

Мазур В.П.

здобувач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. м. Київ

ІКОНОГРАФІЯ НАМІСНОГО ЧИНУ ІКОНОСТАСУ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ МІСТА ЛЬВОВА (1616-1638РР.) ТА ЇЇ СЮЖЕТИ

Анотація. Іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці у м. Львові (1616-1638 рр.), має свої іконографічні особливості одна з яких відображена в намісному чині, а саме зображення сюжетів: історії життя та успіння Пресвятої Богородиці.

Ключові слова: намісний чин, іконографія.

Аннотация. Мазур В.П. Иконография местного ряда иконостаса Успенской церкви города Львова (1616-1638 гг.) и её сюжеты. Иконостас Успенской церкви г. Львова (1616-1638 гг.), имеет свои иконографические особенности одна, из которых выражена в местном чине, а именно изображение сюжетов: истории жизни и успения Пресвятой Богородицы.

Ключевые слова: Местный чин, иконография.

Annotation: Mazur V.P. The iconographics of the local icons altar screen of the Dormition Church in Lvov (1616-1638) and own motifs. The iconostasis in the Dormition Church in Lvov (1616-1638) had the local icons with unique motifs.

Keyword: the local icons, the iconography.

Постановка проблеми, мета статті. Стаття має на меті пунктирно окреслити загальні та самотні ознаки намісного чину іконостасу церкви Успіння Пресвятої Богородиці м. Львова (1616-1638рр.), виявити особливості пам'ятки.

Аналіз останніх досліджень. Історію намісного чину, в будові українського іконостасу, досліджували: В. Свенціцька [9, с.208-274], В. Ярема [12, с.53-70], Л. Міляєва [6, с.7-89; 7, с.124-133], В. Александрович [1, с.142-148], М. Гелитович [4, с. 52-57].

Результати досліджень. Намісний чин іконостасу Успенської церкви (1616-1638 рр.) складався з Царських врат з медальйонами: "Благовіщення" та чотирьох євангелістів, вершина Царських врат була увінчана хрестом; в лутках – ікони святих: "Іоанна Златоуста" і "Василя Великого". Обабіч врат з правої сторони перебувала ікона "Христа Пантократора", з лівої – "Богородиці Одигітрії", поряд – ікона "Різдва Богородиці", в ряд з іконою "Христа Пантократора" – ікона "Успіння Пресвятої Богородиці" (храмова).

Ікони святих, наразі зберігаються в колекції Національного музею м. Львова, решта пам'яток чину знаходяться у церкві св. Козьми та Дем'яна с. Великі Грибовичі, Львівської області. До іконостасу в церкві Козьми та Дем'яна с. Великі Грибовичі, який маємо сьогодні, входять: Царські врата з медальйонами, поряд "Христос Пантократор" та "Богородиця Одигітрія". Натомість ікони: "Успіння Богородиці" та "Різдва Богородиці", з церкви Успіння Пресвятої Богородиці м. Львова, які були в складі іконостасу (1616-1638рр.) нині розташовані на північній і південній стінах поряд з іконостасом в церкві св. Козьми та Дем'яна.

Ікони намісного чину Успенського іконостасного комплексу Волоської церкви м. Львова (1616-1638 рр.), на основі збережених архівних матеріалів, можливо мали таку іконографію та послідовність у чині: центром композиції ряду були Царські врата поряд з ними з правої сторони "Христос Пантократор", з лівої "Богородиця Одигітрія", рядом з якою ікона "Різдва Богородиці", поруч зі "Спасом Пантократором" – "Успіння Пресвятої Богородиці". З огляду на вище сказане можна стверджувати, що тепер іконографія намісного чину у церкві с. Великі Грибовичі, частково повторює центральний фрагмент намісного ряду іконостасу Успенської церкви м. Львова (1616-1638 рр.). Але варто зауважити, що в Успенському іконостасі, як вже було зазначено, в лутках Царських врат були ікони святих та поряд з іконами: "Богородиці Одигітрії" та "Спаса Пантократора", "Різдво" та "Успіння Богородиці". Ймовірно можна уявити, що існували дияконські та двері жертovníка, які являли собою за іконографічними особливостями характерні для даної епохи зразки іконостасних конструкцій високого іконостасу [1, с. 142].

"Богородиця Одигітрія" (поясне зображення) на лівій руці тримає Ісуса, правою вказує на нього. Голова Марії лиш трохи схилена до Христа. Ісус натомість сидить рівно, правицею благословляє, ліва рука лежить на гиматії. Марія одягнена традиційно в темно червоний мафорій, з золотою каймою, блакитно – сірий чепець та туніку. Ісус у білій сорочці з

Надійшла до редакції 16.10.2012

червоно – оранжевим клавом та вохристо – золотавим гіматієм. Підперезаний червоно – оранжевим поясом. В Успенській іконі, зображення “Богородиці Одигітрії” має ознаки поясного, такий тип змалювання був поширеним в українських іконостасних комплексах в чині намісних ікон.

Про художні особливості можна свідчити на основі реставраційних документів. На думку реставраторів перемальованими є частини ікони з зображенням одягу Богородиці та Ісуса, тобто дозволено вважати що фрагменти образу, де зображені лики є частково автентичного письма. Лик Богородиці витягнутий. У іконі “Богородиці Одигітрії” з Успенського іконостасу, в ликах Богоматері та Христа (попри те що вони хоча не перемальовані, але перебувають під шаром почорнілої оліфи та лаку) ми можемо не стільки стверджувати про особливості кольору, скільки про принципи малювання лику в якому вже немає слідів поствізантійського малярства. Слід окремо зазначити принципи моделювання обличчя Богородиці в Успенському іконостасі, які стали своєрідним переломним моментом у історії розвитку українського сакрального мистецтва і завершили процес розпочатий, ще за часів, вже згаданої пам’ятки – ікони “Богоматері Одигітрія” (Ріпненська) маляра Федора (1599).

Всебічний аналіз розвитку української ікони переконливо вказує на те, що вже наприкінці XVI століття, маляр прагнув відобразити анатомію моделювання обличчя. На іконі лики намальовані на засадах пластичної анатомії з дуже вправним малюнком: очей, носа, вуст. Як очевидно навіть після численних пізніх “поправок” в нинішньому своєму стані на іконі проглядає тонке світлотіньове моделювання. Помітно намагання маляра зобразити, анатомію ока, вуст та носа, так відображення втрачає свою умовність в малюванні частин обличчя і набуває нових для епохи особливостей в моделюванні анатомії.

Іконографія “Христа Пантократора” в українському малярстві в XVII і навіть в XVIII столітті є традиційною, тобто грецького типу, варто зазначити, що в порівнянні з XVI століттям, образ Христа набуває дещо витягнутої форми обличчя і втрачає свою строгість, залишаючи монументальність та набуває людських рис [5, с. 92]. В іконі “Христа Пантократора”, композиційний принцип – поясне зображення. Ісус традиційно у червоному хітоні та синьому гіматії. Однією рукою благословляє, іншою тримає книгу з уривком тексту святого Євангелія. Лик Ісуса витягнутий. Рука, яка благословляє, має видовжені та тендітні пальці, інша, що тримає книгу сильно перемальована. Тло ікон “Богородиці Одигітрії” та “Христа Пантократора” має тиснення, у вигляді симетрично розташованих спарених волют, з прорізкою.

Дві інші ікони, одна з них є храмовою, а саме “Успіння Богородиці”, на думку вчених, мають різноманітний характер, щодо авторства. На погляд

В. Овсійчука сцена “Успіння Богородиці” належить пензлю маляра

Ф. Сеньковича, а “Різдва Богородиці” натомість М. Петраховичу [7, с.306, 312]. Вагомі зауваження до даних атрибутів висловив провідний вчений

Володимир Александрович, він зазначає, що лише три з празникових ікон, які після реставрації В. Вуйцика, можливо в повній мірі зарахувати до спадщини Ф. Сеньковича, а саме це сцени “В’їзд Господній в Єрусалим”, “Воскресіння Лазаря” та “Зішестя до пекла”, із Успенського іконостасу [2, с.105]. Тобто беручи до уваги те, що реставраційні роботи не проведені (ікони намісного чину: “Різдво Богородиці” та “Успіння Богородиці”), ми можемо зазначити лише їх іконографічні особливості. Стилістичні риси використання кольору в іконах “Різдва Богородиці” та “Успіння Богородиці” певною мірою проаналізував вчений В. Овсійчук [8, с. 306, 312- 313].

Ікони “Успіння Пресвятої Богородиці” та “Різдва Богородиці” мають основні сюжети та по чотири клейма, обабіч головного. Клейма видовжені по вертикалі, фоном для медальйонів слугує фігурне тиснення, яке перекрите на бронзовою фарбою.

Храмова ікона “Успіння Пресвятої Богородиці” складається з основного сюжету “Успіння Богоматері” та чотирьох медальйонів, які вчені, називають як: “Прощання”, “Відвідини вмираючої”, “Похорон”, “Вшестя Марії” [11, с. 27]. Науковець В. Свенціцька вказала на вплив ікони на українську книжкову гравюру виражений у схожій за композицією та побудовою гравюри майстра Іллі [10, с. 27; 11, с. 29;] Центральна сцена “Успіння Богородиці” традиційна за іконографією і відповідає так званому “Хмарному Успінню”. Структура композиції відзначена горизонталлю – одра і тіла Богородиці над ними вертикально відображена постать Ісуса в руках якого душа Марії, в білих одяганнях – пеленах. За ним ангели, що своїми постатями формують так звану сферу, вершину композиції увінчує кіноварно-червоними крилами серафим, двоє янголів обабіч Христа тримають мирило – атрибут архангелів. Поряд з янголами та Христом стоять святих, святі, діви та апостоли. На тлі неба зображені хмари з ангелами і апостолами (нині небо перекрите бронзовою фарбою). Архітектурний стафаж досить насичений різноманітними елементами хоча і виглядає в рамках одного стилю. Поблизу одра над головою Марії, зображено Петра з кидилом і свічкою, з ним апостол, який тримає свічу. Павло стоїть в ногах Богородиці, у руці стискає хустинку, притримує голову в смутку. Зображення лику Павла є досить психологічним за характером помітний біль, смуток, туга і навіть страх. Але немає впевненості, що то не є результат перемальювання.

Визначними аналогами іконографії так званого “Хмарного Успіння” в українському мистецтві є ікони: майстра Олексія – “Успіння Богородиці” 1547 року з церкви Архангела Михаїла с. Смільник (Польща); “Успіння Богородиці” з іконостасу Успенської церкви с. Наконечне Львівської області (1570-рр). Відмінністю Успенської ікони з Волоської церкви м. Львова від ікони з Наконечного є відсутність в іконографії Успенської ікони, сцени “Вознесіння Марії”, відкриття неба та сцени відсічення рук Авфонія архангелом Михаїлом. У випадку ікони з Успенського іконостасу м. Львова, вищезгадані сюжети “перенесені” у клейма.

На медальйоні в іконі “Успіння Богородиці”, зображена Марія, яка сидить на троні, в інтер’єрі, до її ніг схилилась жінка, інша цілує руку Богородиці. Дія відбувається на фоні натовпу людей, так за постаттю Марії зображені чоловіки, один зображений з німбом. В інтер’єрі, на клеймі є ще один сюжет. В композиції, якого зображена кам’яна могила на фоні своєрідної печери, поряд – стоїть ангел, який промовляє щось до жіночої постаті з німбом. Жінка, можливо, є сама Марія.

В послідувачому клеймі зображено апостолів, які прощаються з Марією. Вона сидить на одрі, апостоли мають свої добре виражені іконографічні особливості. До Марії схилився Петро, поряд стоять: Павло та Іоанн.

З іншого боку, основного сюжету, маємо зображення “Похорону Богородиці” та “Вознесіння на небо”. В першому випадку відображене ложе Богородиці, яке несуть апостоли. Дія відбувається на фоні темних скелястих гір, небо перекрите бронзовою фарбою, пізнішого походження. Біля труни на першому плані, стоїть на варті архангел Михаїл і відсікає руки нечестивому Авфонію. Структура композиції така, що фактично по центру ложе Богородиці, процесія ніби огортає гору і вказує напрямком від початку і до завершення, тому сюжет виглядає ніби тією миттю, що щойно розпочалась і “зникне” тобто піде, розвернувшись до глядача спинами, як це зробили вже багато людей попереду ложа Марії. Ця композиція відзначається динамікою яка несе на собі містичний акцент, миттєвості події. Четвертим і завершальним клеймом композиції є “Вознесіння Марії” на небо, тобто “Вшестя Марії”, дія відбувається на фоні природи. На першому плані стоять два апостоли поряд з нами відкритий саркофаг та плита, по боках саркофагу апостоли, на тлі печери у далечині видно місто. На небі вкритому бронзовою фарбою, зображено Марію, що возноситься, вона в сьвітлі мандорли, підтримувана двома янголами.

Ікона “Різдва Богородиці” має також клейма, по двом з обох боків основної сцени. Вони складаються зі сцен: “Жертвоприношення Йоакима та Ганни в храм”, “Благовіщення Йоакимові”, “Зустріч біля Золотих воріт”, “Введення в храм Богородиці”. Центральною частиною ікони є “Різдво Богородиці” в літературі неодноразово згадувалась ця композиція як унікальна пам’ятка живопису початку XVII століття [8, 312-313]. Вчені вказують на своєрідну свободу художника у відображенні реалістичних деталей саме сцени “Різдва Богородиці” [5, с.32; 8, с.312-313]. Дія відбувається в інтер’єрі, в лівій частині композиції маляр зобразив Ганну, поряд сидить Йоаким в кріслі, за ним архітектура – балюстрада та сходи по яким готується спускатися челядниця. Ганна сидить на ложі, з обох боків служниці з дарами, які вітають з народженням немовляти. В лівій частині композиції зображена в профіль ще одна челядниця, у її ніг бідається дівчина, яка застеляє колиску для маляти. На першому плані окрема сцена, в якій відтворено, як готують купель для немовляти. Одна служниця стоїть з готовим простиралом, дві челядниці трима-

ють маля з німбом в пеленах, в ногах їх чан з водою. Не дивлячись на натуралістичність деталей в іконі, реалістичність переплітається з зворотною перспективою. Пропорції діючих персоналій відповідають ієрархії, тобто постаті Ганни та Йоакима збільшені, служниць – дещо зменшені. Відчутний також подих ренесансу в зображенні архітектури, інтер’єру, анатомії людських облич, постатей. Дивовижними є також ракурси і повороти голів на іконі, так голова і погляд, однієї з покоївок поряд Ганною, направлені до глядача, а постать намальована фактично зі спина.

Сцена на клеймі, зображена у інтер’єрі храму, на першому плані лежить згорнута вівця, що розкриває сенс сцени – жертвоприношення. За столом стоїть первосвященик, на кафедрі дві свічки та лежить агнець жертвний. Поряд Йоаким та Ганна за первосвящеником зображені люди. Наступний сюжет є “Благовіщення Йоакимові”, він відображений приклонивши одне коліно перед архангелом Гавриїлом. Сцена відбувається на фоні природи – отари овець та пастухів, які відпочивають. Наступною сценою є клеймо з відображенням “Зустрічі біля Золотих воріт” Йоакима та Ганни, вони зображені на фоні воріт міста в той же час ніби знаходяться на порозі будинку в дверях якого постать служниці Ганни. Ворота – відкриті, за Йоакимом зображений чоловік.

Послідувачою сценою є “Введення у храм Марії”, маленьку Марію зустрічає первосвященик на невеличкому підвищенні, за ним балдахін і стіл зі свічкою. За Марією її батьки: Йоаким та Ганна. В глибині правої частини композиції натовп на фоні двох вікон храму.

В намісному чині Успенського іконостасу ікони святих: “Іоанна Златоуста” і “Василя Великого”, які знаходились в лутках царських врат. Вони в гарному стані, розчищені. Один з не багатьох випадків, що стосується Успенського іконостасу, коли можливо проаналізувати художні особливості ікон. Зображення святих “Василя Великого” та “Іоанна Златоуста” входили до складу першого Успенського іконостасу мають витягнутий формат з аркоподібним завершенням дошки, різьблення та обрамлення. Варто зауважити і те, що дана традиція, тобто розташування святих-основположників літургії в лутках Царських врат, стає характерною для архітектоніки високого іконостасу початку XVII століття. Вчені в іконах святих вбачали пензель портретиста, звертали увагу на характер і на індивідуальність персоналій святих. Науковці відзначили в цих відображеннях навіть портрети можливих членів братства [11, с. 28-29].

На іконі Іоанн Златоуст зображений фронтально, має досить видовжені пропорції. Впевнений бездоганний малюнок, на обох іконах, обличчя з підкресленими виразними рисами очей, формами носа, вуст, волосся, борід. В той же час в манері маляра святі відрізняються не стільки мальовничістю, стільки присутністю графічності і точності малюнку, вчені відзначають досить натуралістичні риси обличчя святих, що межують з декоративністю їх одягу. Безумовно постаті до певної міри можуть бути ознакою високої культури митця за якою можна вбачати керівника робіт

Ф. Сеньковича. На нашу думку ці дві ікони є певними шедеврами в іконостасному ансамблі Успенської церкви. Обличчя Іоанна Златоуста видовжене з темно русявим волоссям, бородою та вусами, написане тендітним вохренням, вуса і борода написані ніжно, твердість лінії залишається у відображенні повік та брів, темним тоном підкреслені очі. Голова виглядає “виточеним” силуетом з чіткими акцентами на фоні білої тканини омофору, життєдайності образу надає не тільки наближеність до природного вирішення обличчя, а й навмисно намальований малярем омофор дещо набік по відношенню до фронтальності і статичності фігури. Правиця благословляє, інша тримає книгу горизонтально, що в свою чергу порушує вертикальний ритм композиції. Орнаментований темно-червоний сакос є фактично тим умовним килимом на який лягає білий наче сніг омофор, силует рівний чіткий, загострюється форма лише в спадаючих до низу рукавах, силует сакошу підкреслений підризником білого кольору з бордюром, з – під сакошу виглядає епітрахиль з орнаментом. Позем має декоративний характер, темного кольору.

На іконі “Василя Великого”, пропорції святителя видовжені, як і у парній до неї іконі Іоанна, зображення фронтальне. Обличчя має чітко визначені контури, окреслені темним зображенням волосся і бороди, яка фактично трикутником спускається до грудей, що підкреслює силует голови святого на тлі різьблення, написане обличчя змодельоване вохренням. Темним кольором окрім бороди і волосся підкреслені вуса, брови та очі святителя. Руки святого: одна в жесті благословення, досить тендітна, інша знаходиться під фелоном і тримає закриту книгу. Святий у сіро – синьому підризнику з каймою – завершенням внизу, малярські особливості написання даної площини вражають. В іконі “Василя Великого” художник надає підризнику прозорості блакиті довшеної смарагдовими глибокими складками тіней, все це підкреслене неймовірним за малюнком та трактуванням форми, хрещатим чорно-білим фелоном. Коричнева епітрахиль з цятками і завершення, набедреник з каплями який виглядає з-під фелону і облямівка рукава підризника – ідентичного кольору.

Висловлюємо переконання в тому, що в іконах святителів з луток слід відмітити беззаперечну своєрідність мистецтва Ф. Сеньковича, а саме, як вдало відмітив вчений В. Вуйцик, щодо запису в інвентарній книзі 1637 року де говориться про плащаницю: “Умиленно намальовану небощика пана Федора маляра” [3, с. 4] Саме ця “умиленість” моделювання форми добре видна у трактуванні обличчя святителів, в обробці форми яких художник просто насолоджується кожною миттю праці над іконою.

В результаті дослідження, спираючись на досвід попередників, з урахуванням усіх перерахованих імовірних перемалювань, на підставі архівних матеріалів та джерел можна зробити висновки:

1) намісний чин іконостасу Успенської церкви м. Львова можна вважати самобутнім зразком сакрального живопису, в статті визначено сюжети клейм з ікони “Різдва Богородиці” (намісного чину),

які відзначаються незвичним добром образним відтворенням задуму чину в рамках Успенського іконостасу (1616-1638 рр.).

2) зауважено особливість художньої манери іконописців, своєрідність образів з луток Царський врат.

Література:

1. Александрович В. Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові // Українське барокко та європейський контекст. Київ, 1991; Александрович В. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої половини XVII ст. // Львів: місто-суспільство-культура. Т.3: Збірник наукових праць / За редакцією Мар'яна Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). Львів, 1999.с.44-116;
2. Вуйцик В. До питання про авторство ікон страстного циклу Успенської церкви у Львові. Львів // Бюлетень 4. Національний науково – дослідний реставраційний центр України. Львівська філія.- Львів 2001.- С-2-5;
3. Гелитович М. “Благовіщення”1579 р. маляра Федуско з Самбора і розвиток намісного чину у XVI столітті // Волинська ікона: питання історія вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17-18 грудня. Луцьк, 1997;
4. Жолтовський П. Українській живопис XVII-XVIII ст. Київ, 1978.
5. Міляєва Л. С. (за участю Гелитович М.) Українська ікона XI-XVIII століть. Державні зібрання України. – К.: Духовна спадщина України, 2007.- 525с.
6. Міляєва Л. Деякі міркування про особливості українського іконостасу XVII-XVIII століття. Науковий вісник. Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. Випуск 78. Мистецтвознавчі пошуки. Збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової – Персидської. Київ, 2008, 334 с., нот, іл..
7. Овсійчук В. Українське мистецтво X-XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996.
8. Свенціцька В. Живопис XIV-XVI століть// Історія українського мистецтва: У 6 т. – К.,1967.-Т.2.
9. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., Київ, 1966.
10. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів, 1990.
11. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст., Львів.: Друкарські куншти, 2005, 507с.