

МОНАСТІРСЬКА ІКОНОГРАФІЧНО-ОБРАЗНА ПРОГРАМА ІКОНОСТАСУ ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ В МІСТІ ТИСМЕНИЦЯ НА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНІ

Чуйко О.Д., канд. мистецтвознавства, доц. каф. дизайну Інституту мистецтв
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Анотація. У статті автор вперше висвітлює особливості іконостасу церкви Різдва Богородиці в м. Тисмениця. Досліджено, що при його оформленні професійно та послідовно збережені ознаки ренесансно-барокової стилістики. Витримано характерну для попередньої епохи тектоніку конструкції зі схемою горизонтально-вертикальних співвідношень та розташуванням традиційно обумовлених елементів. Іконографічно-образна програма охоплює основні принципи сюжетного і тематичного відбору іконописних зображень, які мають близькі аналогії до іконостасів монастирського кола карпатсько-покутського регіону.

Ключові слова: оо. Василіани, монастир, культура, іконопис.

Аннотация. Чуйко О.Д. Монастырская иконографически-образная программа иконостаса церкви Рождества Богородицы в городе Тысменица на Ивано-Франковщине. В статье автор впервые анализирует особенности иконостаса церкви Рождества Богородицы в г. Тысменица. В произведении профессионально и последовательно сохранены признаки ренесансно-барокковой стилистики. Выдержанно характерную для предыдущей эпохи тектонику конструкции со схемой горизонтально-вертикальных соотношений и расположением традиционно обусловленных элементов. Иконографически-образная программа охватывает основные принципы сюжетного и тематического отбора иконописных изображений, которые имеют близкие аналогии к иконостасам монастырского круга карпатско-покутского региона.

Ключевые слова: оо. Василиане, монастырь, культура, иконопись.

Annotation. Chuiko O.D. Monastery the iconographic-shaped program of an iconostasis of church of Christmas of the Virgin in city of Tysmenitsa on Ivano-Frankovshina. The author analyses in the given article the unpublished and little known gates of the Nativity of the Virgin Church in the town of Tysmenytsya. The signs of the Renaissance-Baroque stylistics are preserved professionally and consecutively in this memorial. It was kept up the specific construction for preceding tectonics epoch with the scheme of horizontal and vertical proportions and location of traditional elements. The iconographic program includes the main principles of anecdotal and thematic choice of icon pictures, which have the similar analogies to the gates of Pocuttya-Carpathian region.

Key words: The Basilian, cloister, culture, art.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Унікальною складовою вітчизняної духовної спадщини є сакральне мистецтво Галичини, що сформувалась на крайньому заході української етнічної території, ставши запорукою збереження в краї національно-релігійної ідентичності в умовах поневолення. Багатогранний історичний досвід мистецької діяльності у галузі християнської творчості вимагає не тільки уважного вивчення і систематизації в історичному аспекті, але й заслуговує на увагу широкого кола спеціалістів, які займаються проблемами релігієзнавства, соціології, теології, політології,

культурології. В сучасних умовах формування нових стосунків між суспільством і релігійними об'єднаннями та необхідністю покращення законодавства у цій сфері, використання досвіду минулого є обов'язковою умовою для створення толерантного соціокультурного середовища.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Проблематика церковного та опосередковано монастирського мистецтва із кінця XIX століття перебувала у полі зору таких дослідників, як М.Голубець, М.Драган, Я.Константинович, Я.Пастернак, В.Пещанський, І.Свенціцький, В.Січинський. У післявоєнний період проблематика мистецького впливу чернечих осередків та їх іконописної і архітектурної спадщини частково розкривалася в монографіях П.Жолтовського, Я.Ісасевича, Г.Логвина, В.Овсійчука, І.Паславського, В.Свенціцької, проте, не отримала всебічного висвітлення з причин ідеологічного характеру.

На сучасному етапі, в зв'язку з відродженням історичних монастирських комплексів та підкріпленням їх виявлення даними археологічної науки, уточненнями у датуванні найдавніших творів церковного мистецтва, відбувається переосмислення ролі і значення монастирської культурної спадщини на науковій основі. Опубліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних авторів, зокрема, польських вчених Ю.Бартошевича, Ю.Неча, А.Новицької-Єжової, А.Хойнацького та українських церковних дослідників ватиканських архівів Грецької колегії і Конгрегації у справах Східних Церков – М.Ваврика, А.Пекара, П.Підручного.

Мета роботи – з'ясувати особливості розвитку іконостасу під впливом монастирської традиції, котра помітно впливала на суспільну свідомість, що, згодом певною мірою, визначало естетичні смаки різних верств населення, сприяло формуванню національних пріоритетів у розвитку культури та обрядового мистецтва західного регіону.

В історичній частині міста Тисмениця (перша згадка в Іпатіївському літописі 1143 р.) під назвою «монастир» зберігся комплекс дерев'яної монастирської церкви Різдва Богородиці (1736 р.) та триярусної каркасної дзвіниці-брами (1751 р., перебудовано 1801 р.). Тип хрестово-купольної церкви наслідував план і структуру Хрестовоздвиженської церкви (1681 р.) Скиту Манявського, яка у свою чергу, легендарно пов'язувалася з головним храмом Спасо-Міжгірського монастиря під Києвом. Церква та дзвіниця представляють характерний, відносно добре збережений зразок гуцульсько-покутської школи дерев'яного будівництва.

Маловивчений п'ятиярусний іконостас церкви традиційно пов'язувався у краєзнавчій та довідковій літературі з часом побудови церкви у 1736 р. На даному етапі вивчення пам'ятки не знайдено достовірних архівних джерел, які б підтверджували дату його появи. Попередній аналіз конструктивних особливостей іконостасу, іконографічно-образної програми та системи художньо-декоративного оздоблення свідчить про значно пізніше походження ансамблю (близько середини XIX століття).

Характер композиційно-конструктивної побудови іконостасу Різдва Богородиці, крім загальних тенденцій часу, залежав ще від кількох конкретних умов. Монастирське призначення церкви зберігалося за нею ще довго, після фактичного припинення діяльності обителі у 1744 р. Протягом наступного часу тут відбувалися служіння і церковні відпусти за участю ієромонахів Василянського чину.

Каркасна конструкція іконостасу з неглибоким внутрішнім простором, ґрунтується на чітко вираженій співрозмірності вертикальних і горизонтальних членувань. Незначний трапецієвидний залом центральної частини іконостасу, що акцентує вертикальну вісь над «царськими вратами» з вище розташованими іконами «Тайна вечеря», «Христос – ієрей на престолі» та «Господь Саваоф», конструктивно вписується у загалом статичний перерозподіл архітектонічних мас і мало нагадує динаміку подібних прийомів в пізньобарокових іконостасах XVIII століття. Дзеркальна симетрія бічних крил підтримується монолітним характером намісного ярусу, який творить основу для верхніх ярусів. Подвійно і спарені крайні ікони посилюють ефект стійкої фронтальності всього ансамблю, що урізноманітнюється лише службовими отворами дверей та ажурним абрисом пророчих ікон. Карнизи, колонки, пілястри, консолі та вузькі профілі обрамлень ікон утворюють графічний рисунок, який визначає не тільки конструктивну схему пам'ятки, але й перетворюється на одну з головних ознак художньо-стильової характеристики.

Іконостас має традиційну для українських ансамблів п'ятиярусну композицію, що складається з пределів, намісного ряду, циклу «праздникових» ікон, «Деїсусу» з апостолами та пророків. Відмінність полягає в запровадженні додаткових композицій на пределі та верхніх ярусах іконостасу. Кожен сюжет займає чітко визначене місце, що виключає імпровізацію чи динамічне чергування менших і більших іконописних площин загальної конструкції. Для прикладу, в Рогатинському іконостасі рухливість фасадної площини досягається не тільки глибиною внутрішньої пластики, але й асиметричним зсувом ярусів відносно центральної осі та винесенням крайніх ікон на бічні стіни [1, с. 30]. В ансамблі Йова Кондзелевича зі Скиту Манявського (1698-1705 рр.), так само, як і у інших іконостасах зрілого бароко, динаміка виникає за рахунок вдалого чергування різновеликих прорізів для ікон та ритмом елементів, що складають загальний абрис конструкції [2, с. 20].

Ідеальна правильність розташування складових частин тисменецького іконостасу свідчить про раціональний підхід до традиції, в основу якого покладено принцип наслідування.

Рисунок конфігурації обрамлень для ікон відзначається значною різноманітністю використано форми півциркульної, трипелюсткової, трипелюсткової з уступами, спарених півциркульних арок, а також октагони, хрестовидні (на «царських вратах»), криволінійні картуші (пророчий ярус), прямокутники та ромбовидні обрамлення. Але кожен із цих елементів вписаний

у площини, геометричне наближені до трьох головних різновидів: горизонтально видовжені прямокутники предели і додаткових сцен «празничного» ярусу; вертикальні – в намісних, частково «празничних» та апостольських іконах та ромбовидні в залах центральної частини двох згаданих ярусів. Подібне використання геометризованих елементів і орнаментальних мотивів простежується в архітектурі другої половини XIX століття, напрямку еклектики. В церковних і цивільних будівлях Станіслава, Коломиї, Тисмениці, і особливо Львова, а наслідування готики, ренесансу і бароко, зводилося до зовнішньої фасадної декорації з використанням характерних деталей. Вони створювали загальний композиційний рисунок будівлі, в залежності від задуму архітектора і бажання замовника, але не впливали на саму конструкцію.

Ця наперед обумовлена, геометризована статичність каркасної конструкції іконостасу, тісно пов'язана з принципами трактування композиції сюжетів. Навіть у найбільш багатофігурних чи сповнених руху сюжетах, динаміка не виходить за межі симетрії, яка диктується загальною побудовою іконостасної стіни. Це також вплинуло на стриманий і неглибокий за пластикою декор конструкції.

Іконостас відзначається великою кількістю сюжетів. Включає 58 композицій, а також зображення на внутрішніх сторонах обрамлень ікон і дверей намісного ярусу. У Рогатинському їх є 47, а в Богородчанському – 39. Значно розширено іконографічний набір ікон. Крім традиційних поярусних рядів, включено додаткові сюжети монастирської тематики, зображення, які розширюють зміст ікон намісного ярусу або стосуються історії християнства.

1. Традиційні риси найбільш виразно збережені у намісних іконах Богородиці Одигітрії, Христа Пантократора, Св.Миколая та храмові іконі «Різдво Богородиці». Підкреслено фронтальність та поясний тип зображень, лаконічний рисунок загального контуру персонажів та схему розташування основних композиційно-сюжетних частин. Відмінність полягає у наявності деталей, які не використовуються у творах XVII – XVIII століть, а з'явилися під впливом академізму XIX століття та змін у церковній ідеології. Христа представлено із сферою у лівій руці і благословляючим жестом правої. В пізньобароковому галицькому іконописі ця схема витіснила поширений давній зразок з розгорнутим Євангелієм. Богородицю зображено в характерному для неї одязі – темно-синій туніці та червоному мафорії. Правою рукою стискає білу хустину, на відміну від традиційного жесту, збереженого вбк Христа-дитини. В галицькій іконі даний елемент зустрічається в композиціях пристоячих перед розп'яттям, де Богородиця притискає хустину до щоки («Богоматір і Марія Магдалина» з іконостасу кін. XVI століття. Церкви Святого Духа в Рогатині; «Пристоячі» з іконостасу с. Воля Висоцька (1655 р.) Івана Рутковича) [3, с. 196 – 197]. У XIX століття хустину – в руках Богородиці іноді малювали народні іконописці покутсько-буковинського регіону. Замість звитка Христос

тримає закрите Євангеліє. Нетиповим прикладом для галицької іконографії є зображення Св. Миколая. На ньому архієрейський одяг: темно-зелений орнаментований фелон, омофор, ромбовидна палиця («меч духовний») з правого боку та митра, яка відсутня на іконах святого, традиційного для регіону виконання. Подібне трактування образу походить від православної іконографії. Її вплив на особливості сюжетно-образної програми іконостасу пов'язаний з поширенням московфільських тенденцій в церковному житті Станіславської єпархії у XIX столітті [4, с.56 – 63].

Звернення до ортодоксальних візантійських зразків зумовлювалось також монастирським призначенням церкви Різдва Богородиці. У той же час, використовувалися не класичні іконописні взірці добарокового періоду, а їх значно пізніші переробки XVIII – XIX століть. Лаконічна символіка іконографічних схем в усіх іконах іконостасу займає другорядне значення. Переважає характерна для пізнього академізму оповідність сцен з використанням пейзажних мотивів, детально вирішеного предметного оточення та численних атрибутів. В храмовій іконі «Різдво Богородиці» використано архаїчний мотив представлення св. Анни в лежачому положення на діагональне розташованому ліжку. В іконах XVI – XVII століть вона сидить, приймаючи поздоровлення служниць. Поряд знаходиться Іоаким. Урочистість мотиву підкреслювалась статичними, ритмічно організованими рухами персонажів. Інші учасники події зображувалися у значно меншому масштабі, утворюючи другий план для головної сюжетної лінії. В композиції тисменицького іконостасу іконографічна схема пристосована до вимог реалістичної сюжетної картини. Сцена купання новонародженої Марії винесена на перший план, а детально виписаний інтер'єр з невеликим фрагментом золоченого тла, визначає побутовий і дещо фольклоризований підхід автора до трактування іконографії сюжету.

2. В галицькому іконописі XVII – XIX століть сформувалися два типи зображень св. Онуфрія: у вигляді оранта на тлі пустелі (ікони поч. XVIII століття з Посади Риботицької у НМЛ та Перемишлянському музеї [5, іл.83], «св. Онуфрій» кін. XVII століття, із збірки Івано-Франківського художнього музею) та у вигляді двофігурних композицій, де ангел причащає коліноприклоненого святого (опубліковані П.М. Жолтовським ікони з Волині поч. XVIII століття [6, с.100 – 101]; «св. Онуфрій» 1744 р. з церкви с. Різдва Івано-Франківщині). В іконостасі використано двофігурну іконографічну схему. Напівобернені до центральної осі великі фігури персонажів заповнюють передній план. Біля ніг масивної постаті пустельника з довгою густою бородою зображено на землі скіпетр та царську корону. Ангел з потиром і ложечкою в руках стоїть на купчастих хмарах. На частково золоченому рельєфному тлі вимальовується зелений пагорб. Додатковою ілюстрацією «життя» святого служить розташована вище симетрична композиція у формі октагону із

Памфнутієм над тілом св. Онуфрія та двома левами. У західноєвропейській традиції останній мотив пов'язаний з св.Ієронімом. Подібне суміщення образів аскетів-пустельників православної та латинської традицій з'явилося у XVIII столітті в середовищі малярів-василіян. З іншої сторони, популярність св.Онуфрія була настільки великою, що його зображення почали з'являтися не тільки в церквах, але й римо-католицьких костьолах. В 1760-х рр. Матвій Полійовський виконав скульптуру пустельника для Вірменського костюлу м. Станіславова, яка зберігається у Краєзнавчому музеї міста. З ідеєю спокути гріхів пов'язане і зображення Марії Магдалини на пределі. Додаткові сцени намісного ярусу становлять одну з характерних ознак іконостасу. Не маючи самостійного значення, вони розширюють та унаочнюють головні теми іконографічної програми.

З образом Христа Вседержителя пов'язані «Милосердний самарянин» на пределі та «Несення хреста» у верхній частині. Звернення до зрозумілих, доступних для прочитання тем любові до ближнього та страждання, свідчить про те, що іконографічно-образна програма укладалася з метою максимального наближення до смаків простонародного середовища. Складні дидактичні та богословські концепції попереднього періоду тут майже не використовуються. Зустріч Марії та Лизавети, описана в Євангелії від Луки (1:39,45) символізує майбутнє народження Христа. Виконана у європеїзованих формах «Пієти» сцена «Оплакування» над зображенням Богородиці ілюструє кінцевий момент земного життя Ісуса та пов'язана з «Несенням хреста». Богородична тема розвивається в наступному із шести октагонів верхньої частини намісного ярусу, де представлено сцену з дитинства Марії, запозичену із західної іконографії. Сюжет предели «Повернення блудного сина», очевидно пов'язаний з ідеєю церкви як «Дому Божого», конкретизованого назвою хрामової композиції, під якою його намальовано.

В галицьких іконах XVII – XVIII століть образ св.Миколая найчастіше супроводжується розташованими у верхніх кутах ікони півпостатями Богородиці та Христа. У XIX столітті ця тематична лінія зникає, але в іконостасі вона виділена в окремий сюжет. Христос та Богородиця підносять святому ознаки його архієрейського сану – Євангеліє та омофор. На пределі відтворено сцену «діянь» Миколи Чудотворця - архієпископа Мир Лікійських у Малій Азії.

3. Особливе місце серед намісних ікон займає Іоанн Хреститель, що завершує праву частину ярусу, дзеркально повторюючи положення крайньої лівої ікони св.Онуфрія. Інтенсивний розвиток монастирського руху в галицько-покутському регіоні викликав значне поширення його іконописних зображень. У XVI столітті сформувався тип ікони із сценами життя святого іноді з євангелістами по кутах. В даному іконостасі втілено не характерне для візантійсько-українських традицій іконографічне зображення Іоана Хрестителя з напівоголеним торсом в одязі з овечих шкур, з плоскою посудиною в руці та хрестом-жезлом, перевитим стрічкою з написом. Підкреслено його роль як

Хрестителя Ісуса, а не як проповідника і Предтечі. Використано зразки, що склалися в живопису та скульптурі італійського ренесансу. За допомогою гравюри вони мали поширення в Україні. В «кужбушках» іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври знаходиться рисунок Федора Бальцеровського 1750 року, який є прикладом запровадження нової іконографії святого до української традиції [7, іл. 291]. Схожий принцип зображення святого із жезлом та написом на стрічці використано у збереженому фрагменті «Деїсусу» роботи В.Петрановича з іконостасу с.Відинь на Поділлі [3, с. 357].

Тисьменицький іконостас належить до перехідного періоду. На Покутті довго зберігався стиль живопису у формах бароко. Втративши експресивну динаміку та складну символіку художньої мови, цей напрямок зберіг зовнішні риси при побудові композицій, яскравих барвах живопису, багатстві декоративно-орнаментальних прикрас. Тривалий розвиток барокової стилістики зумовлювався консервативними смаками переважно сільського населення краю. Крім того, декоративні якості бароко органічно сприймалися на тлі багатих і розвинутих традицій народного мистецтва: ткацтва, вишивки, гончарства, різьби по дереві, розпису, поширених в покутському житловому інтер'єрі. Представниками постбарокового напрямку були майстри, які постійно проживали у даній місцевості. Усі вони використовували барокову стилістику при відтворенні іконостасних та вівтарних ікон. До цієї ж групи авторів належать і майстри тисьменицького іконостасу. Попередньо можна говорити про участь майстра, якому належать професійно написані намісні ікони з «Деїсусом» та помічника, що можливо працював над «прасниками» та окремими додатковими сценами іконостасу. На відміну від різьби, барокова стилістика в іконах не має головного значення. Простежуються намагання поєднати її з більш вираженими законами академічної картини. В більшості композицій панує симетрія і статичне представлення персонажів. При цьому, що часто використовується пейзажне тло та детально зображується інтер'єр, простір неглибокий. Дія відбувається на першому плані. Відсутні контрасти у розташуванні предметів і фігур у просторі, характерні для барокових композицій. Певна динаміка досягається за рахунок великих драпіровок і складок одягу, а також ракурсами і рухами персонажів. Особливо це помітно в «Деїсусі», де застосовано різні перспективні точки зору: верхня для зображення масивного кам'яного підніжжя і нижня для підкреслення монументальних пропорцій апостолів в широких плащах і хітонах. Образи і предмети оточення трактовані реалістично. Умовне золочене тло повністю відсутнє в сюжетах «прасників», а в інших композиціях йому відведено незначне місце. Живописна гама складається з густих і прозорих кольорів: червоного, синього, зеленого, жовтого та їх розбілених відтінків. Основні кольорові плями чітко окреслені рисунком форм і силуетів. Спроба на засадах академічної школи поєднати різностильові враження: ренесанс, бароко, європейську образотворчість, – призвели до еkleктизму з характерним для нього історичним колоритом.

Іконографічно-образна програма тисменицького іконостасу, так само, як і його конструктивно-композиційна структура виразно спрямована на традицію галицького іконопису. За основу взято зразки, які сформувалися в останній період розвитку стилю бароко другої половини XVIII століття. Завдяки історичному підходу до засвоєння спадщини, збережено основні принципи і закономірності іконографії. Одночасно вона доповнена сюжетами і темами, які мали важливе значення для конкретно функціонуючої церкви, середовища та актуальних питань церковної ідеології. При укладенні іконографічно-образної програми одне з головних місць було відведено монастирській тематиці. Вона представлена в багатьох зображеннях, які відзначаються різноманітністю схем та способів трактування образів. Це підкреслювало належність церкви до давнього монастирського осередку з характерними традиціями почитання святих. З іншої сторони, монастирська тематика поглиблювала консервативний характер іконографічно-образної програми в тому, що стосувалася основних літургійно-обрядових її частин.

Висновки. Типологічна група іконостасів другої половини XIX століття, до якої входить ансамбль тисменецької церкви, підготувала розвиток невізантійського стилю церковного живопису в Галичині, що тривав до 1939 р., а після зміни суспільно-політичного ладу в краї продовжував існувати в творчості майстрів-емігрантів. В сучасних умовах іконостаси XIX ст. – початку XX століття відіграють роль головних іконографічно-художніх зразків при оздобленні новоспоруджених і поновленні старих храмів. Це пояснюється тим, що давні іконостаси XVII-XVIII століть або втрачені, або знаходяться у музейних збірниках. Повніше збережений матеріал XIX ст. початку XX століть приваблює сучасних дослідників та мисців тим, що давня іконографія та формальні засоби трактування образів наближені до мови реалістичного фігуративного живопису. З іншої сторони, в іконостасах зазначеного періоду спостерігались пошуки національної своєрідності іконопису, що проявлялися в характері трактування образів, передусім Богородиці, Великомучениць, Володимира, Ольги, а також запровадженні народної орнаментики в декоративному різьбленні.

Література:

1. Церква Святого Духа в Рогатині. Альбом // Автор-упорядник В.І.Мельник. – К., 1991.
2. Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал // Бюлетень 1. – 2000. – 1(1) жовтень.
3. Овсійчук В.А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – К., 1991.
4. Антошевський Т. Українське церковно-суспільне життя в Галичині в останні роки XIX ст. // Київська церква. – 2000. – № 4.
5. Українське народне малярство XIII – XX століть. Альбом // Автори-упорядники В.І.Свенціцька, В.П.Окович. – К., 1991.
6. Жолтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К., 1978.
7. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. – К., 1982.

Надійшла до редакції 05.07.2007