

УДК 069.51:[246.3:232.931](477.82)“16”

ВОЛИНСЬКА ІКОНА «УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ» СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ НМНАПУ

Любов Бурковська

У статті досліджено особливості семантики та стилю волинської ікони «Успіння Богородиці» середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України; проаналізовано шляхи формування іконографії сюжету в контексті візантійського та давнього українського мистецтва.

Ключові слова: ікона, образ, іконографія, стилістика, композиція, колорит, семантика.

The Volyn mid-seventeenth century icon «Dormition of the Theotokos» from the collection the National Museum Folk Architecture and Life of Ukraine is examined in the article. Author analyzes features of the semantics of the icon theme and style, and also traces the path of shaping of he theme iconography in the context of Byzantine and ancient Ukrainian art.

Keywords: icon, image, iconography, style, composition, colour, semantics.

Ікона «Успіння Богородиці»¹ середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України походить із Волинської області².

Монументальна, урочиста, наповнена різноманітними мотивами та великою кількістю дійових осіб, композиція займає усю площину іконної дошки. На ложі, розміщеному паралельно до переднього плану, змальовано Богоматір у синьо-голубому хітоні та темно-червоному мафорії. Ложе заслоне яскраво-червоним покривалом, яке оздоблене золотистою каймою, поверх нього – білий убрус, декорований голубими квітами. За ложем, у великому сяючому ореолі, змальований Ісус Христос. На руках, покритих гіматієм, Він тримає душу Богоматері, у вигляді немовляти загорнутого в білу пелюшку. Постаць Христа звернута вліво, на Ньому темно-червоний хітон та золотистий гіматій, укритий густою сіткою бганок, модельованих кіновар'ю. «Слава» Христа має складну структуру, у вигляді вписаних одна в одну сфер: внутрішня – срібляста з великими променями, зовнішня – складається з кількох відтінків яскравого жовтогарячого кольору; завершується ореол зображенням великого шестикрилого серафима. Німб Христа – золотий, із уписаним хрестом та ініціалами його імені, перехрестя й букви наведені кіновар'ю. Фланкують ореол «слави» Ісуса дві невеликі постаті ангелів зі свічками в руках: ангел зліва зодягнутий у синій хітон

та темно-червоний плащ, зав'язаний вузлом на плечі, ангел справа – у червоний хітон і синю вкорочену ризу. За ангелами змальовані два святителі із закритими книгами в руках, зазвичай в українських пам'яток XVI–XVII ст., як і в композиціях давніх ікон, часто подавали постаті чотирьох святителів (у творі, який приписують Діонісію Ареопажіту мовиться, що при Успінні Богородиці були присутні святителі – Яків, брат Божий, Ієрофей, Тимофій і сам Діонісій Ареопажіт)³.

Навколо ложа Богоматері юрмляться апостоли, голови яких осяяні німбами. На першому плані зліва – група з п'яти осіб, попереду – апостол Петро з кадилом і свічкою, справа – шість осіб, групу очолює апостол Павло (іконописець змальовує одинадцять апостолів, оскільки, згідно з легендою, апостол Фома запізнівся на погребальну відправу). У верхній частині композиції у срібній мандорлі, оточеній небесною сферою, два ангели возносять Марію на троні, двоє інших тримають корону над її головою. У зображенні небесної сфери поєднуються білий, голубий і синій кольори. Обабіч від мандорли Богоматері у супроводі ангелів прибувають апостоли «на хмарах», які зображуються у вигляді сегментів неправильної форми. Усе дійство відбувається на площі, яка оточена будівлями, що мають розмиті голубувато-сірі й рожево-вохристі тони, а також фігурні фронтони та червоно-коричневі дахи.

ІСТОРИЯ

На першому плані, біля підніжжя ложа Богоматері, зображена сцена відсічення долонь Афонії архангелом Михаїлом. Одяг персонажів, крила ангелів, контури будівель, малюнок трону, покриття дахів графічно модельовані тонкою чорною лінією. Німби святих – золоті та срібні. Тло ікони прикрашене тисненням у левкасі орнаментом, в якому присутні рослинні мотиви. Левкас укритий поліментом, поверх нього – срібло, тоноване лаком «під золото». Ікона прикрашена подвійним обрамленням з «вакулами» – імітація в дереві дорогоцінного каміння.

Ускладнена композиція ікони підсилена масивністю фігур, але вона не виглядає важкою. Майстер створив чітку та ясну композицію, що складається з чотирьох подій, пов'язаних зі смертю Марії. Нестандартність підходів виявлена в композиційно-просторовому вирішенні пам'ятки. Безпосередньо за основною сценою, наближеною до переднього краю ікони, зображено велику площу заповнену юрбою, її оточують невеликі за розмірами будівлі. Архітектурний стафаж трактується як струнки й легкі архітектурні об'єми, що організують та врівноважують іконний простір. Завдяки легким формам будівель, що півколом охоплюють площу, та світлим тонам фасадів складається враження значної віддаленості міської забудови від краю ікони, відчуття панорамності, незвичної просторовості зображення. На відміну від традиційного вирішення давніх композицій, в яких дотримувався принцип побудови зображення строго паралельно до площини іконної дошки, а споруди архітектурного стафажа незмінно фланкували основне зображення, у досліджуваній іконі виразно відчутні пошуки нових підходів до втілення канонічного сюжету.

Майстру вдалося врівноважити доволі навантажені зображеннями верхню й нижню частини ікони, гармонізувати кольоровий лад пам'ятки та, попри не дуже індивідуалізовані реакції персонажів, надати сцені певної гостроти й динамізму. Змістовий і композиційний центр ікони побудований на зіставленні двох силуетів:

темного, чітко виокремленого на білому покривалі – Богоматері і Христа в золотистому гіматії на тлі сяючої мандорли. До того ж основна композиційна вісь отримує розвиток у горішньому зображенні, де Марію возносять на троні ангели в синьоголубому овалі, який відіграє роль другого центру ікони.

Спробу майстра надати композиції відчуття простору й ритму найбільш успішно реалізовано в організації верхньої частини ікони. Тут йому вдається досягти враження польоту апостолів і сфери з Богородицею, яку ангели возносять на небо. У нижній частині ікони, використавши мотив відсічення долонь Афонії, автор урівноважив центр композиції та водночас акцентував її відповідною інтонацією.

Організація багатолюдної сцени, підхід до поєднання мотивів, пливкий ритм руху створюють атмосферу урочистості, соборності композиції. Співвідношення сцен першого плану, мотивів прибуття апостолів та вознесіння Богородиці надає іконі композиційного ритму й динаміки. Настрій та ритмічна організація сцени ріднить її з піднесеною атмосферою святкового богослужіння. Наявність в іконі кількох планів, вільне розміщення фігур на різних рівнях, відсутність строго фронтальних постав персонажів, різноманітність жестів апостолів порушують площинність композиційної побудови. Зазначенні чинники сприяють виникненню відчуття подвійного ритму: композиція розгортається вертикально, у межах загальної іконної площини й водночас об'єднує навколо центрального зображення всі мотиви ікони.

Характерне вирішення ликів апостолів – їх фізіономічний «репертуар», обмежено трьома типами. Зокрема, вирізняються старечі лики з дрібними рисами, глибоко посадженими очима та сивим волоссям; інша група – особи середнього віку з де-що крупнішими рисами, великими темними очима й темним волоссям та юні образи з округлими усміхненими ликами.

Обличчя апостолів чітко модельовані, прописані по темно-коричневому санкирю рожевою вохрою з інтенсивною підрум'янкою й сильно розвинутою систе-

ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ВОЛИНСЬКА ІКОНА «УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ»...

мою, позначених білилом і червоною фарбою, носо-губних та лобних зморщок і з рельєфним вирішенням мускулатури ликів. Різко позначені зморшки на обличчях апостолів надають їм виразу скорботи. Волосся й бороди прописані по рівному коричневому основному тону: темно-русі – чорними лініями, а сиві – білильними, різної інтенсивності.

Дещо приглушені фарби ікони віддзеркалюють намагання автора досягти єдності кольорового ладу, збагативши його різноманітними відтінками синього й червоного і врівноваживши використанням золота, срібла та спалахами багрянцю й білил. Обличчя апостолів написані в синьоголубих і темно-червоних тонах, із розвинутою системою моделювання та з використанням багатощарових висвітлень. Разом з тим у контурах драперій ще відчутна графічна сухість і певна одноманітність.

Продумана композиція, виражений колористичний лад, рух фігур у просторі, виразні жести наповнюють ікону симетрією, створюють єдиний внутрішній ритм. Драматичні інтонації звучать тут дещо приглушено: загальний скорботний настрій переданий композиційною побудовою, строгістю й зібраністю схвильованих ликів апостолів, їх позами, інтенсивними, глибокими кольоровими відтінками з ударами білил і кіноварі та переливами золота й срібла.

Віднайти близькі аналогії досліджуваній іконі у волинському малярстві не вдалося, проте певні характерні риси твору дозволяють припустити, що увагу автора притягували композиції більш раннього періоду. Простежені в іконі, окремі стильові ознаки сприяють виникненню альянсу спорідненості з творами давнього волинського іконопису. Зокрема, струнка постать Ісуса Христа виявляє схожість із його зображенням на волинській іконі «Зішестя в пекло» початку XVI ст. (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник). Привертає увагу також очевидна спорідненість у трактуванні червонясто-вохристого гіматія Спаса, укритого тонкою сіткою асисту на обох іконах. Цей виразно ретроспективний елемент має ще аналог у давній пам'ятці

волинського малярства Дорогобузькій Богородиці – глибокі заломы складок на мафорії Марії також модельовані червоним кольором⁴. Разом з тим на збережених волинських пам'ятках XVII ст. відстежується цілий ряд споріднених мотивів, образів, окремих елементів архітектурного стафажу та колористичних рішень. Зокрема, в образах апостолів у досліджуваному «Успінні» проглядаються типажі апостолів ікони «Вознесіння / Зішестя св. Духа» з с. Яревище Старовижівського району Волинської області (НМНАПУ) та Апостольського Чину іконостасу церкви с. Переброди Дубровицького району Рівненської області з цієї ж збірки⁵.

Майже аналогічні форми архітектурних будівель демонструють ікони «Вознесіння / Зішестя св. Духа», «Юрій Змієборець» (НМНАПУ), дві пам'ятки першої половини XVII ст. «Волинського іконописця 1630 р.» – «Покрова Богородиці», «Юрій Змієборець в житті»⁶ з Покровської церкви с. Бобли Турійського району та ікона «Юрій Змієборець»⁷ з с. Береськ Рожищенського району, яку також пов'язують із творчістю цього ж майстра (усі пам'ятки зберігаються в Музеї волинської ікони в Луцьку).

Досліджувана ікона «Успіння Богородиці» присвячена одному з дванадцяти головних празників церковного року, що припадає на 28 (15) серпня⁸.

Процес формування іконографії Успіння Богородиці розпочався в мистецтві Візантії в IV ст., укладення зрілої іконографії сюжету відноситься, вірогідно, до післяіконоборчих часів. На найдавніших зображеннях Успіння стисло подається найголовніше – сама суть події: у центрі композиції – ложе з померлою Марією, довкола Богородиці – апостоли; над ложем зображено Христа в сяючому орелі, він приймає душу Марії у сповитку – це скорочена редакція сюжету⁹.

Паралельно існував розширений варіант іконографії Успіння Богородиці, так зване «хмарне» Успіння, з епізодами апокрифічних розповідей: зображали чудесне перенесення ангелами апостолів із різних кінців світу, де вони проповідували мотив відсічення долонь невірному Афонії, а також вознесіння Богородиці на небо¹⁰.

ІСТОРИЯ

Іконографія розширеного типу має тривалу передісторію в живописі візантійсько-балканського кола: «хмарний» варіант Успіння Богородиці зображено у фресках храму св. Софії Охридської (середина XI ст.) та в Кирилівській церкві в Києві (друга половина XII ст.).

З кінця XIII ст. композиції сюжету в монументальних розписах храмів набувають особливої популярності, стають більш розлогими й виявляють тенденцію до формування особливого циклу, доповненого новими мотивами й композиційними деталями¹¹.

А з кінця XII ст. в мистецтві Візантії та Київської Русі набувають поширення, у нижній частині композиції «Успіння», зображення невірного Афонія (Авфонія), якому архангел Михаїл відсікає долоні мечем¹².

Основні композиційні елементи та іконографічні мотиви теми Успіння «хмарного» варіанту відомі в українському мистецтві ще з часів Київської Русі, зокрема в давніх пам'ятках Києва – у фресках Кирилівської церкви та Успенського собору Києво-Печерського монастиря. Монументальне зображення Успіння другої половини XII ст. на північній стіні трансепту Кирилівської церкви в Києві збереглося фрагментарно, Успіння Богоматері кінця XI ст. з Успенської церкви Печерського монастиря не збереглося, проте композицію з мотивом перенесення апостолів у XVII ст. бачив Павло Алепський на північній стіні храму, як допускають дослідники, у композиції могла бути відтворена іконографічна схема розписів кінця XI ст.¹³

В іконописі композиція Успіння Богородиці присутня з XI ст. – найдавніше зображення сюжету збереглося на іконі кінця XII – початку XIII ст. з монастиря св. Катерини на Синаї¹⁴.

Найдавніший приклад «хмарного» Успіння в іконописі Київської Русі – пам'ятка кінця XII ст. з церкви Різдва Богородиці новгородського Десятинного монастиря (ДТГ)¹⁵. Існує думка, що безпосереднім іконографічним взірцем цієї ікони могла бути вже згадувана фреска кінця XI ст. Успенської церкви Києво-Печерського монастиря¹⁶.

Ще одним прикладом давньої іконографії «хмарного» Успіння є ікона першої третини XV ст. з Мінська-Мазовецького біля Любліна (ДТГ). Про походження ікони існують різні гіпотези: українські дослідники пов'язують її з українським малярством, а російські – з тверською школою¹⁷.

Серед українських середньовічних пам'яток прикладів відображення розширеного іконографічного типу Успіння збереглося небагато.

Найдавніші зразки української іконографії «хмарного» Успіння представлені подвійною іконою перемишльської школи початку XVI ст. – «Різдво Богородиці та Успіння Богородиці» з церкви Різдва Богородиці в Терлі (Національний музей у Кракові)¹⁸, іконою першої половини XVI ст. з церкви Різдва Богородиці у Великому поблизу Добромиля¹⁹ та іконою майстра Олексія (1547) з церкви архангела Михаїла у Смільнику (обидві – Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ)²⁰.

До цього ж іконографічного різновиду належить ікона другої половини XVI ст. зі Скольщини, яку дослідники пов'язують із колом майстерні Спаського монастиря та храмова ікона з іконостасу (1570-ті рр.) церкви Успіння Богородиці в Наконечному (обидві з НМЛ)²¹.

На усіх згаданих українських іконах присутні фантастичні епізоди, запозичені з апокрифічних розповідей – апостоли з ангелами на хмарах, відсічення долонь невірному Авфонії, Богородиця на троні, яку возносять ангели, та відкриті стулки дверей до Царства Небесного у верхній частині ікони.

Існує думка, що взірцем для українських ікон «Успіння» XVI ст. розширеного варіанту, могла стати композиція цього сюжету з монументального розпису північної стіни вівтаря кафедрального костюлу в Сандомирі²².

Прикладів творів іконопису на тему Успіння Богородиці у волинському малярстві XVI–XVIII ст. є мало. Серед збережених пам'яток близькі за часом до досліджуваної ікони є дві композиції «Успіння» XVII ст. з Острозького державного історико-культурного заповідника. Проте на обох

ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ВОЛИНСЬКА ІКОНА «УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ»...

острозьких іконах подається скорочений іконографічний варіант сюжету з мотивом відсічення долонь Авфонії. Розширену іконографію демонструє ікона «Успіння Богородиці» XVII ст. з Михайлівської церкви с. Пілганів (нині Промінь) Луцького району (інв. № І–138. Музей волинської ікони, Луцьк), проте живопис пам'ятки дуже пошкоджений, через що окремі мотиви композиції важко простежуються. Зокрема, верхня частина ікони, де ледь проглядаються фрагменти зображення перенесення апостолів на хмарах, має, особливо великі, втрати.

Отже, ікона з НМНАПУ – чи не єдиний приклад волинської іконографії «хмарного» Успіння у волинському малярстві XVI–XVII ст.²³

Незважаючи на тяжіння до традиційних іконографічних схем, художник йде шляхом самостійного осмислення сюжету. У композиції досліджуваної ікони намітилося подальше переосмислення іконографії «хмарного» типу в бік посилення наративності, про що свідчить залучення до композиції апокрифічних мотивів, до того ж рідкісних. Такою рідкісною ознакою й водночас найбільш характерною іконографічною відмінністю досліджуваної ікони є сюжет вручення Богородицею свого пояса апостолу Фомі²⁴.

Ще однією іконографічною особливістю досліджуваної композиції є те, що на зображенні постать Христа звернута вліво, у лівій руці він тримає душу Богородиці, а правцею благословляє її на одрі. Зазвичай у композиціях «Успіння» XIII–XVI ст. Ісус подається строго фронтально, він підтримує душу Марії обома руками. Досліджувана ікона демонструє також своєрідність постанови апостолів – усі вони подаються обабіч одра Марії: одні – повернуті вбік, інші – майже фронтально. Традиційно з XII ст. на пам'ятках поствізантійського мистецтва у більшості композицій змальовували апостола Петра з кадилом у головах одра, апостола Іоанна – нахиленим до ложа Марії, та апостола Павла – біля ніг Богоматері.

На противагу українським іконам XVI–XVII ст. на тему Успіння, де Отців Церкви представлено зазвичай із відкритими Євангеліями²⁵, на волинській пам'ятці

святителі тримають закриті книги Святого Письма. У композиції досліджуваної ікони також відсутнє зображення «дів єрусалимських», які оплакують Марію, та зображення відкритих «райських врат», що їх, як правило, змальовували у верхній частині композиції.

Незважаючи на певну статичність постатей і скованість їх рухів, загалом художньо-образне вирішення пам'ятки не тільки відповідало загальному напрямку волинського живопису останньої чверті XVI – середини XVII ст., а й було значним кроком на шляху подальшого переосмислення стильових принципів попереднього періоду, створення актуальних для цього часу урочистих, наповнених різноманітними мотивами та великою кількістю дійових осіб, композицій.

Досліджувана пам'ятка, з огляду на нечисельність збережених волинських ікон на тему Успіння Богородиці розширеного варіанту, є унікальним іконографічним взірцем. Мистецькі вартості твору ставлять його в ряд кращих пам'яток волинського іконопису XVII ст.

¹ Інв. № Ж–1656, 133, 54 117 см, соснова дошка, клеєва темпера, різьблення по левкасу. До музейної збірки ікона надійшла в 1972 році. Реставрація твору здійснена 1979 року на кафедрі художньої реставрації Київського державного художнього інституту (сьогодні – Національна академія архітектури і мистецтв) реставратором В. Монастирецьким.

² У фондовій документації музею вказано, що ікона походить із Західного Полісся, більш точна територіальна локалізація походження пам'ятки відсутня.

³ Смирнова Е. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV в. – М., 1976. – С. 229.

⁴ Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація: зб. наук. праць за матеріалами XV міжнар. наук. конф., 25–26 верес. 2008 року. – Луцьк, 2008. – Вип. 15. – С. 23.

⁵ «Вознесіння / Зішестя св. Духа» (інв. № ЦН – 475), «Юрій Змієборець» (інв. № Ж – 1633), апостол Петро (інв. № Ж – 1651), апостол Павло (інв. № Ж – 1639) та апостол Лука (інв. № Ж – 1652).

⁶ Єлісєєва Т., Вигоднік А. Музей волинської ікони. – К., 2010. – С. 22, 25.

⁷ Там само. – С. 24.

⁸ Прийнято вважати, що Успіння святкується з IV ст., а остаточно було утверджене в 431 році на III Вселенському Ефеському соборі, який підтвердив ушанування Діви Марії як Богородиці. Проте деякі історики християнства схиляються до думки, що Успіння встановлене при візантійському імператорі

ІСТОРИЯ

Маврикії (592–602 рр.), а до того часу празник був не загальноцерковним, а помісним, і святкувався лише в Константинополі. Див.: *Языкова И. К.* Богословие иконы. – М., 1994. – С. 202; *Скабалланович М.* Успение Пресвятой Богородицы. – К., 2004. – С. 121–122.

⁹ Найдавніші зображення Успіння Богородиці збереглися на саркофазі IV ст. в Сарагосі (Іспанія) та на пластинці-диптиху з Державної Третьяковської галереї. Див.: *Словник українського сакрального мистецтва.* – С. 247, 248.

¹⁰ Особливі мотиви й елементи композиції, які вирізняли «хмарний» варіант іконографії «Успіння», конкретно пов'язані з текстами «Слова на Успіння» Косми Маюмського, творами Іоанна Дамаскіна та Акафіста на Успіння Богородиці. Див.: *Порфирьев И.* Апокрифическое сказание о новозаветных лицах и событиях. – С.Пб., 1880. – С. 76–96.

¹¹ Прикладом цього процесу є виникнення нового сюжету отримання апостолом Фомою пояса від Богородиці. В основу цього мотиву покладено давню легенду, яка збереглася лише в латинських перекладах першоджерел. Див.: *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. – М., 1970. – С. 163–164. До такого типу пам'яток відносяться фрески церкви Богоматері Перівлепти в Охриді (1295), Кральєвої церкви у Студеніце (1316), церкви Георгія у Старо-Нагорічино (1316) та церкви у Гречаніце (1321). Див.: *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Позний период. – С.Пб., 2004. – С. 295.

¹² Мотив відсічення долонь Афонії вперше зафіксований у фрескових розписах церкви Панагії Мавріотіси в Касторії (кінець XII – початок XIII ст.), а також у фресках Снетогорського монастиря у Пскові (1313) та церкви Успіння Богородиці на Волотовому полі в Новгороді (1352). Див.: *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской иконописи. – С. Пб., 1995. – С. 183.

¹³ Під час перебудови Успенського собору Києво-Печерської лаври близько 1470 року був створений новий фресковий ансамбль. Див.: *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерского лавры и их место в древнерусской живописи. Ч. 1 // Лаврський альманах. – К., 2003. – Вип. 11: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – С. 101–105.

¹⁴ Weitzmann Kurt, Chatzidakis Manolis, Miatev Krsto and Radojic Svetozar. A treasury of icons. From the Sinai Peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. – New York, 1966. – S. 35.

¹⁵ Характерною рисою композиції ікони є мотив вознесіння ангелами на небо душі Богоматері у вигляді сповитого немовляти, що свідчить на користь її раннього датування, оскільки таке вирішення бачимо тільки в давніх пам'ятках; з XV ст. набуває поширення інший тип зображення, де ангели несуть Марію на троні змальовану «во плоті». Див.: *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – К., 1976. – С. 7. – Табл. X.

¹⁶ *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерского лавры... – С. 101–105.

¹⁷ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – С. 13. – Табл. XXII; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [в Государственной Третьяковской галерее]. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. – М., 1963. – Т. I. – С. 143, 235; Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. – М., 1937. – С. 125, 186.

¹⁸ *Александрович В.* Нова експозиція українського церковного мистецтва в Польщі // Пам'ятки України: історія і культура. – 2008. – Ч. 2. – С. 71–72.

¹⁹ *Гелитович М.* Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної конференції по волинській іконі, м. Луцьк. 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999. – С. 15.

²⁰ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – С. 19. – Табл. LXXIX; Володимир Александрович ототожнює автора ікони – маляра Олексія, із перемишльським іконописцем середини XVI ст. Олексієм Горошковичем. Див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. Т. 3). – Львів, 2000. – С. 64–70.

²¹ Українське народне малярство XIII–XX століть: альбом / [авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович]. – К., 1991 – С. 30; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 18–19, 51

²² *Александрович В.* Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла і перемишльське малярство XIV–XV століть // Александрович В. Українське малярство XIV–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1). – Львів, 1995. – С. 21, 164–168.

²³ На іконах «Успіння Богородиці» роботи Йова Кондзелевича, які походять з Білостоцького монастиря (1696) та з Богородчанського іконостасу композиції «хмарного» Успіння вирішуються вже зовсім на інших образно-стильових засадах, продиктованих бароковими впливами. Див.: *Овсійчук В. А.* Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – К., 1991. – С. 278, 306, 307.

²⁴ Найдавніший приклад цього епізоду бачимо на пам'ятці псковського монументального живопису – фресці собору Різдва Богородиці Снетогорського монастиря (1313). Див.: *История русского искусства / [Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Каменова, В. Н. Лазарева].* – М., 1954. – Т. II. – С. 352.

²⁵ З відкритими Євангеліями зображено Отців Церкви на подвійній іконі кінця XV – початку XVI ст. із церкви Різдва Богородиці в Терлі, на іконі майстра Олексія (1547) із церкви архангела Михаїла у Смільнику, на іконі другої половини XVI ст. зі Скольщини та на волинській іконі XVII ст. з Михайлівської церкви с. Пілганів (нині Промінь) Луцького району.



«Успіння Богородиці». Середина XVII ст. Волинська обл. НМНАПУ, Київ



«Успіння Богородиці». Фрагмент ікони
«Різдво Богородиці й Успіння Богородиці».
Початок XVI ст. Із церкви Різдва
Богородиці в Терлі. Національний музей у
Кракові

«Успіння Богородиці». Друга половина
XVI ст. Скольщина. НМЛ

Майстер Олексій. «Успіння Богородиці».
1547 р. Із церкви архангела Михаїла в
Смільнику. НМЛ

ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ВОЛИНСЬКА ІКОНА «УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ»...

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Волинська ікона зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України – рідкісний іконографічний зразок відображення теми «хмарного» Успіння у волинському малярстві XVII ст. Сюжет чуда перенесення апостолів на хмарах почерпнутий з апокрифів, на думку дослідників, цей мотив з'являється у візантійському мистецтві в VI ст., невдовзі після встановленням свята Успіння.

На досліджуваній іконі представлена розширена іконографічна редакція сюжету, яка набула поширення з XIV ст. У центрі композиції – ложе з померлою Богородицею, навколо нього змальовані апостоли, святителі й ангели, за ложем – Христос у Славі з душею Марії на руках. У верхній частині ікони проілюстровано легенду про чудесне перенесення апостолів ангелами до Єрусалиму та вознесіння Богородиці ангелами на небеса. Унизу змальована апокрифічна сцена про єврейського священика Авфонія, який намагався осквернити ложе з тілом Марії, проте Архангел Михаїл відтяв йому долоні.

Монументальна, переважана мотивами й персонажами, композиція ікони свідчить про розміри церкви, в якій вона, вочевидь, була храмовою. Віднайти іконографічні витоки волинської ікони серед пам'яток давнього українського мистецтва не вдалося, проте можна припустити, що увагу автора притягували композиції більш раннього періоду, співзвучні його творчій індивідуальності величавою простотою й динамізмом.

Ключові слова: ікона, образ, іконографія, стилістика, композиція, колорит, семантика.

The Volyn mid-seventeenth century icon «Dormition of the Theotokos» from the collection of the National Museum of Folk Architecture and Everyday Life of Ukraine is examined in the article. According to the apocryphal text of the Dormition of the Mother of God, twelve Apostles were miraculously brought to the deathbed by angels.

The iconography version of this icon appeared in Byzantine art in the VI century when the holiday of the Dormition was established. The icon presents a comprehensive version of the plot that became widespread in the XIV century. In religious art the motive of Dormition contrast, to the death, which emphasises the divinity of the Mother of God. There is a bed which the dormant Mary in the centre of the composition, She is surrounded by the group of the Apostles, Church Fathers and angels, there is a figure of Christ in Glory, who holds a soul of the Virgin in his hands. The upper corner of the icon illustrates an event of the miraculous carrying of the Apostles by angels to Jerusalem; they are placed in twelve medallions. Above this scene the Mother of God is depicted enthroned, surrounded with angels, who are carrying Mary into Heaven in a mandorla. A scene in the foreground follows apocrypha's narration about Jewish priest Auphonius who had an evil intention to desecrate Mary's body, but the Archangel Michael cut off his hands.

The monumental, composition of the icon with lots of motives points out the size of the church, where it presumably served as a main icon. We could not find the origin of the Volyn icon in the pieces of the ancient Ukrainian art but we can assume that the author of the icon had paid attention to the works of art of the early periods, which were in accordance with his creative individuality due to its simplicity and dynamics.

Keywords: icon, image, iconography, style, composition, colour, semantics.

Ікона из собрания НМНАБУ – редкий образец отображения расширенной иконографии темы «облачного» Успения в волинской иконописи XVII века. Сюжет чуда перенесения на облаках апостолов почерпнут с апокрифов, исследователи считают, что этот мотив возник в византийском искусстве в VI веке, вскоре после установления праздника Успения.

На исследуемой иконе представлена расширенная иконографическая редакция сюжета, получившая распространение с XIV века. В центре композиции – ложе с усопшей

ІСТОРИЯ

Богородицей, вокруг него изображены апостолы, святители и ангелы, за ложем, Христос во Славе с душою Марии на руках. В верхней части иконы проиллюстрировано легенду о чудесном перенесении апостолов ангелами до Иерусалима и вознесение Богородицы ангелами на небеса. Внизу изображена апокрифическая сцена о еврейском священнике Афонии, который хотел осквернить ложе с телом Марии, но Архангел Михаил отсек ему кисти рук.

Монументальная, перегруженная сценами и персонажами композиция иконы, свидетельствует о размерах церкви, в которой она, по-видимому, была храмовой. Отыскать близкие аналогии исследуемой иконе не удалось, но, можно допустить, что внимание автора притягивали композиции более раннего периода, созвучные его творческой индивидуальности величественной простотой и динамизмом.

Ключевые слова: икона, образ, иконография, стилистика, композиция, колорит, идейный смысл.