

УДК 7.04:27–036ОНУ

ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО: МІСЦЕВА СПЕЦИФІКА ТА ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Ростислав Забашта

У статті порушено питання історії, обставин і чинників появи в образотворчій практиці Русі-України, а також деяких інших країн східно- і західнохристиянського світу раннього Нового часу житійних образів св. Онуфрія Великого, виконаних з використанням клеймової композиційно-іконографічної структури.

Ключові слова: житійний жанр, іконографія, клеймова структура, композиція, Онуфрій Великий, «пейзажна / панорамна» структура.

В статье поднят вопрос истории, обстоятельств и причин появления в изобразительной практике Руси-Украины, а также некоторых других стран восточно- и западнохристианского мира раннего Нового времени житийных образов св. Онуфрия Великого, исполненных с использованием клеймовой композиционно-иконографической структуры.

Ключевые слова: житийный жанр, иконография, клеймовая структура, композиция, Онуфрий Великий, «пейзажная / панорамная» структура.

The article brings up the question of history, circumstances and factors of the rise, in figurative practice of Rus-Ukraine, as well as some other countries of the Eastern and Western Christian universes, of the hagiographical images of St. Onuphrius the Great carried out with using the compositional and iconographic structure of marginal scenes.

Keywords: hagiographical genre, iconography, structure of marginal scenes, composition, Onuphrius the Great, *landscape / panoramic* structure.

Програму стінопису бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича складають три ідейно-тематичні блоки, з-поміж яких один присвячено чину пустельництва-відлюдництва – дієвому способу покаяння, переборення земних спокус-гріхів та набуття Божої благодаті. Конкретними прикладами поступу на цьому шляху духовного самовдосконалення автори програми обрали житійні історії ранньохристиянських пустельників-аскетів Марії Єгипетської та Онуфрія Великого (Єгипетського)¹. Подвижництво останнього святого «розгорнуто» перед глядачем у низці різних за розміром та форматом живописних зображень, що об'єднані в єдиний сюжетно-композиційний комплекс (іл. 1). Основним його складником є велика за розміром подоба Онуфрія, який відтворений на повний зріст, анфас, з піднесеними і складеними на грудях руками. Фігура анахорета майже оголена: попереду її прикриває лише предовга борода та ще листяна опаска на стегнах, а позаду – пишне предовге волоссям. Тлом постаті слугує крутосхилий заліснений ландшафт. Описане зображення, що витягнуте по вертикалі й розташоване дещо лівіше від геометричного центру північної стіни примі-

щення, обрамлено мальованою порівняно неширокою прямокутною рамою, а на його внутрішньому полі (згори) видніється напівкругле аркове завершення. Поверхню цих «конструктивних» деталей заповнює стилізована рослинна орнаментика, укладена рапортом «квітка на галузці» (у першому випадку) і «галузка» (у другому) (іл. 2). Упритул до цього образу – згори і з лівого боку – відтворено низку одно- і двофігурних сцен, що ілюструють переважно епізоди житійної історії самітника. Масштаб фігуративних мотивів цих зображень, зокрема постатей персонажів, які діють серед лісової гущавини-пущі та подекуди – скелястих виступів, значно менший проти відповідних мотивів головного образу. Давній маляр розмістив сцени на трьох рівнях, у межах трьох, розділених досить широкими чорними лініями-смугами, видовжених (більшою чи меншою мірою) по горизонталі прямокутних ділянок, на які поділив площу суміжних частин західної та північної стін². При цьому різні сцени одного рівня жодним графічним (лінеарним) способом не відділені одна від одної по вертикалі. За розмежування їм слугують головно просторові «паузи» загальної композиційної структури, заповнені мотивами

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

природи: лісової пущі чи заліснених скелястих пагорбів. У результаті ці видовжені зображення, насамперед верхнє й середнє, набули вигляду своєрідних панорам. Утім, одна видима вертикаль, що проходить крізь усі три рівні «житійної» частини розпису, таки існує. Це лінія стикування північної та західної стін бабинця, фактично – лінія кута між ними. Щоправда, вона ніяк не виявлена, не позначена автором-виконавцем, а тому є дещо умовною. Мало того, подекуди деталі красвиду (охристий позем у зображенні верхнього рівня, подібний позем і крони дерев середнього рівня, крони дерев нижнього рівня) на суміжних ділянках різних стін намальовано з явним намаганням знівелювати означену архітектурно-конструктивну реалію. Зважаючи на такі обставини, композиційний, а отже, і ідейно-тематичний лад доданих до основного образу святого житійних сцен постає перед глядачем у такій послідовності. Горішнє (найдовше) зображення, що простягається від лівого краю суміжної грані західної стіни до правого краю північної стіни приміщення бабинця, представляє поспіль три сцени на тлі розлогого природного краєвиду: «Пафнутій прямує в пустинь-пущу, полишаючи пустельний монастир. Видіння знесиленому Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла” (Христа)»³. Поховання Онуфрія Пафнутієм»⁴ (іл. 1, 2). Зображення середнього регістра, що сягає від того-таки лівого краю суміжної грані західної стіни до лівого краю масштабного ростового образу св. Онуфрія на північній стіні, представляє також три сюжети: «Онуфрій серед пустині-пущі. Розмова Онуфрія з Пафнутієм, який пропонує анахорету частину свого вбрання»⁵. Молитва Онуфрія до Христа (півфігури Ісуса серед хмар)» (іл. 1, 2). Нижнє (найкоротше) зображення починається від правого стояка одвірка вхідних церковних дверей на західній стіні до лівого краю згаданого ростового образу св. Онуфрія на північній стіні і містить один сюжет: «Причащення Онуфрія ангелом» (іл. 1). Воднораз годі не помітити, що повної збіжності між усіма деталями ландшафтів житійних композицій на суміжних площинах західної та північної стін бабинця давньому іконописцю так

і не вдалося досягти, а отже, не вдалося цілковито «замаскувати» й існуючої вертикалі їхнього (стін) стикування. Відмінності особливо помітні в зображеннях двох верхніх рівнів. Крім цього, слід підкреслити, що описаний уклад житійних сцен має певну розбіжність з послідовністю епізодів земного буття відлюдника, яку засвідчує літературний першопис його «Житія...» (остання чверть IV ст.), створений прп. Пафнутієм (Єгипетським) [98; 9, с. 131, 132]. Натомість за умови врахування лінії стикування названих стін та визнання за нею певної розмежувальної ролі в загальній композиційній структурі стінопису, формальний та ідейно-тематичний уклад додаткових сцен набуває іншого вигляду. Останні постають у такому порядку: «Пафнутій прямує в пустинь-пущу, полишаючи пустельний монастир. Видіння знесиленому Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла” (Христа)», «Онуфрій серед пустелі-пущі. Розмова Онуфрія з Пафнутієм, який пропонує анахорету частину свого вбрання», «Причащення Онуфрія ангелом», «Молитва Онуфрія перед Христом (у хмарах)», «Поховання Онуфрія Пафнутієм». Тобто ілюстративний ряд розпочато на західній стіні й розгорнуто зліва направо та згори донизу, згодом його продовжено на північній стіні знизу догори. На користь саме такої послідовності сприйняття житійних епізодів живописного циклу є її відповідність фабулі тієї частини згаданого «Житія...», що присвячена головно його авторові – Пафнутію та його стосункам зі святим анахоретом.

Зазначений стінопис, який створений разом з іншими живописними композиціями бабинця десь у 40–60-х роках XVIII ст.⁶, – чи не найбільше за площею та сюжетним розміттям представлення образу св. Онуфрія у вітчизняному монументальному церковному мистецтві (принаймні з-посеред уцілілих на сьогодні зразків⁷). Заразом цей розпис примітний своєю композиційно-іконографічною структурою, властиво характеристичним масштабним і тематичним поділом основних складників, а також їхнім укладом. Спосіб поєднання головного, найбільшого за розмірами образу анахорета зі значно дрібнішими фігурами персонажів та

ІСТОРИЯ

природними мотивами житійних сцен явно вторує давній, середньовічний за походженням, структурі житійних ікон (Vitaikonen), у центральній частині (середнику) яких відтворювався порівняно великий за розміром та ієратичний за потрактуванням «портрет» зазвичай одного якогось святого, а на полях (здебільшого з чотирьох, трьох чи лише двох боків, рідше – з одного, переважно нижнього боку – «на приземеллі») – додаткові, значно менші за масштабом, сюжетні сцени в клеймах (зазвичай прямокутних) [5, с. 285, 286, 291–294, ін.; 42, с. 712–719; 6, с. 170–187]. (Саме клейма з додатковими зображеннями надають цій структурі найбільшої оригінальності, через що її доречно йменувати «клеймовою».) Слушність такого зближення (попри цілком очевидні відмінності аналізованого стінопису від «класичних» – центрично-симетричних за укладом – зразків житійного іконопису⁸) підтверджує аналогічний за жанровою специфікою розпис, присвячений преподобній Марії Єгипетській і розташований на протилежній (південній) стіні бабинця цієї церкви Святоюр'ївської церкви (іл. 3).

Описана структура дрогобицької живописної «онуфріади» помітно вирізняє її з-поміж інших (відомих у вітчизняному культурному мистецтві) образотворчих потрактувань пустельника з додатковими сценами його житійної історії, адже житійних образів (із клеймами) святого анахорета в художньому спадку Русі-України донині не зафіксовано⁹. І це попри тривалий, починаючи десь із другої третини XI ст. [23, с. 107–126, іл.; 24, с. 119–143, іл.], розвиток на наших землях культу прп. Онуфрія Великого, попри чималу кількість храмів і художніх, зокрема малярських і графічних, творів, присвячених цьому святому, попри тривале (орієнтовно з XII–XIII / XIV ст.¹⁰ й аж до, щонайменше, першої половини XVIII ст. включно) активне застосування в місцевому образотворенні «клеймової» композиційної структури як такої – і не лише в житійному жанрі¹¹, що підтверджується зразками з образами інших святих¹², а й у близьких за ідейно-функціональним характером жанрах, скажімо, діянь¹³, історій¹⁴ чи страстей [19, с. 261–303, іл.; 11, с. 23, 44,

48, 50, 51, 68, 128, 132, 142, 146, 189, 192, 199, 200, 202, 203, 221, 228, іл.; 46, с. 62, 63, ін., (іл.); 77, (s. 21, 25, 30), (іл.); 68, s. 34, 35, 36, 37, 39, 40, іл.; 56, (с. 36–37, 46–47, 50–51, 58–59, 81–82, 94–95, 100–103, 150–153), (іл.); ін.].

Закономірно постають питання, які чинники викликали появу дрогобицького стінописного циклу з таким незвичним для наших теренів іконографічним ладом образу св. Онуфрія Великого із житійними сценами та чим зумовлена згадана особливість загального розвитку «житійної» форми представлення цього святого у вітчизняному церковному мистецтві, а саме: явна нерозвиненість у ній іконічного типу / канону з клеймовою структурою.

Дошукуючись відповіді на перше із цих питань, слід насамперед наголосити на певній сумірності аналізованої «онуфріади» зі згаданим уже стінописним образом преподобної пустельниці Марії Єгипетської, представленим у Святоюр'ївській церкві Дрогобича. Існуючі між ними перегуки на рівні ідейних і питомо формальних вимірів (пор., зокрема, значну роль природних краєвидів у сюжетних композиціях, видовжену по горизонталі форму клейма, а також характер декору обрамлень середника), урешті, єдине місце розташування в загальній структурі храму, породжують стійке переконання, що маляр, створюючи живописні зображення на честь Онуфрія Великого, взорувався на композиційно-іконографічну структуру житійного циклу Марії Єгипетської – циклу, котрий було виконано повністю та, вірогідно, першим. І хоча означене наслідування не було до кінця послідовним і цілковитим, убачати в стінописному житійному образі святої безпосереднє іконографічне джерело відповідного представлення Онуфрія Великого цілком реально. Це міркування тим доречніше, що обидва живописні комплекси виконано (зважаючи на манеру письма і стилістику формотворення) одним майстром. Проте в історії житійного жанру іконографії Онуфрія Великого є один суттєвий нюанс, що спонукає припускати існування й інших чинників, які визначили самотній вигляд дрогобицького стінопису.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

Згідно з доступним фактажем в іконографічній традиції як східних, так і західних християнських церков європейського регіону житійні образи (з клеймами) св. Онуфрія Великого – також досить рідкісне явище. Щобільше, усі відомі донині найдавніші зразки датуються періодом раннього Нового часу. Поміж доступних на сьогодні творів пошукуваного типу – грецька ікона роботи Еммануїла Скорділіса «Онуфрій Великий із житієм у восьми клеймах» із монастиря Іоанна Богослова на о. Патмос, яку було виконано між 1650 і 1670 роками [26, с. 40, 112–114, ил. 31–35; 39, с. 56, (ил.); 88] (ил. 4), аналогічний за композиційним ладом образ XVII ст. з печерного комплексу, розташованого в долині Коміно поблизу м. Фонтек'ярі (провінція Фрозінане, регіон Лаціо) в Центральній Італії [67], віттарний образ 1672 року «Онуфрій Великий із житієм у чотирнадцяти клеймах» пензля П'єтро Монтаніно із церкви Св. Єлизавети (Рим, Італія) [87; 63] (ил. 5). Присутність житійних ікон аналізованого канону в східнохристиянському культурному просторі впродовж як означеного, так і наступного історичного етапу засвідчує також грецький естамп «Онуфрій Великий з житієм у чотирнадцяти клеймах» приблизно другої половини XVIII / першої половини (?) XIX ст. (зважаючи насамперед на стилістику), один із примірників якого (оправлений у рамку і частково розмальований водяними фарбами) міститься в дерев'яній греко-католицькій церкві Свв. Косми і Даміана 1743 року побудови в с. Тилич (Західна Лемківщина, нині – Новосандецького повіту Малопольського воєводства Польщі)¹⁵ (ил. 6). Не менш симптоматичною є поява відповідного образу в Росії тільки на початку XVIII ст. Мовиться про ікону із соловецького Спасо-Преображенського монастиря (збірка Московського державного об'єднаного музею-заповідника «Коломенське», РФ) [26, с. 10–11, 16–23, 26–31, 48–83, ил. 2, 17–53, 79–81, 83–84, 99–113, 132–143, ін.] (ил. 7). У світлі такої історико-мистецької (власне історико-іконографічної) ситуації постановня в Святоюр'ївській церкві Дрогобича живописної «онуфріади» з клеймовою (точніше – близькою до клеймової) композиційно-

іконографічною структурою бачиться не випадковим одиничним художнім проявом, пов'язаним винятково з індивідуальним задумом автора-виконавця розписів, не тільки, і навіть не стільки з його прагненням дотриматися єдиних композиційних, жанрово-структурних норм і / чи деякої симетрії у представленні образів обох єгипетських святих пустельників в одному храмовому приміщенні, як одним із виявів загальнішої тенденції (закономірності) в розвитку житійної іконографії Онуфрія Великого періоду раннього Нового часу. А якщо так, то наразі не можна відкинути можливості існування й певного зразка-списку житійного образу святого (з клеймовою композиційно-іконографічною структурою), доступного дрогобицькому іконописцю. Списку, який слугував останньому за зразок (додатковий зразок?) відповідного іконографічного ладу; списку, найімовірніше, іноземного (балканського? західноєвропейського?) походження, що опосередковано засвідчує згаданий естамп грецького походження із західнолемківської церкви Свв. Косми і Даміана.

Утім, деякі ознаки досліджуваного монументального розпису суперечать припущенню щодо взорування дрогобицького маляра на якийсь відомий донині першовзорець (графічний?) житійного образу Онуфрія Великого «класичного» типу. Річ у тім, що оповідні сцени згаданих грецьких, італійських та російської ікон починаються з дитячих і отрочних років святого. Кількість їх коливається від трьох / чотирьох до дев'яти / десяти. Воднораз у житійних іконах (і не лише названого пустельника) сюжетні сцени розгортаються зазвичай послідовно згори донизу і зліва направо; або, що трапляється значно рідше, у протилежному керунку: справа наліво і знизу догори (по колу), відповідно до їхньої відносної хронології та причино-наслідкового зв'язку. Перший принцип назагал зреалізовано й у стінописній композиції бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича, присвяченій житійній історії Марії Єгипетської¹⁶, що є вельми показово. Натомість клеймові сцени «онуфріади» цього храму відображають (за винятком двох, присвячених

ІСТОРІЯ

Пафнутію) лише останній період анахоретського чину преподобного, точніше – короткий відтинок часу, проведений ним із Пафнутієм – монахом, який натрапив на святого серед пустельних просторів єгипетської Фіваїди, а згодом описав цю зустріч у своєму творі «Життя і розмова нашого святого отця, який був славний у всіх сенсах, апи Онофріуса відлюдника, який закінчив своє життя чотирнадцятого дня місяця жовтня в світ Божий» [98]. А ще «житійна» складова займає і його верхню та бічну (ліву) частини. Чи планувалися в досліджуваному творі сцени з дитячих і отрочних років преподобного, достеменно не відомо, попри відзначений попереду факт існування вільної, незамальованої ділянки північної стіни бабинця праворуч від основної ростової подоби святого¹⁷. Такі розбіжності з тематичним обсягом і невідповідності з укладами традиційних зразків житійного іконопису, зокрема з композиційно-іконографічною структурою образу Марії Єгипетської на протилежній південній стіні бабинця дрогобицького храму, свідчать про те, що в конкретному аналізованому випадку автор-виконавець планував утилити або нестандартну послідовність розміщення житійних сцен (що було частково й здійснено¹⁸), або обмежитися нетрадиційною для попередніх епох асиметричною композицією сюжетних клейм стосовно середника (заповнивши при цьому правобічну – від головного образу анахорета – площу північної стіни церковного бабинця зображеннями іншого ідейно-тематичного характеру). Підтвердженням останнього припущення слугує подібний за структурою житійний образ св. Варвари церкви Св. Параскеви с. Нове Брусно біля м. Любачева [нині – у складі Любачівського повіту Підкарпатського воєводства Польщі], виконаний на полотні 1703 року. Шість його сцен у дещо видовжених по горизонталі, але однакових за розміром клеймах, згруповано двома колонками ліворуч від головної подоби великомучениці [77, (s. 30, 91), (il.) 40]¹⁹. Цей приклад-аналог засвідчує реальні зрушення у звичних передновочасних правилах komponування і співвідношення середника з клеймами у творах житійного

жанру іконописання святих, властиво – допустимість заміни традиційного центричного укладу на асиметричний.

Торкаючись специфіки історичного розвитку житійної форми іконографії Онуфрія Великого в церковному мистецтві Русі-України та її чинників, необхідно насамперед застерегти три принципові фактографічні реалії, що стосуються не тільки локального виміру досліджуваного явища, а й віддзеркалюють загальний стан у відповідній культурній (зокрема образотворчій) практиці християнської ойкумени в цілому.

1. Усі доступні наразі зразки «клеймових» житійних ікон названого ранньохристиянського анахорета-пустельника (включаючи і дрогобицький стінопис) походять, як уже зазначалося, винятково з періоду раннього Нового часу (починаючи з XVII ст.), принаймні жоден із них не є витвором попереднього історичного етапу. Це недвозначно вказує на відносно молодий вік аналізованого іконописного житійного типу.

2. Кількість таких зразків є нечисленною (якщо не сказати мізерною), порівняно зі значною тривалістю і рівнем поширеності культу Онуфрія Великого в багатьох християнських країнах (що також уже було занотовано). Такий стан речей свідчить щонайменше про: а) недостатню ще популярність досліджуваного типу житійного відтворення образу преподобного в християнському церковному середовищі окресленого періоду, відсутність усталеної, цілком сформованої традиції його (типу) культивування; б) опосередковано підтверджує правомірність визначеного щойно хронологічного відліку історії названого іконографічного типу (якщо не загальний короткотривалий вимір його існування). Так, у випадку іконописної традиції Росії, як і Русі-України, з достатньою вірогідністю можна говорити про існування лише одиничного прикладу пошукуваного жанрового типу [26, с. 7, 40–41, 66–71].

3. Усі іноземні зразки житійних ікон із клеймами уґрунтовані (більшою чи меншою мірою) на повнішій за набором сюжетів версії земного буття пустельника з-поміж відомих у церковній агіографічній літературі; версії, що містить відомості про

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

обставини його народження і / чи дитячі та отрочі роки.

Воднораз така версія є найпізнішим з донині відомих переказів, присвячених історії життя та особистості Онуфрія Великого, який поступово отримав визнання у всіх чи принаймні більшості Церков Європи. Щоправда, точний час її постанови лишається наразі невідомим. Хронологічні мірки доступних на сьогодні друкованих текстів, котрі доносять означену житійну версію (найвідоміші з-поміж них датуються XVII ст.²⁰), заледве чи можуть вважатися показником реального початку її існування і віддзеркалюють, гадається, лише один з етапів побутування та поширення самої версії). Крім того, упівні остання сформувалася, імовірно, не відразу, а впродовж деякого історичного проміжку. Не одразу, гадається, її було й «офіційно» прийнято, певний час вона могла існувати як апокриф. Проте, зважаючи на безсумнівний факт тісного, а головне – узалеженого зв'язку образотворчих житійних форм від літературних першоджерел²¹, реально (спираючись на деякі іконописні зразки) припускати появу такої літературної версії, принаймні деяких визначальних ідейно-тематичних і сюжетних новацій її, уже в кінці XIV (після 1391 р.) або на початку XV ст. в межах культурного простору латинської Європи. Саме цими хронологічними рамками визначається з'ява фрескового зображення святого анахорета в базиліці Св. Катерини Олександрійської м. Галатіна (Апулія, Італія), біля ніг якого на землі видніється корона [75; 78]. Періодом XIV–XV ст. датується ряд інших живописних подіб пустельника з теренів Італії та Німеччини, у яких завдяки присутності такого атрибута, як корона, акцентується його царське походження²². Правомірність окреслених віх початкового етапу культивування церквою (властиво, деякими церковними осередками західнохристиянського обряду) найповнішої літературної версії опосередковано підтверджує і відсутність будь-яких її ознак на низці інших культових зображень XIV – початку XV ст. Так, у житійних сценах на пределлі вівтарного (?) образу XIV ст. з кафедрального собору Барселони (Іспанія) [90,

col. 1191–1192, 1200, (il.)], на іконі флорентійського маляра Лоренцо Монако (П'єро ді Джованні) «Сцени з життя св. Онуфрія» початку XV ст. (Галерея Академії, Флоренція) [31, с. 207; 83; 33], у двофігурному образі «Свв. Онуфрій та Пафнутій» та житійній композиції «Поховання св. Онуфрія» з правої ступки триптиха «Мадонна з Дітям на троні і вибраними святими» (близько 1380–1390 рр.) роботи Матео ді Пачіно (збірка Музею мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк, США) [84], у сценах із пустельного буття святого (разом із Пафнутієм), виконані болонським малярем Симоне ді Філіппо (перед 1355–1399) [95], ні зображення корони, ні тим паче сцен із дитинства / отроцтва анахорета ще не представлено.

Сцени з найповнішої версії «Життя...» давньохристиянського подвижника віри з'явилися, вірогідно, тільки в XVI ст. – у період розгортання й активізації (із середини названого століття, особливо після Тридентського собору) руху контрреформації / католицької реформації [58; 43, с. 253–256; 13, с. 105, 109, 110, ін.], одним із проявів якої було посилення культу святих – сподвижників віри, особливо із чину мучеників та преподобних аскетів-пустельників первісного християнства (що вельми показово в руслі порушеної теми). Чи не вперше один із «дитячих» сюжетів історії земного буття святого (а саме: перський цар у присутності чаклуна й цариці (?) кидає свого новонародженого сина у вогонь) демонструє відповідний образ роботи Ханса Шюфелена з вівтаря (1515–1520) собору картузіанського монастиря м. Ньордлінгена (Німеччина) [74], а вже 1600 роком датується ціла серія монументальних зображень, виконана на підставі сюжету названої житійної версії. Мова про низку (не менше восьми) фрескових композицій у люнетах хрещатих склепінь відкритої галереї внутрішнього дворика чоловічого монастиря при церкві Сан Онофріо а Джаніоло в Римі, виконаних трьома італійськими живописцями: Джузеппе Чезарі (Кавалера д'Арпіно), Себастьяно Стради і Клаудіо Рідолфі [71; 93; 28]. Розпочинається ця серія сценами «Чаклун обмовляє царицю і новонароджену дитину перед ца-

ІСТОРИЯ

рем», «Випробування новонародженого святого вогнем» та «Годування малолітнього Онуфрія білою ланню». Очевидним є і той факт, що найбільша кількість видань означеної версії «Житія...» святого, а отже, виразне піднесення її популярності, припадає вже на кінець XVI–XVII ст. Тобто часовий вимір максимального поширення розлогої агіографічної версії і часовий вимір постання більшості відомих на сьогодні зразків іконописного житійного варіанта з клеймами, який найповніше відображає її змістові особливості, досить збігаються (у межах століття) між собою.

Відзначена синхронізація особливо чітко простежується у випадку російського іконописного зразка. За спостереженням М. Трубачової, його написання однозначно прив'язується до часу появи в Соловецькому монастирі четвертого тому «Книги житій святих...» київського видання 1705 року; видання, у якому чи не вперше в агіографічній літературі східнослов'янського православного світу переповідалася легенда про царське походження, дитячі та отрочні роки Онуфрія Великого [54, арк. 123–124 зв.; 26, с. 38, 39, 64]. Цей том було надіслано особисто автором – Димитрієм Тупталом (Ростовським) до громади названого чернечого осідка десь між 1705–1709 роками, а перша письмова згадка житійного образу міститься в монастирському описі 1719 року [26, с. 28, 29, 38, 39, 64, (іл.) 58]. Із цих фактів випливає, що ікону було написано ще до останньої наведеної дати, але не раніше появи в монастирі означеного тому Четв'ї Мінеї київського друку, тобто десь між 1705 і 1719 роками.

Порівняно із землями московської держави, на вітчизняних обширах (як і на інших теренах східнохристиянського віросповідання в межах колишньої Речі Посполитої) розгорнута версія літературного «Житія...» святого стала відомою і набула певної популярності, щонайменше за кілька десятиліть перед виходом і поширенням книги Димитрія Туптала. Серед документальних підтверджень цього і віршований текст про Онуфрія Великого в праці «Żywoty świętych ten Apollo pieie...» Лазаря Барановича, що побачила світ у друкарні Києво-Печерської

лаври 1670 року [64, s. 358]. Слова двох перших рядків: «Zginął lub Bogáčz odziány Purpura / Wskurał Onuphry z Włosami á zskura...» [64, s. 358] недвозначно вказують на високородне, царське походження анахорета²³. У найповнішій формі розгорнуту версію було викладено в книзі василіанського протоархімандрита Й. Петкевича «Żywot przedziwny świętego ojca naszego ONUFRYUSZA wielkiego krolewica perskiego pustelnika...», виданій 1686 року у Вільно [91], неодноразово передрукованій упродовж наступного (XVIII) століття в західнобілоруському Супрасльському монастирі (нині – у межах Польщі)²⁴.

Такий стан речей у ділянці агіографічної практики Русі-України та Білорусії XVII ст. не спричинився, однак, до одночасної появи в місцевому православному і греко-католицькому художньому середовищі подібних до грецьких, італійських чи російських зразків житійних образів (з клеймами), а ні до постання інших форм її (агіографії) візуалізації²⁵. Усі відомі на сьогодні вітчизняні приклади втілення такої агіографічної версії датуються вже наступним століттям. Так, до першої половини XVIII ст. належить невелика галицька ікона з колишньої колекції Гелени Домбчанської (нині – у збірці Національного музею у Львові, далі – НМЛ) [49, с. 191, 193, 198, (кол. іл. між с. 176–177); 50, с. 138]²⁶ (іл. 15). Інші, багатогігурніші й значно презентабельніші зразки – до другої половини XVIII ст. Це – «Причастя св. Онуфрія Великого зі сценами житія» 1766 року із церкви с. Волцнев (тепер – с. Заріччя Жидачівського р-ну Львівської обл., збірка НМЛ) [49, с. 191, 192, (іл.)], образ 1779 року у вигляді своєрідної панорами з багатьма сюжетними й пейзажними мотивами, що містилася в Онуфріївському монастирі Львова, а згодом в однойменному чернечому осідку поблизу с. Підгородці Львівської області (збірка НМЛ) [21, с. 259, 260, (іл.); 49, с. 193–196, 198, (іл.); 50, с. 138, (іл. між с. 152–153)], та її копія останньої (?) третини того-таки століття з Онуфріївського монастиря м. Добромила на Львівщині роботи маляра Кохановича²⁷ (іл. 16).

Повної ясності щодо всього складу й характеру чинників означеної ситуації в цер-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

ковній культурі Русі України, їхнього характеру та конкретної ролі в історії досліджуваного явища нині немає. Проте окремі з них є достатньо зримими. Так, один із них полягав, безсумнівно, у факті з'яви й поширення на вітчизняних теренах упродовж першої половини XVII – першої половини XVIII ст. інших типів іконописання зі сценами житійного циклу святого. Мова, по-перше, про побіжно згадані вже ростові подоби Онуфрія Великого, на «заднику» яких представлено кілька сцен (від однієї до чотирьох) із земного буття преподобного, а також зображення монастирського комплексу²⁸. По-друге, – деякі образи з укліяю чи напівукліяю фігурою святого, що доповнені додатковими житійними сюжетами (від однієї до двох) та архітектурними мотивами (зображеннями пустельної келії чи печери) посеред горбистого ландшафту. Найвідомішими зразками творів першого типу є ікони: першої половини XVII ст. із с. Лагодів Бродівського району Львівської області; другої половини XVII ст. із с. Розточки Долинського району Івано-Франківської області; другої половини XVII ст. із с. Воля Кошенецька (нині – у складі Польщі, збірка Окружного музею в Перемишлі); початку XVIII ст. з Галичини зі збірки колишнього музею «Бойківщина» в м. Самборі (нині – у НМЛ); першої чверті XVIII ст. із церкви Св. Параскеви Тирновської с. Завадка (нині – у складі Польщі, збірка Історичного музею, Сянок) та ін., а також низка графічних зображень: ілюстрація з книги «Триодіон. Си естъ: тріпсьнець...» київського друку 1627 року, естамп початку XVIII ст. різця І. Щирського та його пізніші репліки [48, с. 39, 40; 49, с. 182–183, 186–187; 77, (s. 25, 76), (il.) 24; 56, (с. 161, 165), (il.) 82; 32, с. 289–293; 51, арк. 129; 55, с. 22, 221, ил. 460; 41, с. 135, 137–138, мал. 50] (іл. 8–11). Щодо зображень другого типу, то найранішим відомим на сьогодні їхнім зразком є ілюстрація-дереворит з «Анфологіона...» львівського видання 1638 року роботи гравера Іллі [3, арк. 458 зв.; 55, с. 27, 326, ил. 663]²⁹. До них належить і ряд ікон XVIII ст., зокрема першої чверті – церкви Св. Параскеви с. Завадка (нині – територія Підкарпатського воєводства Польщі) (збір-

ка Історичного музею, Сянок, Польща) [68, с. 41, ил. 127], другої половини – з Галичини (збірка «Студіон», Львів) [16, с. 37, (ил.); 22, с. 63, (ил.) 37] (ил. 12–14).

Просторово-композиційне вирішення і склад стафажних житійних сцен у названих іконографічних типах суттєво відрізняється від ікон з клеймами. Сцени подаються тут в обширі єдиного ландшафту. При цьому розміщуються вони стосовно центральної масштабної фігури святого більш-менш упорядковано, симетрично. До речі, поширення у вітчизняному культовому мистецтві XVII ст. образів із житійними сценами на «пейзажних» задниках повною мірою відповідало загальній на той час тенденції з «натуралізації» художніх форм відтворення докільля й відмови від візантійських прийомів його умовного потрактування; тенденції, що вперше виявила себе ще в кінці XVI ст. під впливом, найімовірніше, західноєвропейського мистецтва Відродження і Маньєризму³⁰.

Щодо складу агіографічних сцен, то на всіх питомих іконописних зразках він порівняно нечисленний. Ідейно-тематичний план представлених тут сцен не виходить за межі оповіді початкового тексту «Життя...» авторства Пафнутія (Єгипетського); тексту, що лежить в основі більшості агіографічних редакцій, представлених у літературі різних Церков східнохристиянського світу, зокрема у греко-візантійській [7, с. 92–101]. Покладаючись на цей факт, реально стверджувати цілеспрямоване культивування і відтворення на українських теренах упродовж XVII – першої половини XVIII ст. саме давньої (початкової) версії «Життя...» святого, і пов'язаної з нею іконографії, принаймні їй (початковій версії) місцеві іконописці явно віддавали перевагу перед новішою, розлогішою. І для такої позиції була, як показує аналіз тогочасних реалій культурно-релігійного і мистецького життя, своя низка вагомих підстав.

З одного боку, цілком очевидно, що тематичний репертуар житійних сцен перелічених щойно образів Онуфрія Великого, вторуючи східнохристиянській, зокрема греко-візантійській, агіографічній традиції і певною мірою іконографічній практи-

ІСТОРИЯ

ці³¹, узгоджувався з однією загальнішою тенденцією в розвитку церковної культури Русі-України поунійного періоду (після 1596 р.), а саме: із цілеспрямованими зусиллями деякої частини представників як православного, так і греко-католицького церковного середовища, зосібна й серед мистців, на підтримку канонів і приписів грецького (візантійсько-руського) духовно-релігійного життя всупереч наростаючим впливам латинського Заходу [12, с. 12–23; 15, с. 11, 12, 13, 15, 16, 22; 40, с. 82–84, 93–94; 15, с. 31, 50, 51, 111; 2, с. 129–143; 14, с. 146]³². А це у свою чергу дає привід до поєднання згаданих явищ між собою, до визнання (бодай гіпотетичного) між ними причинно-наслідкового зв'язку. Утім, з другого боку, у мистецькому спадку римо-католицької церкви відомі близькі (більшою чи меншою мірою) іконографічні відповідники до аналізованих зображень раннього Нового часу Онуфрія з додатковими житійними сценами, насамперед образів з укляклою фігурою святого. Як приклади, назвемо вітраж 1598 року невідомого німецького автора з фігурою віссенбаського пресвітера Онуфрія (?) (м. Віссенбах, земля Гессен, Німеччина; колекція доктора Едмунда Мюллера) [96], образ «Причастя Святого Онуфрія» 1583 року пензля португальського майстра Васко Перейра (збірка Галереї давніх майстрів) [81]. Щобільше, ці та низка інших відповідників західнохристиянського походження хронологічно передують українським зразкам. Такі обставини цілком реально можуть указувати на генетичний зв'язок між ними. Показово, що застережений факт віддзеркалює протилежну за своїм ідейним спрямуванням тенденцію в розвитку місцевої церковної культури (як греко-католицької, так і православної), тенденції на зближення з латинським Заходом [12, с. 12–23; 15, с. 30, 31, 32, 36, 37, 45, 46, 49, 51, 53; 40, с. 79, 82–101; 15, с. 104–105, 118; 2, с. 132, 133, 134, 136–137, 138–139; 14, с. 145, 146, 147, 151]. Тобто аналізовані типи вітчизняних житійних безклеймових ікон Онуфрія Великого є (принаймні можуть бути) наслідком збігу, зближення й симбіозу різних за походженням і за внутрішньою мотивацією, але доволі схожих за ідейно-

тематичним наповненням мистецьких процесів і явищ, які з'являлися й діяли в духовному, зокрема церковно-культурному, просторі Русі-України впродовж раннього етапу Нового часу.

Сюжетні композиції досліджуваного дрогобицького стінопису також охоплюють винятково сцени початкової (пафнутіївської) версії історії життя святого, і цим він однозначно вторує згаданим образам Онуфрія з ландшафтним задником і житійними сценами, а заразом різниться від відомих іноземних зразків «клеймових» житійних ікон святого анахорета.

Як показують доступні літературні та образотворчі пам'ятки, найдавніша (початкова) версія «Життя св. Онуфрія» була назагал панівною в східнохристиянському світі Європи впродовж усього XVII ст. (в Україні та Білорусі – до третьої чверті / кінця XVII ст., у Росії – до кінця XVII – початку XVIII ст.), доки не набула поширення пізніша (доповнена / розширена) версія. Поява останньої в релігійно-культурному просторі Центрально-Східної і Східної Європи була зумовлена головно впливом західнохристиянської традиції, адже саме в церковному середовищі Західної Європи вона отримала кінцеве становлення та оформлення. Про це свідчить згадка Й. Петкевича італійської (посутньо – римо-католицької) локації найповнішої житійної версії, якою він скористався при написанні компіляційного тексту своєї праці [91]³³. Але перед тим, як потрапити на терени Русі-України, означена версія, найвірогідніше, стала відомою на Балканах, властиво на грецьких землях, викликавши тут появу житійних образів із клеймами. Щобільше, вона спричинилася до появи відповідної художньої форми і в італійському культурному мистецтві, хоча для західноєвропейської мистецької традиції періоду раннього Нового часу така структура була вже беззастережним анахронізмом. Приблизно від періоду пізнього середньовіччя в цьому європейському регіоні активно розвивався «панорамно-ландшафтний / пейзажний», так би мовити, іконографічний тип, що переконливо засвідчує вже згадана житійна багатофігурна композиція на пределлі од-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

ного з вітарів кафедрального собору Барселони пензля Рамона Десторенса (друга половина XIV ст., Каталонія, Іспанія) та пізньоготична композиція «Сцени з життя св. Онуфрія» авторства флорентійського маляра Лоренцо Монако (П'єро ді Джованні) (початок XV ст., Флоренція, галерея Академії) [90, coll. 1191–1192, 1200, (il.); 31, с. 207; 83; 33]³⁴. Натомість у руслі образотворчої практики ортодоксальних конфесій східної церкви, насамперед Греції і Росії, аналізована клеймова структура композиційно-іконографічної організації житійного образу св. Онуфрія Великого жодним чином не сприймається застарілою формою, як, до речі, і незвичним новотвором. На тлі іконописного спадку XVII – початку XVIII ст. цих країн вона постає цілком органічним явищем. Не випадково, що саме в Греції аналізована композиційно-іконографічна структура отримала і певну історичну тяглість, на що вказує часова різниця між уже згаданими двома зразками грецького походження. За це промовляє і графічна техніка виконання пізнішої з них.

Підсумовуючи викладений фактаж і логічні побудови, з достатньою підставовістю можна стверджувати: у спадку культового мистецтва Русі-України аналізоване монументальне зображення 40–60-х років XVIII ст. з дрогобицької церкви Св. Юра є унікальним зразком візуалізації житійного образу Онуфрія Великого з використанням «клеймової» композиційно-іконографічної структури. Ні серед попередніх, ні з-поміж пізніших зразків відтворення святого то-тожних чи подібних творів не зафіксовано. Цей стінопис, присутньо, – пізня й дещо трансформована модифікація «класичної» системи укладу центрального образу святого з додатковими сюжетними сценами житійного циклу в клеймах, що зародилася й набула особливого поширення в період розвинутого й пізнього середньовіччя. Також з'ясувалося, що нечисленність, а то й цілковита відсутність житійних образів (з клеймами) названого анахорета – характерна прикмета в історії житійної іконографії Онуфрія Великого багатьох (якщо не всіх) християнських країн Європи, а також, імовірно, Азії. Тобто названий вітчизняний

стінопис певною мірою віддзеркалює не лише місцеву специфіку розвитку аналізованого жанру, а й загальну тенденцію його поступу; тенденцію, початок якої у всіх відомих випадках припадає на період раннього Нового часу. Як свідчать результати досліджень, причини такого хронологічного виміру появи житійних ікон названого типу криються головню у факті введення до репертуару визнаних церквою агіографічних текстів (з наступним поширенням) сюжетно найрозлогішої й zarazом найпізнішої за часом постання редакції літературного «Життя св. Онуфрія». Певним чинником для цього послугувала, гадається, і не віджила на той час у мистецькій практиці Заходу та цілком повносила ще в образотворчій практиці Сходу традиція композиційного укладу зображення з використанням «середника» і «клейм». Відносно пізня поява житійного образу означеного типу в Русі-Україні знаходить своє пояснення в появі й розвитку тут альтернативної іконографічної форми представлення Онуфрія з додатковими мотивами та персонажами, а згодом і житійними сценами. Ідеться про тип зображення, у якому додаткові мотиви і сцени розміщені більш-менш регулярно обіч центральної фігури, але не в клеймах, а безпосередньо серед багатопланового ландшафту пустелі-пустині, що займає загальне тло образу. В Україні такі образи (із центральною ростовою чи улякклою фігурою святого) мали найбільшу популярність упродовж XVII ст., а поширення – до першої половини XVIII ст. включно.

Насамкінець варто зацентувати увагу на фактах відмінностей і збігів історичного розвитку образотворчого представлення ранньохристиянських преподобних відлюдників-пустельників Онуфрія Великого (Єгипетського) і Марії Єгипетської, культ яких у церковному мистецтві розвивався паралельно і образи яких нерідко подавалися в парі чи поруч (утворюючи своєрідну бінарну значеннєву систему), що й засвідчує приклад розпису бабинця дрогобицької церкви.

Нині в спадку церковного мистецтва Русі-України зафіксовано кілька питомо «середниково-клеймових» житійних зображень

ІСТОРІЯ

святої пустельниці, і деякі з них хронологічно передують дрогобицькій «онуфріаді». Конкретними прикладами тут слугують ікона другої половини XVII ст. із церкви Різдва Богородиці с. Лісковате (територія Західної Бойківщини, нині – у межах Польщі) та велика книжкова заставка гравера Василя Ушакевича з львівського «Тріодіон[а]...» 1664 року видання [30, с. 119–122; 52, арк. 377 зв.]³⁵. Тобто для вітчизняної практики іконописного відтворення житійної історії відомої ранньохристиянської подвижниці віри названий композиційно-іконографічний лад був, вочевидь, звичнішим, на відміну від представлення Онуфрія Великого з житієм. Такий тип житійних зображень перебував у репертуарі іконописців і XVIII ст., підтвердженням чого є відповідний стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича. Одна з основних причин такого стану церковного образотворення (і не тільки українського) полягає, слід гадати, у достатній сюжетній розвиненості того-таки літературного першоджерела, в обговорюваному випадку – тексті «Житія...» святої, написаному в першій половині VI ст. прп. Зосимою [17, с. 3–28]. Починаючи з другої половини XVII ст. паралельно з традиційними «клеймовими» житійними образами святої на західноукраїнських землях з'являються панорамно-ландшафтні / пейзажні (посутньо – картинні) форми представлення історії земного буття прп. Марії, що більшою мірою суголосили злободеннішим художньо-образним тенденціям вітчизняного мистецтва раннього Нового часу при відтворенні докільця: тенденціям, зумовленим впливами культури Заходу. Чи не найвиразніший приклад походить з іще однієї дрогобицької церкви – Воздвиження Чесного Хреста, яка стоїть поблизу Святоюр'ївського храму (буквально сусідує з ним). Ідеться про відповідну монументальну композицію 1675 року виконання на західній стіні церковної каплиці Іоанна Предтечі, розміщену на хорах [34, с. 30, 31, (ил.)]³⁶. У цьому випадку іконографія святої пустельниці також «випереджає» житійну іконографію Онуфрія Великого, у системі якої подібні пейзажно-панорамні композиції житійного жанру з'являються майже на

сто років пізніше (пор. згадані панорамні образи-картини з Онуфріївського монастиря Львова та Добромила).

Примітки

¹ Аналіз програми означеного стінопису див.: [23, с. 107–109; ін.]. Окрім «пустельницького», значеннєвий і образний лад розпису бабинця формує блок, присвячений темі Раю, що складається із зображень Небесного Єрусалима та Едему, а також тема заступництва і допомоги пресвятої Диви Марії в подібі «Богородиці Матері Милосердя / Богородиці Всім Скорботним Радість».

² Розписом зайнято дещо менше половини площі північної стіни та одну із трьох граней-заломів західної стіни названого церковного приміщення.

³ Ведучи мову про дві перші сцени верхнього регістру, слід застерегти значні втрати фарбового шару, а також деякі іконографічні розбіжності між лежачою фігурою знесилоного, напівживого монаха другої сцени і зображеннями прп. Пафнутія-інока в наступних сюжетах житійного циклу (так, голова лежачого персонажа відзначена німбом, який відсутній у фігури Пафнутія в сцені розмови з Онуфрієм і поховання анахорета). Однак це не заперечує ідентифікації образів ченців перших двох сцен саме як прп. Пафнутія-інока, адже всі вони мають аналогічну подобу, зокрема наділені сивою бородою, і однакове (за винятком, частково, сцени поховання) вбрання. Воднораз слід застерегти, що сцена «Видіння знесилоному Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла”» не відома як у найдавніших версіях «Житія св. Онуфрія», у тому числі й авторства самого прп. Пафнутія [98], так і в пізніших їхніх редакціях, наприклад тих, що мали поширення у практиці східної церкви, як-от у відповідному тексті «Мінології» імператора Василія II / Ватиканської Мінології (979–989), «Синксаря» Константинопольської церкви / «Синксаря» Сирмонда (кінець X ст.) [7, с. 92–97]. Натомість цей сюжет міститься в пізніх редакціях «Житія...», як наприклад у відповідному тексті четвертого тому «Книги житій святих...» (1705) Димитрія Туптала (Ростовського), де він представлений двічі [54, арк. 115, 115 зв.]. При цьому в названому агіографічному тексті не уточнюється природа «мужа с(вя)толѣпна...», на відміну від аналізованого зображення, автор якого замість означеного персонажа відтворив Христа. Характерно, що в аналогічній ситуації малолітньому Онуфрію, який вирушив у пустелю, явився ангел-охоронець у вигляді променя світла [54, арк. 116 зв.–117]. Відсутність однозначної ідентифікації «мужа с(вя)толѣпна...» в тексті «Житія...» не дозволяє беззастережно ототожнити персонажа видіння Онуфрія-отрока з ангелом-охоронцем. Проте в східно- та західнохристиянському богослов'ї і / чи іконографії відомий образ Саваофа-ангела і Христа-ангела (напр., у композиціях «Перший день тво-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

рення», «І спочив Господь у день сьомий», «Трійця (старозавітна)», «Розп'яття у чреві Отчім», «Христос – блага мовчання») [45, с. 17–31]. Ці багатомірні символічні образи цілком узгоджуються з характеристиками пошукуваного літературного образу та його іконографічним утіленням у дрогобицькій композиції «Видіння знесиленому Пафнутію “мужа с(вя)толѣпна, прекрасна и пресвѣтла” (Христа)».

⁴ Праворуч від сцени «Поховання Онуфрія Пафнутієм» площа зображення зайнята краєвидом залісненого пагорба (з окремими групами дерев). Інших сцен на цій ділянці розпису, що має чималі втрати (особливо при самому правому краю), не фіксується.

⁵ Зміст другої сцени означеної композиції, а саме: намір Пафнутія поділитися вбранням з оголеним Онуфрієм при першій їхній зустрічі – не узгоджується з текстом «Життя св. Онуфрія» [98; 7, с. 92–97; 54, арк. 115 зв.–118]. Натомість він (зміст) явно перегукується з аналогічною поведінкою Зосими під час зустрічі останнього з Марією Єгипетською [17, с. 8].

⁶ Таке датування належить мистецтвознавцю і реставратору, багаторічному дослідникові стінопису Святоюр'ївської церкви Л. Скопу.

⁷ За переліченими характеристиками значно поступаються дрогобицькому зразкові інші відомі монументальні композиції раннього Нового часу, присвячені Онуфрію Великому, як-от відповідний стінопис 20-х – початку 30-х років XVIII ст. у нижній частині північної спожовини тріумфальної арки Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври [36, с. 191, (кол. іл.-вклейка)], стінопис початку XVIII ст. у верхній частині західної стіни бабинця церкви Св. Миколая в с. Середнє Водяне Закарпатської області [20, с. 98, 153, іл.].

⁸ «Нетрадиційність» аналізованого живописного комплексу дрогобицької церкви могла бути зумовлена його незавершеністю. Праворуч від обрамленої ростової фігури святого площина стіни лишилася не замальованою. На ній видніється тільки контурний рисунок-обрис досить широкої орнаментальної смуги, що мусила означити / обмежити по вертикалі правий край розпису, відділивши його від інших можливих зображень на східній ділянці стіни. При цьому поблизу головного образу давній маляр лишив вільний проміжок стіни. За шириною він трохи менший від двох нижніх лівих клейм (до кута зламу площини стіни). Це дає підстави припустити, що в задум іконописця могло входити розміщення тут додаткових сцен із життя святого, хоча жодних слідів попередньої розмітки на ній не простежується (іл. 1). Утім, годі не помітити, що розташування житійних сюжетів досліджуваного розпису значною мірою підпорядковане конкретній архітектурно-просторовій ситуації північно-західної частини бабинця, характеру і розміру стінних площин, ніж структурним нормам пошукуваної жанрової форми. Вочевидь, маляр-виконавець не надто переймався усталеними іконографічними канонами, досить вільно переосмисливши їхню схему. Через це аналізований живописний комплекс можна прирівняти до традиційних житійних образів із клеймами тільки з певною умовою.

⁹ Вони або не збереглися через свою нечисленність, або їх зовсім не було.

¹⁰ Питання початку застосування «клеймової структури» в іконописі давньої Русі є дискусійним. Якщо покладатися на хронологічні атрибуції Т. Ніколаєвої деяких зразків дрібної культової різьби, що гіпотетично приписується новгородській школі, то про достатньо активне послугування цією композиційною структурою давніми східнослов'янськими майстрами можна говорити вже з XI–XII ст. [37, с. 9–10, (52), (ил.) 3; 38, с. 26, (175, 176), табл. 14: 1; 15: 1, 2]. Щоправда, цітаки новгородські твори Г. Риндіна свого часу продачувала XIV ст. [44, с. 192]. Найдавніша з уцілілих ікон пошукуваного типу, що пов'язується з Києвом («Микола Зарайський із житієм»), походить з початку XIV ст. Воднораз найдавніші привозні візантійські ікони такого типу на наших землях (напр., «Св. Георгій із житієм» із Георгіївського монастиря м. Балаклави, Крим) датуються XII–XIII ст. [57, с. 5–6, 9, (табл.) IX, XVI].

¹¹ Огляд ідейно-формального ладу та історичного розвитку житійного жанру у візантійській літературі див.: [18]. Принагідно зауважимо, що синонімом до поняття «житійний жанр» С. Полякова використовує поняття «житійний стиль» [18], що не є доречним з огляду на суттєву понятійно-змістову відмінність термінів «жанр» і «стиль».

¹² Див., наприклад, відповідні ікони другої половини / кінця XIV – XVII ст., присвячені свв. Миколаю, Параскевам (великомучениці й преподобній), Георгію (Юрію), Димитрію Солунському, Василю Великому, Варварі, Марії Єгипетській, Іоанну Предтечі, Февронії, Микиті, Космі та Даміану, Стефану, Саві, іншим святым [19, с. 261–303, іл.; 10, с. 6–143, іл.; 6, с. 170–187, 208–285; 11, с. 23, 44, 48, 50, 51, 68, 128, 132, 142, 146, 189, 192, 199, 200, 202, 203, 221, 228, іл. 14, [кол. іл.] 8, 10, 11, 12, 20, 44, 45, 52, 53, 88, 89, 91, 92, 95, 106, 114; 46, с. 62, 63, ін., (ил.) 85, 91, ін.; 77, (s. 21, 25, 30), (ил.) 5, 6, 8, 10, 23, 40; 68, s. 34, 35, 36, 37, 39, 40, ил. 11, 12, 13, 14, 25, 42, 59, 64, 86, 103; 56, (с. 36–37, 46–47, 50–51, 58–59, 81–82, 94–95, 100–103, 150–153), (ил.) 2, 9, 11, 16, 32, 39, 43, 77; 29, с. 73–77; 99, s. 94, 100, 106, 111, 121, 124, 172; ін.].

¹³ Принагідно згадаємо відповідні образи Архангела Михаїла [19, с. 261–303, іл.; 11, с. 23, 44, 48, 50, 51, 68, 128, 132, 142, 146, 189, 192, 199, 200, 202, 203, 221, 228, іл. 14, (кол. іл.) 8, 10, 11, 12, 20, 44, 45, 52, 53, 88, 89, 91, 92, 95, 106, 114; 46, с. 62, 63, ін., (ил.) 85, 91, ін.; 77, (s. 21, 25, 30), (ил.) 5, 6, 8, 10, 23, 40; 68, s. 34, 35, 36, 37, 39, 40, ил. 11, 12, 13, 14, 25, 42, 59, 64, 86, 103; 56, (с. 36–37, 46–47, 50–51, 58–59, 81–82, 94–95, 100–103, 150–153), (ил.) 2, 9, 11, 16, 32, 39, 43, 77; ін.].

¹⁴ Прикладом цього підрозділу може слугувати образ Різдва Христового з історіями (XVII ст.) зі збірки Окружного музею в Перемишлі [77, (s. 22, 67), (ил.) 15].

¹⁵ Відомості про цей естамп і світлину в наше розпорядження надав співробітник Музею замку м. Ланьцута (Польща) Ярослав Гемза, за що висловлюємо йому щиро вдячність.

Принагідно слід застеретти майже повний збіг складу й послідовності житійних сюжетів у клеймах грець-

ІСТОРИЯ

кого естампа з твором італійця П. Монтаніно, що може свідчити про спільне не лише літературне, а й іконографічне джерело обох порівнюваних зображень.

¹⁶ Фабула життя святої пустельниці на означеному образі розгортається відповідно до сюжетної лінії тексту літературного «Життя прп. Марії Єгипетської», складеного старцем Зосимою. Вона розпочинається у верхньому клеймі-панорамі, де представлено поспіль чотири сцени, присвячені першій зустрічі й першому спілкуванню Зосими з відлюдницею Марією. Згодом вона переходить до лівобічних і правобічних клейм, розгортаючись згори донизу. У них відтворено вісім сцен історії земного буття преподобної, починаючи від епізоду розмови молодої Марії з групою прочан на березі моря, які відпливали до Єрусалима на святкування дня Воздвиження Чесного Хреста, і до поховання святої Зосимою в пустелі.

¹⁷ Див. примітку 8. Сумнівність розміщення на цій вільній ділянці північної стіни додаткових сцен життєвого циклу випливає з відсутності на її поверхні, як уже зазначалося, будь-якої графічної розмітки гіпотетичних «клеім», а ще помітно вужчі розміри її від інших ділянок, зайнятих аналогічними структурними частинами аналізованого стінопису.

¹⁸ Про можливі розбіжності між укладом життєвих сцен стінопису й послідовністю відповідних епізодів у тексті «Життя...» вже згадано на початку статті. Щодо «нестандартних» укладів життєвих сцен, то їхні приклади відомі в церковній образотворчій практиці насаперед і головні з періоду раннього Нового часу. Так, на іконі «Великомученик Георгій-зміборець із житієм» першої чверті XVIII ст. з Тверської провінції Росії (збірка Музею імені Андрія Рубльова, Москва) життєві сцени розташовані «по колу» проти руху сонця [59, с. 52–53, 56].

¹⁹ На думку польської дослідниці М. Пшезджецької опублікований образ є лише фрагментом більшої за розміром життєвої композиції [92, с. 62–63, (132), (il.) 54]. Однак таке визначення не узгоджується з характером потрактування вертикальної розмежувальної лінії (подвійної темно-світлої) між основним поколінним зображенням святої і життєвими сценами, що видніються ліворуч від нього, та темною контурною вертикаллю (так само подвійної світло-темної), що обмежує основний образ справа. Остання набагато ширша від попередньої, а головне – є частиною загальної мальованої обрисової рамки цілої ікони.

²⁰ Мова насаперед про одне з італомовних «Життів св. Онуфрія (Vita di S. Onofrio / tradotta dal Latino di S. Gio)», видрукуване перед 1698 роком, на яке свого часу покликався греко-католицький протоархімандрит Йозеф Петкевич прямо в назві свого компіляційного за характером тексту «Життя св. Онуфрія» [91]. Серед таких могли бути видання, здійснені Андреа Піонно (Andrea Pionno) в Мілані 1623, 1639 і 1664 роках або П'єтро Пропоні (Piet. Proponi) в Палермо 1681 року [79, с. 315]. Тут згадаємо текст відповідної версії «Життя...» і фламандського (антверпенського) видання кінця XVII ст. [61, р. 519–533].

²¹ Як засвідчено дослідженнями, «життєве» зображення того чи іншого святого (власливо його (образу) іконографічний лад) безпосередньо пов'язане із сю-

жетним і фактографічним планом відповідного літературного твору, зокрема літургійного тексту Мінологіону [5, с. 285, 286, 291, 293, 294]. Між собою ці різновидові явища співвідносяться як вторинна ідейно-тематична система до первинної, фактично як художня ілюстрація до вербального першоджерела. Щобільше, із сув'язі формальних характеристик з очевидністю постає зумовленість і їхніх історичних планів: час постання та поширення життєвих ікон напряду узалежнений від часу появи та функціонування відповідних літературних текстів. У цьому взаємовідношенні не є винятком і життєві зображення св. Онуфрія Великого.

²² Наразі поміж італійських зразків назвемо ростовий образ святого з ангелами, які тримають корону над його головою, виконаний анонімним болонським маляром XIV ст. на колоні храму [62]. Стосовно Німеччини, то тут з XV ст. відомий іконографічний підтип подоби Онуфрія Великого у вигляді вкритого волоссям пустельника з листяною опаскою на череслах, короною на голові і додатковим /-и атрибутом /-ами (зазвичай хрестом) у руці /-ках. Такі й подібні зображення мали поширення і в XVI ст. Приклади: живописний образ святого на повний зріст (із хрестом) близько 1460 року роботи баварського майстра [65], графічний образ укляклого святого близько 1460–1470 років невідомого гравера з Аусберга (Музей мистецтва Метрополітен, США) [94]; образ «Антоній Ереміт (Великий) і Онуфрій» (останній з облаткою і посохом) 1492 року (Швейдніц, Сілезія, нині – у межах Польщі) [69, Sp. 570, (Abb.) 307]; образ святого (з хрестом і облаткою), розміщений в лівому «крилі» скульптурно-живописного вітваря Св. Марії 1517–1520 років роботи Майстра з Рабендена і майстерні (каплиця Св. Георгія в замку Untereikofen; Національний музей, Мюнхен) [73; 85]; гравюра 1508 року святого (без хреста) різця Х. Бургмаєра [70], ін.

До аналогічного потрактування образу Онуфрія Великого вдавались у наступні століття художники й інших країн Заходу, зокрема Хосе де Рібера 1637 року (поясний образ-портрет) в Іспанії [97]. При цьому до царської корони святого додавали ще й берло.

²³ Це спостереження міститься в коментарях М. Трубачової [26, с. 39, 120].

²⁴ У західнобілоруському Благовіщенському монастирі під м. Супраслем на Підляшші (нині – у складі Білостоцького повіту Підляського воєводства Польщі), куди в 1693 році за розпорядженням митрополита Кіпріана Жаховського перенесли друкарню з василіанського Свято-Троїцького монастиря Вільно, до 1756 року було здійснено шість видань книги «OFFICIUM i Summarium przedziwnego żywota świętego ojca naszego Onufryusza, królewicza perskiego...» [72, s. 14 (notka 22)]. На жаль, ці видання лишилися недоступними для нас, тому наразі годі визначити ступінь збіжності між польськомовними текстами віленського й супрасльських видань «Життя...» святого. Утім, зважаючи на різницю в назвах і обсязі, а також на факт появи 1696 року в Супрасльському монастирі за участю того-таки Й. Петкевича (Петковича) «Життя...» преподобного авторства св. Пафнутія, виданого кирилицею, є підстави перед-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

бачати і в пошукуваних польськокомовних виданнях пафнутіївську агіографічну версію.

²⁵ Принаймні конкретні докази на підтвердження протилежного стану донині відсутні.

²⁶ Склад іконографічних мотивів (відсутність центрального образу святого), їхній композиційний стрій і жанрова специфіка (виразний літературно-оповідний характер) означеного твору (НМЛ, інв.: Кв-25230, і – 776, дерево, левкас, темпера, олія), а також його видовжений по горизонталі формат і порівняно невеликий розмір (29,5 см x 75,5 см x 2,8 см), викликають стійку асоціацію із сюжетними композиціями (в картушах) на цоколі (пределлі) церковних вівтарів або іконостасів [див., напр.: 60, с. 185; 1, с. 66, 67; 27, с. 32, 39, 41, 42, 354–378, 480–494, (іл.)]. Тим-то аналізовану ікону найвірогідніше вважати частиною певного церковного архітектурно-різьбярсько-малярського комплексу, властиво – доповненням до значно більшого (головного) живописного образу, якому вона мала відповідати за ідейно-богословською програмою. З огляду на останню передумову, житійна ікона лучилася з головним зображенням, що присвячувалося або самому Онуфрію Великому, або іншим популярним в Галичині на початку XVIII ст. носіям пустельницького чи монашого чину (наприклад, прп. Марії Єгипетській, Антонію Печерському).

²⁷ Нині зберігається в Крехівському монастирі [49, с. 198, 226, (іл. між с. 176–177); 50, с. 138].

²⁸ О. Сидор об'єднав ці зображення в групу другого еволюційного етапу розвитку іконографії святого у вітчизняному церковному мистецтві [50, с. 137].

Щодо розвинутого архітектурного мотиву на іконах з Лагодова, Боберки, Верхньої Яблоньки та ін., то, на думку І. Мицька, у них відтворено культові й господарчі споруди Онуфріївського монастиря в Лаврові поблизу м. Старий Самбір (Львівщина) [35, с. 28–29, 32, іл.]. Не відкидаючи повністю такої ідентифікації, зорієнтованої на місцеву культурно-релігійну ситуацію, слід, однак, мати на увазі й показники самого тексту «Житія...», у якому згадується монастир Ериті [Erete] у Фіваїді, де перебував з дитячих років майбутній святий [98], та єгипетський монастир (безіменний), з якого вийшов прп. Пафнутій-інок [98; 54, арк. 113]. Наразі, вірогідно, маємо справу з типовим для культового мистецтва явищем зрощування різних за походженням, але внутрішньо несуперечливих змістових планів, інакше кажучи – нашарування значенневостей. Слушність такого ототожнення з очевидністю підтверджується типологічною сумісністю ікон XVII–XVIII ст. з ростовою фігурою святого і стафажними житійними сценами посеред гористого зазвичай ландшафту на заднику з представленнями образу анахорета з елементами «пейзажу», зокрема архітектурного, відомого ще з початкового етапу розвинутого середньовіччя в образотворчій практиці Нубії та коптів Нижнього Єгипту. Мова насамперед про стінописне зображення кінця X чи початку XI ст. з кафедрального храму м. Фарас (область Шардіах – історична Нубія, Північний Судан), на задньому плані якого видніються обриси смоковниці та монастиря (збірка Національного музею, м. Хартум, Судан) [86, р. 195–207; 82, р. 149; 80, Sp. 84–85, (Abb.) 1; 66,

S. 26, Abb. 4]. Зображення пальми позаду фігури святого демонструє стінопис церкви XIII ст. з коптського монастиря Барамус у Скиту (Ваді-Натрун, Єгипет) [8, с. 33, ил. 2]. Однак тут представлено ще й фігуру Пафнутія (у значно зменшеному масштабі), і, можливо, обрис скелі з печерою [8, с. 33–34, ил. 2]. Фігура Пафнутія, а також силует скелі і / чи печери на другому плані видніються й на стінописному образі святого зі святилища Св. Макарія в тому-таки Скиту (969–1173 рр., Єгипет) [8, с. 34–35, ил. 3]. Продовження такого типу, хоча й дещо відмінне, віднаходимо серед італійських зображень XIV–XV ст. великого єгипетського анахорета. Наразі йдеться про живописні відтворення фігури святого в оточенні двох левів на тлі скелястого пейзажу з печерою і деревами, як-от на лівій ступці триптиха XV ст. з приватної колекції (Флоренція) [76] та правої ступки вівтаря XV ст. тосканської школи [100], урешті, відомий рисунок флорентійця Бернардо Дадді (бл. 1280–1348) (збірка Бібліотеки Рікардіана, Флоренція), на якому обабіч масштабної центральної фігури Онуфрія видніються маленькі фігурки двох левів, а ліворуч зображено ще й Пафнутія, який припадає вустами до босої ноги святого [89, р. 1010; 90, col. 1200].

²⁹ До речі, цю-таки гравюру було повторно використано у львівському виданні «Анфологон[а]...» 1643 року [4, арк. 519]. На ній обіч центральної фігури укладлого святого представлено дві додаткові агіографічні сцени.

³⁰ Ці тенденції почали виявлятися ще в другій половині / кінці XVI ст. в цілому ряді західноукраїнських ікон, коли на заміну давнім «шаблонам» в іконописну практику поступово приходив «натурніший» погляд на краєвид (насамперед гірський) і способи його відтворення (аж до спроб наслідування повітряної перспективи), що свого часу відзначив ще І. Свенціцький [47, с. 64–65, (іл.) 83].

³¹ Див. примітку 28.

³² Попри численні запозичення з художньої культури Заходу впродовж XVI–XVII ст., переламний момент у латинізації й полонізації культури греко-католицької церкви настав після ухвали низки постанов Замойського синоду (собору) 1720 року [25; 15, с. 51; ін.].

³³ Опосередковано західне походження пошукуваної версії підтверджує і приписка в тексті книги Д. Туптала щодо відсутності згадок про рід, батьків, місце народження святого в «Житіях...» «на словенському діалекту» та існування натомість відповідних текстів «на иньхъ языкахъ» [54, арк. 122 зв.]. За спостереженням М. Трубачової, і сам текст аналізованого варіанта «Житія...» (у викладі Д. Туптала) містить певні «західні» риси, а саме: згадку про оленя, який явився вітцеві майбутнього святого в пустелі, а також порівняння білого хліба зі снігом [26, с. 40]. Утім, такі судження не позбавлені контроверсійності.

³⁴ Принагідно згадаємо монументальну фрескову композицію «Анахорети» роботи анонімного болонського майстра в приміщенні Кампосанто в м. Пізі (близько 1360 р., Італія), яка подає панораму (своєрідний збірний образ) пустельного буття багатьох преподобних відлюдників-аскетів [31, с. 225, 226, 497, табл. 181].

ІСТОРИЯ

³⁵ Заставку було використано і в перевиданні цієї книги 1717 року [53, арк. 241]. Дещо осторонь від цих зображень стоїть ікона на полотні із церкви с. Войнилів (Івано-Франківської обл.), яка належить до житійних, але позбавлена середника з фігурою святої [30, с. 122].

³⁶ Показово, що П. Жолтовський свого часу назвав це зображення, яку датував 1672 р., «пейзажною композицією», що «об'єднує низку сцен із "життя" Марії Єгипетської», позаяк кожна з них «виступає в єдиному для всієї композиції ландшафті, включаючи її архітектурні мотиви» [20, с. 85].

Джерела та література

1. *Александрович В.* Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть / Володимир Александрович // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. 227. – С. 57–87.

2. *Александрович В.* Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво / Володимир Александрович // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань», Львів, Київ, Харків, 20–23 червня 1995 р. – Львів, 1996. – С. 129–143, (16 с.), іл.

3. *Анфологон...* – Львів : Типографія братства, 1638. – 2, [8], 637 арк. : іл.

4. *Анфологон...* – Львів : Типографія братства, 1643. – 2, [8], 713 арк. : іл.

5. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Ханс Бельтинг. – Москва : Прогресс-Традиция, [2002]. – 749 с. : ил.

6. *Бурковська Л. В.* Ікони св. Миколи в українському малярстві кінця XIV–XVI століть: генеза, особливості іконографії та семантики / Любов Володимирівна Бурковська. – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2009. – 264 с. : іл.

7. *Войтенко А. А.* Греческие оригиналы кратких славянских редакций Жития св. Онуфрия: предварительные замечания / А. А. Войтенко // Византийский временник. – Москва, 2012. – Т. 71 (96). – С. 92–101.

8. *Войтенко А. А.* Коптская монастырская иконография святого Онуфрия Великого / А. А. Войтенко // Вестник ПСТГУ. I : Богословие. Философия. – Москва, 2012. – Вып. 1 (39). – С. 30–40, ил.

9. *Войтенко А. А.* Коптское «Житие св. Онуфрия» и египетское монашество в конце IV в. / А. А. Войтенко // Культура Египта и стран Средиземноморья в древности и средневековье. Сборник статей памяти Т. Н. Савельевой. – Москва, 2009. – С. 127–145.

10. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2008. – 152 с. : іл.

11. *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог / Марія Гелитович. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького ; Київ : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.

12. *Галадза П., о.* Літургійне питання і розвиток богослужіння напередодні Берестейської унії аж до

кінця XVII століття / о. Петро Галадза // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань», Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів, 1997. – С. 1–29.

13. *Гудзяк Б.* Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії / Борис Гудзяк. – Львів : Інститут історії Церкви Львівської богословської академії, 2000. – XVI, 426 с. : іл.

14. *Дискусія // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань», Львів, Київ, Харків, 20–23 червня 1995 р. – Львів, 1996. – С. 144–159.*

15. *Дискусія // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань», Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів., 1997. – С. 29–53, 101–124.*

16. *Дмитрух С., о.* Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / о. Севастіян Дмитрух. – [Б. м.] : [б. в], 2005. – Ч. I : Врятовані від загибелі й забуття. – 96 с. : іл.

17. *Житие Преподобной Марии Египетской // Житие и акафист Преподобной Марии Египетской. – Киев : Свято-Успенская Киево-Печерская лавра, 1998. – С. 3–28.*

18. *Жития византийских святых / пер. Софьи Поляковой. – Санкт-Петербург : Corvus, Terra Fantastica, Roscco, 1995. – 484 с.*

19. *Житійні ікони // Дмитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України XII–XV ст. / Патріарх Дмитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2004. – С. 261–303, іл.

20. *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1988. – 160 с. : іл.

21. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1978. – 328 с. : іл.

22. *Забашта Р. В.* Образ оленя в християнському мистецтві на теренах України (Середньовіччя – ранній Новітній час) / Ростислав Забашта ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2014. – 176 с. : іл.

23. *Забашта Р.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича (зауваги до ідейно-образної програми й культу преподобного Онуфрія) / Ростислав Забашта // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра в дослідженнях. Перші читання. Матеріали виступів 23 червня 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич, 1998. – С. 107–126, іл.

24. *Забашта Р.* Фресковий образ святого Онуфрія Великого в Софії Київській: історико-іконографічний вимір / Ростислав Забашта // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2014. – Вип. 8. – С. 119–143 : іл.

25. *Замойський собор [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litopys.com.ua/encyclopedia/storichn-pod-chas-v-vazhkih-viprobuvan/zamoyskiy-sobor/>.*

26. *Ікона «Онуфрій Великий, с житієм в 14-ти клеймах» – пам'ятник русскої северної живописи Петровської епохи / сост. и отв. ред. М. С. Трубачева. – Москва : СканРус, 2005. – 184 с. : ил.*

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

27. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог / авт. проекту: Мирослав Откович, Володимир Турецький, Степан Кубів. – Львів : [б. в.], 2005. – 512 с. : іл.
28. Кавалер д'Апріно [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/>.
29. *Канарська-Луцан О.* Три житійні ікони Іоанна Предтечі в українському іконописі XVI ст. / Ольга Канарська-Луцан // Волинська ікона : дослідження та реставрація. – Луцьк, 2004. – Вип. 11. – С. 73–77, іл.
30. *Колос О.* Ікона XVII ст. «Св. Марія Єгипетська з житієм» із церкви Різдва Богородиці с. Лісковате (НМЛ, інв. № Кв-28077, І-1819) / Олеся Колос // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 119–124, (5 с.), іл.
31. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения / В. Н. Лазарев. – Москва, 1959. – Т. 2 : Искусство Треченто. – 586 с. : табл.
32. *Лильо-Откович З.* До питання атрибуції і реставрації ікони «Святий Онуфрій» початку XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові / Зоряна Лильо-Откович // Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові драганівські читання. – Львів, 2007. – С. 289–293, іл.
33. *Лоренцо Монако (Lorenzo Monaco)* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://das-gift.livejournal.com/13788.html?thread=9948>.
34. *Міляева Л.* Росписи церкви Воздвиження / Л. Міляева // Творчество. – Москва, 1980. – № 7 (283). – С. 28–31, ил.
35. *Мицько І.* Про початки Святоонуфрійського монастиря у Лаврові / Ігор Мицько // Лавра. – 1999. – № 6. – С. 27–35, ил.
36. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври : каталог / авт.-упоряд. А. Кондратюк. – Київ : КВІЦ, 2005. – 252 с. : іл.
37. *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков : альбом / Т. В. Николаева. – Москва : Советский художник, [1968]. – 48, [128] с. : ил.
38. *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. / Т. В. Николаева. – Москва : Наука, 1983. – 232 с. : ил.
39. Онуфрий Великий, преподобный (IV) // Православная энциклопедия святости. – Москва, 1997. – Т. 2. – С. 56. – [Ил.].
40. *Підручний П., о.* Початки Василіанського чину і Берестейська унія / о. Порфирій Підручний // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань», Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Львів, 1997. – С. 79–101.
41. *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – Київ : [Український науковий інститут книгознавства], 1926. – 142 с. : іл.
42. *Пуцко В.* Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. / Василь Пуцко // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2005 рік. – Львів, 2005. – Кн. 2. – С. 712–719.
43. *Рутенбург В. И.* Италия и Европа накануне Нового времени / В. И. Рутенбург. – Ленинград : Наука, 1974. – 12, 324 с. : ил.
44. *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков / А. В. Рындина. – Москва : Наука, 1978. – 192 с. : ил.
45. *Сакович А. Г.* Народная гравированная книга Василия Кореня (1692–1696) / А. Г. Сакович. – Москва : Искусство, 1983. – 168 с. : ил.
46. *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72, 132 с. : іл.
47. *Свенціцький І.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків / І. Свенціцький. – Львів : [б. в.], 1928. – XII, 100, 1 с. : іл.
48. *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво / Олег Сидор // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 36–42, ил.
49. *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві / Олег Сидор // Старосамбірщина. – Львів, 2004. – [Вип.] 3. – С. 162–229, (11 с.) : іл.
50. *Сидор О.* Під опікою святого Онуфрія Великого / Олег Сидор // Монастир святого Онуфрія у Львові. – Львів, 2007. – С. 130–164, (2 с.), ил.
51. Тришдіон. Си естъ: тріпсьнець.... – Київ : Друкарня лаври, 1627. – 2, [4], 802 арк.
52. Тришдіон. Си естъ, тріпсьнець... – Львів : Типограф. братства, 1664. – 2, [4], 436 арк.
53. Тришдіон. Си естъ, тріпсьнець святої великої чотирьдесятниці... – Львів : Типограф. братства, 1717. – 2, [4], 436 арк.
54. *[Туптало Д.]* Книга житій с(вя)тых въ славу С(вя)тыя Животворящія Тр(ои)цы Б(о)га хвалимаго въ с(вя)тыхъ своихъ на три м(еся)цы четвертыи іюнь, іюль, августъ... – [Київ] : Изданная в Лавръ Печерской Киевской, 1705. – 2, [1], 790 арк.
55. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР... / сост.: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. – [Москва : Государственная библиотека СССР..., 1976]. – Вып. 1 : 1574 – I половина XVII в. – 478 с. : ил.
56. Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с. : іл.
57. Українське середньовічне малярство : альбом / авт.: Г. Логвин, Л. Міляева, В. Свенціцька. – Київ : Мистецтво, 1976. – 234 с. : іл.
58. *Филлипсон М.* Религиозная контрреволюция в XVI веке. Тридентский собор / М. Филлипсон ; пер. с фр. – 2-е изд. – Москва : Либроком, 2011. – 424 с. – (Академия фундаментальных исследований: история).
59. Шедеври давньоруського мистецтва. Ікони XV–XVII століть з колекції Музею імені Андрія Рубльова / [Електронний каталог виставки]. – [б. м.], 2013. – 62 с. : іл.
60. *Ярема В., о.* Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України / о. Володимир Ярема // Православний вісник. – Львів, 1961. – № 5–6. – С. 177–190.
61. Acta Sanctorum... Iunii. II. – Anversa, 1698. – 680 p.

ІСТОРИЯ

62. Anonimo bolognese sec. XIV, Sant'Onofrio e angeli... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?apply=true&componi_OA=AND&galleria=true&decorator=layout_S2&tipo_ricerca=avanzata&mod_SGT1_OA=contiene&SGT1_OA=Sant%27Onofrio&ordine_OA=rilevanza&percorso_ricerca=OA&pagina=3.
63. Anonimo, Montanini Pietro – sec. XVII – Sant'Onofrio; Scene della vita di sant'Onofrio [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=102033.
64. *Baranowicz Ł.* Żywoty świętych ten Apollo pieie... / Łazarza Baranowicza – [K.] : Z Typograhpiey Kijowo-Pieczerskiéy, 1670. – [8], 404, [14] s.
65. Bayerischer Meister um 1460 DER HEILIGE ONUPHRIUS [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/956-1/1507-bayerischer-meister-um-1460.html>.
66. *Bommas M.* Onuphris und Pasis in der Ostkirche / Martin Bommas // Menschenbilder – Bildermenschen: Kunst und Kultur im alten Ägypten. – Norderstedt, 2003. – S. 15–36, Abb.
67. Biblia Pauperum. Affreschi Medievali in Ciaciaria. Fontechiari [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cosmati.it/Affreschi%20della%20Ciaciaria%20pagine%20web/Fontechiari.htm>.
68. *Biskupski R.* Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, (152) s. : Il.
69. *Braun J.* Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst / Joseph Braun. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1943. – 854 Sp. : Abb.
70. *Burgkmair d. Ä., Hans:* Hl. Onuphris [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Burgkmair+d.+%C3%84.+Hans%3A+Hl.+Onuphris>.
71. Chiesa e Convento di S. Onofrio [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.romeartlover.it/Vasi123a.htm>.
72. *Dembska A.* Ślady kultury starożytnego Egiptu w kulturze pogranicza / Albertyna Dembska // Granice i pogranicza. Historia codzienności i doświadczeń. – Białystok, 1999. – T. 1. – S. 11–14.
73. File: Marienaltar Unterelkofen BNM img 02.jpg [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marienaltar_Unterelkofen_BNM_img02.jpg?uselang=uk.
74. Flügel mit hl. Eremiten von einem Altar aus der Kartause Christgarten (Gemälde, Tafelgemälde) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=de&u=http://id.gnm.de/obj/Gm1106&prev=search>.
75. *Gaballo M.* Un Sant'Onofrio tra le *iconae depictae* della Cattedrale di Nardò... / Marcello Gaballo [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.fondazioneiterradotranto.it/2012/09/03/riemergere-un-santonofrio-tra-gli-affreschi-medievali-della-cattedrale-di-nardo/>.
76. Heiliger Onuphris [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.europeana.eu/portal/record/08562/13342EDCB57C2B01F91608668FE2FBF7C093D94.htm>.
77. Ikony ze zbiorów Muzeum okręgowego w Przemyślu. – [Kraków] : Krajowa agencja wydawnicza w Krakowie, [1981]. – [100] s. : il.
78. Ing. *Gianni Carluccio.* La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria in Galatina Dott [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.giannicarluccio.it/wordpress/?p=379>.
79. *J. N. Onufry,* święty, pustelnik (12 Czerw.) / J. N. // Encyklopedia kościelna. – Warszawa, 1891. – T. 17. – S. 314–315.
80. *Kaster G.* Onuphris (Eunuphris, Honufrius) der Große / G. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom ; Freiburg ; Basel, Wien, Herder, 1976. – Band 8 : Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer. Register. – Sp. 84–88, [Abb.].
81. Kommunion des heiligen Onuphris Pereyra, Vasco (um 1535–1609)... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=368724>.
82. *Kubińska J.* Inscriptions grecques chrétiennes / Jadwiga Kubińska. – Warszawa : Éditions scientifiques de Pologne, 1974. – 192 p., ill. – (Faras IV).
83. Lorenzo Monaco Scene from the Life of St. Onuphris [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.chinafineart.com/oilpainting/image/29723-Scene_from_the_Life_of_St.Onuphris-Lorenzo_Monaco.html.
84. Madonna and Child Enthroned with Saints [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/459010?rpp=20&pg=1&ft=tommaso+del+mazza&pos=1>.
85. Meister von Rabenden [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://de.wikipedia.org/wiki/Meister_von_Rabenden.
86. *Michałowski K.* Polish Excavations at Faras 1962–1963 / K. Michałowski // Kush. – Khartoum, 1964. – Vol. 12. – P. 195–207.
87. MONTANINI, Pietro. Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 75 (2011) di Bernardetta Nicastro [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=it&u=http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-montanini_%28Dizionario_Biografico%29/&prev=search.
88. Ο Άγιος Ονούφριος [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://anemourion.blogspot.com/2013/12/blog-post_576.html.
89. Onuphre (12 juin.) // Iconographie de l'art chrétien par Louis Reau. – Paris, 1959. – T. 3 : Iconographie des saints. 2 : G–O. – P. 1007–1010.
90. Onofrio, eremit, santo // Bibliotheca sanctorum. – Roma, 1967. – T. 9. – Coll. 1187–1200, [il.].
91. [Pietkiewicz J.] Żywot przedziwny świętego ojca naszego ONUFRIUSZA wielkiego krolewica perskiego pustelnika napisany po grecku od S. Pafnucyusza mnicha a teraz z różnych Exemplarzow Łacińskich, y jednego dawnego Słowińskiego, z Greckiego Języka przetłumaczonych, à naybarżiey z Włoskiego iako nayobszerniejszego, w jedno zebrany. y Polskim językiem z Prydatkiem godnych wiadomości po każdym

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...

niemal Rozdziale Notacji do Druku podany przez Naj W^o. X. IOZEPHA PIETKIEWICZA Protoarchimandritę Zakonu S. Bazylego W: Hegumena Monástyra Nowieyackiego Bytenskiego. Z Dozwoleniem náleżytey Zwierzchności. – w Winié w Drukárni Soc: IESV R, P., [1686]. – [82] s.

92. *Przeździecka M.* O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji Przemyskiej i na terenach sąsiednich / Maria Przeździecka. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wyd-wo PAN, 1975. – 152 s.: il.

93. ROM, SANT'ONOFRIO, FRESKEN / FOTO 2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ahg-images.de/C.aspx?VP3=SearchResult&VBIID=2UMESQV4WJSD>.

94. Saint Onuphrius Anonymous, German, Augsburg, 15th century Anonymous, German [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90005002?pp=20&pg=1&ft%20=onuphrius&pos=2>.

95. Simone di Filippo, San Pafnuzio e sant'Onofrio in preghiera. Simone di Filippo, San Pafnuzio e sant'Onofrio [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?componi_

OA=AND&apply=true&decorator=layout_S2&galleria=true&tipo_ricerca=avanzata&mod_SGTI_OA=contiene&SGTI_OA=Sant%27Onofrio&ordine_OA=rilevanza&percorso_ricerca=OA&pagina=2.

96. Sonderausstellung 2006 hinter Glas. Hinterglasgemälde und Glasmalereien in der Sammlung Dr. Edmund Möller [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.hauszumholder.ch/sonderausstellung_2006/.

97. St. Onuphrius, 1637 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.allposters.com/-sp/St-Onuphrius-1637-Posters_i1592296_.htm.

98. THE LIFE OF APA ONNOPHRIOS THE ANCHORITE, Translated by Sir E. A. Wallis Budge from a Coptic source dated ca. A. D. 1000 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.voskresie.info/spl/onophrios.html>.

99. *Tkáč Š.* Ikony zo 16. – 19. storočia na Severovýchodnom Slovensku / Štefan Tkáč. – [Bratislava]: Tatran, 1980. – 280 s.: il.

100. TUSCAN SCHOOL, Saint Onuphrius in the wilderness, Sotheby's, London [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.artvalue.com/auctionresult-tuscan-school-15-italy-saint-onuphrius-in-the-wildern-1374669.htm>.

Додаток

Коли статтю було вже зверстано, став доступним опис утраченого житійного зображення св. Онуфрія Великого з Миколаївського храму Милецького чоловічого монастиря (с. Мильці, Ковельського р-ну на Волині), опублікований А. Амвросієм у 1868 році (див.: *Амвросий А.* Следы ультрамонтанства, у бывших в западном крае России, униатов // Волинские епархиальные ведомости. – 1868. – №10. – 16 января. – С. 199–206; №12. – 16 февраля. – С. 272–274). У руслі порушеної теми це живописне зображення, що з'явилося в монастирі за часів підпорядкування останнього юрисдикції греко-католицької церкви і перебування в ньому монахів василіанського чину (1707–1839 рр.), привертає увагу не тільки як черговий приклад відповідного жанру церковного мистецтва на вітчизняних теренах, не лише як твір значних розмірів: 3 арш., 6 верш. × 2 арш., 4 верш. (див.: Там само. – №10. – 16 января. – С. 205), тобто – 2,397 м × 1,708 м, а головню як зразок, що окремими рисами свого композиційно-іконографічного ладу перегукувався

із житійними іконами в «клеймах». Згідно з повідомленням очевидця (А. Амвросія) «лик» святого на цьому творі був оточений чотирнадцятьма сценами-сюжетами («картинками») житійної історії (починаючи від сцени народження преподобного й закінчуючи виглядом його занепаłego пустельного осідка із самотнім Пафнутієм) (див.: Там само. – №10. – 16 января. – С. 205; №12. – 16 февраля. – С. 272–274). Годі не помітити і збігу між кількістю житійних сцен («картинок») на названому милецькому образі і на трьох згаданих у статті «клеймових» образах: 1) 1672 року роботи П'єтро Монтаніно із церкви Св. Єлизавети (Рим), 2) початку XVIII ст. північноросійського письма із Соловецького монастиря і 3) XVIII / початку XIX ст. грецького естампа з греко-католицької церкви Свв. Косми і Даміана с. Тилич на Західній Лемківщині, а також часткового сюжетного збігу із цими-таки італійським (10 сюжетів із 14) і грецьким (11 сюжетів з 14) зображеннями. Такі паралелі мимоволі схиляють до думки про «клеймову» структуру милецького твору. Та позаяк сам

ІСТОРИЯ

А. Амвросій жодним словом не обмовився про додаткове обрамлення житійних сцен на означеному зображенні й уважав за краще називати його не «іконою», а «картиною» (див.: Там само. – №10. – 16 января. – С. 205), то такий варіант визначення є малоймовірним. Натомість, зваживши на порівняно пізній час створення аналізованого живописного полотна (найвірогідніше, перед кардинальною реконструкцією василіанами інтер'єру монастирського Миколаївського храму в 1779 р. – див.: Там само. – № 10. – 16 января. – С. 204–205) та на відомі синхронні житійні образи-картини, численні сюжетні сцени яких представлено без обрамлення на спільному тлі у вигляді розлогого природного краєвиду (пор., напр., ікону-картину – другої половини XVIII ст., на полотні, великого розміру – з Онуфріївського монастиря Львова, що опинилася згодом у Підгорецькому монастирі. – див.: Сидор О. Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві // Старосамбірщина. – Львів, 2004. –

III. – С. 193–197. – Іл.), урешті – на існуючий у національному мистецтві (від першої половини XVII ст.) іконографічний тип з подобою святого пустельника на першому плані та житійними сценами посеред природного краєвиду на другому плані (пор., напр., ікону з Лагодова), його (милецьке зображення) правомірніше визначити за твір, який назагал продовжує традицію вітчизняного житійного «безклеймового» іконописання. Воднораз у ньому слід визнати твір, у якому поєдналися композиційно-іконографічні риси відповідного іконопису XVII ст. та церковних великоформатних образів-картин другої половини XVIII ст., у яких досить чітко простежується західноєвропейська традиція формально-жанрового потрактування сюжетних композицій. Не випадково А. Амвросій акцентував увагу на існуванні при житійних сценах супровідних «итальянських» написів (див.: Амвросий А. Следы ультрамонтанства, у бывших в западном крае России, униатов. – №10. – 16 января. – С. 205).

SUMMARY

In Rus-Ukraine's ecclesiastical art, the reconstructions of the Saint Anchorite Onuphrius the Great, with complementary scenes of his hagiographical story in accordance with the traditional (from the Middle Ages) compositional and iconographic structure (with a centrepiece and marginal scenes), are virtually absent. The sole exception is a relevant 1730s–1750s mural painting in the narthex of St. George's Church (Drohobych). However, this image is, inherently, somewhat late and a little transformed modification of the *classical* scheme. It is significant that such or similar condition is recorded in the cultural heritage of the most, if not all, Christian nations, at least in Europe. And that is in spite of the fact that the saint under consideration is one of the oldest (on domestic territories – since at least as early as the second third of the XIth century) and most respected representatives of the saint rank of Venerable Hermits, while the mentioned compositional and iconographic structure is one of the most widespread in Christian figurative arts of different genres (for instance, acts, stories, or passions, not only the hagiographical one) in the course of at least the periods of the High and Late Middle Ages (and in Eastern Christian art – even the Early modern period in addition).

The factographic analysis makes it possible to assert that the phenomenon of historical development of figurative incarnation of Onuphrius the Great's hagiographical story is determined by two significant factors.

One of them consisted in peculiarity of development of hagiographic texts dedicated to the saint, which served as an indispensable literary basis for the hagiographical genre of icon painting. The question is first of all the fact that for a long time in ecclesiastical life, there had been existed and cultivated the variant of the *Hagiography of St. Onuphrius the Great* authored by St. Paphnutius the Ascetic, as well as its derivatives. This variant has proved to be of little



1. Св. Онуфрій Великий із житієм (у клеймах). 1740–1760 рр. Церква Св. Юра. м. Дрогобич Львівської обл.

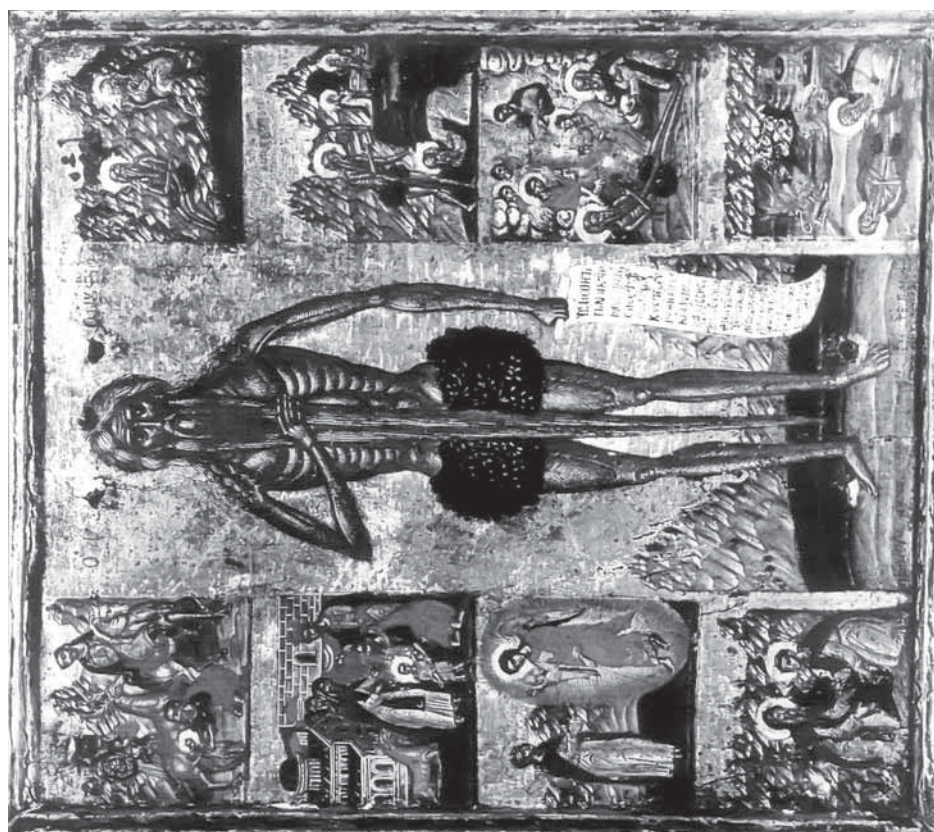
ІСТОРІЯ



2. Св. Онуфрій Великий із житієм (фрагмент). 1740–1760 рр. Церква Св. Юра. м. Дрогобич Львівської обл.



3. Св. Марія Єгипетська із житієм (у клеймах). 1740–1760 рр. Церква Св. Юра. м. Дрогобич Львівської обл.



4. *Еммануїл Скорділіс*. Онуфрій Великий із житієм (у клеймах). Між 1650 і 1670 рр. Монастир Іоанна Богослова на о. Патмос, Греція

5. *П'єтро Монтаніно*. Св. Онуфрій Великий із житієм (у клеймах). 1672 р. Церква Св. Єлизавети. м. Рим, Італія

ІСТОРІЯ



6. Св. Онуфрій Великий із життєм (у клеймах) (естап грецького друку). XVIII / початок XIX ст. Церква Свв. Косми і Даміана. с. Тиллич, Західна Лемківщина

7. Св. Онуфрій Великий із життєм (у клеймах). Між 1705 і 1719 рр. Соловецький Спасо-Преображенський монастир. Росія



РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЖИТІЙНИЙ ЖАНР В ІКОНОГРАФІЇ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО...



8
9

10
11



8. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя (люстрація-дереворит). 1627 р. «Тріодіон...». Київ

9. *І. Щирський*. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя (еста́мп). Початок XVIII ст.

10. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя. Перша половина XVII ст. Церква с. Лагодів Львівської обл. Збірка НМЛ

11. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя. Перша половина XVIII ст. Дрогобиччина. Приватна збірка

ІСТОРИЯ



12. Ілля. Моління св. Онуфрія Великого зі сценами життя (люстрація-дереворит). 1638 р. «Анфологійон...». Львів

13. Причастя св. Онуфрія Великого. Перша чверть XVIII ст. Церква Св. Параскеви. с. Завадка, Галичина (нині – територія Підкарпатського воєводства Польщі). Збірка Історичного музею. Сянок, Польща

14. Причастя св. Онуфрія Великого зі сценами життя. 1766 р. Церква с. Заріччя (колишній – Волцнев) Жидачівського р-ну Львівської обл. Збірка НМЛ



13 14



15. Сцени життя св. Онуфрія Великого. Перша половина XVIII ст. Галичина. Збірка НМЛ (колишня колекція Г. Домбчанської)



16. Житіє св. Онуфрія Великого. 1779 р. Онуфріївський монастир Львова / Онуфріївський монастир. с. Підгірці Львівської обл. Збірка НМЛ

use for the emergence of multi-plot marginal-scene form of its presentation in painting. Instead of this, the ample version of the *Hagiography*... appeared relatively late, somewhere at the end of the Middle Ages, while taking hold only since about the mid- to late XVIIth century, and solely within the Christian West. On the East Christian territories (and even then not all of them, but especially Greece and some other lands, including Rus-Ukraine), this version arose later, by the early to mid-XVIIth century.

The second factor lay in old-established emergence and development of another iconographic form of presentation of St. Onuphrius with additional motifs and characters, and later on – with hagiographical scenes. It concerns the type of representation, in which complementary motifs and scenes are flanked more or less regularly beside a central figure, and not within marginal scenes, but directly in the middle of landscape of wilderness-desert that occupies the general background of icon image. In Ukraine, these images (with central whole-length or kneeling figure of the saint) were the most popular during the XVIIth century, while being spread – up to the first half of the XVIIIth century inclusive. Afterwards, in the mid- to late XVIIIth century, there appeared the hagiographical images in the form of spacious panoramic canvases with various plot and landscape motifs.

Owing to these and, probably, some other factors, the *marginal-scene* structure, being so typical of the Christian, especially the East Christian, figurative arts, has not significantly developed in the hagiographical iconography of Onuphrius the Great – one of the most revered saints of rank of Venerable Hermits in the Christian world.

Keywords: hagiographical genre, iconography, structure of marginal scenes, composition, Onuphrius the Great, *landscape / panoramic* structure.