

**ПРОБЛЕМА ДАТУВАННЯ НАЙДАВНІШИХ УКРАЇНСЬКИХ
БАГАТОЧАСНИХ ІКОН СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ**

Стаття присвячена проблемі датування найдавніших українських багаточасних ікон Страстей Христових. Розглянуто приклади подібних зображень в східній і західній християнських мистецьких традиціях, визначено етапи і хронологію формування особливостей іконографії страсних сюжетів. У контексті цього процесу здійснено іконографічний аналіз збережених українських пам'яток із Здвиження, Трушевич і Мігова й уточнено їхнє датування.

Ключові слова: багаточасна ікона, датування, іконографія, Страсті Христові, Розп'яття.

У християнському мистецтві традиція створення багаточасних зображень Страстей Христових є дуже давньою. Проте такі пам'ятки з'являються лише після IV століття, адже в період раннього християнства страсні сюжети не зображувались, як і страждання перших християнських мучеників [13]. Серед найдавніших зразків таких зображень слід згадати Міланський диптих V ст., вирізьблений зі слонової кістки, на одні стулці якого представлено сюжети Страстей Христових: Умивання ніг, Христос під вартою і Пилат умиває руки, Іуда повертає срібники і вішається, Варта біля Гробу Господнього, на іншій стулці – сюжети теми Воскресіння: Явлення Ангела жонам-мироносицям, Христос являється жонам-мироносицям, Христос являється Апостолам, Увірування Фоми [5, 60-61, 255]. У IV – V ст. з'явилися також перші зображення Розп'яття в провінціях Римської імперії – в Антіохії і Херсонесі Таврійському.

Багаточасні іконописні зображення Страстей Христових у східнохристиянському мистецтві зустрічаються серед візантійських пам'яток, наприклад, страсна ікона третьої чверті XIV ст. (51 x 41 см) з Музею монастиря Влатадон у Салоніках, на якій представлено 6 сюжетів (Тайна Вечеря, Умивання ніг, Молитва в Гефсиманському саду, Поцілунок Іуди, Бичування Христа, Несіння Хреста). Ймовірно, ця ікона була частиною диптиха або триптиха.

У російському іконопису також є приклади багаточасного зображення Страстей, зокрема в новгородській традиції. Донині збереглися дві двосторонні невеликого розміру ікони-таблетки XV ст. (24,5 x 20 см) з колекції Новгородського державного об'єднаного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника [2]. На першій представлено з одного боку сюжети Тайна Вечеря, Умивання ніг, Молитва в Гефсиманському саду, Христос перед військом, з іншого – Бичування Христа, Радій, царю Іудейській, Несіння Хреста, Розпінання Христа. На другій іконі-таблетці зображено з одного боку сюжети Поцілунок Іуди, Христос перед Анною і Каіафою, Відречення Петра, Пилат умиває руки, з іншого – Йосиф з Аримафеї випрошує тіло Господнє, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу, Явлення Ангела жонам-мироносицям. Загалом на обох іконах показано 16 сюжетів, за іконографією яких можна стверджувати, що дані образи виставлялися для поклоніння одночасно так, щоб віруючі спочатку бачили хронологічно послідовні зображення з восьми сюжетів – від Тайної Вечері до Пилат умиває руки, а потім – від Бичування Христа до Явлення Ангела жонам-мироносицям.

Для нашого ж дослідження не менший інтерес становлять пам'ятки західнохристиянського мистецтва після розділення Церкви. При чому слід зазначити, що композиційні й стилістичні ознаки православних і католицьких зображень мають багато спільного.

Уже з XII ст. на теренах Італії і Балкан стають популярними великі мальовані на дереві Розп'яття складної фігурної, сильно розвинутої по силуету форми. До речі, у католицькій традиції образ Розп'ятого Христа первісно сприймався як зображення так званих Пасій, тобто Страстей. Серед таких мальованих Розп'ять є твір 1220 р. з Пізи іконописця Берлінгієрі, виконаний за традиціями східнохристиянського мистецтва. На це вказують певні особливості іконографії: у зображенні Розп'ятого Христа руки розміщено нижче від плечового пояса, очі відкриті, кожну ногу прибито до хреста окремо.

Іншими подібними пам'ятками є три Розп'яття Джоната Капітіні: одне – 1236 р. з музею при костьолі Санта Марія дель Анджелі в Асізі, інше з Національного музею в Пізі, а також виконане бл. 1250 р. з домініканського костьолу в Болонії.

З XII ст. у католицькій традиції з'являються також композиції розп'ятого Христа в поєднанні зі сценами Страстей з боків у клеймах – вертикально біля постаті Розп'ятого під поперечною перекладиною хреста. Вочевидь, сюжети і композиції цих страсних клейм були запозичені з привезених візантійських ікон або мініатюр рукописів. З майстерні Джульєльмо походить намальоване у 1138 р. Розп'яття, що зберігається в Сарцані. Вертикально симетрично по боках від Розп'яття зображено великі постаті чотирьох предстоячих, під ними – чотири невеликі чотирикутні та два трикутні клейма із зображенням Страстей Христових: Поцілунок Іуди, Бичування Христа, Христа ведуть на розп'яття, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу і Явлення Ангела жонам-мироносицям.

Десять сцен Страстей має Розп'яття з музею у м. Пізі, що датується початком XII ст. Майже ідентичні сюжети Страстей повторюються в інших Розп'яттях митців Тоскани XIII ст., зокрема у творах Конно ді Матровільдо та ін. Мальовані Розп'яття зустрічаються, переважно, на терені Італії, хоча чимало їх є в Хорватії, і взагалі на Балканах.

У XIII ст. в Італії з'являється новий тип багаточасної ікони Страстей, середнє поле якої (десь одна чверть усієї поверхні) займає велике зображення Розп'яття, а обабіч нього розташовано сцени Страстей Христових, які починаються з сюжету Входу Господнього в Єрусалим і закінчуються Зішестям до пекла. Одним з перших таких циклів є Страсті, написані майстром Дуччо для головного вітваря собору в Сієні. Ця ікона, розміром 370 x 450 см, є двохсторонньою, виконаною в 1308-1311 рр. На іншому боці ікони зображено Похвалу Богородиці.

На вітварному образі Дуччо зображено 26 сюжетів Страстей Христових і кілька сцен на тему Воскресіння: Вхід Господній в Єрусалим, Умивання ніг, Тайна Вечеря, Проповідь після останньої вечері, Зрада Іуди, Молитва у Гефсиманському саду, Христос перед Анною і перше відречення Петра, Христос перед Каіафою і друге відречення Петра, Наруга і третє відречення Петра, Христос у преторії, Христос перед Пілатом, Христос перед Іродом, Христос вдруге перед Пілатом (у білому одязі), Бичування Христа, Возложення тернового вінця, Пілат умиває руки, Дорога на Голгофу, Розп'яття, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу, Явлення Ангела жонам-мироносицям, Зішестя до пекла, Христос і Марія Магдалина, Дорога в Еммаус.

У композиційному вирішенні Сієнського образу Дуччо виявився послідовником візантійських традицій. У ньому представлені композиції різних розмірів з великим Розп'яттям посередині. Такий принцип зображення Страстей Христових набуде поширення у великих багаточасних іконах інших шкіл, зокрема української.

У церковному малярстві на терені сучасної України зображення Страстей Христових з'являються вже в XI ст., про що свідчать збережені фрески Софійського собору в Києві [3]. Вони презентують, хоч і фрагментарно, страсні сюжети – Христос перед Каіафою, Відречення Петра, Розп'яття, а також сюжети теми Воскресіння – Зішестя до пекла, Явлення Христа жонам-мироносицям, Увірування Фоми.

Серед пам'яток настінного малярства в Україні на тему Страстей Христових особливо вирізняється монументальний розпис першої половини XVII ст. у дерев'яній Святодухівській церкві с. Потелич Львівської області, виконаний талановитим народним майстром [4]. Тут страсний цикл, що складається із 25 клейм, розміщених п'ятьма рядами, займає більшу половину північної стіни храму.

В оздобленні українських храмів окрім настінного живопису страсні сюжети використовувались в образно-символічній системі іконостаса – в святковому ярусі, а з другої третини XVII ст. – у верхньому страсному ярусі [12, 27-29]. Також у церквах західних земель України набули популярності великі багаточасні ікони Страстей Христових, що в інтер'єрі розміщувались на північній стіні.

Українські багаточасні ікони Страстей Христових – самобутнє явище в історії християнського мистецтва. Вони вирізняються складною іконографією з великою кількістю зображуваних сюжетів, доповнених за рахунок апокрифічних джерел (у таких іконах трапляється до 25 клейм). Також ці ікони мають великі розміри (деякі пам'ятки 263,5 x 205 або 257 x 218 см). У цих творах яскраво виявився творчий потенціал народних майстрів-богомазів, які доповнили євангельські оповіді зворушливими деталями, спостереженими з життя.

Найдавнішими з багаточасних ікон Страстей Христових, що збереглися донині в Україні, є образ із Хрестовоздвиженської церкви с. Здвижень на Лемківщині (колекція Національного музею у Львові), ікона з церкви Собору Богородиці с. Трушевичі Старосамбірського району, Львівської обл. і ще одна, нещодавно відреставрована (2006 – 2008 рр.), багаточасна страсна ікона з церкви Успіння Богородиці с. Мігова також Старосамбірського району (колекції Національного музею у Львові). Ікона з с. Здвижень була датована XV ст., із с. Трушевичі – XV – XVI ст. [9, 238-240; 8, 11-12; 11, 84], а з с. Мігова – першою половиною XVI ст.

Цікавим є композиційне вирішення ікони зі Здвиження: зверху образа розташовано два яруси клейм, нижче міститься велике зображення сцени Розп'яття, обрамлене клеймами з боків по вертикалі та нижнім ярусом. До речі, ікона з Мігова має подібну композицію, що можливо стало основним аргументом на користь її датування першою половиною XVI ст., здійснене В. Свенціцькою в 60-х рр. XX ст. Складність визначення сюжетів, зображених в іконі зі Здвиження, полягає у тому, що на клеймах зліва та по центру низу присутні значні втрати живописного шару. Втім можна стверджувати, що їх не менше 20: перший ярус згори – Вхід Господній в Єрусалим (частково втрачено), Преображення, Тайна Вечеря, Умивання ніг, Моління про Чашу; другий ярус згори – Іуда зраджує Христа (частково втрачено), Поцілунок Іуди, Відречення Петра, Христос перед Анною і Каіафою, Пілат умиває руки; вертикаль зліва – Бичування, Радій, царю Іудейський (Наруга) і сюжет, можливо, Встановлення хреста (усі частково втрачено); вертикаль справа – Йосиф з Аримафеї і Никодим випрошують тіло Господнє, Зняття з Хреста, Покладення до Гробу; нижній ярус – Дорога на Голгофу (частково втрачено), Зішестя до пекла, Христос являється жонам-мироносицям, Воскресіння Христа. Сюжети другого ярусу зображено як єдину композицію, без розділення умовною лінією.

Дослідники ікони Страстей Христових із с. Здвижень вже відмічали певні особливості та своєрідні деталі зображення сюжетів. Наприклад, у Дорозі на Голгофу, що майже не збереглась, присутнє

зображення трубача, що йде попереду, і двох розбійників у білих сорочках, яких ведуть із зв'язаними за спиною руками [9, 208–336]. Зображення сурмача також є на іконі з Мігова. В іконі із Здвиження привернула увагу мистецтвознавців сповнена життєвої виразності група гравців у кості в центральній сцені Розп'яття – група воїнів, що ділять одяг Христа. У сцені Поцілунок Іуди цікаво показано подію з відрубанням вуха слуги Малха, що майже зливається з Відреченням Петра: перед Христом на тлі башти постать Петра, який вихоплює меч з піхов, біля Христа на колінах стоїть слуга Малх, якому лівою рукою Христос притуляє відрубане вухо. Тут же, пообіч, постать Петра зображена вдруге у розмові зі служницею, яка впізнала його як спільника Христа [7, 279–290; 10].

Дослідник В. Александрович, здійснюючи аналіз іконопису другої половини XV – першої половини XVI ст., зазначає: "...в малярстві західноукраїнських земель у складі Польщі об'єктивно посилюлися західні впливи, переважно у вигляді засвоєння окремих елементів західної іконографії. Прикладом можуть бути перебиті ноги розбійників у "Страстях" із Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені" [1, 425–446].

На наявність "елементів західної іконографії" в зображенні Страстей із Здвиження вказує не лише зображення перебитих голів у розбійників. Вплив католицьких зображень виявляється набагато сильнішим.

Як вже зазначалось, у західноєвропейському релігійному мистецтві сцена Розп'яття Христа первісно сприймалась як зображення Пасії. В епоху Відродження відбулися значні зміни у трактуванні даного сюжету, зокрема в ньому було поглиблено драматичне звучання, з'явилися нові деталі. Наприклад, спираючись на католицьку інтерпретацію сюжету художники прагнули показати відмінність між стражданнями Христа на хресті та розп'ятих поруч з ним розбійників. Так, з XV ст. митці почали зображувати розбійників не прибитими цвяхами до хрестів, а прив'язаними до них, а часом навіть просто до засохлих дерев. До речі, в мистецтві Раннього Відродження розбійників зображували, як і Христа – прибитими до хрестів цвяхами, підкреслюючи значення Розп'яття його центральним положенням, а також більшим розміром.

Також ще в період Раннього Відродження в даній сцені почали зображувати Ангелів і демонів, що забирають душі розбійників, відлітаючи, згідно з давнім повір'ям, від рота померлих. Від праведного розбійника, що традиційно зображувався з лівого боку (тобто справа від Христа), летів Ангел. Відповідно, від розбійника, що не розкаявся, відлітав демон.

У католицьких зображеннях Розп'яття також часто фігурує Ангел, що збирає Кров Христа з рани на ребрі в Священну Чашу.

Зауважимо, що всі ці деталі, запозичені із західноєвропейської традиції, присутні в зображенні Страстей із Здвиження, разом із сотником Лонгином, що пробиває списом ребро Христа, з воїном, що підносить Спасителю губку, змоцнену в оцті, з воїнами, що кидають жереб про Його одягу. У зв'язку з цим, не зовсім зрозуміло, як народний майстер, що писав ікону для православного храму в XV ст. у період досить жорсткого протистояння між двома церквами так швидко зміг опанувати надбання католицького церковного живопису, навіть зовсім нові.

Тепер розглянемо клеймо на іконі із Здвиження, що розташовано в нижньому ярусі останнім з правого боку. На ньому зображено Христа, що по пояс стоїть оголений у Гробі, біля якого сплять вартові, а на задньому плані присутні два Ангела з червоними крилами. З точки зору іконографічної атрибуції дане зображення є своєрідним синтезом двох різних зображень. Поза Ісуса Христа зі схрещеними руками і схиленою головою, Його стояння в Гробу відповідають іконографії "Не ридай Мене, Маті", відомій у візантійському мистецтві з XIII ст. Вона набула поширення в російському іконопису XIV – XVII ст. [6, 68–71], а серед пам'яток українського сакрального малярства цього ж періоду таких зображень не збереглося. Слід зауважити, що ікона "Не ридай Мене, Маті" має пряме відношення до теми Страстей, адже показує перебування Христа в Гробу до моменту Воскресіння. Також важливим елементом композиції "Не ридай Мене, Маті" є зображення Голгофського Хреста за спиною Спасителя, яке відсутнє в іконі із Здвиження.

Інше зображення, яке за іконографією має спільні риси з досліджуваним клеймом – це Воскресіння, а саме Повстання Христа з Гробу. У православній іконографії довгий час зображеннями події Воскресіння виступали "Явлення Ангела жонам-мироносицям" і "Зішестя до пекла", адже вважалося, що момент цього надприродного явища не здатне передати жодне описання і зображення. Проте в мистецтві Відродження вже на зламі XIV – XV ст. вперше зустрічаються живописні композиції, в яких показано як Христос виходить з гробу, вдягнений в червоний або білий гіматій з оріфламою – прапором перемоги у руці. Біля гробу сплять вартові, а на задньому плані присутні Ангели. У православній іконографії такий тип зображення з'являється досить пізно: в Україні лише з другої половини XVI ст., а в Росії – з XVII ст. як фрагмент багатофігурної композиції, так званого "Воскресение полного извода", де зверху показано Повстання з Гробу, а знизу – традиційне Явлення Ангела жонам-мироносицям або Зішестя до пекла. Найдавнішими українськими образами Воскресіння Христова такої іконографії є твір другої половини XVI ст. із Рави-Руської з колекції Національного художнього музею України та ікона кінця XVI ст. із с. Березів на Бойківщині з колекції Національного музею у Львові [11, 36]. У досліджуваній нами пам'ятці так само, як і в згаданих українських іконах XVI ст., біля Гробу зображено сплячих або спостерігаючи за подією вартових, а на задньому плані обабіч Христа – двох Ангелів з червоними крилами.

Отже, зображення на клеймі ікони Страсті Христові із Здвиження є своєрідною перехідною ланкою від традиційного православного зображення "Не ридай Мене, Маті" до нового художнього тра-

ктування теми Воскресіння Христового. Хронологічно ці процеси у православній іконографії могли відбуватися лише в XVI ст., і аж ніяк у XV ст.

Більш пізні українські багаточасні образи Страстей Христових – ікони із Трушевич і з Мігова – мають спільні риси з іконою із Здвиження, але й певні відмінності. Це перш за все стосується системи розміщення в них сюжетів, а також нових деталей їхнього трактування. Дослідники уже відмічали поглиблення драматизму та динамічності зображуваних подій за допомогою експресивного підкреслення жестів і рухів, наприклад як в сценах "Зняття з Хреста" та "Покладення до Гробу" [9, 239]. До речі, зображення цих сцен, що наче відтворюють народний звичай голосіння над померлим, є дуже схожим в іконах із Трушевич і з Мігова.

Ще одна деталь своєрідного композиційного вирішення присутня в обох образах – це поєднання сцени Розп'яття зі сценами, розміщеними під нею. У цьому випадку пагорб, на якому стоїть хрест Спасителя, виступає об'єднуючим тлом для нижніх композицій. В іконі з Мігова, наприклад, це Дорога на Голгофу (справа), Явлення Ангела жонам-мироносицям і Христос являється жонам-мироносицям (по центру). В обох іконах під хрестом розміщено групу гравців у кості, тоді як в іконі із Здвиження показано розлом землі, в якому, за православною іконографічною традицією, зображувався череп Адама. Його зображення присутнє в сцені Розп'яття в інших українських багаточасних страсних іконах: образ кінця XVI – початку XVII ст. з с. Білі Ослави Галичини (колекція Національного художнього музею України) та образ першої половини XVII ст. зі Сколе Бойківщини (колекція Національного музею у Львові). Повторюється розміщення гравців у кості під Розп'яттям в іконах Страстей XVI ст.: образ середини XVI ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста із Дрогобича, Львівської області та образ 1593 р. з с. Великого Бойківщини (колекція Національного музею у Львові).

Цікавим фактом є те, що в українських страсних іконах середини XVI ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста із Дрогобича, Львівської області та 1593 р. з с. Великого Бойківщини серед клейм присутнє зображення сюжету Воскресіння, показаного саме як Повстання Христа з Гробу. Нагадаємо, що дана іконографія має багато спільного із зображенням клейма з нижнього ярусу ікони "Страсті Христові" із с. Здвижень.

Іконографічний аналіз найдавнішої пам'ятки з-поміж українських багаточасних страсних образів, а саме ікони із с. Здвижень на Лемківщині, доводить, що цей твір, раніше датований XV ст., міг бути створеним лише в XVI ст., ймовірно, в його першій половині. Відтак, більш пізні пам'ятки – ікона з Трушевич, раніше датована XV – XVI ст., і образ з Мігова, датований першою половиною XVI ст. – було створено не раніше середини XVI століття. І як би нам не хотілось стверджувати, що "іконографія страстей відома на Україні з XV ст., про що свідчать збережені пам'ятки іконопису (Здвижень, Трушевичі) [11, 84]", згадані багаточасні образи розповідають нам іншу історію.

Література

1. Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво / В. С. Александрович // Історія української культури. В 5 томах. Т. 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століть. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 425 – 446.
2. Вздорнов Г. И. Иконы-таблетки Великого Новгорода: Софийские святцы / Г. И. Вздорнов. – М.: Гранд-Холдинг, 2007 – 208 с.: ил.
3. Логвин Г. Н. Софія Київська / Г. Н. Логвин: Альбом. – К.: Мистецтво, 1971. – 52 с., 274 с.: іл.
4. Міляева Л. С. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. / Л. С. Міляева. – К.: Мистецтво, 1969. – 248 с., 114 іл.
5. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства / Н. В. Покровский. – СПб.: Лига-Плюс, 2000. – 412 с.: ил.
6. Припачкин И. А. Иконография Иисуса Христа / И. А. Припачкин. – Паломник, 2001. – 224 с.
7. Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень / В. И. Свенцицкая // Древнерусское искусство: Пробл. и атрибуции. – Москва, 1977. – С. 279–290.
8. Свенцицька В. І. Українське малярство XIV – XVI століть / В. І. Свенцицька // Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 7–9.
9. Свенцицька В. І. Живопис XIV–XVI століть / В. І. Свенцицька // Історія українського мистецтва. В 6-ти томах. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К.: Наукова думка, 1967 р. – С. 208–274.
10. Свенцицька В. І. Народний живопис / В. І. Свенцицька // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1983.
11. Свенцицька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII – XX століть / В. І. Свенцицька, В. П. Откович: Альбом. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.: іл.
12. Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII – XVIII століть / О. Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 20–40.
13. Фрикен А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства / А. Фрикен. – М., 1885. – Ч. 4. Живопись и пластика у первых христиан Запада и Востока. – 403 с.

References

1. Aleksandrovych V. S. Obrazotvorche i dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo / V. S. Aleksandrovych // Istoriiia ukrainsoi kultury. V 5 tomakh. T. 2. Ukrainska kultura XIII – pershoi polovyny XVII stolit. – K.: Naukova dumka, 2001. – С. 425 – 446.

2. 12. Vzdornov G. I. Ikony-tabletki Velikogo Novgoroda: Sofiyskie svyatsy / G. I. Vzdornov. – M.: Grand-Kholding, 2007 – 208 s.: il.
3. 13. Lohvyn H. N. Sofia Kyivska / H. N. Lohvyn: Albom. – K.: Mystetstvo, 1971. – 52 s., 274 s.: il.
4. 14. Miliiaeva L. S. Stinopys Potelycha. Vyzvolna borotba ukrainskoho narodu v mystetstvi XVII st. / L. S. Miliiaeva. – K.: Mystetstvo, 1969. – 248 s., 114 il.
5. 15. Pokrovskiy N. V. Ocherki pamyatnikov khristianskogo iskusstva / N. V. Pokrovskiy. – SPb.: Liga-Plyus, 2000. – 412 s.: il.
6. 16. Pripachkin I. A. Ikonografiya lisusa Khrista / I. A. Pripachkin. – Palomnik, 2001. – 224 s.
7. 17. Svetsitskaya V. I. Master ikon XV veka iz sel Vanivka i Zdvizhen' / V. I. Svetsitskaya // Drevnerusskoe iskusstvo: Probl. i atributsii. – Moskva, 1977. – S. 279–290.
8. 18. Svetsitska V. I. Ukrainske maliarstvo XIV – XVI stolit / V. I. Svetsitska // Spadshchyna vikiv. Ukrainske maliarstvo XIV – XVIII stolit u muzeinykh kolektsiiakh Lvova. – Lviv: Kameniar, 1990. – S. 7–9.
9. 19. Svetsitska V. I. Zhyvopys XIV–XVI stolit / V. I. Svetsitska // Istorii ukrainskoho mystetstva. V 6-ty tomakh. T. 2. Mystetstvo XIV – pershoi polovyny XVII stolittia. – K.: Naukova dumka, 1967 r. – S. 208–274.
10. 20. Svetsitska V. I. Narodnyi zhyvopys / V. I. Svetsitska // Boikivshchyna: Istoryko-etnohrafichne doslidzhennia. – K., 1983.
11. 21. Svetsitska V. I., Otkovych V. P. Ukrainske narodne maliarstvo XIII – XX stolit / V. I. Svetsitska, V. P. Otkovych: Albom. – K.: Mystetstvo, 1991. – 304 s.: il.
12. 22. Sydor O. F. Tradytii i novatorstvo v ukrainskomu maliarstvi XVII – XVIII stolit / O. F. Sydor // Spadshchyna vikiv. Ukrainske maliarstvo XIV – XVIII stolit u muzeinykh kolektsiiakh Lvova. – Lviv: Kameniar, 1990. – S. 20–40.
13. 23. Friken A. Rimskie katakomby i pamyatniki pervonachal'nogo khristianskogo iskusstva / A. Friken. – M., 1885. – Ch. 4. Zhivopis' i plastika u pervykh khristian Zapada i Vostoka. – 403 s.

Кравченко Н. И.

Проблема датировки древнейших украинских многочастных икон Страстей Христовых

Статья посвящена проблеме датировки ранних украинских многочастных икон Страстей Христовых. Рассмотрены примеры подобных изображений в восточной и западной христианских художественных традициях. Также определены этапы и хронология формирования особенностей иконографии страстных сюжетов. В контексте этого процесса осуществлен иконографический анализ сохранившихся украинских памятников из Здвижня, Трушевичей и Мигова и уточнена их датировка.

Ключевые слова: многочастная икона, датировка, иконография, Страсти Христовы, Распятие.

Kravchenko N.

Problem of determination of the actual age of the oldest multi-tiered Ukrainian icons of the Passion of Christ

This article is devoted to the problem of determination of the actual age of the oldest multi-tiered Ukrainian icons of the Passion of Christ.

The article describes examples of such images in Western and Eastern Christian traditions. In particular iconography of Eastern Christian ancient icons on the Passion of Christ and the Resurrection are studied, including Milan dip-tych of the V century, Byzantine icon depicting the Passion of Christ of the third quarter of the XIV century from the museum of the Monastery of Vlatadon in Thessaloniki and two Novgorod "icons-tablets" of the XV century from the collection of Novgorod State United Museum Reserve. The author notes small sizes and common iconographic programs of the works among features of such images.

Art works of western Christian art after the separation of the Church present special interest to this study. It was noted that big complex figured Crucifixes painted on wood and developed by the silhouette shape as well as compositions of the crucified Christ, coupled with scenes of the Passion on the sides of stamps became popular in Italy and the Balkans starting from the XII century. Crucifixes of the XII – XIII centuries that originate from Toscana were studied among the latest samples and common features of these works of art and Byzantine orthodox images were discovered.

A new type of multi-tiered icon of the Passions, the main field of which holds a big picture of the Crucifixion with scenes of the Passion of Christ on both sides of it, starting from the Entrance into Jerusalem to the Descent into hell is considered as an interesting phenomenon in Western European painting of the XIII century. The icon by Duccio 1308-1311 for the main altar of the cathedral in Siena (Italy) is such work of art. Among the features of the image the author marks the large size of the work, extensive iconographic program consisting of 26 subjects, imitation of Byzantine artistic traditions. This principle of depicting of Passion of Christ with the Crucifixion of in the middle was widespread in large multi-tiered icons of other schools, in particular, in Ukrainian school.

Images of the Passion of Christ in Ukrainian church painting were applied in mural painting from the XI century, later they were used in the figurative and symbolic systems of iconostasis on the holiday tier and from the second third of the XVII century they were applied on the top tier depicting the Passion of Christ. Large multi-tiered icons depicting the Passion of Christ that were placed on the north wall became popular also in the churches in Western Ukraine.

Ukrainian multi-tiered icons of the Passion of Christ are distinguished by complex iconography depicted with a large number of subjects (up to 25 scenes), supplemented by apocryphal sources, these icons are large in size (about 2.5 x 2 m). Bright creativity of craftsmen, icon painters that added touching details from real life to the Gospel narratives was brightly reflected in these works.

The oldest Ukrainian multi-tiered icons depicting the Passion of Christ that have survived to this day are the icon from Zdvizhen village in Lemki region (collection of the Lviv National Museum), the icon from village of Trushevychi of Starosambirski district, Lviv region and the icon from the village of Mihova, Starosambirski district, Lviv region (collection of the Lviv National Museum). The determination of the actual age of these works was made in the 60's of the XX century and the icon from Zdvizhenya (XV c.) was recognized as the oldest one.

The author analyzes the iconographic image of the Passion of Christ from Zdvizhenya. The author denotes the compositional features of multi-tiered icons, selection of subjects and reveals signs of Western influences such as assimilation of certain elements of Western iconography.

Particular attention is paid to the central story, the Crucifixion, in which the following borrowings of Western religious art of the Renaissance era have been found: the thieves are not nailed to the crosses and attached to them, the robbers had broken tibia, Angel and demons that take the souls of the executed are present on both sides of Christ and etc. In Catholic works some of these elements of the image of the Crucifixion scenes appear only in the XV century as an expression of new religious interpretations of the story. So their active use by folk artists in the Orthodox icon of the XV century during the period of tough confrontation between the two churches was impossible.

Iconographic hallmarks scheme of Zdvuzhenya icon located on the lower tier supports this statement. In terms of attribution this image is a kind of synthesis of two different iconographers – Orthodox "Do not weep for me, Mother" and Catholic "Resurrection" (Rise of the Tomb of Christ). As Ukrainian works of art prove this iconography of Western origin began to be used in the Orthodox images only starting from the second half of the XVI century.

Iconographic analysis of the oldest work of art among Ukrainian multi-tiered icons depicting the Passion of the Christ, such as icons from Zdvuzhen village prove that this work previously dated as the XV century could be created only in the XVI century, probably in the first half of the XV century. Thus, the more recent works, icons from villages of Trushevych and Mihova were created not earlier than in the middle of the XVI century.

Keywords: multi-tiered icon, determination of the actual age, iconography, the Passion of the Christ, Crucifixion.

УДК 711.57(477)

Михальчук Вадим Володимирович
кандидат мистецтвознавства

ХУДОЖНІ ГАЛЕРЕЇ І ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

У статті подано огляд діяльності художніх галерей України в галузі сучасного візуального мистецтва новітніх технологій впродовж останніх двох десятиліть років. Основну увагу приділено львівському Мистецькому об'єднанню "Дзига", в складі якого функціонує однойменна галерея, щодо організації щорічного фестивалю "Дні Мистецтва Перформанс у Львові. Школа перформансу", який проходить вже восьмий рік поспіль.

Ключові слова: художня галерея, сучасне візуальне мистецтво України, новітні технології візуального мистецтва, перформанс, хепенінг, львівська школа перформансу.

Актуальність запропонованої статті зумовлена тим, що за роки незалежності українське мистецтво набуло надзвичайного розмаїття і стимулювало не тільки розвиток державних, а й виникнення альтернативних творчо-організаційних форм його функціонування. Економічна криза зачепила і мистецтво: призвела до зниження купівельної здатності споживачів художніх творів, через нестачу бюджетних коштів Міністерство культури України четвертий рік поспіль не проводить державних закупівель до Музейного фонду України. Державного фінансування ледь вистачає на проведення двох-трьох всеукраїнських виставок. Попри скрутний економічний стан, художні галереї поки що лишаються єдиною опорою сучасної образотворчості. Це стосується переважно традиційних видів образотворчого мистецтва – живопису, скульптури, графіки, декоративно-прикладної творчості.

У найгіршому стані опинилося мистецтво новітніх технологій, що виникли в епоху постмодерну. Ці напрями реалізуються виключно за межами державних художніх інституцій на галерейних теренах за рахунок спонсорської підтримки та іноземних грантів. Вирішення зазначених проблем потребує сьогодні не тільки практичних дій, а й теоретичного осмислення.

Мета дослідження полягає у висвітленні діяльності художніх галерей у розвитку візуального мистецтва новітніх технологій.

Джерелами вивчення питання є переважно журналістські огляди та популярні статті в засобах масової інформації, окремі публікації спеціалістів: Г.Вишеславського, О.Сидора-Гібелінди, О.Ременяки, Г.Скляренко, О.Авраменко, О.Соловійова та ін.

Художня галерея – багатофункціональний організм. Водночас це експериментальний полігон, де відбувається апробація експериментів новітніх технологій. Художні галереї здебільшого активно реагують на вимоги часу, намагаються бути пластичними в опануванні принципів взаємодії різних форм сучасного мистецтва з новітніми технологіями у створенні нових візуальних і віртуальних форм візуального мистецтва. Цьому у вирішальній мірі сприяє їх юридична та фінансова незалежність, здорова підприємливість і конкуренція у творчо-організаційній діяльності. Практичне втілення новітніх технологій дає змогу виявити основні спрямування та певною мірою прогнозувати тенденції подальшого розвитку сучасних течій українського модерного мистецтва, а також зрозуміти принципи, які сприятимуть процесу входження цих форм у контекст сучасних світових мистецьких тенденцій.

Спершу розглянемо деякі види новітніх технологій, які впродовж останніх десятиліть активно увійшли в образотворче мистецтво та достатньо активно презентуються в художніх галереях України. Серед них найбільш поширеними є перформанс та хепенінг.

Авангардне мистецтво прагне активного й агресивного впливу на публіку через реальне перетворення дійсності, через творчу трансформацію середовища. Проте саме за постмодерної доби пре-