

червень '98

№6(42)

Галицька БРАМА

БОГОРОДЧАНСЬКИЙ
ІКОНОСТАС

ВИДАВНИЦТВО «ЦЕНТР ЄВРОПИ»

Ціна договірна



Св. Трійця. Фрагмент
Богородчанського іконостасу



БОГОРОДЧАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС І ЙОГО ІСТОРИЧНА ДОЛЯ

Національний музей у Львові одна з найбільших збірок українського малярства. Музейні служби, які складаються з досвідчених фахівців забезпечують належні умови зберігання, консервації та реставрації експонатів. Музей постійно dbae про належний рівень експозиції, здійснює комп'ютеризацію обліку фондів збірок, веде наукову та культурно-просвітню роботу. Поновлено експозицію іконопису, малярства XIX-поч. XX ст., народного мистецтва, відкрито нову експозицію українського мистецтва XX ст.

Зараз музей здійснює дві важливі програми. Перша — це переміщення великої збірки ікон, скульптури і декоративної різьби XIV-XVII ст. з Вірменського собору у нове фондосховище. Цю складну роботу, яка немає аналогів у музейній практиці, виконують за спеціально розробленою методикою художники-реставратори та наукові працівники музею. Нові фондосховища обладнуються устаткуванням для підтримання температурно-вологісного режиму та контрольованими приладами, в тому числі — виробництва ФРН. Художники-реставратори відстежують стан збереження експонатів у нових умовах і при необхідності проводять профілактичні роботи. Друга програма — це консервація та реставрація шедеврів українського малярства епохи бароко Богородчанського іконостасу, автором ікон якого є Йов Кондзелевич. При сприятливих умовах обидві програми планують завершити у 2000 році.

Василь Откович, директор Національного музею у Львові

Давне, ще римське, прислів'я звіщає: „Життя коротке, — мистецтво вічне“. Люди народжуються, живуть і помирають. А твори мистецтва, хоч доля їх інколи нагадує життєві дороги смертних, — невмирущі. Вони, як і люди, народжуються, живуть, виконуючи своє призначення, але потім, завдяки своїм мистецьким якостям, потрапляють до музеїв, де під дбайливим наглядом зберігаються на віки як свідки генію їх творців, животворчого естетичного потенціалу народу, незламної сили нації. До таких творів належить видатна пам'ятка мистецтва українського народу XVII століття, яка входить до скарбниці світового мистецтва, — Богородчанський іконостас.

Місце народження Богородчанського іконостасу — монастир Скит Манявський, заснований на початку XVII століття в мальовничій лісистій околиці на північних схилах Карпатських гір, недалеко від містечка Надвірна, Івано-Франківської області. З окремої самотньої келії, збудованої над потічком Батерс монахом Іваном Княгиницьким з Тисмениці, тут виріс згодом монастир — Великоскитська „обитель обмежителя“, — який став потім не тільки опорою православної церкви, а й перетворився на один з осередків культурного життя на цих землях. Монастирські будівлі починають прикрашатись настінними малюнками, іконами та різьбою, чимало з них виконували самі монастирські ченці.

У 1681 році для розмалювання нової дерев'яної церкви Воздвиження Чесного Хреста, побудованої на місці старої, спаленої турками, „братчики“ запросили видатного мистця іконописного малярства, ієромонаха Білостоцького монастиря на Волині біля Луцька, Йова Кондзелевича.

Як свідчать дати і підписи на окремих іконах, Йов Кондзелевич працював над іконостасом разом з своїми помічниками — живописцями та різьбарями — на протязі 1698-1705 років. Складніші композиції він виконував сам, деякі ікони лише підправляв, інші виготовлялися його помічниками, що підтверджує своєрідність живописної манери окремих композицій.

Серед відомих на західних землях України іконостасів XVII століття — Святоп'ятиницького у Львові, Святодухівського в Рогатині, Жовківського з Скваряви та інших — Богородчанському іконостасові, як мистецький пам'ятник того часу, належить одне з перших місць. Він перевершує усіх не тільки прекрасними, оригінальними творами малярства, а й своєю монументальною архітектонічною побудовою, багатством і майстерністю різьби, яка у гармонійному поєднанні з малярством творить унікальну монументальну мистецько-декоративну цілість. А крім усього, в Богородчанському іконостасі знайшли своє яскраве відображення славні давні традиції українського мистецтва попередніх століть у поєднанні з

тогочасними напрямками європейського мистецтва ренесансу й барокко.

Історія появи та подальшої долі Богородчанського іконостасу тісно пов'язана з історією самого Скиту. У 1785 році монастир Скит Манявський — останній на ті часи острівців православ'я в Галичині — був закритий австрійськими властями. Монастирське майно продали „з молотка“. Дерев'яну Воздвиженську церкву купила громада Надвірної, а іконостас з неї опинився в містечку Богородчанах. Там, в місцевій церкві, він простояв забутий усіма під верствами кіп'яви й бруду аж до другої половини XIX століття.

„Відкрив“ Богородчанський іконостас польський дослідник і шанувальник мистецтва В.Дідушицький. Він вперше зробив опис цього твору, а у 1886 році видав про нього окрему розвідку. Від того часу іконостас, названий за місцем знаходження Богородчанським, став предметом зацікавлення багатьох дослідників і був визнаний пам'яткою всесвітнього значення.

У першу світову війну 1916 року, перед наступом російських військ, австрійці перевезли Богородчанський іконостас до Відня. Врятувалась безцінна пам'ятка майже чудом, бо внаслідок артилерійського обстрілу церква в Богородчанах, де знаходився іконостас, згоріла. У Відні іконостас перебував до 1924 року, а потім його передано на основі міжнародних угод польському урядові у Варшаві, а згодом, як пам'ятка українського мистецтва, Богородчанський іконостас поповнив збірки Національного Музею у Львові. Тут його було відреставровано, а після детального вивчення, видано у 1926 році під керівництвом директора музею Іларіона Свенціцького при співучасті відомих вчених, дослідників українського мистецтва М.Драгана, та В.Пешанського капітальну працю „Скит Манявський і Богородчанський іконостас“.

Нова загроза нависла над Богородчанським іконостасом після так званого „возз'єднання“. Комуністична влада віднеслася, як відомо, до Національного Музею, як до ворожого осередку, охрестивши його „націоналістичним кублом“. Після вандалського знищення у 1952 році більше трьох тисяч творів новітнього мистецтва, які було спалено в залізних печач і потовчено молотами, на вогнище мали піти ікони. Одна із партійних комісій однозначно заявила: „Да сжечь этот церковный храм.“ І знов Богородчанський іконостас разом із збіркою ікон зберігся майже чудом. Працівники музею, випереджуючи події, перевезли цей „церковний храм“ у древній Вірменський собор, сховали від очей комуністичних інквізиторів.

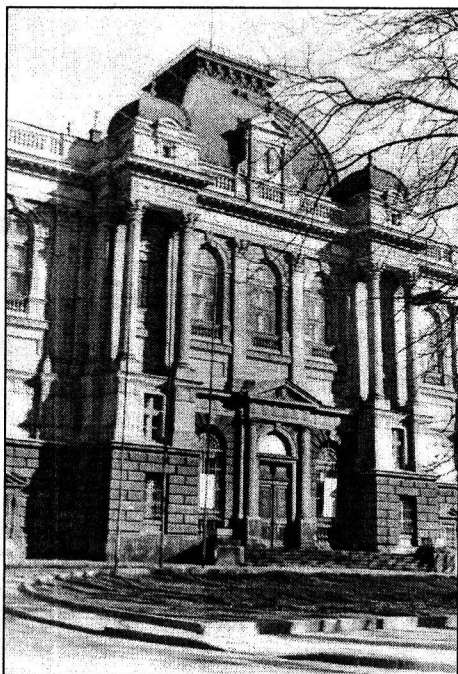
Вітри історії розвіяли нині чорні хмари над українською землею. Канули в небуття ворожі наміри. У самостійній і незалежній Україні Національний Музей знову повернув собі іс-

торичну назву, заслужену славу. Музей оберігає національні скарби, а посеред них безцінну пам'ятку мистецтва Богородчанський іконостас — неповторний унікальний мистецький комплекс, який не має аналогів у світі.

В Національному Музеї, де Богородчанський іконостас експонувався у міжвоєнні роки, він захоплював відвідувачів, і своїх, і закордонних. У 1930-тих роках у музеї побували туристи з Франції. Один з них сказав: „Якби Франція мала таку пам'ятку, то про неї знала б кожна французька дитина, а всі люди складали б на її збереження свої пожертви“.

Нині Богородчанський іконостас проходить повторну ґрунтовну реставрацію. Здійснюють її висококваліфіковані спеціалісти Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України під безпосереднім керівництвом його директора Мирослава Отковича та під наглядом спеціального органу — Наглядової реставраційної ради. Після завершення робіт іконостас буде виставлено в його первісному вигляді для загального огляду в приміщенні Національного Музею на проспекті Свободи.

Микола БАТІГ,
старший науковий працівник
Національного музею у Львові



На фото будинки Національного музею по вул. Драгоманова та на просп. Свободи.

ЙОВ КОНДЗЕЛЕВИЧ — МАЙСТЕР ПСИХОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ

Богородчанський іконостас стоїть на зламі двох епох в українській культурі, коли ще міцно живуть середньовічні традиції, щораз помітнішими стають поповнення новими ідеями стилю бароко. Творці культури більше звертаються до вивчення людини як особистості, сили, яка активно творить історію. Ці тенденції пропонуються в усіх видах художньої творчості, особливо — в малярстві. Саме наприкінці XVII — на початку XVIII ст. чітко виявив себе жанр портретного малярства.

Цей період дуже складний для розвитку української культури. Боротьба за національне визволення, соціальні права народу відбувається на тлі засилля західної цивілізації, яка через безпосередні впливи Польщі активно впроваджує на українській землі ідеї католицизму. На всіх рівнях йде тиск на українську мистецьку культуру, через сакральне мистецтво чиняться спроби витіснити ідеї східного, візантійського стилю. Утискуються іконописці, котрі працюють в давніх традиціях. Вони вже не можуть конкурувати з великомасштабними творами, які з'являються у новозбудованих костелах та повністю орієнтовані на західноєвропейський стиль мистецтва. Досить згадати відомі репресивні акції архієпископа Соликовського, який забороняє українським майстрам працювати для костелів та розміщувати там свої ікони. (О.Сидор. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII-XVIII ст. В кн.: В.І.Свенціцька, О.В.Сидор. Спадщини віків Львів: Каменяр,— 1990.— С.20).

Саме в такий час створюється для монастиря Скиту Манявського величний іконостас, який поєднав в собі всі ті суперечності та новітні тенденції в церковному мистецтві. Тільки великий талант зміг так гармонійно використати великий досвід попередників-іконописців та запровадити нові ідеї, які почали домінувати з початком XVII ст. Цим іконописцем був Йов Кондзелевич, ієромонах Білостоцького монастиря на Волині, видатний майстер українського іконопису.

Майстру Йову Кондзелевичу належать, як вважають дослідники, кращі твори цього іконостасного комплексу — великі композиції „Успіння“ та „Вознесіння“, дяконські двері з зображенням архангелів Михаїла та Гавриїла, „Тайна вечеря“, „Деїсус“, „Розп'яття з пристоячими“, намісні ікони „Спас“ і „Богородиця“, „Св.Антоній і Феодосій Печерські“, „Воздвиження Чесного Хреста“.

В творчості Кондзелевича, одного з визначних творців свого часу, втілюються глибокі демократичні ідеї, пов'язані з визвольним періодом історії українського народу. Безперечно, що він був знайомий з кращими проявами тогочасного західноєвропейського малярства, гравюрами. На це вказують нововведення в усталені іконографічні схеми, колористична гама, знання технологічних прийомів фрязької манери (олійні лєсування по темперному живопису). Цілком можливо, що він навчався за кордоном, у Європі. Про це однак, нема жодних відомостей.

У Богородчанському іконостасі чітко виявлені традиційні середньовічні форми. Це пояснюється тим, що православна церква в той час (Манявський Скит був її міцною опорою на теренах західних земель України) потребувала міцних теологічних засад для захисту свого існування. Тому тут бачимо чіткі іконографічні схеми, які спираються на візантійські традиції. (В.І.Свенціцька Український живопис XVI-XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко та європейський контекст. К.: Наукова думка, 1991,— С. 93; В.Н.Овсійчук. Майстри українського бароко. К.: Наукова думка,— С. 294.). Але у трактуванні образів вже втілюються новаторські ідеї, в яких відчувається значний вплив західноєвропейського малярства.

Йов Кондзелевич — один з перших українських майстрів-портретистів, що так сміливо трактує образи святих, надаючи їм цілком реалістичних рис. Як зауважує В.А.Овсійчук, в них можна вгадати галицького чи волинського селянина, міщанина. (В.Н.Овсійчук. Майстри українського бароко. К.: Наукова думка,— С. 276.).

Кондзелевич захоплюється сильним духом людини, вольовими конфліктними образами, що яскраво ілюструє його творчість. У Богородчанському іконостасі не так вже й багато таких

виразних психологічних образів, як в інших психологічних, виконаних ним пам'ятках. Але усі вони претендують на значну увагу у творчості майстра.

Композиційна схема „Тайна вечеря“ перегукується із зразками західноєвропейського малярства. У цій іконі Кондзелевич мав можливість заакцентувати увагу на образах, які приваблюють глибиною психологічних характерів в конфліктній ситуації. Художник подає свій варіант, який в основі спирається на вироблену ренесансну схему, наприклад схему „Тайної Вечері“ Леонардо да Вінчі. Але в Кондзелевича зміщено центр. Проявляються несподівані елементи, як наприклад — зображення оберненого до глядача спиною апостола (аналогічно — у Рембрандта), що було цілковито недопустимо у візантійській іконографічній схемі.

Іконографія Богородчанської „Тайної вечері“ умовно поділяється на дві частини: глибокий образ справедливого Христа та абсолютна антитеза, виклик суспільству — образ Юди. Композиція побудована так, що ці два персонажі — сильні змістові центри — поглядами звернені до глядача. Вони ніби закликають до діалогу з ними. Змістовий центр є розірваний. Поміж ними — апостоли — як з'єднувальна ланка, котра підсилює протиріччя. Така деталь створює внутрішню напругу. Це є закономірністю при побудові таких композицій, де є два змістових протиріччя, котрі творять конфлікт.

Недаремно, до такої схеми зверталось багато майстрів як ренесансу, так і бароко. У XVIII-XIX ст. українськими майстрами малювались копії з „Тайної вечері“ Леонардо. (В.А.Овсійчук. Майстри українського бароко... С. 320)

У трактуванні образу Христа ще бачимо такий сильний внутрішній динамізм, глибину страждань, прояви певної етнічності. Надто відповідальним було зображення Христа. Можливо тому Кондзелевич не наважився відійти від прийнятого ще у X ст. у Візантії канону. А вже у подачі іншого образу — Юди — автор проявив себе майстром психологічного характеру. Юда — це конфліктна постать, він виступає антитезою Христа. Майстер навмисно вносить його на передній план, акцентуючи увагу на ньому. Юда кидає певний виклик оточуючим. Можна по-різному трактувати образ Юди в Кондзелевича. Він не є цілком негативним. Художник розвертає фігуру зі спину на глядача (положення фігури знову ж таки нагадує твори Рембрандта), ніби провокуючи його на сприйняття беззаперечного негативу. Засуджується зрада. Невідомо, як сам Кондзелевич ставився до виконаного ним образу Юди. Тут нема чітко окресленого негативу: ця людина сама себе відгородила від суспільства. Юда Кондзелевича викликає співчуття.

Діаметральна протилежність образу Юди — невинний, спокійний, безпосередній образ наймолодшого апостола Іоанна. Привертає увагу образ Іоанна Предтечі у „Деїсусі“. Іконографічна схема відповідає середньовічним зразкам. Іоанн Предтеча — це внутрішня зосередженість, вольовий характер. Такі якості людського характеру захоплювали Кондзелевича. Він постійно шукає таких типажів.

Кондзелевича приваблювали і витончені натури — одухотворені, скорботні, поетичні. До вершин його образів такого плану належить архангел Гавриїл з дяконських врат. Гармонійний, цілісний позитивний образ досягається всіма малярськими засобами. Художник використовує ніжну колористичну гаму, застосовує м'які мазки. Створюється враження безтілесності. В образі відсутня патетика, яка була характерна для творів Східної України, для барокових іконостасів. Кондзелевич ніби розчиняє матеріальну осяжність речей своїми малярськими засобами тонів, півтонів, лаків. Таким чином Йов Кондзелевич виступає як видатний майстер свого часу в галузі психологічного портретного зображення, як добрий рисувальник та неперевершений колорист.

Зоряна ОТКОВИЧ,
старший науковий працівник
ЛФ ННДРЦ України



ТРИСТА ЛІТ БОГОРОДЧАНСЬКОГО ДИВА

Цього року минає триста літ, як іконописна артіль Білостоцького ієромонаха Йова Кондзелевича розпочала роботу над іконостасом для монастирської церкви Воздвиження Чесного Хреста в Скиті Манявському. Іконостас цей ховає в собі особливості зламної доби 17-18 ст., коли іконописці Галичини почали відходити від композиційних принципів та технологічних приписів традиційного іконописання. Манерою виконання та архітектонічною концепцією він сильно вирізняється на тлі галицьких іконостасів того періоду.

Східний тип високого багаторядного іконостасу, майстерне поєднання темперної іконописної техніки та технологій західноєвропейського малярства, роблять цей твір справді „дивом“.

Як свідчать історичні джерела, іконостас був створений протягом семи років, тобто з 1698 по 1705 роки, за іншими (Шематизм греко-католицької Станиславовської єпархії, 1887, с. 2, 3) — час його створення датується 1699-1705 рр. Перша гіпотеза видається проте правдивішою, бо рік 1698 зазначено в написі на одній з намісних ікон іконостасу.

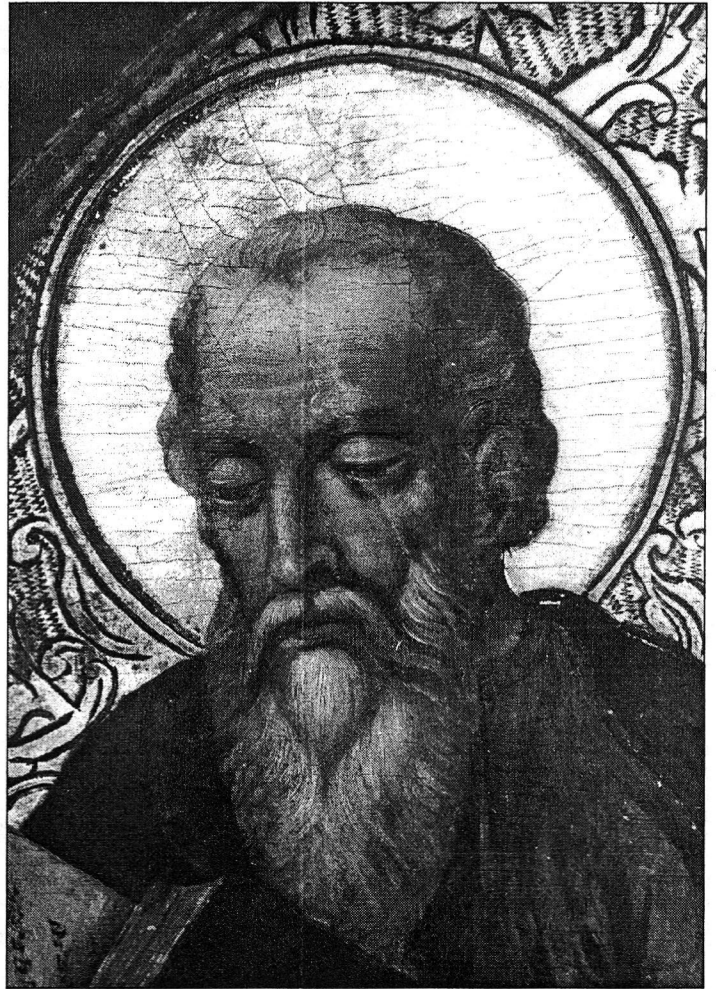
Стилістична спорідненість окремих ікон іконостасу з іспанським та німецько-голландським мистецтвом 17 ст. дала підстави в свій час Володимирі Пещанському вести мову про можливе навчання Кондзелевича в школах Європи, але документальних історичних відомостей, які б підтверджували цю думку, поки що не знайдено.

Автор попередньої гіпотези також вважає, що іконостас створено одночасно в різних місцях України. Обґрунтування цієї думки, проте, спирається виключно на зовнішню подібність деяких ікон Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Більш сучасне обстеження враховує також температурно-вологісний режим збереження пам'ятки, за яким всі часові пошкодження — однакового характеру на всьому іконостасі. Це настановує на альтернативну гіпотезу, що природа основи, ґрунтів є ідентичною, звідси висновок: іконостас зроблено в одній майстерні. Але недовго судилося бути Богородчанському іконостасу в місці його початкового призначення. У 1785 році австрійський цесар Йосиф II, ліквідуючи всі православні форпости в Галичині, наказом ч. 1860 ліквідував Манявський Скитський монастир. 6 вересня 1785 р. іконостас демонтовано і продано до Богородчан за 60 золотих. Цією датою історія започаткувала мандрівну долю іконостасу.

Наступним місцем знаходження була Троїцька церква в с. Богородчани, збудована в 1740 р.

Але монтування іконостасу потребувало зміни розмірів конструкції. Його вкорочено по довжині. Про це говорить у своєму дослідженні Войцех Дідушицький у 1880 р. Свідчать про таке втручання також кутові зрізи на обох раменах празничного ряду (теперішнє обстеження).

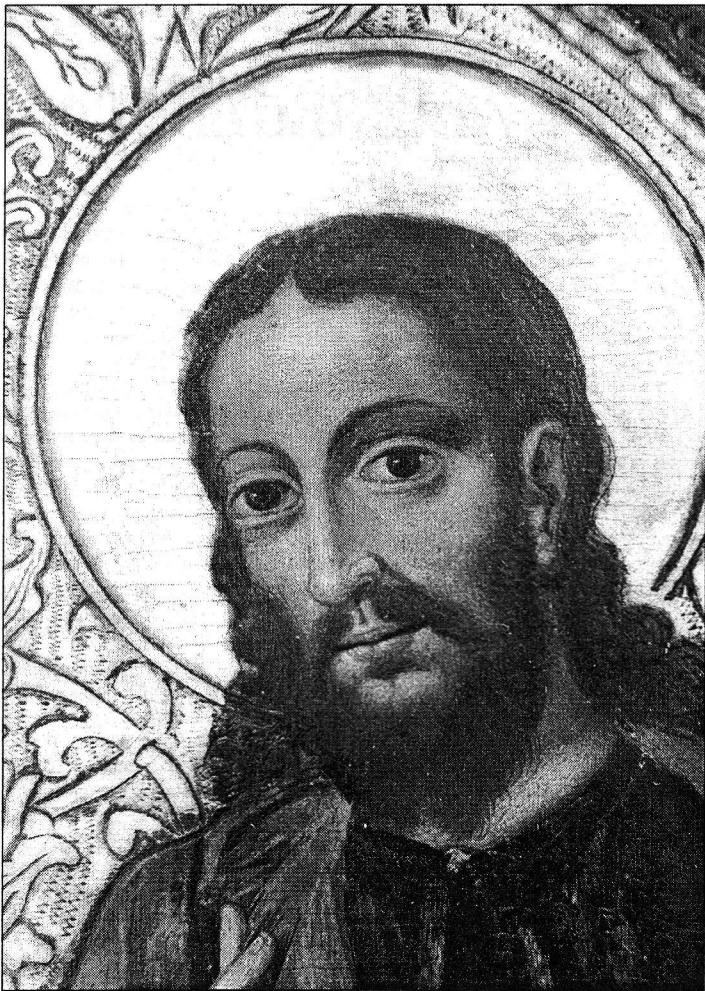
Відомий шанувальник і колекціонер „руського“ мистецтва граф Дідушицький запримітив цей твір, мандруючи Станиславівщиною у 1880 році, і уклав перше ґрунтовне дослідження про пам'ятку. Ним була ініційована перша офіційна реставрація іконостасу, фінансування якої взяв на себе Сейм. Необхідно було врятувати твір не тільки від пороку трьох віків, але й від невдалих ретушів невідомих „реставраторів“. Роботу над реставрацією іконостасу було доручено Казиміру Шольцу, який працював над твором до своєї смерті 1883 року і встиг зняти поверхневі забруднення з намісного ряду. Продовжив і завершив роботу Юліян Макаревич. Методика реставрації останньо-



го частково відрізнялась від наукового підходу Шольца. Ю. Макаревич є одночасно автором першої схеми-малюнку Богородчанського іконостасу. У доповіді на „З'їзді археологів польських і руських“ у Львові 1885 р. граф Дідушицький запропонував учасникам наступного з'їзду виїхати до Богородчан і оцінити високу мистецьку вартість знахідки. Так, 10 вересня 1888 року, учасниками даного з'їзду було одностайно ухвалено Богородчанський іконостас пам'ятником державного значення. Незабаром були опубліковані дослідження про іконостас Корнила Устияновича. Є дані, що цей відомий маляр кінця 19 ст. також брав участь у реставрації іконостасу.

Перші спроби демонтувати іконостас зі свого місця у Троїцькій церкві датовані 1894 р., коли на прохання Львівського виставкового комітету його погодився вислати на експозицію до Львова Церковний комітет в Богородчанах. Сприяли цій справі богородчанський бургомістр Волощук та парох отець Пачовський. Спроба не вдалася. Дня 6-го травня 1894 р., в час, призначений для демонтажу, богородчанськими міщанами було вчинено заколот. Це і спричинило такий хід подій. Заколот тривав 14 годин. Організаторів заколоту Стефана Пташника, Онофрея Яворського, Базя Рошковича арештовано владою і засуджено на 3 тижні ув'язнення. (3 судової салі „Процесь о іконостась“. Діло. 1894.— ч. 228).

І світова війна вагомо вплинула на долю визначної пам'ятки. В травні 1916 р. іконостас було демонтовано австрійськими вояками і відвезено до Кракова вантажівками. Демонтаж зроблено протягом 2-3 годин вночі, при допомозі місцевих жителів. Сталося це під час боїв з російськими військами, в момент їх короткотривалого відступу. Так пише про це очевидець: „...тяжко обладані дорогоцінним ладунком від'їхали пізно вночі чотири тягарові авта з Богородчан. А коли переїхали через міст на Бистриці, злізли вояки і висадили міст. Незабаром по тому явилися перші кавказькі козацькі патрулі в



Богородчанах". (Діло.— 1916.— ч. 231). Керував цією операцією ордімансофіцер Бітгнер.

Наприкінці липня 1916 р. іконостас вже був у Кракові. При сприянні Центральної комісії по охороні пам'яток у Відні його в жовтні цього року перевезено до Австрійського музею мистецтва і релігії у Відні. В листопаді цього ж року Управа Віденської губернії потребує ідентифікувати знахідку і розшукує копії старих знімків іконостасу. Покладене це завдання було на Мистецько-історичну комісію Академії наук в Кракові. Незабаром ідентифікацією займається Консерваторська комісія у Львові. Копії знімків іконостасу доручено виконувати львівському фотографу Йозефу Яворському. З невідомих причин у грудні 1917 р. Відень припинив пошуки фотокопій.

Після війни, коли в новій Польщі різко зростає зацікавлення громадськості надбаннями мистецтва, іконостас потрапляє у 20-х роках до одного з варшавських музеїв.

У грудні 1924 року, завдяки заходам і бажанню греко-католицької громади Богородчан, за активного клопотання митрополита Андрея Шептицького іконостас перевезено до Львова і передано Варшавським міністерством охорони пам'яток для „музеологічного переховання у Національний музей у Львові“. (Двадцять п'ять-ліття Національного музею у Львові,— Л.— 1931).

У звіті управи Національного музею за 1924 р. його директор вказує на незадовільний стан пам'ятки, потребу великих коштів для її реставрації. Вперше, мабуть, після графа Дідушицького на іконостас була звернена увага мистецтвознавців та громадськості. Уже в 1925 р. управа музею планувала експонувати деякі ікони в його залах. Консерваційні роботи доручено Володимиру Пешанському. За документальними даними Національного музею Пешанський дійсно консервував ікони з Богородчан: „відчистив ікони... необхідне закріпив на них, виконав для репродукції необхідні знімки усіх частин сього іко-

ностасу...“ (Звіт Національного музею за 1925 р.). Допомога йому у „відчищенні“ ікон Володимир Іванюх. Багато чим спричинився і Михайло Драган, тоді — студент філософії, який „...виміряв усі складові частини Богородчанського іконостасу“, описав докладний стан і зробив начерк ікон. На основі рисунків і описів він зробив реконструкцію іконостасу, вів головну роботу по розпакуванню із скринь іконостасу і його улаштуванню для експозиції, особіно виготовив звіт розбору і стану в скринях поодиноких частин іконостасу після його перевезення з Варшави до Львова. На жаль, документів, які б підтверджували останні акти, не знайдено. В цій праці допомагали йому три студенти університету. Цього ж року працівниками Національного Музею підготовлено до друку ілюстроване видання „Скит Манявський і Богородчанський іконостас“. До цієї праці спричинилися Іларіон Свенціцький, Михайло Драган, архітектор Володимир Пешанський. І.Свенціцький налагодив видавництво та друк, який планувалося робити в Празі при фінансовій підтримці митрополита Андрея (листи І.Свенціцького до митрополита, ЛЦДІА, ф. 750, оп.1, спр. 4). Тоді ж Свенціцький написав статтю „Культурна праця Скиту Манявського“. Цінною є на сьогодні і праця Пешанського „Богородчанський іконостас“, де архітектор описує методику попередніх реставрацій. Він також виконує знімки ікон для цього видання.

Оригінальною є реконструкція Богородчанського іконостасу у виконанні Михайла Драгана, яка дещо відрізняється від реконструкції Юліана Макаревича 1888 р.: в іконостасі ікон на 4 одиниці більше, і архітектонічний вистрій пророчого ряду — іншого характеру. Така версія М.Драгана імовірно трактує іконостас в його початковому монтуванні ще в Манявському Скиті. Праця цього науковця „Скиту Манявського розвиток і занепад“, включає не тільки історичні факти, але й обміри і ескізи фундаментів споруд у Скиті.

Здавалось, мандри „Богородчанського дива“ закінчились. Але в квітні 1925-го року до Музею приїхав богородчанський урядник, який „...з великою моторністю і молитвою оглянув іконостас і між іншим заявив, що громада думає просити 8 моргів церковної землі на церкву, а навіть думає пропозицію Й.Е. (митрополиту) купно самого іконостасу“ (ф. 750, оп. 1, спр. 63).

Як відповів І.Свенціцький на вимогу жителів Богородчан, — невідомо, знаємо лише, що від того часу Національний музей не мав непорозуміння у справі іконостасу.

Дивним був підхід реставраторів Національного музею до реставрації іконостасу. Відомо, що В.Пешанським та його помічниками здійснено виключно процеси консервації. Наступні реставраційні втручання датовані 1927 р., коли ікони музейної збірки реставрувала Ярослава Музика. Нею зроблена спроба потоншення захисного шару малярства, проте об'єктом роботи стали тільки „райські двері“. Всі інші реставраційні роботи в Національному музеї велися менш фахово. Відсутність будь-якої поточної документації унеможливило систематичний підхід до вивчення історії пам'яток.

Неодноразово ікони Богородчанського іконостасу бували в експозиції музею, деякі — з намісного ряду — знаходяться в постійній експозиції Національного музею і зараз.

Яка доля спіткає тепер „Богородчанське диво“? Спродіваємось, що працівниками Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України вдасться зібрати розкомплектовану пам'ятку у єдиний образ після довгих мандрів та поневірянь. Мова йде не тільки про образ естетичний, але й про духовну і сакральну вартість, бо так мало залишилось ікон, що є насправді таїнством Святої Віри.

*Богдан Мисюга, магістр,
науковий співробітник Львівського
філіалу ННДРЦ України*

Ларіон Свенціцький

КУЛЬТУРНА ПРАЦЯ СКИТУ МАНЯВСЬКОГО

Поява на глухому Підгір'ю особливого монастиря на дуже твердих правилах цілковитого самовідречення і постництва, як раз не переломі церковно-народного життя західноукраїнського Придністр'я, у Скиті Манявському — була очевидною спробою спасти прагдівську церкву від впливу новітніх течій. Спроба отся вийшла від виучня святогорського монашого життя на Афоні, звідки стільки віків оберігав православний Схід усе Подунав'я, Подністр'я і Подніпр'я від західної латині Риму.

Щоби сей зріст впливу католицизму на православ'я здержати — на Придністр'ю і Побужу з'являються уже наприкінці XV в. за благословенням східних патріархів братства церковні з правом прямих зносин з первопатріяршим престолом у Царгороді т.з. Ставропигії. Їх поява на деякій час заворушила доволі таки оспалу і неподвижну масу вірних православної церкви Західної України. Одночасно сі самі братства вхопилися під кінець XVI в. за середники уживані противником у його наступі на православ'я, а саме за школу — з латиною, грекою і школярськими церковними діями, та друк книжок. Але сі заходи були за слабами для осягнення наміченої цілі самооборони, а тим паче побіди в тяжкій прі.

Тимто не дивниця, що на переломі XVI-XVII вв. із святогорських скитів-пустель на Афоні залунали кличі Івана Вишенського: „геть, з сею латинською пагубною наукою, геть з панськими одягами і присмаками, вертайте назад, до глибокої віри і до внутрішнього життя у молитві і пості по словам евангелія, бо тільки ся глибока віра спасе вас і весь руський рід східної церкви!“ І на сей великий подвиг глибокої віри покликав Іов Княгиницький своїх земляків до Скиту вище села Маняви.

До будови сього нового осередку життя православної церкви Придністр'я причинялися всі її вірні і усердні прихильники, хто чим міг. І не спостереглися оборонці прагдівної віри — великоскитські монахи, як вони сами стали тільки легкою чайкою на бурхливому морі змагань латинства і унії з православ'єм. Вони, мало освічені взагалі, тільки тверді у виконанню правил постничого-пустельного життя, не могли подати інших основ для оборони православної церкви — як тільки основи евангельського життя. Але як тільки дійшло до оборони околиці від загонів татарських, то обвели свою Лавру за західними зразками мурами і оборонними вежами. А коли після татарської руйни стали відбудовуватися, то своєю лавреку церкву прикрасили широко-західними малюнками і різьбами, та на західний манер гаптованими — хочби й в самій Москві — фелонями. Сі дрібниці вихоплені з більше як півторастолітнього (1606-1786) істнованя Манявського Скиту є може найкращими показниками неможливости заховати в безумовній чистоті і непорушности зовнішньої форми церковно-народне життя — тоді, коли воно розвивається серед наступу інших нових форм, що випирають поступено форми а то й зміст давнього життя.

Дуже ярким прикладом сьому може послужити заповіт духовний скитського життя, перед-

аний наслідком Іова Княгиницького (1621) ігуменом Феодосієм (1628). Сей заповіт є дуже близький до ідеології монашого життя в письмах Івана Вишенського, що накликав занехати всякі пироги, книші і дорогі одяги, та задержувати просту страву і одєжу мужичої Руси. Але заснований на сьому заповітови устав великому скитови в Драгомирії Паісія Величковського родовитого полтавця (* 1722 р. 21 грудня) з 1763 р., є вже значно мягчий, хоча й Паісій, як обновитель чернечого життя на Волошині дбав горячо за спасеня душне своєї монашої собратії. І зовсім природно, бо глибина духовної сили засновується не стільки на виконаню строгих основ життя, скільки на сердечному розуміню ваги самовглибленя і самітної розмови душі з вибраним недосяжним ідеалом. А кожний, що глядить на отсю тяжку боротьбу самітника з усіма покусами світського життя, та на його гірке каятя після невольного гріхопадєня — певно проникнеться широю пошаною до моральної сили людини не від мира сього.

В отсім і заклочалася уся сила впливу скитників манявських на сучасну сукупність, що силою життя погрязала все глибше в боротьбу за матеріальні та скорозмінні цінности. Не особливою богословською наукою, не многочисельними писаннями, не многословними і високопарними проповідями впливали вони на народ у його вірі, лише смиренним скромним життям пустельників і слуг церкви. Тож нічого дивного, що сей народ, хоча по формі і праву переставав належати до давньої православної церкви, горнувся до великого Скиту як до видимого жєрла великої моральної сили. Піддержувала його в сій вірі і сама легенда про особлившу опіку Богородиці над Скитом, слід якої залишився в „Небі новому“ Галаятовського 1665 р. (л.97 об. і 98).

Отсі особливі умовини розвитку культурно-національного життя на західних окраях України впливали все більше і на Скит

Манявський. Остаючи висловом моральної сили давнього благочєстя, Скит одчиняв настїж свої оборонні брами для нових форм сього житя. Найкращим живим свідком отсеї самої світскости Скиту був його іконостас, виконаний 1698-1705 р. під проводом і кисто білостоцького монаха Іова Кондзелевича. Монах-іконописець виявляється гідним учнем тоді вже всеможного скрізь на землях православно-го Словянства — західно-європейського мистецтва, що ніяк не відставало від своїх великих і живих попередниць у наступі на ніби-то замкнутий у собі церковно-народний Схід.

Коли латинь і католицке богослов'є вспіли проникнути через Київ часів Петра Могили, а через грецькі нововиправлені книги при Ніконі навіть у Москву, то се був один з пізніх стурнів і ударів Заходу по Сховови. Далеко вчасніше проникли тудя всякого рода повісті і легенди, як заборонені але смачний і радо набуваний овоч східнословянським письменством. Ще вчасніше завола собі далека північ через Новгород із фряжських і свейських земель, себ-то з романо-германського світа, ту чудову лінію рисунку в іконописі, якою сьогдні перед усім світом зовсім оправдано величається Москва в іконах Андрея Рубльова початку XV в. А ще вчасніше специфічно романський стиль кам'яної архітектури XI-XII в. наложив своє бессмертне тавро краси на Володимир на Клязьмі і на Крилос на Дністр'ю. Тож зовсім природно, що після появи напів латино-католицкого „Неба нового“ ряного противника всякої унії з Римом — Іоаннікія Галаятовського з Києва, міг Іов Кондзелевич смиренний законник з Білостоку, як сучасник західних ізографів на дворі царя Алексія Михайловича і Ушакова в Москві, так само захопитися західним малярством. А мав він до сього ще більше права, бо жив на границі з етнографічною польською масою і в польській державі — *par excellence* судо католицької і західній своїм життям.

Тож і поява чужого ренесансу в деяких різблених частях іконостасу з машкарами вусатих голов мужеских і лєвів, навіть в осередковий обрамлення нерукотвореного образу — вище голови Спаса, зовсім не могла вже тоді вражати оборонців прагдівного благочєстя. Хоча діялося се в пору, коли благочєстия древлеправославно-го світа старівирь сього часу признавало найвище дрібну византійську плоско-різьбу на рамках іконостасу, нпр. іконостас цви св.П'ятниць у Львові. Правда, плоско-графироване тло західноукраїнської ікони від поч. XVII в. послугується постійно гранатним яблком і цвітвом аканту або гвоздики, іноді соняшника — як мотивом прикраси обрамлення самого зображеня, і то завсе на зразок пізноренесансових або раннебарочних рисунків. Але всі отсі мотиви були хоч в зародку в пізній византійській скульптурі, тож їх легко могли впровадити іконописці і на слов'яно-византійську ікону — як близко знане.

Не те було з фігурною різьбою, яка іноді так ярко виступає в обрамленнях ікон нижньої частини скитського іконостасу. Ще яркіше виступає отсей ренесансовий орнамент в яблках і грушах верхніх гирлянд закінчення будови стіни обох бічних великих празничних



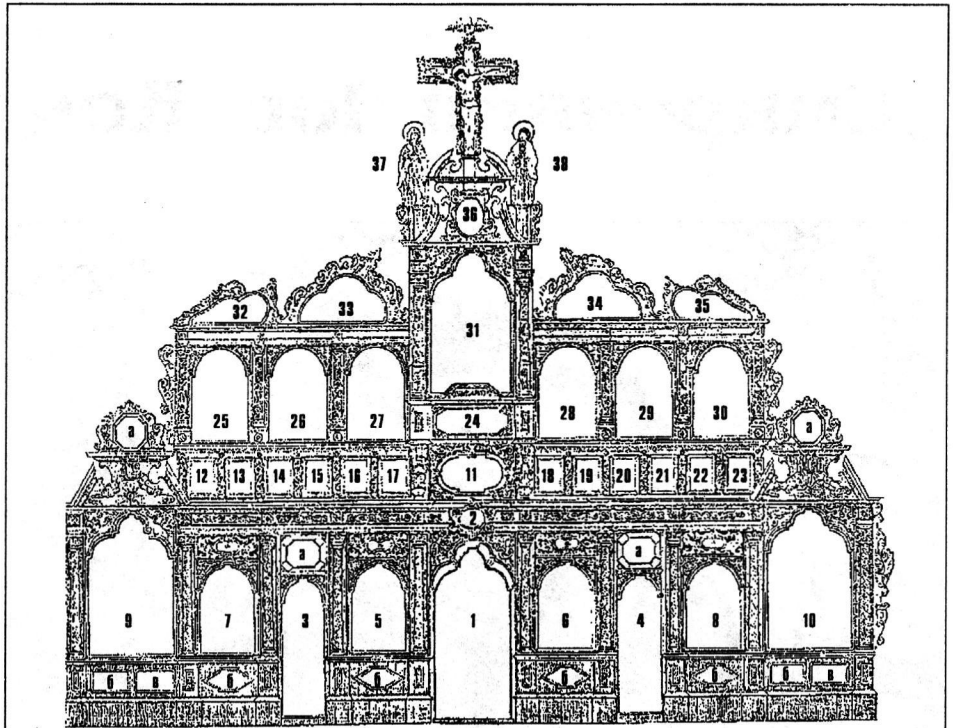
Надбрамна вежа Манявського Скиту

ікон — Успеня (9) і Вознесеня (10). На основі всіх отсих даних належить думати, що і весь іконостас мав зовнішній вид не стільки спокійної стіни з іконами, скільки пишної фасади якоїсь ренесансової церковної будови. А що ця стіна струпішшла, про що найкраще свідчать припори (консолі) Тайної Вечері, то — судячи по даті „1800“ на плечах намісної ікони Спаса — іконостасну стіну наново перестроували в Богородчанах, особливо верх, у шаблонно барачному стилеві.

Не менше західними є краски іконостасу, за виімкою ікони Знамя Богородиці (ч.36), що своїми синяво-зеленкавими тонами на хитоні Дитяти і теплою киноварю гаміята Богородиці лучиться з традиціями галицької барвної гамми половини XVII в. У тих же тонах видеожані є і Пророки (32-35 чч.) Інші ікони — намісні Спаса і Богоматери, Пристоячі, Пантократор і Апостоли є писані в тонах синьї і темно-червоної красок італійської школи XVI/XVII в., з чим ми стрічаємося і на галицьких іконах вже від 1629 р. в „Івана Маляря“, але на виразній основі переважаючих жовтих відтінків. Зате великі ікони празничні, дяконські двері і празнички є видержані в тонах жовтих і зелених, так характерних для дрібних північно-західних шкіл Голяндії і, що так ніжно притьмили жовтим і зеленим тонами яскраві червоні і сині краски своїх італійських вчителів.

Ось так в серці погасаючого давнеправославного світу західноукраїнської землі появилася твір його найкращї і найвищої техніки. Твір сей своїм рисунково-композиційним змістом належав церкві православній України, бо католицька не знала його тоді і сьогодні не знає в тому видові; але пластичними цінностями і їх обрамленням він належав здебільша до Заходу. Колиж дійшло до подробиць виписаження, то митець без усякого сумніву користувався усіма доступними йому здобутками західно-європейского мистецтва. Тим-то огорожа і кладка через потічок на образі Молитви в оливному саду (24), який замок з оборонними баштами на Різді Х-вому (ч.15) — такі знані нам, хоча на старших іконах до сього часу їх немає, а знаємо їх із західних творів. Рівнож дуже знакомі нам пухкенькі голівки шестикрилатих серафимів біля престолу Пантократора (31), але з далекої Італії. Таким робом твір української кисти православного монаха давав очам вірних стільки чужого, а все таки так близько їм по духови, що Скитська святиня ставала розсадницею нового вже неправославного по зовнішньому видові мистецтва. А сталося се тоді, коли серце православної України — Київ, Полтава і Запорожска Січ — уже давним давно загорілося було любовю до новітнього західно-європейского мистецтва в його найновішому тоді виразові — барокко. Ввиду чого не в провину ставиться отся подія Скитови, тільки в доказ неминучости ходу історичного життя нації. Український іконописець к.XVII в. не міг уже творити цінностей XVI в., але спокійний перехід од них до нового міг він створити лише через мистецтво зрівноваженого у своїому розмахові пізнього ренесансу.

Коли піти на подрібне порівняння твору Іова Кондзелевича з галицькою іконописю XV-XVI вв., якої так багато скарбів зберігається в Національному Музеєві, та зо сучасним мистецким доробком Заходу — тоді стане нам ясним як раз те, що нового він дав українському мистецтву і те, до чого він не зміг піднятися супроти мистецтва Заходу.



СКЛАДОВІ ЧАСТИНИ БОГОРОДЧАНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ

Ряд намісних ікон

1. Царські врата, на одвірках св. Іван Злт. і Василій Вел.
2. Нерукотворний образ Спаса
3. Північні дяконські двері з арх. Михаїлом
- 3а. Ангел звіщає три Марії про воскресіння Господне
4. Південні дяконські двері з арх. Михаїлом
- 4а. Оздоровлення сліпця
5. Богородиця з дитятем
- 5а. Силуамська купіль
- 5б. Цілування Марії і Єлисавети
6. Христос-учитель з 12 Апостолами
- 6а. Христос і Самар'янка
- 6б. Христос у Никодима
7. Св. Антоній і Феодосій Печерські
- 7а. Увірення Хоми
- 7б. Погребеня св. Антонія
8. Воздвиження Ч. Христа
- 8а. Христос у супроводі жінок-голосильниць
- 8б. Христа мучать терновим вінцем
9. Успеня прс. Богородиці
- 9а. Коронування Богоматери
- 9б. Апостоли біля гробу Богородиці
- 9в. Благовіст Богоматери
10. Вознесеня Христове
- 10а. Старозавітна Тройця в гостях у Авраама
- 10б. Явленя Христа в Емаус
- 10в. Покуса Христу в пустині

Ряд празничків

11. Тайна Вечеря Господня
12. Різдво Діви Марії

13. Введеня в храм
14. Благовіщення
15. Різдво Господне
16. Хрещеня
17. Стрітеня
18. В'їзд Христа в Єрусалим
19. Явленя Христа в ад і звільнення Праотців
20. Вознесеня Господне
21. Сошествія св. Духа
22. Преображеня Господне
23. Успеня прс. Богородиці
24. Моленя о чаші

Ряд Апостолів

25. Филип, Варфоломей
26. Симон, евг. Марко
27. Євг. Матвій, Петро
28. Павло, евг. Лука
29. Євг. Іван, Андрій
30. Яков, Хома
31. Христос-архієрей з Богоматір'ю і Іваном Хрестителем

Ряд пророків

32. Єзекиїл, цар Давид
33. Яков, Данило, Мойсей
34. Арон, Авакум, Єремія
35. Соломон, Іона

Завершення іконостасу

36. Знамя прс. Богородиці
37. Богородиця у хреста
38. Іван апостол
39. Христос на хресті

„Смирений Іов Кондзелевич...“



Богородиця Елеуса (фрагмент). 1710-і рр.
Церква св. Михайла в Білостоку

Так підписував виконані ним ікони цей ієромонах, в особистості котрого сфокусовано багато аспектів епохально-важливих для української культури процесів, проблем, загадок, і творчий доробок котрого належить нині до найцінніших клейнодів національної мистецької спадщини.

Українське сакральне малярство (чи ширше — мистецтво) давніх епох є переважно анонімним, навіть якщо з архівних джерел знаємо немало імен малярів. Однак ці імена лише в поодиноких випадках можна з більшою чи меншою мірою вірогідності поєднати з конкретними іконами (або цілими іконостасними комплексами). Ця анонімність зумовлена передусім богословсько-канонічними нюансами проблеми, оскільки іконопис у його традиційному розумінні — мистецтво інперсональне. Завданням автора ікони не була демонстрація свого фахового вишколу чи власного суб'єктивізованого розуміння естетично-малярського образу, але втілення певних понадчасових світоглядних морально-етичних понять і категорій, нерідко — відсторонених од житейсько-побутового рівня свідомості. Більше того, найдосконаліші ікони переважно виходили з-під пензлів тих малярів, що належали до духовного стану. Це було підтвердженням тези про те, що ікону в справжньому розумінні цього слова може створити не просто глибоко віруюча людина, але й — лише при сприянні Господньої волі. Недарма, один з нечисленних знаних нам по-іменню творців, Майстер Олексій, малюючи у 1547 році ікони у Смільнику, залишає на них свої ім'я, якому передують промовиста констатація, що вони, ці ікони, намальовані „Ізволенієм Отця, споспівіенієм Сина і совершенієм Святого Духа...“.

Автографи Майстра Олексія не дають підстави стверджувати, що він належав до духовенства, але й у цьому випадку це не при-

меншує для нас вартості уцілілих донині його ікон. Через сто п'ятдесят років послідовник Майстра Олексія, один з найвидатніших українських творців іконопису, Іов Кондзелевич, у своїх підписах виразно говорить про себе як про ієромонаха, і ця обставина багато в чому допомагає зрозуміти й відчути феномен того епохального явища в історії української культури, яке окреслюємо словами „спадщина Іова Кондзелевича“. „Спадщина...“ — це не просто певна кількість збережених його ікон, щодо авторства яких нема сумніву, але, передусім, — їхня змістово-духовна наповненість, висока одухотвореність втілених ним образів, і, що найважливіше, — органічна трансформація засадничих традицій давньоукраїнського іконопису в умовах нової культурно-історичної дійсності України кінця XVII — першої половини XVIII ст.

Саме на цей період припадають власноручно удокументовані Іовом Кондзелевичем зразки його творчості, які у поєднанні з давніше відомими й нещодавно виявленими біографічними фактами роблять особу цього майстра достатньо „прочитуваною“ для нас (порівняно навіть з пізнішими малярами 2-ої пол. XVIII — поч. XIX ст.) — і як духовно-мистецької особистості, і як діяльної людини, котра не відсторонювалася від складних процесів доволишнього життя.

В архіві Почаївської лаври (тепер — у фондах Державного архіву Тернопільської області) зберігся протокол візитації василіянських монастирів, в якому, під датою 24.05.1740 р., повідомляється, що ієромонах Білостоцького (біля Торчина на Волині) монастиря Іов Кондзелевич з Жовкви мав на той час 73 роки, у монашому постригу був уже 54, а в сані священника — 47 років. Отож, народився він біля 1667 р. у Жовкві, значному на той час мистецькому осередку Західної України. А

з спису Іова Кондзелевича у Пом'янику Скиту Манявського випливає, що батьки його мали імена Текля й Андрій, і що в його родині були вже монахи Лука, Йона та Йоіль. Скорше всього, саме у Жовкві Іов Кондзелевич зробив свої перші кроки на ниві мистецтва. Можливо, що тут він зазнав впливу Ю.Шимоновича-Семітиновського, І.Рутковича, познайомився з малярством М.Альтомонте, інших західноєвропейських майстрів, твори яких були у храмах міста чи в покоях Жовківської резиденції Собеських. Приблизно у 1686 р. Кондзелевич йде в монастир, скорше всього — у Білостоку, а від 1693 р. він уже ієромонах. Відтоді усе життя його пов'язане з Волинню. Саме тут його талант зміцнів, розквітнув, чому сприяв значний розвиток волинського мистецтва.

У церкві Білостоцького монастиря збереглося декілька ікон, які не мають підписів, але стилістичний аналіз їх, у співставленні з пізнішими безсумнівними творами Кондзелевича, дає підставу говорити про його авторство (це — Богородиця Елеуса, Зішестя Св.Духа, Успіння Богородиці і 6 зображень із Деісусно-апостольського ряду іконостасу). Очевидно, Іов Кондзелевич, невдовзі після свого поселення у Білостоку, виконав іконостас для тутешньої церкви, й вказані ікони — перші з уцілілих творів молодого майстра.

Автограф його на переписаному 1687 року „Ірмологіоні“ інформує, що ця рукописна книга була куплена Кондзелевичем у Турійську в 1688 або 1689 р. Оскільки з Турійська та його околиць походить група пам'яток малярства з рисами безсумвної спадковості мистецьких традицій, то можна думати про існування тут іконописної майстерні. Вплив цих традицій виразно простежується у малярстві виконаних Кондзелевичем 1696 року двох вівтарях для Загородчанського монастиря (один з них тепер в Національному музеї у Львові, другий — в церкві с. Хорів на Волині), а це в сумі зі шойно згаданим автографом свідчить на користь припущення, що Кондзелевич міг тут вдосконалювати свою майстерність в кінці 1680-х — на початку 1690-х рр. Порівняно з іконами з Білостока, де наочно простежуються особливості львівсько-жовківського малярського середовища, вівтарі 1696 року є доказом подальшого зростання професійної майстерності І.Кондзелевича, формування його мистецької індивідуальності, яке відбулося на Волині, але — не без впливу тогочасного малярства Східної України, насамперед — Києва, де, мабуть, наш маляр-ієромонах був.

Підтвердження цього вже перші дослідники творчості Кондзелевича вбачали у головному мистецькому зверненні Кондзелевича — виконаному для Скиту Манявського, на Прикарпатті, так званому Богородчанському іконостасі — як у його стилістичних рисах, так і в техніко-технологічних особливостях. Крім того, це підтверджують і певні іконографічні деталі намальованих Кондзелевичем складових частин цього ансамблю. Наприклад, зображення Успенського собору Києво-Печерської Лаври на іконі „Антоній і Теодозій Печерські“ відзначається таким філігранним опрацюванням архітектурних подробиць (незнаних з інших відтворень цього храму), що змушує припускати використання Кондзелевичем якоїсь, зроб-

ленної ним власноручно з натури, фіксації цієї пам'ятки. Недарма й один із архієреїв на іконі „Утвердження Чесного Хреста“ має таку подібність до портретного зображення тодішнього Київського митрополита Варлаама Ясинського...

Завдяки двом датам, залишеним на цьому іконостасі самим Кондзелевичем, знаємо, що він був виконаний упродовж 1698-1705 рр. За ці роки мистець працював, очевидно, не лише над ним. Так, в монастирі Сучавиця (тепер на території Румунії) була ікона св. Миколая (XV ст.), яка раніше належала Великому Скитові в Маняві, де й була поновлена малярем-ієромонахом Іовом 1 серпня 1698 р. Не виключено, що саме він виконував іконостас і у с. Свистильниці на Рогатинщині, на якому була дата 1704 р. і підпис Іова, а на дяконських дверях зображені, як і в Богородчанському іконостасі, архангели Михаїл і Гавриїл. Нещодавно стала відомою ще одна ікона Спасителя, у шарі левкасу якої вигравіровано підпис „ІОВ/ВО СКИТИ/Року АУЕ (1705)“.

Після завершення праці в Скиті, Кондзелевич повертається на Волинь. Тут, у 1710 та 1713 р.р., він обирається ігуменом монастиря при Луцькому Хрестовоздвиженському братстві. Можливо, одночасно він був учителем братської школи, працюючи і як іконописець. Ймовірно, що він виконав для Хрестовоздвиженської церкви цілий іконостас, який у січні 1814 р. було перевезено до церкви Преображенського монастиря в Острозі, де він згорів під час пожежі 1821р.

У ті роки Кондзелевич бере активну участь не тільки в усіх справах Братства, але й української громади Луцька (і Волині взагалі), ілюструючи тим самим собою новий тип маляра-громадського діяча. У 1710 р. він побував у Почаєві, й очевидно, що це була лише одна з поїздок мистця до цього важливого в Україні осередка; були також поїздки й в інші місцевості, у т.ч. — до Києва. Кінцем 1700-х — 1710-ми рр. можна датувати нещодавно виявлені залишки двох іконостасів у с. Городище Луцького р-ну та в м.Локачі на Волині, стилістичні особливості яких дають підстави стверджувати, що автором їх був Кондзелевич. Те ж саме можна сказати і про ікону Богородиця Елеуса, яка сьогодні є запрестольним образом церкви в Білостоку (і яка

є вже другим твором Кондзелевича цієї іконографії у цій церкві, поряд з іконою кінця 1680-х рр.). В іконостасі церкви св. Георгія на Сурмичах в м. Дубно збереглися намісні ікони Христа й Богородиці Одігітрії, які можна атрибуувати як твори Іова Кондзелевича, тим більше, що в документі від 24.05.1748 р. говориться, що ікони ці мальовані „небіжчиком Іовом“. А це свідчить, що високий мистецький авторитет маляра й після його смерті продовжував визнаватися, і про нього згадували з пошаною.

В 1722 р. Кондзелевич працював над іконостасом для церкви Загорівського монастиря. Мабуть, приблизно тоді ж, на замовлення Луцького Єпископа Йосифа Виговського, було виконано багаторізьблене вітарне обрамлення, у верхній частині якого, над гніздом для невеличкої ікони (первісно — для ікони Жировицької Богородиці-?), є надпис, що закінчується словами: „...написася рукою недостойного ієромонаха Іова Кондзелевича, ікона М.Білоств...“.

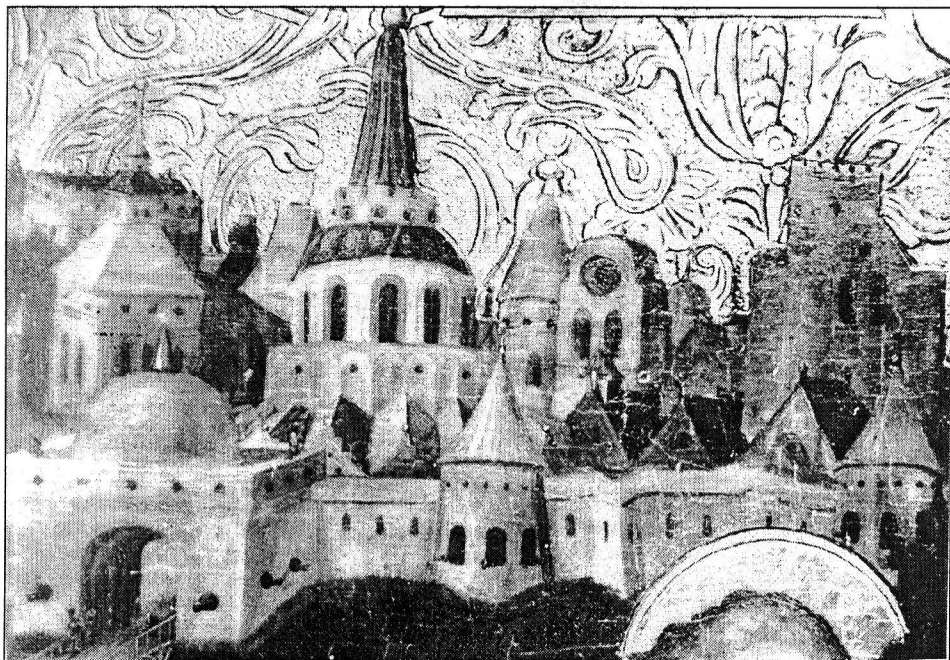
Безперечно, що ми знаємо лише частину мистецької спадщини Іова Кондзелевича, оскільки відомо, що він і в 70-літньому віці не покидав пензля. На замовлення Стефана Герасимовича та його дружини Агафії для церкви Спасу у с.Черчиші під Луцьком, 1737 року Кондзелевич намалював на полотні ікону „Розп'яття з пристоячими“, про що проголошує докладний напис у нижній частині композиції. Й у старості рука старого маляра не втратила точності рисунка, а серце — ширості почуття. Більше того, у згаданому протоколі візитації мовиться, що 24.05.1740 р. він просить дати йому учня, прагнучи передати свій досвід послідовникам. Таким чином, остання відома нам сьогодні робота Іова Кондзелевича була створена в тому ж Білостоцькому монастирі, де маляр бачив перед собою і свій перший (з відомих нам нині) твір — іконостас монастирської церкви, й де, очевидно, він невдовзі й помер.

Глибока одухотвореність і психологізація образів, висока майстерність суто малярського виконання, тонке розуміння стилю, досконале відчуття пропорцій і масштабного співвідношення окремих складових частин у великому ансамблі (наприклад, у Богородчанському іконостасі) — усі ці ознаки надають творам

Кондзелевича значимості непроминаючих історико-мистецьких вартостей загальнолюдського характеру. Одна з граней вагомості спадщини Іова Кондзелевича в історії української культури полягає у тому, що він зумів органічно поєднати традиції класичного українського іконопису із новими тенденціями, що відповідали потребам епохи. Динамічність, внутрішня напруженість духовного світу образів Кондзелевича (при зовнішньо-позірній їхній врівноваженості) у поєднанні з особливостями формального втілення (композиційні рішення, нове розуміння можливостей кольору тощо) логічно вводять творчість майстра у мистецтво українського бароко другої половини XVII — першої половини XVIII ст.

Слід згадати і про деякі іконографічні моменти у творчості Кондзелевича, — оскільки у ряді випадків вони свідчать про новаторські його пошуки — для тогочасного українського малярства. Наприклад, іконографічний ряд вітваря 1696 р. з Хорова (центральною образом його, очевидно, була ікона св. Миколая) включає такі рідкісні в нашому малярстві зображення, як Афанасій і Кирило Малєандрійські, „Дванадцятилітній Христос серед книжників у храмі“, св. Ієронім, Діонісій Ареополіт тощо. А в вітварі (тепер — у колекції Національного музею у Львові) звертає на себе увагу незвичний іконографічний варіант Нерукотворного образу, плат із яким підтримують Федір Тирон і Федір Стратилат. Якщо ж говорити про Богородчанський іконостас, то значно розширюють його іконографічний склад мініатюрні зображення, виконані Кондзелевичем як на іконі „Утвердження Чесного Хреста“, („Розп'яття з пристоячими“, „Зняття з хреста“ та сцени семи таїнств), так і на доволі широких смугах обрамлень чотирьох ікон намісного ряду. Це не лише такі сцени, як „Спокуса Адама і Єви“, „Вигнання Адама і Єви з раю“, „Яків хрестовидно кладе руки на своїх синів“, „Мідний змій“, „Мойсей проводить народ через море“, „Мойсей перемагає Амаліка хрестовидним возвоженням рук“, „Розбійник з хрестом“, „Перемога хрестом диявола“, архангели Уриїл та Рафаїл зі знаряддям мук Христа, але й ряд відомих з історії монашества самітників (на підкреслення того, що іконографічна програма іконостаса створювала саме для такого відомого осередка монашого співжиття, яким був Скит Манявський) — Йоана Предтечі як Ангела пустині, преподобних Онуфрія, Пахомія Великого, Герасима, Макарія, Марії Єгипетської, Сисоя, Зосими, блаженних Іова та Феодосія Скитських, пророка Іллі, Ієвроніма...

Можна немало говорити і про пейзажні мотиви у творчості Іова Кондзелевича, про цікаві елементи натюрморту у декотрих його іконах, врешті — про портретність багатьох образів (навіть припускаємо, що пензлем майстра належить відомий портрет патріарха Якова, що виявлений недалеко від Скиту Манявського). І все це свідчить, що Іов Кондзелевич — тип мистця в Україні, порожденного умовами XVII ст., коли діячі культури беруть участь у суспільному житті сучасників. Це живило творчість Кондзелевича важливими для його часу ідеями, забезпечувало його творам активну емоційну дію на людей того часу. Єдність глибокої змістовності і високої майстерності формально-пластичного втілення у творах Кондзелевича забезпечує його спадщині виняткову історико-пізнавальну й мистецько-естетичну вартість, що зберігає своє значення дотепер, що матиме його й надалі.



Вид Єрусалима (фрагмент ікони „Вознесіння Господнє“)

Олег СИДОР,
канд. мистецтвознавства,
зав. відділом Нац. Музею



Деїсус (моління) — центральна ікона іконостасу

БОГОРОДЧАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Богородчанський іконостас — одна з видатних пам'яток давнього українського мистецтва. Створений в 1698—1705 роках Йовом Кондзелевичем — митцем, творчість якого є однією із найяскравіших сторінок в історії українського мистецтва. Іконостас, виконаний для церкви Воздвиження Чесного Хреста в Манявському монастирі, гармонійно доповнює велич архітектурного ансамблю та навколишньої природи. Очевидно, що такий видатний мистецький твір постійно був предметом зацікавлення та вивчення історії створення і мистецької вартості в усі часи його існування.

Враховуючи сприятливі збіги обставин (можливість постійної експозиції в Національному музеї, наявність науково-технічного потенціалу для консервації, реставрації та вивчення); Національний музей у Львові запропонував Національному науково-дослідному реставраційному центру України (Львівський філіал) виконати комплексну роботу з консервації, реставрації, та дослідженню Богородчанського іконостасу.

Проект розрахований на три роки (1998—2000 р.). Кінцевою метою проекту є відкриття експозиції іконостасу в окремому залі Національного музею у Львові, видання літошованого звіту про консервацію, реставрацію та дослідження іконостасу, організацію конференцій з результатів роботи.

Проект передбачає виконання цілого комплексу робіт з вивчення технологічних та художніх особливостей іконостасу (конструкція, хімічний аналіз, біологічне вивчення, дослідження в області ультрафіолетового та інфрачервоного проміння, рентгенографія, фотофіксацію всіх процесів в чорно-білому та кольоровому варіантах, відеофіксацію, картограми, схеми та інші додаткові матеріали).

Для проведення робіт створена спеціальна науково-реставраційна Рада виключно з питань, пов'язаних з реставрацією іконостасу. Всі роботи виконуються за рахунок бюджету ННДРЦ України при дільовій участі замовника НМ у Львові.

Вважаємо за необхідне привернути увагу громадськості та державних інституцій з метою визначення цього проекту і всілякому протегуванню його виконання.

Результати такої фундаментальної праці над реставрацією іконостасу, а також його ґрунтовне вивчення та дослідження матимуть велике значення в плані порятунку пам'яток мистецтва українського народу.

Мирослав ОТКОВИЧ,
директор ЛФ ННДРЦ України

Увагу багатьох мистецтвознавців і дослідників привертають художні особливості творів. Поряд з їх вивченням особливого значення набувають проблеми реставрації, збереження і дослідження.

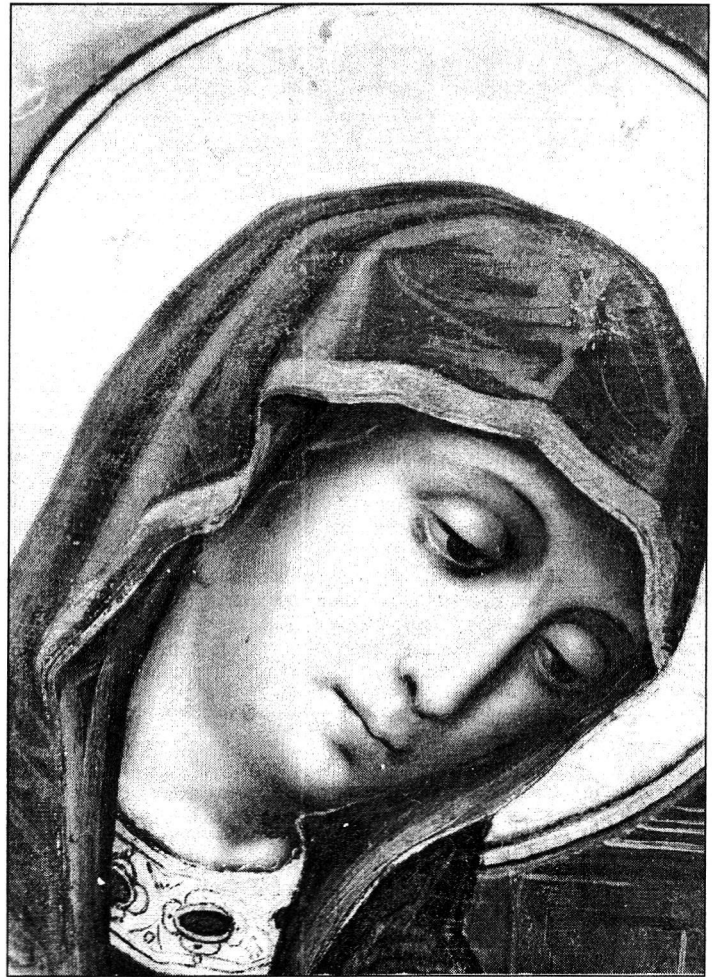
В сучасних умовах виросли і ускладнилися вимоги щодо збереження художньої спадщини. Цій проблемі присвячено ряд урядових постанов, рішень міжнародних організацій ЮНЕСКО, ІКОМУ, ІКОМОСУ, ряду інститутів по охороні і реставрації пам'яток. Збереження художньої спадщини не означає лише консервацію і реставрацію пам'яток. Це, в першу чергу, — захист пам'яток від шкідливої дії оточення, забрудненість атмосфери, різких коливань температури та вологості, дії світла, шкідливих біологічних та хімічних процесів, які відбуваються у матеріальній структурі пам'яток. Окрім цього — це турбота про фондові та експозиційні приміщення і обладнання, захист від крадіжок, пожеж та інших стихійних лих.

У реставраційній практиці завдання збереження пам'яток в їх історичній і художній цілісності вимагають високої майстерності, знань дослідника, засвоєння великого досвіду, який нагромаджується поступово попередниками.

Досить часто маємо випадки, коли художні твори, реставровані в минулому, не мають документації, невідомо, які матеріали застосовувалися при роботі, важко визначити що є причиною активного пошкодження: матеріал самого експоната чи використаний при реставрації матеріал. Щоб розрізнити межі аутентичного та привнесеного пізнішими реставраційними втручаннями, необхідно пам'ятку дослідити. Саме дослідження дадуть благотворний матеріал для повного осмислення реставраційної діяльності, її впливу на стан збереженості мистецьких творів.

Принципи збереженості захисту пам'яток, теоретичні принципи реставрації, використання прогресивних методів складають на сьогоднішній день єдиний процес реставраційної науки і практики, що відповідає сучасним вимогам розвитку культури, мистецтва, науки в цілях збереження світової художньої і культурної спадщини для нинішнього і майбутніх поколінь.

В контексті даного питання Богородчанський іконостас (1698-1701) практично не привертая уваги дослідників. Твір великого митця, Йова Кондзелевича, який значно вирізнявся з тогочасних іконостасів і зберігав традиції українського середньовічного живопису, органічно поєднуючи їх з досягненнями мистецтва Західної Європи, викликав більше



Лик Богородиці, фрагмент з ікони „Вознесіння“

зацікавлення своїм мистецьким виконанням.

Ця пам'ятка, як і багато інших мистецьких творів, має свою історію. Чисельні поневірвання з одного місця в інше, транспортування, невміле поводження, багаторазове, нефахове втручання реставраторів значною мірою вплинули на стан збереження пам'ятки.

У 1880-і роки були проведені перші реставраційні роботи над іконостасом Казиміром Шольцом та Юліаном Макаревичем.

До Національного музею у Львові іконостас передано у 1924 р. Міністерством охорони пам'яток у Варшаві для музеологічного перевезення. Тут він зберігається по нинішній день. Стан пам'ятки потребував поновлень, на що вказував І.Свенціцький, тодішній директор музею. Відомий на той час реставратор В.Пешанський проводив консервацію деяких ікон з іконостасу: закріплював живопис, розчищав його від кіптяви та забруднень (1925 р.). Яр. Музика реставрувала „Парські врата“: доповнювала втрачені левкаси, проводила тонування (1927 р.). Відомі спроби розкриття деяких ікон у пізніші роки.

Реставраційні втручання у різні періоди існування іконостасу свідчать про різноманітні руйнації живопису. Це очевидно, адже пам'ятка часто перевозилась, піддавалась негативним впливам середовища, перебувала в різних місцях, не пристосованих до зберігання творів мистецтва.

На сьогоднішній день проблема зберігання іконостасу у фондах у Вірменському соборі, як і проблема зберігання будь-яких творів мистецтва, має особливо важливе значення. Відомо, що зберігання музейних цінностей має свою специфіку, обумовлену як особливостями об'єктів зберігання, так і умовами, в яких вони знаходяться. Необхідність наукової розробки спеціальних методів зберігання, вивчення реальних умов диктується багатограним життям музею, в яких ці питання займають особливо важливе місце.

З усіх напрямків проблеми зберігання особливе місце займає питання вивчення температурно-вологісного і світлового режимів. Основними завданнями в цьому плані є вивчення факторів мікроклімату, що впливають на збереженість музейних колекцій, розробка і впровадження норм, способів, науково-обґрунтованих методів створення оптимальних умов зберігання та захисту музейних експонатів.

Галина КЛИМЧУК, заступник директора
з науково-дослідної роботи
ЛФ ННДРЦ України

ПРОБЛЕМИ РЕСТАВРАЦІЇ БОГОРОДЧАНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ

Реставрація пам'яток культури складається з комплексу складних процесів. Вони включають не лише практичну роботу художника-реставратора, а й різноманітні наукові дослідження, які допомагають обирати правильні шляхи реставрації. Вірно застосовані технологічні процеси безпосередньо пов'язані з високоякісними результатами реставраційних робіт.

Комплексно реставруючи іконостаси, які складаються з великої кількості ікон та декоративної різьби, необхідно часом узагальнювати методичні рекомендації щодо певних елементів ансамблю. Разом з тим, у практиці розробок реставраційних програм існує індивідуальний підхід до кожної ікони іконостасу, який зумовлюється історичною долею пам'ятки.

Розробляючи методики і програми реставрації Богородчанського іконостасу використовується власне індивідуальний підхід до кожної окремої ікони. Більш загальну методику реставрації можна розглядати для різьби ансамблю, хоча й вона складається з декількох програм, визначених для певних груп різьби, подібних за технікою виконання та станом збереженості.

Такого підходу до реставрації творів з Богородчанського іконостасу вимагає також і те, що виконані вони у мішаній техніці. На деяких іконах, як наприклад, „Апостол Павло і Євангелист Лука“ (1-2326) одяг святих мальовано у темперній техніці, а все решта — у олійній. Обрамлення ікон також виконано по-різному: частково — золочене, частково — сріблене і тоноване під золото.

Нерівномірний стан збереження Богородчанського іконостасу зумовили не лише фізико-механічні пошкодження. Досліджено, що під час свого трьохсотлітнього існування він неодноразово був реставрований. На превеликий жаль задокументованих відомостей про це майже не збереглося, а ті що є — дуже короткі. Під час досліджень науковцями виявлено декілька різночасових реставраційних втручань, які до того ж проводились не комплексно над цілою пам'яткою. Цим також пояснюється різний стан збереження окремих іконостасних елементів. Так, наприклад, ікони з апостольського ряду частково перемальовані, а з празникового — містять кілька шарів покривних лаків, і записів на них майже немає. Те ж можна сказати і про різьбу іконостасу. Якщо колони з намісного ряду перекриті грубим шаром чорного лаку, який змінив їх колір з зеленого на чорний, то золочені колонки празникового ряду перекриті захисним шаром, який від часу потемнів.

Розроблені методики і програми реставрації цієї пам'ятки затверджуються внутрішніми і розширеними науково-методичними радами. На них також вирішуються спірні питання, обговорюються проблеми, які виникають під час їх підготовки. На них же покладено функцію контролю за результатами реставраційних робіт.

Будь-яким реставраційним процесам властиве поетапне вирішення проблем. Покращення якості реставраційних робіт стикається з ви-

рішенням багатьох питань, наукових проблем в допоміжних галузях.

Нестабільні умови зберігання спричинили руйнацію деталей іконостасу. Нерівномірність всихання і набухання деревини і ґрунту, що зумовлене їх різними фізичними характеристиками, привели до появи порожнин між деревом і ґрунтом, причому площа поверхні дерева через більше просідання стала меншою від площі ґрунту з позолотою. В результаті перед реставраторами стала проблема укріплення ґрунту і позолоти, в дискусіях і за пропозиціями провідних спеціалістів організації (реставратори Мокрій В.П., Мовчан Я.С.) було розроблено ряд заходів по позитивному вирішенню цього питання. На даний час ведеться постійний контроль за цими частинами творів.

На сьогодні Львівським філіалом Національного науково-дослідного реставраційного центру України по розробленій і затвердженій методиці укріплення фарбового шару і ґрунту вдалося частково стабілізувати стан декоративної різьби ікон, які перебувають на столах реставраторів. Так, добрих результатів досягнуто в укріпленні ґрунту і позолоти на колонках та на ажурній різьбі карнизу празникового ряду.

В даний час розробляється методика зняття записів і потоншення потемнілої захисної плівки. Вже запропоновані програми потоншення старого лакового покриття на празникових іконах (реставратор Сойка Л.С.), намісних колонах, обрамлених ікон (реставратор Ляхович Н.А., Пажун Н.В.), розробляються заходи по зняттю олійного запису з малярства ікон апостольського ряду (реставратори Іванів Б., Депко Л.П.).

Ще однією проблемою, що стоїть перед реставраторами, є „етична“ проблема, або, інакше, — „міра втручання реставратора“. Тут, насамперед, йдеться про розкриття ікон від потемнілих старих лаків, зняття записів, проведення тонувань і доповнення втрачених частин. Безпосередньо з цієї проблемою пов'язані дослідження богородчанських ікон для визначення авторських шарів малярства, наявності лесувань. Зрозуміло, що її вирішення зумовить вигляд малярства іконостасу після реставрації, його естетичне сприйняття.

Ми зупинились лише на деяких проблемах, які постають перед реставраторами. Часто виникають в процесі роботи різноманітні технологічні проблеми, які вирішуються при допомозі кваліфікованих спеціалістів.

Всі реставратори, які працюють над Богородчанським іконостасом, з особливою обережністю і увагою ставляться до своєї роботи, прагнучи повернути до життя ще один шедевр української культури.

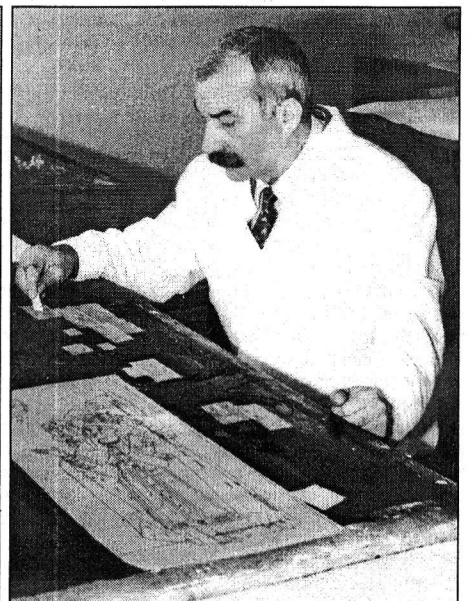
Оксана САДОВА,
зав. відділом наукової реставрації
ЛФ ННДРЦ України



Галина Ос'ямак, біолог



У реставраційній майстерні



Ярослав Мовчан,
художник-реставратор I категорії

ЛЕГЕНДАРНА «ФРЯЗЬ» КОНДЗЕЛЕВИЧА

Фрязью колись називали техніку олійного малярства, завезену на початку XVII ст. у Східну Європу. В Україні ця техніка не швидко прижилася в іконописній практиці, її використовували вибірково — як правило, для написання ликов святих. До інших частин ікони застосовували темперу. Майстрів, які завезли вищезгадану техніку, або користувалися нею, називали „фрязинами“. Тонкодисперсність олійних фарб та властивість шарів цієї техніки пропускати світло внесли нові позитиви у відтворення світло-тіньових ефектів твору. До числа „фрязинів“ намагаються приєднати і постать ієромонаха Йова Кондзелевича, автора Богородчанського іконостасу.

Першим, хто висунув гіпотезу про можливе навчання в Західній Європі Йова, був д-р Дідушицький. Він зауважив, що характер написання ікон Богородчанського іконостасу за зовнішніми ознаками дуже нагадує італійське мистецтво середини XVII ст. Проте, реставраторами того часу виявлено було лише олійну природу зв'язуючого. Якою була технологія нанесення фарбового шару — не знаємо. Домінування візуального обстеження в методиці дослідження сакрального мистецтва кін. 17 — поч. 18 ст. в роботах вітчизняних мистецтвознавців спричинило ряд суперечок, на тлі яких постать ієромонаха Кондзелевича зачислюють або до Жовківського, або до Волинського іконописних осередків. Наріжним каменем стає при тому т. зв. лєсування (моделювання фактури напівпрозорими фарбами поверх корпусних підкладів).

Міфи навколо „Жовківського живописного осередку“ базуються виключно на подібності типажів дияконських воріт Рутковича та Кондзелевича, моделюванні

ликів, — причому Кондзелевич виступає в ролі „учня Рутковича“, який, „умудрений життям“, став глибшим людинознавцем.

Друга версія, про належність Йова до „волинської школи“, спирається на історичних фактах перебування ієромонаха на Волині.

Обидві версії дають підстави мистецтвознавцям говорити про тональні лакові лєсування Богородчанського іконостасу, оскільки лєсування присутні в манері обох осередків. Чи мають під собою ґрунт такі твердження, — судити вам, читачі.

За останніми даними реставраційної методики природу фарбових шарів можливо визначити виключно за допомогою хімічних дослідів.

Статус Богородчанського іконостасу, як „крайової пам'ятки“ застережив його від подібних втручань аж до 1924 р. — з рамена „Центральної комісії для зберігання пам'ятоків штуки“ у Відні.

За час перебування іконостасу у Національному Музеї була спроба потоншення лакової плівки — Ярославою Музиною (1927 р.), — проте роботу в цій ділянці припинено (очевидно з етичних міркувань). Фінансова спроможність Національного Музею робити подібні дослідження („вміст пігменту в лаковій плівці“) була надто малою. Про це свідчать звіти Національного Музею з 1924 по 1937 р. Обережний підхід до дослідження техніки іконописання був обумовлений і



Стрітєння. Ікона з празничкового ряду

позицією директора НМ І.Свенціцького, члена „Окружної консерваторської комісії при Львівському воеводстві“, як рішучого противника хімічних дослідів.

Не завжди фаховий підхід до реставрації іконостасу в радянські часи, відсутність наукових документів у дослідженні техніки малярства також не можуть бути підставою „легендарної фрязі“.

Нова методика дослідження та реставрації Богородчанського іконостасу, запропонована Львівським філіалом ННДРЦУ, закликає перетворити „легенду“ у „правду“ або... у „байку“. Чи вдасться — покаже час...

Богдан МИСЮГА



Відвідини музею дружинами президентів США і України. Справа — Гіларі Клінтон та Людмила Кучма, зліва — директор музею Василь Отчович



Вивчення стану іконостасу у музеї

ДУМКИ РЕСТАВРАТОРА

Основними осередками українського іконопису та охоронцями давньоруських традицій на Україні в основному були монастирі. За часів поневолення наших земель правляча католицька верхівка намагалась тримати малярську справу під контролем, проте популярність українських майстрів не меншала. Вони часто отримували замовлення не лише від церков, але й від костелів і польських магнатів. Українські майстри опанували західну манеру письма і намагались пристосувати її до місцевих традиційних прийомів іконопису. На наших теренах з'являється змішана техніка письма, яка включає темперу і олію. Як приклад наведемо П'ятницький іконостас (поч. XVII ст.) у Львові, де по темпері наложені прозорі олійні лєсування. Наприкінці XVII ст. у майстрів живописного кола всі відкриті частини тіла виконані вже повністю олією.

На цьому тлі дуже цікавою виступає пам'ятка роботи Йова Кондзелевича — Богородчанський іконостас (1698-1705). З осені 1997 р. до його комплексної реставрації приступили працівники Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

Сьогодні до цієї величної пам'ятки інтерес неухильно зростає. Дослідники, що працюють над ним, визначають його високі художні якості, багатство творчої думки майстра, декоративні і колористичні вартості іконостасу, що є найбільш показовим для творчості майстрів того часу. В цьому ансамблі зібрано багатий досвід наших майстрів попередніх століть, що з особливою повнотою відбився у цій пам'ятці.

Різьба та живопис іконостасу дійшли до нас в аварійному стані. Поневірюючись по світі, іконостас повернувся на Україну напівзруйнованим і пошкодженим: з перекошеними каркасами, безповоротно втраченими фрагментами дерев'яної різьби, розтрісканими іконами. Почорніла від часу позолота в багатьох місцях потерта до білого левкасу і деревини, ґрунт — слабкий і крихкий. На іконах — багаточисельні осипи ґрунту і фарби, місцями перемальований живопис, дуже помітні раніше виконані реставраційні вставки — пізніші записи виконані із збереженням авторського малюнку. Досліджуючи ікони в ультрафіолетових променях, не виявлено ні однієї з них, яка б не мала реставраційних поновлень. Записи виконані олійними фарбами, в деяких місцях — по деревині основи ікон, в місцях осипів левкасу. Все це на дає правильної уяви про мистецькі якості даної пам'ятки. Вишуканий колорит майстра першими побачили реставратори, виконавши невеликі пробні зондажі на окремих іконах. Всі попередні описи колористичної палітри майстра в іконостасі — умовні, так як все „прекрасне“ знаходиться під шаром записів різних часів. Під старою потемнілою олією та фарбами криються чудові елементи архітектури, пейзажу і т. ін.

Пам'ятку реставрують фахівці, котрі в різні роки повертали до життя такі іконостаси як П'ятницький (поч. XVII ст.) роботи Федора Сеньковича, Михайлівський з с. Воля-Висоцька, Вознесенський з с. Волиця-Деревлянська, Святодухівський з Рогатина та десятки інших.

Оскільки ці пам'ятки належать діючим церквам, то необхідно було дотримуватись вимог священників та парафіян. Цим виправдовуються такі технологічні процеси, як накладання реставраційного ґрунту, доповнення втраченої частини різьби, їх позолота. Слід зауважити, що така реставрація виконувалась з дотриманням певних вимог, які передбачають невтручання у авторське малярство.

На жаль, бувають випадки, коли за бажанням парафіян, групи так званих „майстрів“ повністю перемальовують цінні іконостасні ансамблі та стінописи. На вимоги віруючих, котрі хочуть бачити нові гарні ікони, виконані яскравими фарбами, а не дошки з фрагментами віцілого давнього зображення, відкрито проводиться нищення вартісних художніх творів. Ця проблема особливо гостро стоїть в останні роки, коли масово почали відкриватись старі церкви. Очевидно, що це питання повинно вирішуватись на вищих рівнях, як церковних так і міністерських, з залученням фахівців.

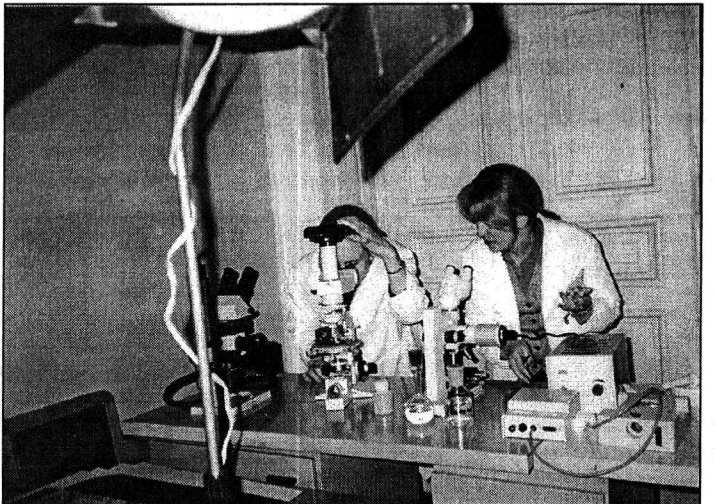
Працюючи над Богородчанським іконостасом, який є власністю держави і зберігається у Національному музеї Львова, застосовується інший підхід, який обумовлює збереження твору, його первісної краси.



Реставратори за роботою



Людмила Кучма, Гіларі Клінтон, Мирослав Откович в реставраційній майстерні



Лабораторні дослідження

Матеріали, що будуть опубліковані в процесі реставрації даної пам'ятки, розширять уяву про мистецьку культуру України, допоможуть дослідникам простежити картину повсякденної роботи монахів-іконописців.

Розкритє малярство даного комплексу збагатить нашу мистецьку спадщину ще однією унікальною пам'яткою.

Володимир МОКРІЙ,
реставратор вищої категорії
ЛФ ННДРЦ України

ПРОБЛЕМИ ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ З РЕСТАВРАЦІЇ БОГОРОДЧАНСЬКОГО ІКОНОСТАТСУ

Сьогодні реставратор і мистецтвознавець, в руках яких подальша доля Богородчанського іконостасу, його фізичне і духовне буття, найбільш об'єктивну інформацію, необхідну для роботи, отримують на основі аналітичних методів точних наук.

Для мистецтвознавця ідентифікація матеріалів і встановлення особливостей технологічного процесу створення твору дають можливість ґрунтовно стверджувати незмінність живопису чи його

якій іншій галузі. Завдання полягає в тому, щоб при мінімальній кількості досліджень отримати максимум інформації, максимально корисної для художників-реставраторів. Вирішення проблеми слід починати з підвищення і щоденного удосконалення фахового рівня реставраційних кадрів, як науковців, так і практиків, з поглиблення їхнього розуміння хімічної, біологічної і фізичної природи твору іконопису. В подальшому це дасть змогу прово-

дати філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України Лебединець Л.О. на базі лабораторії університету імені Ів. Франка вдалося вирішити не одне спірне питання, що виникло в процесі роботи над іконостасом.

Відсутність еталонів оригіналу опису технологій часу створення шедевру ускладнюють дослідження. Далеко не в усіх випадках дослідження проб, взятих з Богородчанського іконостасу, дало однаково цінну інформацію. Та не слід з цього робити передчасні висновки про придатність того чи іншого методу чи поспішну оцінку результатів досліджень. Недостатня інформативність може до того ж виявитися уявною, може бути наслідком поверхневих знань в області досліджуваних матеріалів і живописних прийомів, або невмінням правильно інтерпретувати одержані результати.

Кожна ікона Богородчанського іконостасу потребує індивідуального підходу, а апріорно оцінити особливості конкретної ікони не завжди є можливим, тому наперед важко сказати, який з методів лабораторного аналізу виявиться найбільш ефективним. Важливу роль відіграє комплексне дослідження пам'ятки — використання всіх можливих методів.

Найбільш ефективними в дослідженні ікон Богородчанського іконостасу виявилися неруйнівні методи дослідження: дослідження у видимій області спектру, дослідження в ультрафіолетових променях, інфрачервоних променях, рентгенівське дослідження.

Аналіз ікон Богородчанського іконостасу в світлі видимої люмінесценції виявив сліди попередніх реставраційних втручань. Вдалося встановити невидимий при звичному освітленні характер цих втручань і ступінь руйнування окремих ділянок ікони.

Дослідження в інфрачервоних променях дозволило побачити характер письма, що допоможе більш точно встановити приналежність ікон певному майстрові, оскільки є сумнівні щодо створення цілого шедевру одним іконописцем.

Дослідження у видимій ді-

лянці спектру (фотофіксація, мікрофотофіксація, макрофіксація) це — документальний матеріал для історії та ґрунтовне вивчення руйнувань.

Ця частина доступних нам методів аналітичного аналізу доповнюється результатами біологічних досліджень. На ряді ікон, зокрема празничного ряду, значні втрати зумовлені життєдіяльністю мікроорганізмів (грибів, бактерій), що живляться зв'язуючим, пігментами. Відсутність загальновідомих і загальноприйнятих засобів боротьби з біошкідниками нашкодували біолога центру Осьмак Г.С., на пошук нових, більш доступних в наших умовах антисептиків.

На етапі пошуку і розробки нових матеріалів та засобів досліджень постають проблеми, пов'язані з застарілістю матеріального устаткування і з недостатнім надходженням інформації про нові досягнення на світовому рівні.

На закінчення варто торкнутися ще однієї надзвичайно важливої проблеми — вироблення найбільш оптимальних умов і режимів збереження відреставрованого Бо-



В аналітичній лабораторії

відхилення від первісного вигляду (композиційного, колористичного), про особливості техніки виконання, що дозволяє з більшою достовірністю говорити про час створення іконостасу і його творців.

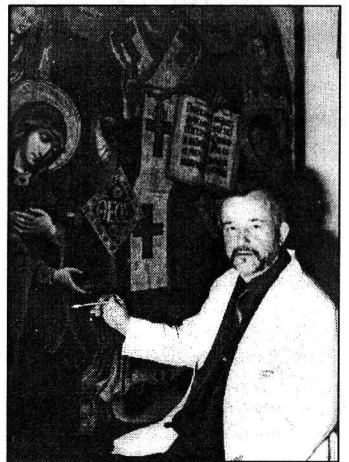
Реставратор на основі аналітично-технологічних досліджень може зробити висновок про фізичний стан твору — збереженість основи, ґрuntu чи фарбового шару, — а при їх деструкції і пошкодженнях встановити причини цих руйнувань. Причому проводиться дослідження різних ділянок твору, що відрізняються за станом збереження, за використанням різних матеріалів (пігментів, зв'язуючих), за технологією виконання. Все це має суттєве значення при розробці методики реставрації кожної конкретної ікони Богородчанського іконостасу.

Першою проблемою, яка постає перед науковцями, є нечітке визначення формулювання завдання самими ж реставраторами. Проведення хімічного чи біологічного дослідження в реставрації таке ж трудомістке, як і у будь-

дити обґрунтовану і наукову реставрацію.

Після визначення завдання постає проблема вибору методу дослідження. Знову ж таки, питання вибору аналітичного методу дослідження лягає на реставратора. Недостатнє знання реставраторами можливостей наукового пошуку ускладнюють цей вибір.

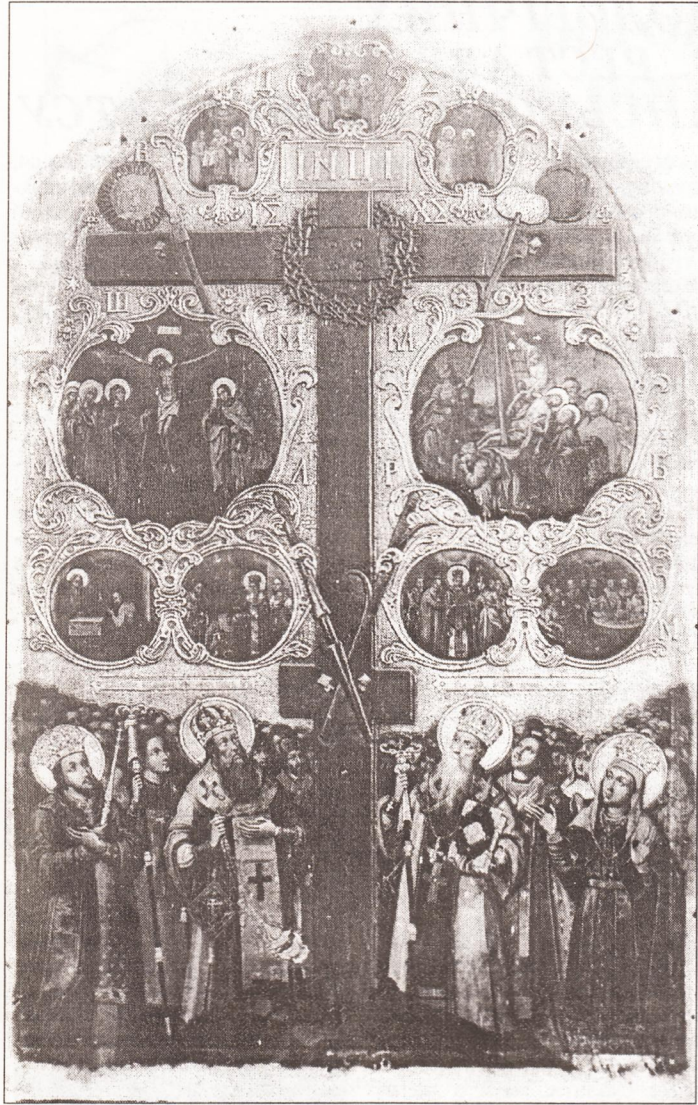
Після визначення завдань і вибору методу дослідження проводиться техніко-технологічне дослідження. Якщо є можливість відібрати пробу з твору, то використовуються лабораторні методи аналізу (хімічні, фізичні, фізико-хімічні), так звані руйнівні методи, що від початку стають у протиріччя з основною метою реставрації — збереження шедевру з найменшими втратами. Тут результат роботи вже повністю залежить від дослідника. Чим більший його досвід і чим глибше його знання історії технології живопису, тим ефективнішим є результат дослідження. Завдяки хімічним дослідженням, проведеними старшим науковим працівником Львів-



Володимир Мокрій,
реставратор
вищої категорії

городчанського іконостасу. Сподіваємося, що проведені нами дослідження і пропонувані на їх основі рекомендації будуть реалізовані. Дотримання вологісного режиму сприятиме збереженню іконостасу для наступних поколінь.

Мирослава ДРУЛЬ,
зав. науково-дослідницьким
відділом Львівського
філіалу ННДРЦ України



Воздвиження
Чесного Хреста

КУЛЬТУРНА ПРАЦЯ СКИТУ МАНЯВСЬКОГО

(Продовження, поч. на стор. 7)

Звичайний іконописець, здебільша нам зовсім незнаний член простонародя, підходив до свого завдання як до виконання діла богузавгодного. Отож він з божої ласки виучень якогось такогж простеця-мистця, на основі давніх церковним порядком освячених передань іконописних — творив потрібну ікону найскромнішими засобами свого мистецького хисту. Простий рисунок нескладної композиції підкресляв він невеличкою гамою красок у досконалії гармонії для ока власного і видця. Отся простота і гармонійність чинять значну частину давніх церковних ікон галицької землі архитворами мистецтва взагалі, і то тим ціннішими — чим більше в них природного мистецького хисту виявляється, незалежного від буйного тоді західно-європейського мистецтва. Сі на позір дуже невидні, сірі, суворі, туг і там дещо яркіші ікони кисти простеця словянина, що ніколи ниде не був і нічого особливого не бачив, видержані у велично спокійному стилеві Византії X-XII вв., стають найкращими свідками природної живучості сього стилю в гірських закутинах Західної України, отож гідними представниками невмирущого почування краси в масі народній.

Знаменито кинений рисунок тіла і згармонізована симфонія красок на образах Іова Кондзелевича, як виразні висліди глибокого і живого прочутя скромним монахом краси ліній і барвних площин на образах італо-нідерландської школи, є знова найкращим свідомством великих мистецьких можливостей і досягнень, закладених у глибоких низах тогж самого україно-білоруського племені.

Очевидно — довгі віки византинізму на просторів Підкарпатя і Подністрівя не були мертвецким повторенням переданого шаблону, тільки вікам праці живої творчої думки, що мусіла воплотитися в живе діло даної доби. Національна індивідуальність не пропадала за чужими формами, але тільки поступово виявлялася в що раз то інших видах і потенціях, по своїому перетоплюючи отсі чужі форми ренесансу і барокко у власні досягнення і цінності. Отсим єдино могла жива нація захвати своє збірне обличчя і намітити шлях для співжиття з іншими навіть ворожими націями у спільному стремліню до рішення одвічних загадок вселюдського братерського єднання.

З видання „Скит Манявський і Богородчанський іконостас“, Львів, 1926.
(Друкується з скороченнями, збережено стиль і орфографію оригіналу)

Дипломна Бориса Возницького

...У ній у 1960-і роки теперішній директор Львівської галереї мистецтв наново привернув увагу до творчої спадщини видатного іконописця Іова Кондзелевича, до перлини його творчості — Богородчанського іконостасу, до Білостоцького монастиря — осередку українського духовного та культурного життя на Волині. До цього локалізація Білостока була під сумнівом: дехто його ототожнював з сучасним воеводським центром у Польщі.

Мандруючи волинськими селами, дослідник по краплині видобував інформацію, відкривав нові ікони, підписані „смиреним ієромонахом Іовом“. Деякі з них посіли чільне місце у збірці Національного музею у Львові.

Стаття Б.Возницького „Творчість українського художника Іова Кондзелевича“ була опублікована у 1967 році у збірнику „Львівська картинна галерея (виставки, надходження, знахідки)“. Ті ж дослідження лягли в основу статті видатного історика мистецтва Павла Жолтовського у третьому томі „Історії українського мистецтва“.

„Центр Європи“ видає книги з історії Галичини, буклети „Архітектурні пам'ятки Львова“, мистецтвознавчу літературу, каталоги виставок, путівники. Друк чорнобілий та кольоровий.



„Галицька брама — незалежна газета. Друкується українською мовою. Розповсюджується вроздріб.“

Засновник —
видавництво „Центр Європи“

Редакційна Рада:

Ярослав Ісаєвич — директор інституту українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, історик.

Лариса Крушельницька — директор ЛНБ ім. Стефаника, археолог.

Орест Мацюк — директор Центрального державного історичного архіву України у Львові, архівознавець.

Іван Могитич — директор інституту „Укразахіпроектреставрація“, архітектор.

Андрій Рудницький — зав. кафедрою Львівської політехніки, археолог.

Сергій Фрухт — видавець.

Головний редактор —
Олександр Шишка,
Редактор —
Ігор Сьомочкін,
Відповідальний за випуск —
Василь Откович

„Центр Європи“

Редакція не завжди поділяє погляди автора. Відповідальність за достовірність поданих матеріалів несуть автори публікацій.

Адреса редакції:
290000, Львів,
вул. Костюшка, 18,
кімната 307 (3 поверх)
Для листів:
290007, Львів-7,
а/с 1204
Тел.: 72-35-66

Рестраційне свідомство
серія ЛВ № 175
від 16 серпня 1994 р.

Відруковано у друкарні
видавництва „Вільна Україна“.
Набір і верстка — комп'ютерний
центр видавництва
„Центр Європи“

Друк офсетний. Обсяг 1 арк.
Тираж 5000
Зам.