдено серед відтворень образу Ієроніма, як, до речі, і серед відтворень образів інших святих преподобних відлюдників. Водночас з'ясовується, що використання образу птаха, насамперед «нежитійного» (тобто символічного) в композиціях з образом аскета-пустельника, передусім того-таки Ієроніма, – достатньо поширене явище в західнохрис-

тианській іконографії. При цьому в різних зображеннях Ієроніма відтворюються різні представники крилатих: сова (?) і / чи яструб (?) (див., наприклад, роботи невідомого падуанського майстра середини XV ст. [100, р. 116, ил. 101], відповідну роботу Козима Тура (друга половина XV ст., Італія) [33, с. 296, ил. 169] та Андреа Мантенья (1449–1450 рр., Італія) [124]), сокіл (див. роботу Чіма да Конегліано (кінець XV / початок XVI ст., Італія) [89, р. 235] (ил. 9: 1) та Джовані Белліні (Італія) [33, с. 327, ил. 184]) та інші птахи. Ситуація з образом оленя в дечому подібна до попередньої, хоча й має свої особливості. Цей зооморф також не числиться серед агіографічних тварин Ієроніма й переважної більшості найшановніших ранньохристиянських пустельників: Петра Великого (Фіванського), Антонія Великого (Пустельника), Онуфрія Великого (Єгипетського), Макарія Великого^{10а}. Водночас від часу оленя (і/або інших представників родини оленевих: лань, кослию ін.) таки відтворювали поряд з названими святими преподобними. Стосовно Ієроніма цю тезу підтверджує цілий ряд художніх творів. Наприклад, робота кінця XV ст. флорентійця Якопо ді Арчангело [78, р. 71, 112], гравюра початку XVI ст.¹¹ А. Дюрера, на якій позаду вкляклого Ієроніма видніється, oprіч лежачого лева, ще й – на певній відстані, на пагорбі – олень-рогань [122], картина Лукаса Кранаха Старшого «Читання кардинала Альберта Брандербурзького в подобі св. Ієроніма серед природи» (1520-ті рр., приватна збірка, Кірхберг, Австрія) з аналогічним композиційним укладом зооморфів [107а], рисунок «Краєвид з покутником св. Ієронімом» 1553 року фламандця Пітера Брейгеля Старшого, на якому фігуру оленя-роганя відтворено під деревами неподалік укляклого праведника [100, ил. 1043]. Що більше, у композиції сієнського маляра Сано ді П'єтро (1444 р., Італія) з пределли вівтаря колишнього монастиря Gesuati де-Сан-Джіроламо позаду вкляклого Ієроніма посеред дерев представлено двох оленів, голова одного з яких увінчена гіллястими рогами [78, р. 71; 115а], на дальніх планах роботи нідерландця Симона Бенінга (близько 1520 / 1530 р.) зі збірки Лувра видніються

ІСТОРИЯ

(в різних місцях і подекуди поряд з іншими тваринами) три олениці [115б], а на дальшому плані картин пензля того-таки Лукаса Кранаха Старшого: «Св. Ієронім у пустелі» (близько 1525 р.) з Художньо-історичного музею Відня [115в] та «Кардинал Альберт Брандербурзький в подобі св. Ієроніма серед сільського пейзажу» (1527 р.) з Картинної галереї Берліна [115д] зображено по табу-ну оленів. До слова, остання робота названого автора, як і його картина «Альбрехт Бранденбургський в подобі св. Ієроніма за заняттями в келії» (1526 р., Художній музей, Сарасота, США) є своєрідними квінтесенціями «зоологічної» теми, адже на них побіля постаті основного героя представлено замалим не цілі звіринці, серед представників якого можна бачити на першому плані й рогату косулю [115; 105].

У світлі наведеного фактажу зв'язок іконографії свв. Ієроніма й бушанського Онуфрія на рівні зооморфних образів виглядає не зовсім однозначно. Він, увіч, не підтверджується сповна, але разом його не можна й беззастережно заперечити, маючи на увазі принаймні деякі з наведених відповідників, особливо у випадку з образом оленя. Перегук між порівнюваними типами іконографічного втілення образів названих святих простежується знову, якщо звернутися до комбінацій (блоків) окремих мотивів. На досліджуваній наскельній різьбі мотив сухого дерева об'єднаний з фігуркою птаха (півня) й наближений до укліякої постаті молільника. Натомість образ оленя, який височить на прискалку-«постаменті», дещо відсторонений від цієї групи. Такий характер компонування надає цій групі видимої самодостатності, що у свою чергу дозволяє розглядати її як окремішній іконографічний блок, інакше кажучи – певну формально-змістову формулу¹². Правомірність такого спостереження й визначення підтверджують непоодинокі більш чи менш близькі паралелі в західноєвропейському образотворчому мистецтві Середньовіччя й раннього Нового часу і насамперед поміж образів св. Ієроніма. За прикладами можна звернутися до вже згаданих творів невідомого падуанського майстра середини XV ст. [100, р. 116, іл. 101], роботи Чіма да

Конегліано [89, р. 235], зображення названого святого на пределлі вітваря Пезаро із центральним образом «Коронування Марії» пензля Д. Белліні (близько 1471–1475 рр., Італія) [55, ил. 344] та ін.¹³

Показовий збіг між порівнюваними образами і в іншій комбінації іконічних мотивів: *сухе дерево – укліякий молільник – тварина*. Конкретних прикладів тут ще більше. Принагідно назвемо живописний образ Ієроніма роботи італійця П'єтро Перуджино (1481 / 1482 р.) і нідерландця Яна Госсарта (Мабюза) (1512 р.) [100, р. 108, 135, ил. 137–138], графічні аркуші А. Дюрера (близько 1496 р. і близько 1506 р., Німеччина) [2, с. 382, 467]. Наразі можна згадати й твори, у яких утілена та-таки іконографічна формула з тією лише відмінню, що дерево розміщене за постаттю Ієроніма або обіч неї. Це, для прикладу, – одна із живописних робіт названого попереду П'єтро Перуджино (1473 р., Італія) [106] та Ханса Леонарда Шуфеляйна (1504–1505 рр., Німеччина) [107], дереворит 1512 року А. Дюрера [2, с. 387], сюжетний розпис тарелі пензля Джорджіо (1522 р., Італія) [85, р. 19–20] та ін.

У руслі піднятої теми на окрему увагу заслуговує графічний образ Ієроніма (1516 р.) авторства німецького майстра Ханса Вехтліна, на якому відтворено *сухе дерево* з такою характерною іконографічною деталлю, як інскрипційна таблиця. Остання підвішана на одній із його гілок, що простяглася до центру композиції [113]. Подібне розташування аналогічної таблиці демонструє, увіч, досліджувана вітчизняна скульптурна пам'ятка (іл. 7; 9: 2).

Наведеного фактажу й результатів порівняльного аналізу достатньо, гадається, аби підтвердити ймовірність певного генетичного зв'язку бушанського зображення св. Онуфрія (іконографічний тип «моління в пустелі») із західнохристиянською мистецькою традицією представлення образу св. Ієроніма (тип «моління / покутування в пустелі»). Водночас у ході висвітлення питання становлення іконографічного ладу названої скульптурної пам'ятки було виявлено цілу низку різносюжетних творів релігійної тематики, які виказують існування

в царині образотворення західнохристиянської (католицької) церкви ще й інших більш чи менш близьких до неї паралелей як на рівні окремих іконографічних мотивів, так і їх комбінацій. Уже згадувалися конкретні випадки використання образу безлистоного (усохлого) дерева в зображеннях моління Предтечі в пустелі, моління Христа в Гетсиманському саду (сюжет «Моління про чашу»). До цього ряду можна додати приклади, що ілюструють іконографічну комбінацію *молільник – дерево / сухе дерево – птаха*, зокрема відому композицію А. Мантенья «Моління про чашу» з вороном (?) на одній з гілок майже усохлого дерева за спиною вкляклого Сина Божого (близько 1455 р., Італія) [55, ил. 316а] чи образ «Спокуса св. Антонія» (ліва ступка вітваря Святого Антонія, 1576 р.) роботи І. Босха [74, S. 356, 382–383, Tafel 119, 141, 143]. Достатньо рідкісною, але при цьому не менш показною для теми ілюстрацією формули *молільник – сухе дерево – олень* є гравюра А. Дюрера «Св. Євстахій» (близько 1500–1502 рр.) [2, с. 469]. Ці приклади доводять, з одного боку, відпрацьованість і сталість означених іконографічних формул у західнохристиянському мистецтві, а з другого – їхню певну універсальність, принаймні стосовно теми «моління / покутування в пустелі».

Існує чимало творів на означену тему, у яких зреалізовано означені формули з тією лише відміною, що замість безлистоного (усохлого) дерева виступає образ живого дерева (з листяною кроною). У цьому випадку доводиться передбачати дещо інший образний і змістовий лад: хоча події так само розгортаються в пустелі, живе дерево наразі виступає символом життя, Божої милості, а пустеля з місця страждань, тяжких випробувань перетворюється в благодатне – для духу, молитви, спілкування з Богом – місце, у духовний рай¹⁴. Саме перед живим деревом (за формулою: *дерево – небесний посланець / ангел – молільник*) найчастіше відтворювався укляклий Онуфрій Великий, як то можна бачити на згаданій уже пределлі другої половини XIV ст. з кафедрального собору Барселони (Іспанія) [69, cell. 1192]

чи на картині німецького майстра Ханса Шюфелена (1515 / 1520 р.) [80, S. 88, [Tafel 4]]. Виразним прикладом може слугувати згадане зображення св. Ієроніма-покутника з оленями пензля Сано ді П'єтро (Італія), у якому образ укляклого молільника поєднаний з образом плодоносного дерева (властиво, цілого гаю) [78, р. 71].

Відомі також зразки, у яких поєднано образи усохлого й живого дерев. Таке можна спостерегти в картині Йоахима Патініра «Св. Ієронім у пустелі» (близько 1520 р., Фландрія), де перед відлюдником із землі стирчить обламаний стовбур, а позаду видніється високе струнке дерево з густою листяною кроною [78, р. 240; 102]. Показово, що майже в центрі картини, безпосередньо над святим (на дальньому плані) видніється фігурка білої кози посеред скель, що є певним композиційним і, безсумнівно, змістовим акцентом цілого твору. Названа формула, щоправда, у значно розлогішому іконічному складі (*живе дерево – Розп'яття – лев – молільник – Іоанн Хреститель з Марією (?) – сухе дерево – олениця*), простежується в зображенні св. Ієроніма-покутника (остання чверть XV ст.) пензля флорентійця Якопо ді Арчандело [78, р. 112]. З цим рядом лучиться й композиція «Одвідини Антонієм Великим Павла Пустельника» з Ізенгеймського вітваря роботи Матіаса Нітхарда-Готхарта (Грюнвальда) (1512–1515 рр., Німеччина) [46, с. 48–52; 75, S. 41–42, Tafel 15, 19, 61, 62]. Попри тематичну відмінність від досліджуваного наскельного рельєфу, у цьому живописному творі присутній (опріч іншого) увесь набір іконічних образів бушанської пам'ятки: *всохле дерево – птах – аскет-пустельник – олень-рогань*.

Деякі зі щойно названих творів звертають на себе особливу увагу, позаяк їхні іконографічні формули містять образ /-и оленя / олениці / оленів. Суттєво, що олені відтворюються поряд, а то й замість звичних «агіографічних» тварин, переважно лева /-ів у випадку з Ієронімом. Тут олені є питомо символічними образами, як, імовірно, і біла коза зі згаданої картини Йоахима Патініра. У творі Грюнвальда олень-рогань припадає до «джерела водного» як олень, згаданий у

ІСТОРІЯ

тексті другого вірша сорок другої псалми (Пс. 42, 2) ¹⁵. До слова, в іконографічній традиції східнохристиянської церкви символічний образ оленя також присутній. Він фігурує в зображеннях деяких святих, зосібна, і преподобних, наприклад Параскеви чи Антонія Печерського, як видно на гравюрах з книжки Лазаря Барановича «Трубы на дни нарочитых праздников...» (Київ, 1674 р.) [60, с. 20, 215, 230, ил. 1475, 1505]. Однак католицька образотворча практика пропонує значно давніші та численніші зразки подібних зображень проти православних відповідників.

Таке мистецьке (предметно-художнє) тло бушанської пам'ятки остаточно перекоонує в західнохристиянських джерелах його іконографічного ладу і значеннєвого виміру. У контексті розглянутих творів західноєвропейського походження самобутність досліджуваної вітчизняної скульптури не виглядає такою вже беззастережною, як на тлі, скажімо, східнохристиянської іконографічної практики. Радше навпаки, вони дають підстави говорити про певну типовість її (пам'ятки), що виявляється не лише в «тиражності» загальної теми, іконографічних формул (блоків), а й у самій оригінальності образного складу. Адже доступні аналоги засвідчують існування принципу варіативності в цій ділянці, а отже, певну універсальність загальної схеми для теми «моління / покутування» в пустелі. Важливо відзначити й ту характерну особливість названих формул, що вони, найвірогідніше, є іконографічними новаціями XV–XVI ст. Попередні епохи не демонструють чогось подібного, принаймні виявити їх наразі не вдалося. Натомість відомі більш чи менш близькі аналоги, які датуються пізнішим часом, що засвідчує розвиток цих новацій у наступні століття. З огляду на це останні з наведених тут паралелей також доцільно залучити (поряд з іконографічним утіленням образу св. Ієроніма) до ймовірних джерел іконографії бушанського рельєфу, хоч і другорядних, додаткових.

Для повного висвітлення зголошеної теми слід спинитися ще на одному принципово важливому питанні, а саме на ймовірних обставинах і можливому спосо-

бі появи західних рис у формальній структурі бушанської пам'ятки. Інакше кажучи – потрібно з'ясувати (спробувати з'ясувати), за яких умов і яким, власне, чином рельєфний образ Онуфрія з Буші набув питомих для нього композиційно-іконографічних прикмет, що пов'язують його з мистецькою традицією Західної Європи. Щодо обставин. Цілком зрозуміло, аби з'явилося таке прозахідне зображення, необхідно було відповідне (живильне) культурно-релігійне середовище, яке б могло дати запит на його появу і було, що не менш важливо, його безпосереднім «споживачем». Таке середовище в історії Буші фіксується двічі: а) упродовж 90-х років XVI – на початку 50-х років XVII ст., коли цим поселенням володів польський рід магнатів і державних діячів Замойських, коли воно активно розбудовувалося, набуло статусу міста й важливого стратегічного (у військово-оборонному сенсі) пункту всього Східного Поділля [81, s. 444–446; 39, с. 55, 115; 10, с. 40, 41, 43] і коли в ньому відповідно сформувалася й діяла польська і пропольська (польськомовна, католицька й, можливо, на перших порах протестантська) громада, переважно з вищих і найзаможніших, а отже, владних верств місцевого люду; б) упродовж початку / середини першого десятиліття – середини 90-х років XVIII ст., коли територія Брацлавщини фактично повернулася (на початку названого століття) до складу Речі Посполитої ¹⁶, коли у всьому краю і конкретно в Буші відновилися повноваження польської адміністрації та правоволодіння польської шляхти і коли з'явилися та масово поширилися різні інституції греко-католицької церкви (монастирі, храми, духовні навчальні заклади), зокрема, у самій Буші та сусідніх селах (храми, пустині, монастирі), церкви, яка в цей період набула під тиском польської (світської) влади та римо-католицької церкви виразних прозахідних рис, що виявилися, зокрема, у наслідуванні західнохристиянських зразків культового образотворення та архітектури [10, с. 60–61; 54, с. 107–108; 16, с. 131–132, 177, 193–195; 62, с. 251–270; 17, с. 118; 58, с. 170–172; 47, с. 58; 13, с. 253–256] ¹⁷. До речі,

як засвідчують наведені приклади західнохристиянської іконографії, найближчі з них до бушанської скульптури датуються XV–XVI ст., тобто належать до епохи Ренесансу й Маньєризму. З огляду на це, версія хронологічної атрибуції досліджуваної пам'ятки (одна з двох найвірогідніших) у межах кінця XVI – середини XVII ст. видається правдоподібною, адже це час поширення на вітчизняних теренах ренесансних, точніше – пізньоренесансних, і маньєристичних традицій. Що стосується конкретного/-их чинника/-ів привнесення західнохристиянських рис у систему бушанського скульптурного зображення, то тут найреальніше апелювати до індивідуального творчого первня автора досліджуваного рельєфу (принаймні автора його ідейно-образної та іконографічної концепції). До такої думки наводить незвична, багато в чому нетипова для традиційного іконографічного представлення св. Онуфрія Великого комбінація іконічних мотивів, яку демонструє бушанський рельєф, комбінація, яка й робить з нього самобутній витвір культового мистецтва. Лише сам автор, гадається, здатен був скомпонувати таке зображення, покладаючись у цій справі на свою обізнаність і власні пріоритети / уподобання в ділянці західнохристиянської іконографії, властиво іконографії свв. Ієроніма й Онуфрія Великого (насамперед іконографічного типу «моління / покутування в пустелі»). З-поміж підручних матеріалів йому могли слугувати певні зображення (насамперед графічні: естампи, книжкові ілюстрації, як найдоступніші) і / чи відповідні тексти певних видань¹⁸. При цьому, зважаючи на деякий архаїзм композиційно-іконографічної структури аналізованого наскельного зображення (який постав у межах кінця XVI – середини XVII ст. чи у першій третині роках XVIII ст.), його першоджерела доречно шукати в культурній спадщині країн Центральної Європи, передусім Німеччини, Нідерландів, Фландрії, де дух Середньовіччя зберігався значно довше, аніж на Півдні, в Італії, де впродовж XV ст. [а значною мірою і в XVI ст. – Р. З.] традиційні християнські те-

ми, сюжети й мотиви відігравали першорядну роль, де художні твори призначалися для повчань, а духовне життя було ще перейняте благочестивою релігійністю [8, с. 56–57 та ін.].

Стосовно самої персони автора, то жодних відомостей про неї історія не зберегла. За такого стану речей можливі різні припущення як щодо походження і статусу автора, так і обставин постановки досліджуваного наскельного рельєфу. Автором міг бути, скажімо, 1) заїжджий церковник / монах, який лише уклав змістову програму рельєфу, а згодом замовив місцевим різьбярям утілити її в камені, або 2) заїжджий знавець іконографії і символіки західної церкви, але який, однак, поєднував у собі ще й художні (зокрема різьбярські) навички і сам виконав аналізоване зображення, урешті, 3) місцевий служитель культу чи / і різьбяр, який/-і, однак, узурався/-лися на певне коло доступних візуальних взірців західноєвропейського походження. Так чи інакше автором ідейно-тематичної програми рельєфу була, безсумнівно, обізнана на тонкощах християнської (головно західнохристиянської) символіки та іконографії, зокрема, іконографії святих пустельників, особа. На це опосередковано вказують і написи-білінгви (латино-польськомовні), викарбувані на стінах скельного комплексу, у тому числі на обрамленій таблиці (cartellini), що видніється при верхньому краю бушанської композиції [22, с. 17–24; 23, с. 20–39].

Примітки

¹ М. Соколов називав цього ранньохристиянського вченого-філолога, поряд зі св. Себастьяном, найбільш «ренесансним святым» [56, с. 59].

² Подібна історико-мистецька ситуація спричинила, слід гадати, і появу подоби укляклого Ієроніма в іконописній традиції Далматії (див. зображення названого святого поряд з образами інших святих на пределлі вівтаря собору францисканського монастиря в Дубровнику роботи Ангелуса Бізамануса (1518 р., Хорватія)) [71, с. 116, LXXIII–LXXIV] та Греції (див. відповідне зображення на двобічній іконі XV ст. зі збірки Візантійського музею м. Афін [114], образ XV ст. з однієї приватної колекції в Італії [117], ікону початку XVI ст. роботи Ангелоса Бізананоса [119]).

ІСТОРИЯ

³ До слова, поміж відомих нам нині грецьких образів із центральною укладкою фігурою названого святого найдавнішою є ікона початку XVIII ст., що походить з однієї малярної майстерні, розташованої на іонійських островах [73, р. 266–267] (іл. 2: 5).

⁴ Точніше – ліва нога зігнута повністю (як для такої пози), а права – напівзігнута.

⁵ Наразі доступний певний фактаж і логічні міркування окремих медієвістів, що дозволяють висловити такий здогад. Відомий факт шанування св. Онуфрія ієронімітами, які присвятили йому монастир в Римі на Янікульському пагорбі [92, р. 1008]. (Ієроніміти – чернечі ордени, що за свого патрона вважали св. Ієроніма [63, с. 585]). Як відомо, поширення культу названого фіваїдського аскета-пустельника (а відповідно й формування його місцевої іконографії) на західноєвропейських землях, насамперед німецьких та італійських, відбулося внаслідок появи тут мощей святого, вивезених під час хрестових походів зі Святої землі та Константинополя. Щодо поширення культу св. Онуфрія Великого в Західній Європі див., зокрема, публікацію І. Мицька [42, с. 33–34] та А. Майорова [38, с. 50–57].

⁶ Див., наприклад, матеріали, представлені на численних інтернетних сайтах [112].

⁷ Чи не вперше сюжет моління Іоанна Предтечі перед сухим деревом був зреалізований Філіппо Ліппі в багатофігурній фресковій композиції (близько 1452–1464 рр.) в соборі Прато (Італія) [55, ил. 205а].

⁸ Є певні підстави розглядати образ півня з аналізованого рельєфу формально-змістовою паралеллю, а то й заступником образу ангела, що зазвичай відтворюється на вітчизняних (і не лише вітчизняних) образах Онуфрія Великого. По-перше, для зображень названого святого, принаймні для зразків раннього Нового часу, традиційна присутність саме ангела, який причащає аскета з чаші, по-друге, згідно з одним народним російським повір'ям, півень має «ангельський чин» (окрім того, що він подекуди – як от у тексті «Суперечки Панагіота з Азімотом» – виступає в ролі «небесного» будителя цілого світу) [6, с. 207, 214], по-третє, у духовній греко-католицькій польськокомовній пісні 1769 року паралельно фігурують птах (без видового уточнення) і ангел як годувальники пустельника [40, арк. 8].

⁹ У літературі, щоправда, побутують й інші визначення. Так О. Сидір висловив припущення про певний «асоціативний» зв'язок образу оленя на бушанському рельєфі, як і на деяких інших вітчизняних зображеннях св. Онуфрія, з «житійною» білою ланню, «що годувала немовлятко-Онуфрія й була провідницею для них із батьком по дорозі в Єгипет» [51, с. 188–189]. Назагал така думка не позбавлена рації, тим паче що подекуди (див. ікону другої половини XVIII ст. з Крехівського монастиря [51, с. 201], ікону XIX ст. зі збірки Львівського музею історії релігії [21, с. 178–179, рис. 3.], а також статую середини / другої половини XVIII ст., що містилася свого часу біля костелу в м. Барі на Вінниччині [28, арк. 24]) постать названого святого супроводжує безрога оленяця (лань), а на двосторонній хоругві кінця XVIII ст. зі збірки НМЛ нижче ніг пус-

тельника видніється фігурка білого оленя-роганя [51, с. 193, 200, 201, 227, іл.-вклейка (одна з багатьох) між с. 176–177] (іл. 5). Однак таке судження не спростовує нашого висновку, адже цілком очевидно, що названа тварина, тим паче олень-рогань, відтворена побіля старця Онуфрія посеред пустелі, аж ніяк не може бути, зрозуміло, безпосереднім образом агіографічної оленяці-годувальниці. Не мають, увіч, рації лише ті автори, зосібна й серед церковних осіб, які беззастережно ототожнювали «пустельного /-ну» оленя / оленяцю винятково з образом агіографічної оленяці-годувальниці [3, с. 203]. Принагідно згадаємо ще ікону другої половини / кінця XVIII ст. зі збірки «Студіон» [21, с. 178, рис. 2; 15, с. 37], яка також демонструє біля постаті Онуфрія Великого фігуру оленя, а також храмовий житійний образ св. Онуфрія з церкви / каплиці на честь цього угодника чоловічого монастиря в м. Мильцях (нині – село Старовижівського району. – Р. 3.) на Волині [3, с. 203]. Воднораз слід зауважити, що в житійних іконах (у відповідних клеймах) подекуди відтворювалась фігура лані / оленяці-годувальниці. Прикладом може бути відповідне зображення на тій-таки житійній іконі з Мильців [3, с. 273].

Про значеннєвість образу оленя в християнському мистецтві України, зокрема, у композиції бушанського рельєфу, див. відповідну публікацію автора цієї статті [24, с. 46–75].

¹⁰ Питання символіки та образної структури всохлого (мертвого) дерева («сухостою»), а також інших дендроморфних, і ширше – фітоморфних мотивів у мистецтві Ренесансу, зокрема заальпійського / північного, частково висвітлено в роботі М. Соколова [56, с. 55–57 та ін.]. У згаданій праці мовиться про значеннєвість мінералогічних та зооморфних мотивів, зокрема оленя / лані [56, с. 15–45, 69–92].

^{10a} «Житійною» твариною Ієроніма є, як відомо, лев, з яким його зазвичай і зображали, або подекуди два леви.

¹¹ Деться про недатовану гравюру, уписану в коло (рондо).

¹² Про іконографічні й композиційні формули в мистецтві Середньовіччя й Відродження див., наприклад, деякі публікації І. Данилової [14, с. 9–21].

¹³ До речі, мотив сухого дерева з птахою на гілці трапляється і в образах мучеників. Це підтверджує, зокрема, центральний образ вівтаря Святого Себастьяна роботи Ганса Бальдунга (Грена) (1507 р., Німеччина) [35, ил. 182].

¹⁴ Пор. зображення Іоанна Предтечі в пустелі пензля нідерландського живописця Геертгена (друга половина XV ст.) [84, с. 80].

¹⁵ Послуговуємося нумерацією псалмів, що застосовується в західнохристиянській традиції.

¹⁶ Остаточно після «поразки державницьких змагань на Правобережжі, результатом якої було скасування козацького устрою (1712 р.) та відступ на територію Туреччини останніх загонів гетьмана Пилипа Орлика (1713–1714 рр.)» [16, с. 125].

¹⁷ Латинізація греко-католицької церкви і відповідно культурного середовища, пов'язаного з нею, осо-

**РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ**

бливо посилилась після Замойського синоду (собору) 1720 року [41а, с. 247].

¹⁸ З-поміж останніх могли бути, гадається, і спеціальні видання з християнської символіки та іконографії.

Архівні матеріали, література та електронний ресурс

1. *Александрович В. С., Ричков П. А.* Собор святого Юра у Львові / В. С. Александрович, П. А. Ричков. – К. : Техніка, 2008. – 232 с., іл. – (Нац. святині України).

2. Альбрехт Дюрер. Гравюри / вступлення Алена Боре. – М. : МАГМА, 2001. – 560 с., ил.

3. *Амвросий А.* Следы ультрамонтанства, у бывших в западном крае России, униатов / А. Амвросий // Вольтские епархиальные ведомости. – 1868. – № 10. – С. 199–206; № 12. – С. 265–274.

4. *Антоний (Храповицкий), митрополит.* Иконописцам о коленапреклоненных фигурах: Предостережение художникам вообще и иконописцам в частности / митрополит Антоний (Храповицкий) // Богословие образа. Икона и иконописцы : антология. – М. : Паломник, 2002. – С. 276–278.

5. *Апостолос-Каппадона Д.* Словарь христианского искусства / Диана Апостолос-Каппадона. – [Челябинск] : Урал Л.Т.Д., [2000]. – 266 (56) с., ил.

6. *Белова О. В.* Славянский bestiарий. Словарь названий и символики / О. В. Белова. – М. : Индрик, 2001. – 318 с., ил.

7. *Беляев Л. А.* Христианские древности. Введение в сравнительное изучение / Л. А. Беляев. – С.Пб. : Алетейя, 2000. – 575 с., ил.

8. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Отто Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – 224, 72 с., ил.

9. *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К. : Мистецтво, 1981. – 160 с., іл.

10. Буша. Історико-краєзнавчі нариси / автори : *І. С. Винокур, О. М. Альошкін, Р. В. Забашта, М. Б. Петров, В. М. Петровський, О. М. Пірняк, В. С. Степанков.* – Хмельницький : Редакційно-видавничий відділ, 1991. – 152, (34) с., іл.

11. Виставка «Культ святих у православній церкві» : Ікони, рукописи, стародруки, церковне начиння : каталог / відповідальний за випуск Є. І. Ковальчук. – Луцьк : Редакційно-видавничий відділ Волинського облполіграфвидаву, 1990. – [32] с., іл.

12. *Высоцкий С. С.* Древнерусские надписи Софии Киевской / С. С. Высоцкий. – К. : Наук. думка, 1966. – Вып. 1 : XI–XIV вв. – 240 с., ил.

13. *Вуйцик В. С.* Митрополити Атанасій і Лев Шептицький та їх внесок у мистецьку культуру України / Володимир Вуйцик // Київська церква. – 2001. – № 2–3 (13–14). – С. 253–256.

14. *[Данилова И. Е.]* О роли иконографических и композиционных формул / И. Е. Данилова // Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению

(Сложение художественной системы картины квадроченто) / И. Е. Данилова. – М. : Искусство, 1975. – С. 9–21.

15. *Дмитрух С., о.* Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / о. Себастьян Дмитрух. – Л. : Гердан-Графіка, 2005. – Ч. I : Врятовані від загибелі й забуття. – 96 с., іл.

16. *Довбищенко М.* Унія в Київському та Брацлавському воєводствах Речі Посполитої XVIII ст. (загальний огляд) / Довбищенко М. // Архів української церкви. – Л., 2011. – Вип. 1. – С. 120–202.

17. *Дорош І. А.* Лядівський скельний монастир (історико-архітектурна пам'ятка XI–XIX ст.) / І. А. Дорош // Могилянські читання 2000 року. – К., 2001. – С. 116–125, іл.

18. *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника / Л. М. Евсеева. – М. : Индрик, 1998. – 384 с., ил.

19. *Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1982. – 288 с., іл.

20. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 328 с., іл.

21. *Забашта Р. В.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень / Ростислав Забашта // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 176–186, іл.

22. *Забашта Р. В.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–24, іл.

23. *Забашта Р. В.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39, іл.

24. *Забашта Р. В.* Образ оленя у християнському мистецтві України / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 46–75, іл.

25. *Забашта Р. В.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича й культ преподобного Онуфрія в Україні / Ростислав Забашта // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 43–54, іл.

26. Ікона «Онуфрій Великий, с житием в 14-ти клеймах» – пам'ятник русскої северной живописи Петровської епохи / составитель и ответственный редактор М. С. Трубачева. – М. : СканРус, 2005. – 184 с., ил.

26а. Ікони. Национален археологически музей, София / Автор-съставител Любен Прашков. – София : ДИ «Септември», 1981. – 12, 30 с., ил. [Комплект от 15 кадъра и тройна корица].

27. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог / автори проекту : Мирослав Откович, Володимир Турецький, Степан Кубів. – Л. : [Видавництво ДП «УКРПОЛ-2»], 2005. – 512 с., іл.

28. Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – Ф. 278, од. зб. 473, арк. 24.

ІСТОРИЯ

29. Карпюк Л. До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 р.» / Людмила Карпюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть : матеріали VII міжнарод. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 2000. – С. 58–59, іл.
30. Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F6). – М. : «Искусство», 1978. – 234 лист., ил.
31. Краснянский В. Г. Город Мстиславль. Его настоящее и прошлое / В. Г. Краснянский // Записки Северо-Западного отдела Императорского русского географического общества. – Вильно, 1912. – Кн. 3. – С. 73–171, ил.
32. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа / В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во «Искусство», 1966. – 386 с., ил.
33. Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера / В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во «Искусство», 1972. – 663 с., ил.
34. Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде / В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во «Искусство», МСМЛXXXIII. – 170 с., ил.
35. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии концы XV и первой половины XVI века / М. Я. Либман. – М. : Изд-во «Искусство», 1972. – 240, 188 с., ил.
36. Логвин Г. Н. 3 глубин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. / Г. Н. Логвин. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1990. – 408 с., ил.
37. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI–XVIII століть / В. Ф. Любченко. – К. : Наук. думка, 1981. – 216 с., ил.
38. Майоров А. Перенесение мощей и культ св. Онуфрия Великого в Галицко-Волынской Руси и Западной Европе / Александр Майоров // Русин. – Кишенев, 2010. – № 3 (21). – С. 50–57, ил.
39. Мальченко О. Укріплені поселення Брацлавського, Київського і Подільського воєводств (XV–XVII ст.) / Олег Мальченко. – К. , 2001. – 380 с., карти.
40. Матеріали з архіву Гната Филиповича, ЧСБВВ. Вірші на честь св. Василія Великого, св. Онуфрія Пустельника і св. Йосафата. 1769–1770 рр. Рим, Замость. – Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника. Відділ рукописів. – Ф. 3: Бібліотека монастиря василіан, оп. I, спр. МВ – 635/л. – 12 арк.
41. Микля И. Прекрасная Буковина / Ион Микля. – [București] : Изд-во «Спорт-туризм», 1976. – [б. пагінації], ил.
- 41а. Мицик Ю. А. Замоїський собор Української греко-католицької церкви 1720 / Ю. А. Мицик // Енциклопедія історії України. – К. : Вид-во «Наукова думка», 2005. – Т. 3 : Е-Й. – С. 247–248.
42. Мицько І. З. До проблеми становлення популярних християнських культів в Україні / Ігор Мицько // Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей. – К., 1998. – Т. V. – С. 26–43.
43. Мицько І. З. Про початки Святоонуфріївського монастиря у Лаврові / Ігор Мицько // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 27–35, ил.
44. Мравик Л. Североитальянская живопись XV века / Ласло Мравик. – Будапешт : Корвина, 1984. – 34, 96 с., ил.
45. Національний заповідник «Софія Київська» / авт.-упоряд. : Ж. Арустам'ян, Л. Виногородська, О. Дивавіна та ін. – К. : Мистецтво, 2004. – 423 с., ил.
46. Немілов А. Н. Грюнвальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта-Грюневальда / А. Немілов. – М. : Изд-во «Искусство», 1972. – 108, 113 с., ил.
47. Петренко О. Брацлавська губернія і Брацлавське намісництво / Олесь Петренко // Київська старовина. – 2000. – № 1 (331). – С. 44–61, ил.
48. Попов П. Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – К. : [УНІК], 1926. – 142 с., ил.
49. Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво / Олег Сидор // Лавра. – [Л.], 1999. – Ч. 6 (8). – С. 36–42, ил.
50. Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво / Олег Сидор // Християнські культу в Україні. – [б. м. і р.]. – Вип. 2. – С. 71–77, ил.
51. Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві / Олег Сидор // Старосамбірщина. – Л. : Місіонер, 2004. – III. – С. 162–229, (11), ил.
52. Сидор О. Ф. Станкова графіка друкарні Почаївського монастиря XVIII – початку XIX ст. / Олег Сидор // Буття в мистецтві : зб. наук. праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Л. : Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2007. – С. 409–426, ил.
53. Сидор О. Ф. Манявсько-Богородчанський іконостас Йова Кондзелевича: маловідомі аспекти іконографії / Олег Сидор // Сакральне мистецтво Волині. – Луцьк, 2002. – Вип. 9. – С. 3–10, ил.
54. Скочиляс І. Політичні, соціальні та еkleзіальні обставини поширення унії на Брацлавщині і Київщині в першій половині XVIII століття / І. Скочиляс // Архів української церкви. – Л., 2011. – Серія 1 : Дослідження. – Вип. 1 : Історія унії на Київщині 1596–1839 років. – С. 103–119.
55. Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII–XV веков / И. А. Смирнова. – М. : Искусство, 1987. – 144, 368, LXXVII с., ил.
56. Соколов М. Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства / М. Н. Соколов. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 384 с., ил.
57. Степовик Д. В. Київська Біблія XVII століття. Дослідження нездійсненого проекту митрополита Петра Могили / Дмитро Степовик. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2001. – 240 с., ил.
58. Труды Комитета для историко-статистического описания Подольской епархии. – Каменец-Подол. : Тип. Под. губ. правл., 1889. – Вып. 4 : Церковно-приходские документы / Издан под ред. Н. И. Яворского и И. Е. Шиповича. – XXVI, 433 с.
59. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина / составители: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. По-

**РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ**

- лонская. – [М. : Гос. библ-ка СССР им. В. И. Ленина, 1976]. – Вып. I : 1574 – I половина XVII в. – 448 с., ил.
60. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина / составители: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. – [М. : Гос. библ-ка СССР им. В. И. Ленина, 1981]. – Вып. II. – Т.1 : Киевские издания 2-й половины XVII в. – 322 с., ил.
61. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – К. : Наук. думка, 1981. – 192, 40 с., ил.
62. Хіхлач Б. Історія василіанських монастирів на Брацлавщині (XVIII – I третина XIX ст.) / Хіхлач Б. // Архів української церкви. – Л., 2011. – Вип. 1. – С. 251–270.
63. Христианство. Энциклопедический словарь. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1993. – Т. 1. – 864 с.
64. Чаврыков Г. Болгарские монастыри: Памятники истории, культуры и искусства / Г. Чаврыков. – София : Изд-во наука и искусство, 1974. – 376 с., ил.
65. Энциклопедия православной святости. – М. : Лик пресс, 1997. – Т. II. – 367 с., ил.
66. Antwerp Drawings and Prints 16th – 17th centuries. An Exhibit circulated by the Smithsonian Institution 1976–1978. – [Atwerp] : [Traveling Exhibition Service], [б. п.]. – 211 p., il.
67. Bentley J. A calendar of Saints. The Lives of the Principal Saints of the Christian Year / J. Bentley. – London : Tiger books international, [1997]. – 256 p., il.
68. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wyd-wa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, (151) s., il.
69. Celletti M. C. Sant'Onofrio / Maria Chiana Celletti // Bibliotheca sanctorum. – [Roma], 1967. – IX. – Coll. 1187–1200, il.
70. Constantinides E. Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences / Eftalia Constantinides // Византийский мир : искусство Константинополя и национальные традиции : Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999). – М. : Северный паломник, 2005. – P. 245–276, il.
71. [Djurić V. J.] Icoñes de Yougoslavie / Texte et catalogue Vojislav J. Djurić. – Belgrade : [Naučno delo], 1961. – 144, CXX s., il.
72. Drăgut V. Arta românească. Preistorie, antichitate, ev mediu, renaștere, baroc / Vasile Drăgut. – București : Editura Meridiane, 1982. – 519 p., il.
73. Drandaki A. Greek Ikons 14th–18th century. The Rena Andreadis Collection / Translated by John Avgherinos / Anastasia Drandaki. – [Milano] : Skira, [2002]. – 291 p., il.
74. Fraenger W. Hieronymus Bosch / Wilhelm Fraenger. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, [1975]. – 516 S., Abb.
75. Fraenger W. Matthias Grünewald / Wilhelm Fraenger. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1983. – 354 S., Abb.
76. Gadomski J. Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540 / Jerzy Gadomski. – Warszawa ; Kraków : Wyd-wo Naukowe PWN, 1995. – 132, 24 + 194 s., il.
77. Gaz[...] B. A. Onuphre (12 juin) / Gaz[...] B. A. // Iconographie de l'art chrétien. – Paris : Presses Universitaires de France, 1958. – T. III : Iconographie des saints. – II : G–O. – P. 1007–1010.
78. Gowing L. Paintings in the Louvre / Introduction by Michel Laclotte / L. Gowing. – [London] : Thames and Hudson, [1987]. – 687 p., il.
79. Hutt W. Altdorfer / W. Hutt. – [Dresden] : VEB Verlag der Kunst, 1976]. – 32, (16) S., Abb.
80. Kaster Q. Onuphris (Eunuphris, Honufrius) der Qross Asket / Q. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom ; Freiburg ; Basel ; Wien : Herder Verlag GmbH, Tashenbuch, [1990]. – Band 8. – S. 84–88, Abb.
81. [Kochowski V.] Annalium Poloniae ab obitu Vladislai IV climacter primus. Scriptore Vespasiano Kochow Kochowski. – Cracoviae : Druk. Schedel Krzysztof; Dziedzice, 1683.
82. Künstle K. Ikonographie der christlichen Kunst / Karl Künstle. – Freiburg im Breisgau : Herder, 1926. – Band 2. – 606 S., Abb.
83. Janson H. W. History of art / H. W. Janson. – [New York] : Prentice Hall, Inc., and Harry N. Abrams, Inc., publishers, [1995]. – 960 p., il.
84. Levey M. Od Giotta do Cezanne'a. Zarys historii malarstwa / M. Levey. – [Warszawa] : Arkady, [1974]. – 326 s., il.
85. Maioliche del rinascimento nel Museo di Pesaro. – [б. м.] : Cassa di risparmio di Pesaro, 1969. – [28] p., il.
86. Mariann H. T. Spanyol festészet a primitívektől Riberáig / H. Takács Mariann. – [Budapest] : Corvina Kiadó, [1982]. – 18, 98 s., il.
87. Marica V. G. Baldung Grien / Viorica Guy Marica. – București : Editura Meridiane, 1976. – 80 p., il.
88. Martindale A. Renesancia / Andrew Martindale. – [Bratislava] : Pallas, [1971]. – 178 s., il.
89. Metford J. C. J. Dictionary of christian lore and legend / J. C. J. Metford. – [London] : Thames and Hudson, [1983]. – 272 p., il.
90. Neumann J. Italie. Z cesty za umenim / Jaromír Naumann. – [Praha] : Odeon, [1978]. – II. – 443 s., il.
91. Pillat C. Pictura murală în epoca Lui Matei Basarab / Cornelia Pillat. – București : Editura Meridiane, 1980. – 104, 96 p., il.
92. Reau L. Iconographie de l'art chrestien / L. Reau. – Paris : Presses Universitaires de France, 1958. – T. III : Iconographie des saints. – II. – P. 1007–1010.
93. Roten E. Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten. Die schönsten Illuinierten Handschriften in den Bibliotheken und Archiven der Deutschen Demokratischen Republik / Bildaufnahmen von Klaus G. Beyer / Edith Roten. – Berlin : Union Verlag, MCMXLVI. – 308 s., tafeln.
94. Rózycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego / Anna Rózycka-Bryzek. – Warszawa : Wyd-wo Naukowe PWN, 1983. – 176, (...) s., il.
95. Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorow opracowal D. Kaczmarzyk. – Warszawa : Muzeum narodowe w Warszawie, 1973. – 154 s., il.

ІСТОРИЯ

96. *Siemaszko A.* Malowidła ścienne cerkwi Zwistowania w Supraślu. Rekonstrukcja program ikonograficznego / A. Siemaszko // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki. – Kraków, 1995. – Nr. XXI (MCLXXIII). – S. 13–64, il.
97. *Sigrid W.* Hans Baldung Grien / W. Sigrid. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1975. – 33 S., Abb.
98. *Vegas L. C.* Die internationale Gotik in Italien / Liana Castelfranchi Vegas. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, [1966]. – 186 S., Abb.
99. *Walicki M.* Malarstwo Polskie: Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm / Michał Walicki. – [Warszawa] : Auriga, 1961. – 350 s., il.
100. *Walker J.* National Gallery of Art Washington / John Walker. – New York : Herry N. Abrams, Inc., [1975]. – 696 p., il.
101. *Woźniakowski J.* Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej / Jacek Woźniakowski. – Warszawa : Czytelnik, 1974. – 396 s., il.
102. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://allpainters.ru/patinir-ioahim/15747-st-jerome-in-the-desert-ioaxim-patinir.html>.
103. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://allpainters.ru/patinir-ioahim/15749-rocky-land-scape-with-saint-jerome-ioaxim-patinir.html>.
104. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://colonialart.org/archive/315a-315b/saint-onuphrius>.
- 104a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://en.wikipedia.org/wiki/File:Saftleven_Temptation_of_St_Anthony.jpg.
105. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maykarar.ru/saints/saints10.shtml>.
106. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://top-antropos.com/religion/hristianstvo/item/214-svjatoj-ieronim>.
107. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.artcyclopedia.com/artists/schaufelein_hans_leonhard.html.
- 107a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-prints-on-demand.com/a/cranach-the-elder/reading-the-st-hieronymus.html>.
108. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-prints-on-demand.com/a/leu-umkreis-hans/the-st-hieronymus-in-the-1.html>.
109. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-prints-on-demand.com/a/strigel-bernhard/the-saint-onuphrius.html>.
110. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-wallpaper.com/23838/Traut+Wolf/St.+Onuphrius?Width=1600&Height=1200>.
111. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cavetocanvas.com>.
- 111a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.europeana.eu/portal/record/08501/309D2E093CC3656668B15A0AA7813498334DC93A.html?start=2>
112. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=medieval-religion;ffb93e0f.1206>.
113. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.google.com.ua/imgres?q=святой+ieronим&hl=uk&sa=X&biw=1241&bih=611&tbm=isch&prmd=imvns&tbnid=e-AcCtm8gZ8-yM:&imgrefurl>.
114. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.google.com.ua/search?hl...>
115. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.google.com.ua/search?q=lucas+cranach+elder&hl=ru&prmd=imvnso&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=n2GIUJGHKMnNswb_IICAAw&ved=0CDYQsAQ&biw=1241&bih=578.
- 115a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=47&i=400806+7+&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115b. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=63&i=391916+5+&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115v. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=65&i=40050125+&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=81&i=40081829+&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115д. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.meisterwerke-online.de/gemaelde/lucas-cranach-d-ae/1052/kardinal-albrecht-von-brandenburg-als-hl.html>.
116. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90005002?rpp=20&pg=1&ft%20=onuphrius&pos=2>.
117. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.morsink.com/?objectID=1395>.
118. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome>.
119. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ng.ru/culture/2010-07-15/8_icons.html.
120. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tumblr.com/tagged/woodwose>.
121. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/albrecht-altdorfer/penitent-st-jerome-1507>.
122. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/albrecht-durer/saint-jerome>.
123. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/albrecht-durer/saint-jerome#supersized-artistPaintings-201026>.
124. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.wikipaintings.org/en/andrea-mante_gna/st-jerome-in-the-wilderness-1450.
125. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/antonello-da-mes-sina/st-jerome-penitet>.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

За іконічним складом і загальним композиційним укладом наскельний монументальний рельєф моління святого пустельника Онуфрія Великого в с. Буша Вінницької області є (принаймні донині) цілком самобутньою пам'яткою і не лише на тлі інших відомих вітчизняних зразків тримірному втілення образу названого святого, зокрема, у наскельній скульптурі (горельєфи в сс. Касперівці та Устя Тернопільської області), а й серед його численних і різноманітних зображень малярного й графічного виконання. У науковій літературі питання джерел композиційно-іконографічного ладу досліджуваного твору донині не порушувалось, не кажучи вже про будь-яке його докладне вивчення й публічне обговорення. Утім, вітчизняне мистецтвознавство знає приклади звернення до питання джерел іконографії образу Онуфрія Великого (у позі вкляклого молільника) епохи бароко, що має безпосередню дотичність до означеної проблематики бушанської різьби. Свого часу П. Жолтовський та П. Білецький висловили думку про ймовірний вплив на іконографію Онуфрія в українському мистецтві (головно малярстві) XVII–XVIII ст. іконографії дуже популярного в католицьких країнах Західної Європи образу св. Ієроніма Стридонського. Водночас історико-порівняльний аналіз доступної фактографії з поля західно- й східнохристиянської іконографії названих святих переконує в малоймовірності саме такого «генеалогічного сценарію» для переважної більшості вітчизняних образів Онуфрія Великого. Позаяк у західнохристиянському мистецтві зображення названого пустельника в подібні вкляклого молільника відомі вже з XIV–XV ст. й позаяк саме цей іконографічний тип набув значного поширення впродовж XVI–XVII ст., є підстави пов'язувати насамперед і головно саме із цією іконографічною практикою Заходу відповідну практику XVII–XVIII ст. України. Інакше кажучи, безпосереднім джерелом для більшості зразків вітчизняного образотворення Онуфрія Великого є, вірогідно, попередня західноєвропейська традиція відтворення цього святого. Винятком із цього правила постає лише рельєф бушанського скельного комплексу. Для цього випадку припущення Жолтовського – Білецького є доволі продуктивним. Паралелі між досліджуваним скульптурним твором і західнохристиянськими зображеннями св. Ієроніма (тип «моління / спокутування в пустелі») простежуються не лише на рівні основних композиційно-іконографічних характеристик, а й на рівні ряду додаткових рис, якими бушанська пам'ятка відрізняється від решти зображень названого преподобного, принаймні доступних наразі. Ці риси виявляються як у певному наборі іконічних мотивів (безлисте / сухе дерево, птах, олень, інскрипційна таблиця), так і в характеристичних, що значно показовіше, поєднаннях (комбінаціях) їх у певні іконографічні блоки / формули: *дерево – птах, дерево – інскрипційна таблиця, дерево (безлисте / сухе) – молільник, дерево – молільник – тварина, дерево – птах – молільник – тварина.*

Ключові слова: відповідник, джерело, західнохристиянське мистецтво, іконографія, композиційний лад, образ, св. Ієронім Стридонський, св. Онуфрій Великий, східнохристиянське мистецтво, традиція.

After the iconic contents and general compositional order, the rock monumental relief of supplication of the Christian saint hermit Onuphrius the Great in the Busha village, Vinnytsia Region, is (at least, until now) a quite original monument. It might be considered as reliable not only against the background of other known domestic specimens of the mentioned saint's three-dimensional incarnations, particularly in the rock reliefs (for example, high reliefs in the villages of Kasperivtsi and Ustia, Ternopil Region), but also among the numerous and manifold portrayals in painting and graphic art. There has not been brought up the question of the compositional and iconographic order sources of the artifact under consideration in the scientific literature until now, to say nothing of any thorough examination and airing. However, there are some of the examples of noticing a problem of the iconographic sources of baroque Onuphrius the Great image (in a posture of a kneeling supplicant) in the domestic art criticism –

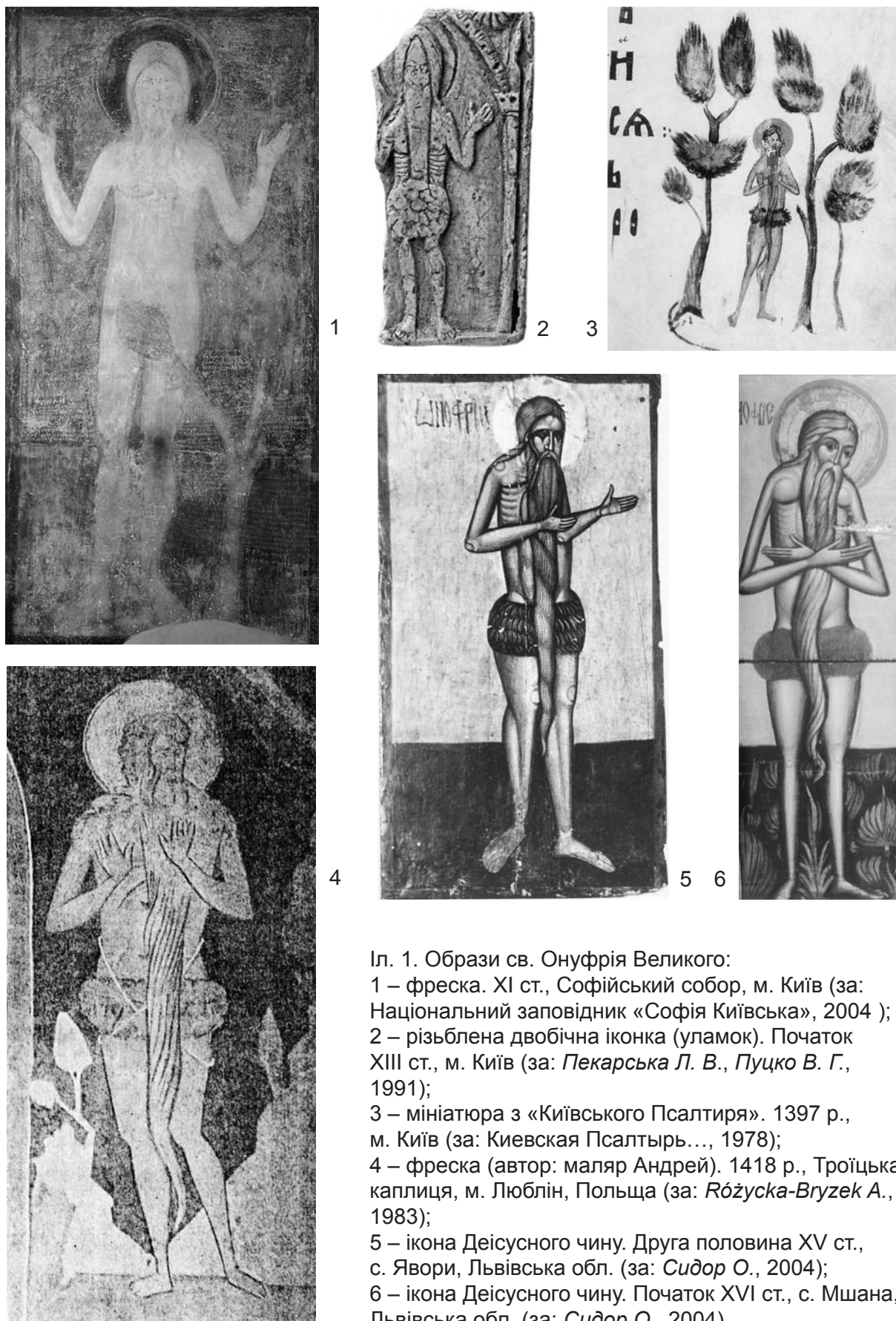
ІСТОРИЯ

a point that has an immediate relation to the aforesaid issue of the Busha carving. Formerly P. Zholtovskyi and P. Biletskyi has suggested that the Onuphrius iconography in the XVII–XVIII cent. Ukrainian art (mostly painting) has been possibly impacted by the iconography of St. Jerome being very popular in the Western European (Catholic) countries. At the same time, the comparative historical analysis of the accessible factual account concerning the Western and Eastern Christian iconography of the mentioned saints convinces us of doubtfulness of such a “genealogical scenario” for the overwhelming majority of the domestic images of Onuphrius the Great. Inasmuch as his portrayals in a posture of a kneeling supplicant has been known in the Roman Christian art since XIV–XVII centuries and so far as just that very iconographic type has become widespread during the XVI–XVII centuries, there are certain reasons to connect the corresponding Ukrainian iconographic practice of the XVIIth – XVIIIth centuries with, first and foremost, this Western tradition. In other words, the immediate source for the majority of examples of domestic image-making of Onuphrius the Great was probably a previous Western European tradition of this saint’s representation. The relief of the Busha rock complex is an exception to this rule. The assumption of Zholtovskyi and P. Biletskyi seems to be quite productive for this case. Some parallels between the glyptic work under consideration and the Western Christian images of St. Jerome (a type of supplication/penance in a desert) might be traced not only on a level of general compositional and iconographic features, but also on a level of a number of the additional characteristics which distinguish the Busha monument from the rest of the mentioned saint’s images, at least now accessible. These features become apparent as in the certain set of the iconic motifs (leafless/dry tree, bird, deer, inscription tablet), so in their characteristic – that is more significant – combinations of certain iconographic blocks/formulae: *tree – bird*, *tree – inscription tablet*, *tree (leafless/dry) – supplicant*, *tree – supplicant – animal*, *tree – bird – supplicant – animal*.

Keywords: equivalent, source, Western Christian art, iconography, compositional order, image, St. Jerome, St. Onuphrius, Eastern Christian art, tradition.

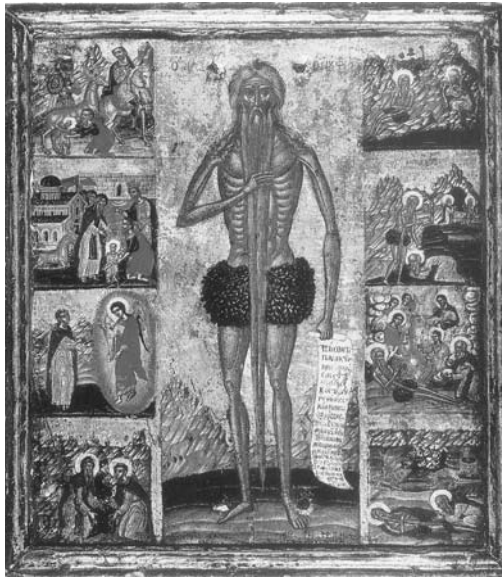
Своим иконическим составом и общим композиционным укладом наскальный монументальный рельеф молящегося в пустыне св. Онуфрия Великого в с. Буша Винницкой области представляет собой (по крайней мере до сих пор) своеобразный памятник и не только в сравнении с другими известными отечественными примерными воплощениями образа названного святого, в том числе и в наскальной скульптуре (горельеф в сс. Касперовцы и Устя Тернопольской области), но и по сравнению с многочисленными его изображениями, исполненными в других видах изобразительного искусства (живописи, графике). В научной литературе вопрос источников композиционно-иконографического строя исследуемого произведения до сих пор не поднимался, не говоря уже о какой-либо его детальной разработке и публичном обсуждении. Вместе с тем, в отечественном искусствознании известен пример обращения к вопросу истоков иконографии образа Онуфрия Великого (в коленопреклоненной позе) в украинском искусстве эпохи барокко, что имеет хотя и не буквальное, но, очевидно, непосредственное отношение и к обсуждаемой проблематике бушанского рельефа. Так, в свое время П. Жолтовский и П. Белецкий высказали мысль о вероятном влиянии на иконографию Онуфрия в украинском искусстве (в первую очередь в иконописи) XVII–XVIII вв. иконографии популярного в католических странах Западной Европы образа св. Иеронима Стридонского. Однако историко-сравнительный анализ доступной фактографии в области западно- и восточнохристианской иконографии названных святых убеждает в маловероятности именно такого «генеалогического сценария» для преобладающего количества отечественных образов Онуфрия Великого. Поскольку в западнохристианском искусстве изображения названного пустыннослужителя в позе коленопреклоненного молящегося известны уже с XIV–XV вв. и именно этот иконографический тип имел значительное распространение в XVI–XVII вв., имеются основания увязывать именно с этой ико-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



Іл. 1. Образи св. Онуфрія Великого:
1 – фреска. XI ст., Софійський собор, м. Київ (за: Національний заповідник «Софія Київська», 2004);
2 – різьблена двобічна іконка (уламок). Початок XIII ст., м. Київ (за: Пекарська Л. В., Пуцко В. Г., 1991);
3 – мініатюра з «Київського Псалтиря». 1397 р., м. Київ (за: Киевская Псалтырь..., 1978);
4 – фреска (автор: маляр Андрей). 1418 р., Троїцька каплиця, м. Люблін, Польща (за: Różycka-Bryzek A., 1983);
5 – ікона Деїсусного чину. Друга половина XV ст., с. Явори, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004);
6 – ікона Деїсусного чину. Початок XVI ст., с. Мшана, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004)

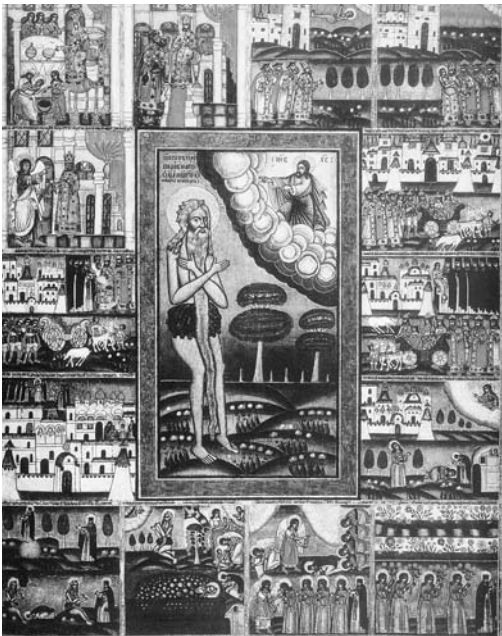
ІСТОРИЯ



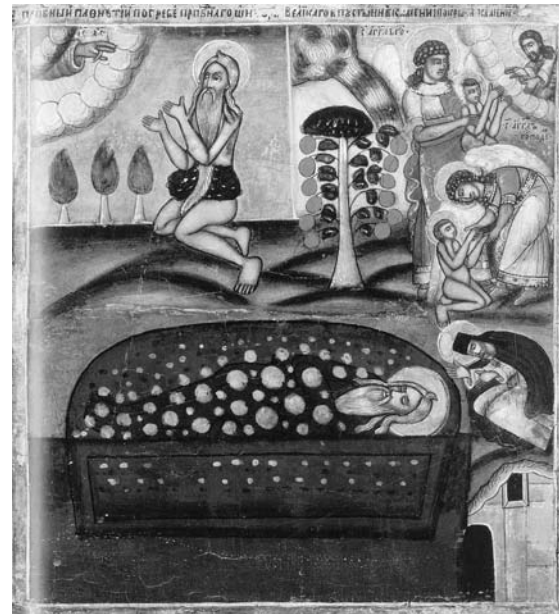
1



2



3



4



5

Іл. 2. Образи св. Онуфрія Великого:
1 – житійна ікона (автор: Еммануїл Скорділіс). 1650–1670 рр., о. Патмос, Греція (за: Ікона «Онуфрий Великий...», 2006);
2 – фрагмент (клеймо) житійної ікони. 1650–1670 рр., о. Патмос, Греція;
3 – житійна ікона. Початок XVIII ст., Соловецький монастир, Росія (за: Ікона «Онуфрий Великий...», 2006);
4 – фрагмент (клеймо) житійної ікони початку XVIII ст., Росія;
5 – ікона «Св. Онуфрій і св. Пафнутій». Початок XVIII ст., майстерня Іонійських островів, Греція (за: *Drandaki A.*, 2002)

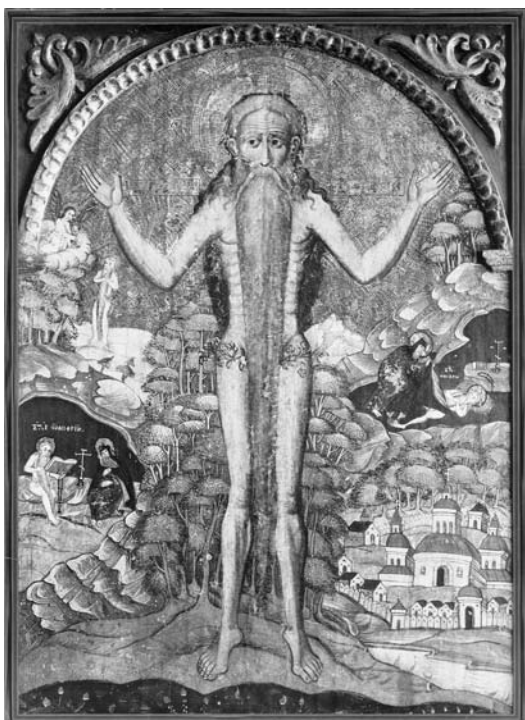
РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



1



2



3



4

5



Іл. 3. Образи св. Онуфрія Великого:
1 – ілюстрація з «Тріоді пісної». 1627 р., дереворит, Київ (за: Украинские книги..., 1976);
2 – ілюстрація з «Мінеї празничної». 1638 р., дереворит, Львів (за: Украинские книги..., 1976);
3 – ікона. Перша половина XVII ст., с. Лагодів, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004);
4 – ікона. Середина XVII ст., с. Коритники, Перемишльщина, нині Польща (за: Biskupski R., 1991);
5 – різьблений ручний хрест (фрагмент). 1720 р., с. Підгірці, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004)

ІСТОРИЯ



1



2

Іл. 4. Клейма ікони «Св. Антоній і св. Феодосій Печерські». 1703–1705 рр., Скит Манявський, Івано-Франківська обл.: 1 – образ св. Онуфрія; 2 – образ св. Ієроніма Великого (за: Іконо-стас церкви Воздвиження Чесного Хреста..., 2005)

Іл. 5. Образи св. Онуфрія Великого: 1 – ікона на двобічній хоругві. XVIII ст., Галичина (за: Сидор О., 2004); 2 – ікона. Друга половина XVIII ст., Крехівський монастир, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004); 3 – скульптурна група. Друга половина XVIII ст., м. Бар, Вінницька обл. (ІР ННБ України)



1

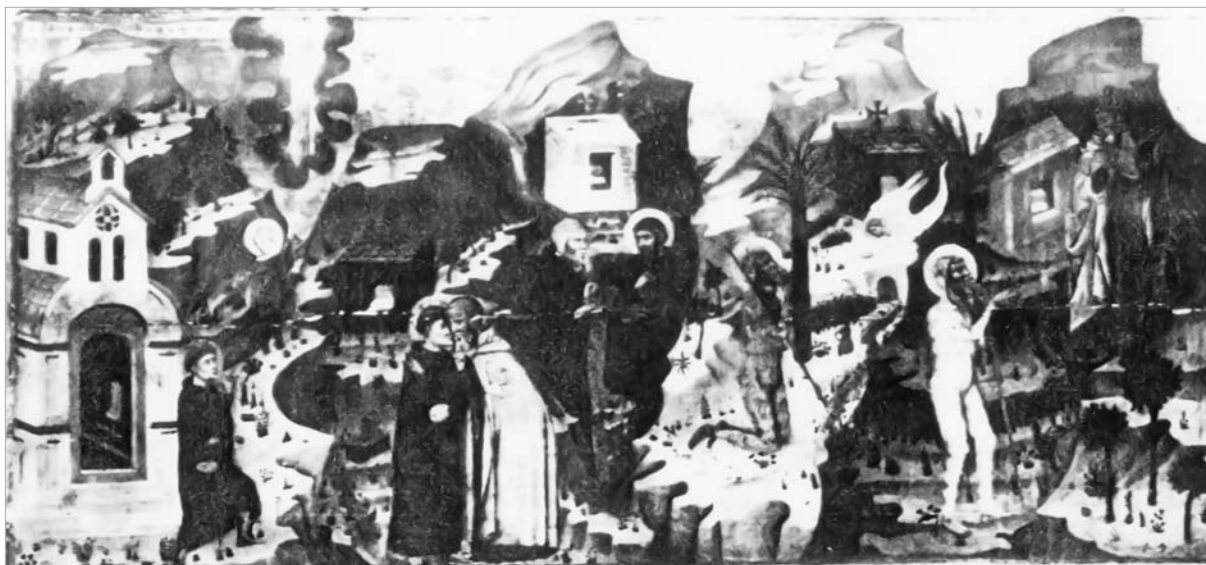


2



3

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



1



2



3



4

Іл. 6. Образи св. Онуфрія Великого:
1 – вітварна пределла із житійними сценами (автор: Рамон Десторенс). Друга половина XIV ст., кафедральний собор, м. Барселона, Іспанія (за: *Celletti M. C.*, 1967);
2 – вітраж. 1450/1460 р., собор м. Равенсбург, Німеччина (за: електронний ресурс);
3 – вітраж. XIV ст., собор Богоматері, м. Фрібург, Німеччина (за: *Künstle K.*, 1926);
4 – фреска (автор: Флоріано Феррамола). Між 1513/1518–1524 рр., каплиця Санта-Марія-Соларіо монастиря Сан-Сальватор (Сан-Джулія), м. Брешія, Італія (за: електронний ресурс);

ІСТОРИЯ



5



6



7



8



9



10

Іл. 6. (Продовження)

5 – книжкова ілюстрація / естамп. XVI ст., Німеччина (за: електронний ресурс);

6 – образ із вітаря-поліптиха Св. Яна Ялмужника. 1502/1504 р., костел Св. Катерини м. Краків, Польща (за: *Gadomski J.*, 1995);

7 – вітарний образ (автор: Ханс Леонард Шеуфеляйн). 1520 р., м. Нюрнберг, Німеччина (за: електронний ресурс);

8 – ікона-естамп. Близько 1460–1470 рр., м. Аугсбург, Німеччина (за: електронний ресурс);

9 – картина (автор: В. Перейра Лузітано). 1583 р., Португалія / Іспанія (за: електронний ресурс);

10 – рельєфний образ (автор: О. Леді). XVI ст., церква Сен-Дені, Італія (за: *Celletti M. C.*, 1967)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



Іл. 7. Образ св. Онуфрія Великого.
Рельєф, с. Буша, Вінницька обл.

1



2



3



4



5

Іл. 8. Образи св. Ієроніма Стридонського:
1 – вітварний (?) образ (автор: Антонелло да Мессіна). 1455 р., м. Мессіна, Італія (за: електронний ресурс);
2 – рельєфний образ (автор: Франческо ді Джорджіо). 1475–1485 рр., м. Сієна, Італія (за: Walker J., 1975);
3 – фреска (?) (автор: П'єтро Перуджино). 1473 р., Італія (за: електронний ресурс);
4 – вітварний (?) образ (автор: Ян Госсарт (Мабюз)). 1512 р., Нідерланди (за: Walker J., 1975);
5 – вітварний (?) образ (автор: Альбрехт Альтдорфер). 1507 р., Німеччина (за: електронний ресурс)



ІСТОРІЯ



1



2



3

4



- Іл. 9. Образи св. Ієроніма Стридонського:
- 1 – віттарний (?) образ (автор: Джованні Баттіста Чіма / Чіма да Конельяно). Кінець XV – початок XVI ст., Італія (за: Lexikon..., 1976);
 - 2 – гравюра, (автор: Ханс Вехтлін). 1516 г., Німеччина (за: електронний ресурс);
 - 3 – книжкова гравюра (автор: Альбрехт Дюрер). Кінець XV / початок XVI ст., Німеччина (за: електронний ресурс);
 - 4 – рисунок (фрагмент) (автор: Пітер Брейгель Старший). 1553 р., Фландрія (за: Walker J., 1975)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

нографической практикой соответствующую практику XVII–XVIII вв. Украины. Другими словами, непосредственным источником для большинства образцов отечественных воплощений Онуфрия Великого служила, вероятно, более ранняя западнохристианская традиция изображения этого святого. Исключением из этого правила является лишь рельеф бушанского скального комплекса. Для этого случая предположение Жолтовского – Белецкого выглядит достаточно продуктивным. Параллели между исследуемым скульптурным произведением и западнохристианскими изображениями св. Иеронима (тип «моление / покаяние в пустыне») просматривается не только на уровне основных композиционно-иконографических параметров, но и на уровне ряда дополнительных характеристик, которыми бушанский памятник отличается от других изображений названного преподобного, по крайней мере известных на сегодня. Эти параметры / характеристики выявляются как в определенном наборе иконических мотивов (безлистое / сухое дерево, птица, олень, инскрипционная таблица), так и в увязывании, комбинировании их в определенные иконографические блоки / формулы: *дерево – птица, дерево – инскрипционная таблица, дерево (безлистое/сухое) – молельщик, дерево – молельщик – животное, дерево – птица – молельщик – животное.*

Ключевые слова: восточнохристианское искусство, западнохристианское искусство, иконография, источник, композиционный строй, образ, св. Иероним Стридонский, св. Онуфрий Великий, соответствие, традиция.