

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 75.052:726::27-523.42-035.3](477.8)"16|17":7.025.3 (04)

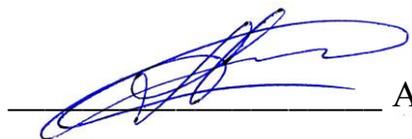
Нестеренко Андрій Олександрович

**НАСТІННІ РОЗПИСИ XVII – XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ
ЗАКАРПАТТЯ: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
СПАДЩИНИ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. О. Нестеренко

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна
Член-кор. НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

НЕСТЕРЕНКО А. О. Настінні розписи XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття: проблема збереження національної спадщини. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню храмових розписів Закарпаття XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах та проблемі збереження національної спадщини. Розкриваються питання іконографічної програми, композиційної будови, стилістичних особливостей церковних настінних розписів, їх регіональних ознак, трансформаційних процесів формування. Показано значення малярства Закарпаття в контексті розвитку українського мистецтва, у взаємозв'язку з історичними і культурними подіями в Україні, в інших країнах та інше.

Українське храмове настінне малярство XVII – XVIII століття на Закарпатті є недостатньо вивченим через низку причин. Серед негативних факторів можна виділити: поганий стан живопису церковних настінних розписів, а саме фрагментарну збереженість іконографічних сюжетів; недостатній ступінь дослідження церковного стінопису; не кваліфіковані реставраційні роботи, що призвели до нівелювання автентичності мистецького твору; низький рівень фінансування діяльності по збереженню храмів та монументального живопису тощо. Кожна дерев'яна церква, в якій ще можна побачити розписи XVII – XVIII століття, є унікальною національною пам'яткою України та особливою візитівкою Закарпаття. В збережених церковних стінописах — відображення цілої епохи розвитку

національної культури, яка увібрала в себе самотність цього краю, створивши оригінальні мистецькі твори. Настінні церковні розписи XVII – XVIII століття в Новоселиці, Крайниково, Колодному, Олександрівці, Середньому Водяному та інших населених пунктах вирізняються своїми особливими іконографічними рішеннями, стилістичними характеристиками та колористикою. Відсутність в мистецтвознавчій науці ґрунтовного дослідження стінопису XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття та його значимість як національної спадщини зумовлюють **актуальність теми**.

В дисертації вперше проводиться стилістичний аналіз храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, систематизація та упорядкування наукового матеріалу. Простежується еволюція розвитку церковного настінного малярства означеного періоду в Закарпатському краї, його стильова трансформація, впливи основних мистецьких центрів — Києва та Галичини. Розглядаються взаємозв'язки Закарпаття з Румунією, частини територій яких в цей період входили до Мармароської жупи, а храмове мистецтво відображало культурні взаємовпливи.

Метою дисертаційної роботи стало дослідження церковного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, систематизація та упорядкування наукового матеріалу, виявлення регіональних стилістичних особливостей стінописів. **Об'єкт дослідження** — храмові настінні розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття в Новоселиці, Крайниково, Колодному, Олександрівці, Середньому Водяному, Сокирниці. **Предмет дослідження** — стилістичні, іконографічні та композиційні особливості розвитку церковного настінного живопису зазначеного періоду в дерев'яних церквах Закарпаття, проблеми збереження національної спадщини. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що до наукового обігу в результаті дослідження введено нові композиційні

сюжети та образи, уточнено й доповнено іконографічні програми стінописів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття в Крайниково, Середньому Водяному, Новоселиці, Олександрівці, Колодному; простежено стильовий розвиток церковного живопису цього періоду; встановлено іконографічні й композиційні особливості; систематизовано та упорядковано науковий матеріал.

Дисертаційна робота має наступну структуру: вступ, чотири розділи, висновки, перелік використаних джерел і додатки, до яких входить список ілюстрацій, альбом ілюстрацій, список публікацій та апробація результатів проведеного дослідження.

В *першому розділі* показано результати аналізу історіографії наукової літератури, подано сформовану джерельну базу та аргументовано методологію дослідження. Вивчення історіографії засвідчило, що тема дисертації у мистецтвознавстві на сьогодні ґрунтовно не висвітлена, у науці відсутнє комплексне дослідження, присвячене іконографічним, художньо-стилістичним та композиційним особливостям храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття. Є напрацювання в цьому напрямку у В. Р. Залозецького, П. М. Жолтовського, Г. Н. Логвина, М. В. Приймича, проте, вони, більшою мірою, описові та фрагментарні. У дослідників не вистачає всебічного мистецтвознавчого аналізу настінного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, систематизації та упорядкування матеріалу по цій темі. Також відсутній стилістичний та композиційний аналіз стінопису в Крайниково, досить коротко описано розписи в Новоселиці. Опрацювання настінного малярства XVII – XVIII століття в Крайниково, Середньому Водяному, Новоселиці, Олександрівці, Колодному, Сокирницькій колекції музеїв, матеріалів експедицій і реставрацій, архівних документів, наукової літератури в бібліотеках допомогло створити джерельну базу, необхідну для кращого висвітлення особливостей розвитку настінного церковного живопису XVII –

XVIII століття на Закарпатті. У дисертаційній роботі методологічною основою стало використання спеціальних мистецтвознавчих і загальнонаукових методів дослідження.

В *другому розділі* розглянуто стильовий розвиток настінного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця, Святого Миколая (верхній) та Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне; проаналізовано композиційні рішення та художні образи в стінописах; вказано на особливості монументального малярства на Закарпатті. Розглянуто специфіку виконання малювання на дерев'яних стінах у церквах. В іконографічній програмі розписів в церкві в Крайниково виявлено рідкісне поєднання образів в «Деїсусі», застосування улюбленого національного образу «Покрова Богородиці». Продемонстровано подібність іконографічних схем в Крайниково із розписами в дерев'яних церквах Різдва Богородиці в Калінешті-Каєні, Святої Параскеви в Сарбі-Сусані, Святого Миколая в Будешті-Сусані тощо в Румунії, що свідчить про культурні взаємозв'язки Закарпаття з Румунією, частини територій яких в цей період входили до Мармароського комітату (Мармароської жупи). В настінному живописі в Крайниково виявлено симбіоз різних стилістичних процесів: асиміляцію поствізантійських традицій із народним українським мистецтвом як певну своєрідну межу між народним «наївним» та професійним мистецтвом.

В церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці простежено наповнення традиційної іконографії новаторськими тенденціями, композиційну багатофігурність та багатоплановість стінопису, масштабність та майстерність виконання, застосування в сценах реалістичних деталей. Складна побудова сюжету «Страшний суд», пропорційність образів, деталізація, гармонійна кольорова гама є свідченням професійної підготовки художника. Зображення Горнього Єрусалиму вказує на зв'язок з Києвом, який в XVII столітті сприймався віруючими як Другий Єрусалим. В образно-

стильовій мові настінного малярства в Новоселиці простежуються спільні риси з розписами в дерев'яних храмах на Львівщині (Воздвиження Чесного Хреста й Святого Юра в Дрогобичі, Святодухівського в Потеличі, Пресвятої Трійці у Сихові біля Львова), виконаних у XVII столітті галицькими майстрами, а також, в Троїцькій Надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, розписаної іконописцями Лаврської майстерні, що підтверджує тісний зв'язок між усіма українськими територіями. Свідченням про глибокий духовний зв'язок із Києвом є образи Йоакима та Ганни, які зустрічаються в іконографічних програмах настінного малярства і в Крайниково і в Новоселиці. Коса композиційна вісь у сцені «Дорога до раю» в настінному малюванні в Новоселиці, вільна лінія-контур, поява елементів реалізму в архітектурних зображеннях, пейзажах, костюмах та предметах побуту відповідно до місцевих уподобань, декоративне поєднання кольорів з переважанням червоно-золотавих тощо свідчить про впливи барокового стилю.

Стилістика настінного живопису в церкві Святого Миколая (нижній) у Середньому Водяному, який був відкритий тільки на початку XXI століття, дає можливість датувати розмалювання стін кінцем XVIII століття чи початком XIX століття. Завдяки проведеній реконструкції настінних розписів у верхній церкві Святого Миколая в селі Середнє Водяне встановлено, що іконографічна програма виконана за традиційною іконографією, яка сформувалася в церковному українському мистецтві у XVII столітті, а зображення титара храму священика Никори (Миколи) стало відображенням процесу проникнення у церковний живопис гуманістичних ідей.

Доведено, що розвиток монументального настінного живопису в дерев'яних церквах в селах Крайниково, Новоселиця та Середнє Водяне на Закарпатті чітко вписується в загальний шлях, яким йшло українське мистецтво в XVII столітті. Проте, народні малярі в регіоні урізноманітнювали канонічні іконографічні схеми, суттєво збагачуючи

українське мистецтво. Розкрито, що настінне малярство на Закарпатті демонструє еволюцію, яка відбувалася у XVII – XVIII століттях в національному монументальному живописі: стильовий розвиток від поствізантійських традицій, що асимілювалися з українським народним мистецтвом, до барокових ознак, зближення релігійної духовної символіки із реальним життям, перехід від площинно-декоративного зображення до об'ємно-просторового тощо.

У *третьому розділі* проаналізовано розписи в церквах Святої Параскеви в селі Олександрівка, Святого Миколи Чудотворця в селі Сокирниця та Святого Миколи Чудотворця в селі Колодне. Найбагатшою є іконографічна програма стінопису в Олександрівці, яка демонструє майстерне розміщення великої кількості сюжетів в невеликій споруді, що є свідченням вдалого пошуку малярами найкращих композиційних рішень. Виявлено, що у дослідників немає єдиної думки про авторство виконання, проте, за написом над дверима бабинця, малювання в церкві, беззаперечно, здійснював Стефан Теремельський, який мав професійну підготовку. Його манера виконання близька до напівнародного та напівпрофесійного стилю, притаманного живопису XVII – XVIII століття в Західній Україні. Настінним розписам в бабинці характерна вишуканість колориту, поєднання м'яких світлих відтінків, зеленого, блакитного, червоно-теракотового кольорів, легкість, подекуди майже прозорість. Композиції у наві — динамічні та експресивні. Найкраще збережений живопис у вівтарі, який наближений до канонічності. Іконографічна програма вівтаря композиційно побудована в авторській інтерпретації античного храму. Художник використовує внутрішню будову церкви, її увесь простір для імітації античної зали. Вівтарна іконографічна програма в селі Олександрівка є подібною до вівтарного розпису церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, що свідчить про генетичний зв'язок з давніми національними традиціями монументального живопису.

Відмічено, що в церкві Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця настінне малярство не збереглося, хоча за залишками живопису можна побачити багату іконографічну програму, рясне покриття стіни пишним рослинним орнаментом. Спостерігається багато вигнутих обрисів, ліній, виконаних насиченим червоно-цегляним кольором, що є характерним для стилю бароко.

З'ясовано, що в церкві Святого Миколи Чудотворця в Колодному в настінному живописі відбувалося різностильове поєднання, в сюжетних сценах простежується вплив народного мистецтва, у наві: сцена «Дерево Ессея» написана народним примітивним стилем, спрощено та площинно; центральні розписи («Трійця новозавітна») мають помітні впливи бароко, на північній та південній стінах у верхньому регістрі сюжетні сцени розміщені в круглих рокайлевих картушах тощо. На північній стіні наві сюжетна сцена «Розвідники землі Ханаанської» є свідченням впливу мистецтва Західної Європи на малярство Закарпаття. Настінному малюванню у вівтарі характерні традиційні схеми зображення, площинність образів. Вперше в стінопису застосовано західноєвропейський мотив «Коронування Марії».

У *четвертому розділі* розкрито проблемні питання у збереженні храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, які є важливою частиною національної спадщини. Вказано, що проблемами збереження пам'яток України займалися попередники-науковці: В. М. Гаджега, Я. Т. Біленький, М. Д. Драган, В. М. Щербаківський, Д. М. Щербаківський та інші. В. М. Щербаківський писав про важливу роль церков і монументального малярства XVII – XVIII століття для української нації. М. Д. Драган кожен дерев'яний храм вважав цінним. Сучасні дослідники, Л. В. Прибега, В. В. Вечерський, М. В. Сирохман, М. В. Приймич та інші, продовжили вирішення завдань по збереженню національної спадщини. Л. В. Прибега акцентував на створенні дієздатної та ефективної служби по охороні

національної спадщини, для чого потрібні глибокі знання проведення оцінки пам'ятки та процес «розкриття». Показано, що проблемою збереження дерев'яних церков Закарпаття активно займається М. В. Сирохман. Протягом багатьох років він здійснює діяльність для відновлення занедбаних сакральних споруд. Збереженням дерев'яних церков Закарпаття опікується М. В. Приймич. За його ініціативою була організована наукова експедиція для оцінки стану будівлі, монументального живопису церкви Святої Параскеви в Олександрівці.

Продемонстровано, що настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах в Новоселиці, Крайниково, Колодному, Олександрівці та Середньому Водяному (нижній) на Закарпатті знаходиться на стадії руйнації; у Середньому Водяному в церкві Святого Миколая (верхній) втрачена автентичність розписів; в Сокирниці стінопис практично знищений. З'ясовано, що на шляху збереження сакральних пам'яток на Закарпатті виникає чимало проблем, основними серед яких є: нівелювання цінності стародавніх церков, недостатнє фінансування для їх утримання та проведення реставрацій, управлінський бюрократизм, неналежні умови для збереження стінописів тощо.

Обстежено стан розписів у церквах в Новоселиці, Крайниково, Колодному, Олександрівці, Середньому Водяному та Сокирниці, окреслено перспективи збереження настінного малярства XVII – XVIII століття та вказано на важливість стінописів, як цінної національної спадщини.

Ключові слова: дерев'яні церкви Закарпаття, настінне малярство XVII – XVIII століття, іконографічна програма, іконографія, стилістичні та художні особливості, зображальний простір, композиція, народне мистецтво, поствізантійські традиції, ренесанс, бароковий стиль, мистецтво, українська культура, національна пам'ятка мистецтва, реставраційна справа.

ANNOTATION

NESTERENKO A. O. Wall paintings of the 17th – 18th centuries in the wooden churches of Transcarpathia: the problem of preserving the national heritage. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy (Ph.D) in specialty 023 — Fine art, decorative art, restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of the temple paintings of Transcarpathia of the 17th – 18th centuries in wooden churches and the problem of preserving the national heritage. The issues of the iconographic program, compositional structure, stylistic features of church wall paintings, their regional characteristics, and transformational processes of formation are revealed. The significance of Transcarpathia painting in the context of the development of Ukrainian art, in relation to historical and cultural events in Ukraine, in other countries, etc., is shown.

Ukrainian temple wall painting of the 17th – 18th centuries in Transcarpathia is insufficiently studied for a number of reasons. Among the negative factors, we can single out: the poor state of painting of church wall paintings, namely the fragmentary preservation of iconographic subjects; insufficient degree of study of church wall paintings; unqualified restoration work that led to the leveling of the authenticity of the work of art; low level of funding for the preservation of temples and monumental paintings, etc. Each wooden church, in which you can still see paintings from the 17th – 18th centuries, is a unique national monument of Ukraine and a special visiting card of Transcarpathia. The preserved church murals reflect an entire era of national culture development, which absorbed the identity of this region, creating original works of art. Church wall paintings of the 17th – 18th centuries in Novoselytsia, Kraynikovo, Kolodne, Oleksandrivka, Seredne Vodyane

and other settlements are distinguished by their special iconographic solutions, stylistic characteristics and colors. The lack of a thorough study of the 17th – 18th century wall paintings in the wooden churches of Transcarpathia and its significance as a national heritage in art history determines the *relevance of the topic*.

In the dissertation, for the first time, a stylistic analysis of church paintings of the 17th – 18th centuries in wooden churches of Transcarpathia, systematization and organization of scientific material is carried out. The evolution of the development of church wall painting of the given period in the Transcarpathian region, its stylistic transformation, and the influence of the main artistic centers — Kyiv and Galicia — are traced. The interrelationships of Transcarpathia with Romania, parts of whose territories were part of the Marmara County during this period, are considered, and temple art reflected cultural mutual influences.

The *aim* of the dissertation was the study of church painting of the 17th – 18th centuries in the wooden churches of Transcarpathia, the systematization and organization of scientific material, the identification of regional stylistic features of wall paintings. The *object* of the study is temple wall paintings of the 17th – 18th centuries in the wooden churches of Transcarpathia in Novoselytsia, Kraynikovo, Kolodne, Oleksandrivka, Seredne Vodyane, Sokyrnytsia. The *subject* of the study is the stylistic, iconographic and compositional features of the development of temple wall painting of the specified period in the wooden churches of Transcarpathia. The *scientific novelty* of the work lies in the fact that, as a result of the research, new compositional plots and images were introduced into scientific circulation, the iconographic programs of the 17th – 18th centuries wall paintings in the wooden churches of Transcarpathia in Kraynikovo, Seredne Vodyane, Novoselytsia, Oleksandrivka, Kolodne were clarified and supplemented; the stylistic development of church painting of this period is traced; iconographic and

compositional features are established; scientific material is systematized and organized.

The dissertation has the following structure: introduction, four chapters, conclusions, a list of sources used, and appendices, which include a list of illustrations, an album of illustrations, a list of publications, and an approbation of the results of the research.

The *first chapter* shows the results of the analysis of the historiography of scientific literature, provides the formed source base and argues the research methodology. The study of historiography proved that the topic of the dissertation in art history has not been thoroughly covered to date, there is no comprehensive study devoted to the iconographic, artistic-stylistic and compositional features of temple paintings of the 17th – 18th centuries in the wooden churches of Transcarpathia. There are works in this direction by V. R. Zalozetskyi, P. M. Zholtovskyi, G. N. Logvin, and M. V. Priymych, however, they are, to a greater extent, descriptive and fragmentary. Researchers do not have a comprehensive art analysis of wall paintings of the 17th – 18th centuries in the wooden churches of Transcarpathia, systematization and arrangement of material on this topic. Also, there is no stylistic and compositional analysis of the wall painting in Kraynikovo, the murals in Novoselytsia are described quite briefly. The study of 17th – 18th century wall paintings in Kraynikovo, Seredne Vodyane, Novoselytsia, Oleksandrivka, Kolodne, Sokyrnytsia, museum collections, materials from expeditions and restorations, archival documents, and scientific literature in libraries helped create a source base necessary for better highlighting the features of the development of 17th – 18th century wall church painting in Transcarpathia. The methodological basis of the dissertation work was the use of special art historical and general scientific research methods.

The *second chapter* examines the stylistic development of wall painting of the 17th – 18th centuries in the wooden churches of St. Archangel Michael in the village of Kraynikovo, Assumption of the Blessed Virgin Mary in the village of

Novoselytsia, St. Nicholas (upper) and St. Nicholas (lower) in the village of Seredne Vodyane is traced; analyzed compositional solutions and artistic images in wall paintings; features of monumental painting in Transcarpathia are indicated. The specifics of painting on wooden walls in churches are considered. In the iconographic program of paintings in the church in Kraynikovo, a rare combination of images in "Deisus" and the use of the beloved national image "Covering of the Virgin" were revealed. The similarity of the iconographic schemes in Kraynikovo with the paintings in the wooden churches of the Nativity of the Virgin in Kalineshti-Kayen, St. Paraskeva in Sarba-Susan, St. Nicholas in Budeshti-Susan, etc. in Romania has been demonstrated, which testifies to the cultural interrelationships of Transcarpathia with Romania, parts of whose territories were part of the Marmara County during this period. The wall painting in Kraynikovo reveals a symbiosis of various stylistic processes: the assimilation of post-Byzantine traditions with Ukrainian folk art, as a kind of boundary between folk "naive" and professional art.

In the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Novoselytsia, the filling of traditional iconography with innovative trends, the compositional polymorphism and multifacetedness of the wall painting, the scale and skill of execution, the use of realistic details in the scenes can be traced. The complex construction of the "Last Judgment" plot, the proportionality of the images, the detailing, and the harmonious color scheme are evidence of the artist's professional training. The image of Mount Jerusalem indicates a connection with Kyiv, which in the 17th century was perceived by believers as the Second Jerusalem. In the figurative and stylistic language of wall painting in Novoselytsia, common features can be traced with paintings in wooden churches in the Lviv region (Exaltation of the Holy Cross and St. George in Drohobych, Holy Spirit in Potelych, Holy Trinity in Sykhiv), executed in the 17th century by Galician masters, and also, in the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Lavra, painted by the icon painters of the Lavra workshop, which testifies to the close connection

between all Ukrainian territories. The images of Joachim and Anna, which are found in the iconographic programs of wall painting in Kraynikovo and Novoselytsia, are evidence of a deep spiritual connection with Kyiv. The oblique compositional axis in the scene "Road to Paradise" in the wall painting in Novoselytsia, the free line-contour, the appearance of elements of realism in architectural images, landscapes, costumes and household items in accordance with local preferences, the decorative combination of colors with a predominance of red and gold, etc., indicates the influence of the Baroque style.

The stylistics of the wall painting in the church of St. Nicholas (lower) in Seredne Vodyane, which was opened only at the beginning of the 21st century, makes it possible to date the painting of the walls at the end of the 18th century or the beginning of the 19th century. Thanks to the reconstruction of the wall paintings in the upper church of St. Nicholas in the village of Seredne Vodyane, it was established that the iconographic program was executed according to the traditional iconography that was formed in Ukrainian church art in the 17th century, and the image of the temple titar of the priest Nikora (Nicholas) became a reflection of the process of penetration of humanistic ideas into church painting.

It has been proven that the development of monumental wall painting in wooden churches in Kraynikovo, Novoselytsia, and Seredne Vodyane in Transcarpathia clearly fits into the general path of Ukrainian art in the 17th century. However, folk painters in the region diversified canonical iconographic schemes, significantly enriching Ukrainian art. It was revealed that wall painting in Transcarpathia demonstrates the evolution that took place in the 17th – 18th centuries in national monumental painting: stylistic development from post-Byzantine traditions assimilated with Ukrainian folk art to baroque features, rapprochement of religious and spiritual symbolism with real life, transition from plane-decorative image to volumetric-spatial one, etc.

The *third chapter* analyzes the paintings in the churches of St. Paraskeva in the village of Oleksandrivka, St. Nicholas the Wonderworker in the village of

Sokyrnytsia, and St. Nicholas the Wonderworker in the village of Kolodne. The richest is the iconographic program of wall painting in Oleksandrivka, which demonstrates the skillful placement of a large number of subjects in a small building, which is evidence of the painters' successful search for the best compositional solutions. It was found that the researchers do not have a single opinion about the authorship of the performance, however, according to the inscription above the door of the vestibule, the painting in the church was undoubtedly carried out by Stefan Terebelsky, who had professional training. His manner of performance is close to the "semi-folk" and "semi-church" style inherent in the painting of the 17th – 18th centuries in Western Ukraine. The wall paintings in the vestibule are characterized by an exquisite color, a combination of soft shades of green, blue, red-terracotta and light colors, lightness, almost transparency in some places. The compositions in the nave are dynamic and expressive. The best-preserved painting is in the altar, which is close to canonical. The iconographic program of the altar is compositionally built in the author's interpretation of the ancient temple. The artist uses the interior structure of the church, its entire space to imitate an antique hall. The altar iconographic program in the village of Oleksandrivka is similar to the altar painting of the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Drohobych, which indicates a genetic connection with ancient national traditions of monumental painting.

It is noted that in the church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Sokyrnytsia, the wall painting has not been preserved, although behind the remains of the painting you can see a rich iconographic program, abundant covering of the wall with lush floral ornament. There are many curved outlines, lines made in rich red-brick color, which is characteristic of the Baroque style.

It was found out that in the church of St. Nicholas the Wonderworker in Kolodne there was a combination of different styles in the wall painting, the influence of folk art can be traced in the plot scenes, in the nave: the scene "The Tree of Jesse" is written in a folk primitive style, simplified and planar; the central

paintings ("New Testament Trinity") have noticeable baroque influences, on the northern and southern walls in the upper register, story scenes are placed in round rocaille cartouches, etc. On the northern wall of the nave, the plot scene "The Spies of the Land of Canaan" is evidence of the influence of Western European art on Transcarpathian painting. Wall painting in the altar is characterized by traditional image schemes, flatness of images. For the first time, the Western European motif "Coronation of Mary" was used in the wall painting.

In the *fourth chapter*, problematic issues in the preservation of church paintings of the 17th – 18th centuries in wooden churches of Transcarpathia, which are an important part of the national heritage, are revealed. It is indicated that the problems of preservation of monuments of Ukraine were dealt with by predecessors-scientists: V. M. Gadzhega, Y. T. Bilenkyi, M. D. Dragan, V. M. Shcherbakivskyi, D. M. Shcherbakivskyi and others. V. M. Shcherbakivskyi wrote about the important role of churches and monumental painting for the Ukrainian nation in the 17th – 18th centuries. M. D. Dragan considered every wooden temple valuable. Modern researchers, L. V. Prybeha, V. V. Vecherskyi, M. V. Syrokhman, M. V. Priymych and others, continued to solve the problems of preserving the national heritage. L. V. Prybeha emphasized the creation of an efficient and effective service for the protection of national heritage, which requires in-depth knowledge of the assessment of the monument and the "disclosure" process. It is shown that M. V. Syrokhman actively deals with the problem of preserving wooden churches in Transcarpathia. For many years, he has been carrying out activities for the restoration of abandoned sacred buildings. M. V. Priymych is engaged in the preservation of wooden churches in Transcarpathia. On his initiative, a scientific expedition was organized to assess the condition of the building and monumental painting of the Church of St. Paraskeva in Oleksandrivka.

It has been demonstrated that the wall paintings of the 17th – 18th centuries in the wooden churches in Novoselytsia, Kraynikovo, Kolodne, Oleksandrivka and Seredne Vodyane (lower) in Transcarpathia are at the stage of destruction; in

Seredne Vodyane, the authenticity of the paintings in the church of St. Nicholas (upper) has been lost; in Sokyrnytsia, the wall painting has been practically destroyed. It was found that there are many problems in the preservation of sacred monuments in Transcarpathia, the main ones being: the leveling of the value of ancient churches, insufficient funding for their maintenance and restoration, administrative bureaucracy, inadequate conditions for the preservation of murals, etc.

The condition of the murals in the churches in Novoselytsia, Kraynikovo, Kolodne, Oleksandrivka, Seredne Vodyane and Sokyrnytsia was examined, the prospects for the preservation of wall paintings of the 17th – 18th centuries were outlined, and the importance of wall paintings as a valuable national heritage was indicated.

Keywords: *wooden churches of Transcarpathia, wall painting of the 17th – 18th centuries, iconographic program, iconography, stylistic and artistic features, pictorial space, composition, folk art, post-Byzantine traditions, Renaissance, Baroque style, art, Ukrainian culture, national monument of art, restoration work.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Нестеренко А. О. Настінний живопис XVII – XVIII ст. в церкві Святого Архистрага Михаїла в с. Крайниково на Закарпатті: синтез поствізантійських і українських народних традицій. *Art and Design*. 2024. № 2 (26). С. 137–151.
DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2.13>
2. Нестеренко А. О. Іконографічна програма церковного стінопису XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному на Закарпатті (реконструкція). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79. Том 2. С. 54–61.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-8>
3. Нестеренко А. О. Настінне малярство XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне на Закарпатті. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2024. № 53. С. 81–95.
DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-53-8>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Нестеренко А. О. Храмова архітектура Закарпаття XVIII – XIX ст.: проблема відтворення зруйнованих церковних пам'яток. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до IV міжнар. наук. конф., Київ, 16–17 листопада 2022 року. Київ, 2022. С. 101–103.

2. Нестеренко А. О. Проблема збереження сакральної архітектури на Закарпатті у другій половині ХХ століття. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву* : зб. тез доповідей всеукр. наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих — 2023»), Київ, 15 березня 2023 р. Київ, 2023. С. 43–44.
3. Нестеренко А. О. Роль археологічних з'їздів у дослідженні храмового стінопису в Україні. *Перші Таранушенківські читання* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14 – 15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2023. С. 89 – 90.
4. Нестеренко А. О. Стінопис Свято-Михайлівської церкви в с. Крайниково на Закарпатті: до проблеми збереження. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення* : тези до міжнародної наук. конф., Київ, 20–21 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 101–102.
5. Нестеренко А. О. Стінопис у церкві Святого Миколая у с. Середньому Водяному на Закарпатті: проблеми збереження. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до V міжнар. наук. конф., Київ, 15–16 листопада 2023 р. Київ, 2023. С. 91–92.
6. Нестеренко А. О. Сильові особливості стінопису в церкві св. Параскеви в с. Олександрівка хустського району на Закарпатті. *Дизайн ХХІ століття. Українська модель дизайну: Василь Єрмілов* : тези до міжнар. наук. конф., 28 березня 2024 року, ХДАДМ. Харків, 2024. С. 62.
7. Нестеренко А. О. Храмові розписи ХVІІ – ХVІІІ ст. в дерев'яних церквах Закарпаття: сьгоднішні проблеми збереження. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву* : зб. тез

доповідей II всеукр. наук. конф., Київ, 04 квітня 2024 р. Київ, 2024. С. 66–68.

8. Нестеренко А. О. «Страшний суд» у настінних розписах XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до VI міжнар. наук. конф., Київ, 13–14 листопада 2024 року. Київ, 2024. С. 155–156.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	13
1.1. Стан наукової розробки теми.....	13
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	37
1.2.1. Джерела дослідження.....	37
1.2.2. Методологія дослідження.....	42
Висновки до першого розділу.....	49
РОЗДІЛ 2. НАСТІННИЙ ЖИВОПИС В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ В СЕЛАХ КРАЙНИКОВО, НОВОСЕЛИЦЯ, СЕРЕДНЄ ВОДЯНЕ.....	51
2.1. Синтез поствізантійських і українських народних традицій в настінному живописі XVII – XVIII ст. в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково.....	54
2.2. Народні мотиви в іконографії настінного живопису в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця.....	69
2.3. Іконографічна програма настінних розписів XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному (реконструкція).....	88
Висновки до другого розділу.....	99
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК БАРОКОВОГО СТИЛЮ В НАСТІННОМУ МАЛЮВАННІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ В СЕЛАХ ОЛЕКСАНДРІВКА І КОЛОДНЕ.....	103
3.1. Народна інтерпретація барокового малярства в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка.....	103
3.2. Ренесанс і бароко в настінному живописі в церкві Святого Миколи Чудотворця в Колодному та вплив народного мистецтва.....	121

Висновки до третього розділу.....	132
РОЗДІЛ 4. НАСТІННИЙ ЖИВОПИС XVII – XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ — НАЦІОНАЛЬНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ.....	135
4.1. Проблемні питання щодо збереження мистецьких пам'яток.....	135
4.2. Стан збереженості настінних розписів XVII – XVIII ст. у дерев'яних церквах.....	144
Висновки до четвертого розділу.....	150
ВИСНОВКИ.....	152
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	158
ДОДАТКИ.....	183
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	184
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	202
ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....	319
ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ.....	321

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На Закарпатті у XVII – XVIII століттях активно будувалися невеликі за розміром дерев'яні церкви, які виконували важливі функції: пізнавальну, виховну, естетичну, сугестивну та інші. З церквою щільно була пов'язана життєдіяльність народу: обрядовість, звичаї, традиції, які зберігаються донині у сучасному житті українців. Храми прикрашалися настінними розписами — важливою складовою сакрального мистецтва, яке дієво впливало на віруючих, а тісний зв'язок українського народу з церквою сприяв відображенню в стінописах його духовних уподобань. Багатогранне Закарпаття, в якому протягом століть відбувалось перемішування різних народів та релігій, залишило неповторну спадщину церковного монументального живопису, а специфіка місцезнаходження території Закарпатського краю зумовила особливості його розвитку.

У дисертації проводиться дослідження храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття та піднімається проблема їхнього збереження. На розвиток настінного малярства краю впливало чимало чинників: історичні події в країні, що приводили до змін у суспільстві; вплив на народних майстрів мистецьких центрів в Києві та Галичині; розповсюдження європейських тенденцій у мистецтві, які вже у XVI столітті в Європі набирали потужного барокового напрямку; культурні взаємозв'язки з суміжними країнами та інше. Іконографічні програми церковних художників у XVII – XVIII століттях урізноманітнювалися новими віяннями, а інваріантність візантійських іконографічних сюжетів в церковних розписах доповнювалась конвенціональними віяннями певної місцевості.

Настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатського краю — національна унікальна пам'ятка мистецтва, яка відображає певний еволюційний період в історії розвитку української культури. В цих монументальних розписах віддзеркалюється багатогранна

епоха, цікава та самобутня інтерпретація народними художниками іконографічних канонів в сюжетних композиціях. Тема дисертаційного дослідження в мистецтвознавчій науці висвітлена недостатньо, що підтверджує її актуальність. Ґрунтовне дослідження стилістичних, іконографічних та композиційних особливостей настінного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття інтенсифікувало б знання про розвиток монументального живопису, посприяло б формуванню точнішого розуміння тих мистецьких процесів, що відбувалися в Україні протягом цього періоду. Важливим є вивчення іконографічних програм в церквах в Крайниково, Новоселиці, Середньому Водяному, Колодному, Олександрівці, Сокирниці, де ще збереглися розписи цього періоду. У дослідженні простежується стилістичний розвиток настінного живопису, впливи європейських тенденцій на композиційні сюжети, самобутність, символічна семантика образів, взаємозв'язки з художньою культурою суміжної Румунії. Храмові розписи XVII – XVIII століття на Закарпатті виконувались у більшості народними художниками, тому часто виникає проблема атрибуції мистецького твору: автори, як правило, залишались анонімними. Проте, не зважаючи на народний характер, малярі майстерно створювали іконографічні композиції, які здійснювали свої функції, істотно збагачуючи внутрішній простір храму та створюючи атмосферу величності, неземного життя.

На сьогодні автентичних стінописів залишилось небагато, монументальний живопис, більшою мірою, значно пошкоджений, тому нагальним є завдання по його збереженню. Хоча, певні роботи вже проводились, проте, вони стосувалися переважно відновлення архітектури, а не реставрації настінних розписів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до плану наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв та кафедри рисунка Харківської державної

академії дизайну і мистецтв по підготовці наукових кадрів вищої кваліфікації та в межах держбюджетної теми «Сучасні проблеми українського мистецтвознавства в контексті європейських студій» (державний реєстраційний номер 0117U001521) і згідно з планом наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв над темою «Історико теоретичні аспекти українського мистецтвознавства доби постмодернізму: універсальне й специфічне» (протокол № 12 від 22.02.2022).

Метою роботи є дослідження храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах в Крайниково, Новоселиці, Середньому Водяному, Колодному, Олександрівці, Сокирниці на Закарпатті; проведення стилістичного, іконографічного, композиційного аналізу стінопису, виявлення характерних процесів та регіональних особливостей, які на зазначеному етапі відбувалися у церковному настінному живописі; систематизація та упорядкування наукового матеріалу. Для досягнення поставленої мети було окреслено наступні **завдання**:

- проаналізувати та систематизувати наукову літературу по темі, визначити стан вивченості питання, сформувати джерельну базу;
- сформулювати методологію дисертаційного дослідження;
- провести стилістичний, іконографічний, композиційний аналіз та виявити іконографічні та композиційно-стилістичні особливості настінного малярства в церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця, Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне, Святої Параскеви в с. Олександрівка, Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне, Святого Миколи Чудотворця у с. Сокирниця;
- здійснити реконструкцію іконографічної програми в церкві Святого Миколая (верхній) в с. Середнє Водяне на основі упорядкування фактологічного наукового матеріалу;

- дослідити символічну семантику іконографічних сюжетів, художні інтенції авторів церковних розписів;
- простежити орнаментальні мотиви в настінних розписах XVII – XVIII століття, виявити особливості розвитку орнаментального мистецтва на Закарпатті;
- провести зіставлення з подібними (за часом виконання) розписами в дерев'яних церквах в Дрогобичі та Потеличі на Львівщині, Троїцькій Надбрамній церкві Києво-Печерської лаври для встановлення впливів на іконографічні сюжети, стилістику та манеру виконання настінного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатського краю;
- здійснити порівняння з іконографічними програмами стінописів цього історичного періоду в дерев'яних церквах в Будешті Джосані, Ончешті, Ієуді тощо в Румунії, частини територій яких у XVII – XVIII століттях входили до Мармароського комітату (Мармароської жупи);
- створити ілюстративний додаток для унаочнення процесів розвитку монументального церковного живопису XVII – XVIII століття на Закарпатті;
- визначити головні проблеми та перспективи у збереженні храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття.

Об'єкт дослідження — храмові настінні розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття в Новоселиці, Крайниково, Колодному, Олександрівці, Середньому Водяному, Сокирниці.

Предмет дослідження — стилістичні, іконографічні та композиційні особливості розвитку церковного настінного живопису зазначеного періоду в дерев'яних церквах Закарпаття, проблеми збереження національної спадщини.

Хронологічні межі дослідження охоплюють історичний період XVII – XVIII століття, але для з'ясування та уточнення потрібної інформації по темі дисертаційної роботи, аналізуються певні мистецькі твори XV – XVI та XIX століть.

Територіальні межі дослідження визначені специфікою дисертаційної роботи і охоплюють населені пункти Закарпаття, в яких збереглися в дерев'яних церквах храмові розписи XVII – XVIII століття: Новоселиця, Крайниково, Колодне, Олександрівка, Сокирниця, Середнє Водяне. Розглянуто стінописи цього періоду в дерев'яних церквах у Дрогобичі та Потеличі на Львівщині, Будешті Джосані, Ончешті, Ієуді та інших в Румунії, а також розписи в Троїцькій Надбрамній церкві Києво-Печерської Лаври в Києві. Розглядаються твори інших країн, пов'язані з предметом дослідження.

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою дослідження став комплексний підхід, що базується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів. У дисертаційній роботі для вивчення храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах в Крайниково, Новоселиці, Середньому Водяному, Колодному, Олександрівці, Сокирниці на Закарпатті використано загальнонаукові методи дослідження: методи емпіричного дослідження — спостереження та порівняння; методи емпіричного та теоретичного дослідження — абстрагування, аналіз, синтез, індукцію, дедукцію, узагальнення; методи теоретичних досліджень — аналогію та систематизацію. Для вирішення поставлених завдань були залучені спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження: історико-критичний, компаративний, формально-стилістичний та композиційний аналіз; іконографічний, іконологічний та художньо-стилістичний методи. Використання спеціальних мистецтвознавчих та загальнонаукових методів посприяло розв'язанню поставлених в дослідженні завдань.

Наукова новизна полягає у тому, що в результаті проведеного дослідження **вперше**:

- систематизовано наукову літературу та упорядковано джерельну базу за темою дисертаційної роботи, сформовано та обґрунтовано методологічний інструментарій дослідження;
- здійснено в комплексі іконографічний та стилістично-композиційний аналіз і виявлено особливості настінного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця та Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне;
- проведено реконструкцію іконографічної програми в церкві Святого Миколая (верхній) в с. Середнє Водяне на основі упорядкування фактологічного наукового матеріалу;
- завдяки систематизації фрагментарних матеріалів попередніх дослідників, встановлено цілісну іконографічну програму розписів в церкві Святої Параскеви в с. Олександрівка;
- розглянуто та проаналізовано залишки настінного малярства в церквах Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне та Святого Миколи Чудотворця в с. Сокирниця;
- проаналізовано розвиток орнаментального мистецтва XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття;
- означено характерні процеси, що відбувалися в церковному живописі, та самотність іконографічних програм художників-малярів у стінописах зазначеного періоду;
- простежено зв'язки з іконографією розписів в дерев'яних церквах Воздвиження Чесного Хреста й Святого Юра в Дрогобичі, Святого Духа в Потеличі, Пресвятої Трійці в Сихові на Львівщині та Троїцькій Надбрамній церкві Києво-Печерської Лаври в Києві; встановлено впливи

- на іконографічні сюжети, стилістику та манеру настінного малярства XVII – XVIII століття на Закарпатті;
- виконано порівняння з іконографічними програмами стінописів цього періоду в дерев'яних церквах: Святого Миколая в Будешті Джосані, Ончешті, Різдва Богородиці в Ісуді, Калінешті-Касні, Святої Параскеви в Сарбі-Сусані, Святого Миколая в Будешті-Сусані тощо в Румунії, частини територій яких входили до Мармароського комітату у XVII – XVIII століттях;
 - уведено до наукового обігу нові композиційні сюжети та образи;
 - окреслено головні проблеми та перспективи у збереженні храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття.

Уточнено і доповнено:

- іконографічну програму настінного малярства в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця;
- розширено інформацію про стінопис в церквах Святої Параскеви в с. Олександрівка та Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне;
- інформацію про орнаментальні мотиви в настінних розписах в церквах в Крайниково, Новоселиці, Колодному, Олександрівці, Сокирниці.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони дають науково обґрунтований матеріал про розвиток монументального живопису, орнаментального мистецтва XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття. Результати дисертаційної роботи можуть бути використані: при підготовці підручників, навчальних посібників, монографій тощо; в лекційних матеріалах по вивченню українського мистецтва; для подальших наукових розвідок у цьому напрямку; для допомоги при проведенні реставраційних робіт щодо збереження настінних розписів в дерев'яних церквах Закарпаття — унікальної мистецької пам'ятки, яка є частиною національної спадщини

України. Матеріал дисертації може застосовуватись для популяризації української художньої культури.

Особистий внесок здобувача: наукові результати дисертації досягнуті автором одноосібно.

Апробація отриманих результатів. Матеріали дисертаційного дослідження апробовані у виступах на 8-ми Міжнародних та Всеукраїнських наукових, науково-практичних і науково-методичних конференціях: IV Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, НАМ України, 16 – 17.11. 2022), доповідь *«Хримова архітектура Закарпаття XVIII – XIX ст.: проблема відтворення зруйнованих церковних пам'яток»*; Всеукраїнській науковій конференції «Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву» в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих — 2023» (Київ, НАМ України, 15.03.2023), доповідь *«Проблема збереження сакральної архітектури на Закарпатті у другій половині ХХ століття»*; Всеукраїнській науковій конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ «Перші Таранушенківські читання» (Харків, ХДАДМ, 14 – 15.04.2023), доповідь *«Роль археологічних з'їздів у дослідженні храмового стінопису в Україні»*; Міжнародній науковій конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (Київ, НАМ України, 20 – 21.09.2023), доповідь *«Стінопис Свято-Михайлівської церкви в с. Крайниково на Закарпатті: до проблеми збереження»*; V Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, НАМ України, 15 – 16.11.2023), доповідь *«Стінопис у церкві Святого Миколая у с. Середньому Водяному на Закарпатті: проблеми збереження»*; Міжнародній науковій конференції «Дизайн ХХІ століття. Українська модель дизайну: Василь Єрмілов» (Харків, ХДАДМ, 28.03.2024), доповідь *«Стильові особливості стінопису в церкві св. Параскеви в с. Олександрівка хустського району на Закарпатті»*; Всеукраїнській науковій

конференції «Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву» (Київ, НАМ України, 04.04.2024), доповідь «*Храмові розписи XVII - XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття: сьгоднішні проблеми збереження*»; VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», (Київ, НАМ України, 13 – 14.11.2024), доповідь «*"Страшний суд" у настінних розписах XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття*».

Публікації. Результати дисертаційного дослідження були оприлюднені у 11 наукових публікаціях: 3-х статтях, що відповідають встановленим вимогам МОН України для публікацій здобувача ступеня доктора філософії, 8-ми тезах у збірниках матеріалів наукових, науково-практичних і науково-методичних конференцій.

Структура та обсяг дисертаційної роботи. Дисертація має наступну структуру: вступну частину, чотири розділи, висновки до кожного розділу, загальні висновки та список використаних джерел (243 позиції). Обсяг основного тексту складає 157 сторінок. Дисертаційне дослідження доповнено додатками. Додатки А і Б містять список ілюстрацій та альбом ілюстрацій (207 позицій), додатки В і Г — список публікацій та апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг дисертаційної роботи — 323 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Церковне настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття є надзвичайно самобутнім явищем в українському мистецтві. На сьогодні настінних розписів цієї епохи залишилось вкрай мало. Вони є цінними мистецькими національними пам'ятками, в яких відобразились процеси розвитку монументального живопису на території Закарпатського краю, своєрідна інтерпретація іконографічних зразків народними малярами. В настінних композиційних схемах, сюжетах, образах, орнаментальних мотивах можна побачити творче, оригінальне, різностильове поєднання, духовну динаміку культурного життя народу. Стінописи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття глибокі за ідейним змістом. Вони є невід'ємною частиною широкого художнього, національного розвію, який відбувався на всіх українських землях в цей період, відкриваючи шлях новим європейським стилістичним напрямам. Проте, в сучасній вітчизняній мистецтвознавчій науці, церковне настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття досліджено недостатньо, наукові розвідки, більшою мірою, мають фрагментарний та описовий характер.

Теоретичною основою для дисертаційної роботи стали наукові праці мистецтвознавців, які займалися дослідженням монументального живопису XVII – XVIII століття на Закарпатті та Україні загалом, однак, для комплексного вирішення поставлених у дисертації задач була проаналізована різновекторна фахова література, яку умовно можна розділити на шість тематичних блоків:

- 1) наукові праці по дослідженню сакральної архітектури XVII – XVIII століття на Закарпатті;

- 2) роботи мистецтвознавців, що вивчали церковні настінні розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатського краю;
- 3) праці дослідників, в яких з'ясовуються процеси розвитку українського орнаментального мистецтва в XVII – XVIII століттях;
- 4) роботи вчених, в яких показано розвій сакрального мистецтва в Україні та культурного життя на Закарпатті у XVII – XVIII століттях;
- 5) наукові дослідження вчених Румунії, в яких висвітлюються храмові розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах на прикордонній із Закарпаття територією;
- б) роботи вчених по збереженню національної спадщини України.

Огляд наукової літератури подано за хронологічним принципом та впорядковано за тематичними блоками. Опрацювання *першої групи матеріалів* показує, що науковцями проведено ґрунтовний аналіз церковного зодчества, на основі якого автором були визначені об'єкти для дисертаційної роботи. Інформацію про храми Закарпатського краю фіксував у своїх роботах дослідник історії церкви, народної культури Закарпатської України В. М. Гаджега (1863 або 1864 – 15.03.1938). У його наукових працях «Додатки к історії Русинов и руських церковей в був. жупі Земплинской» [30], «Додатки к історії Русинов и руських церковей в жупі Угоча» [31], «Додатки к історії Русинов и руських церковей в Марамороші» [32], «Додатки к історії Русинов и руських церковей в Ужанской жупі» [33] простежується історичне минуле Закарпатського краю, знаходяться відомості про розташування церков по населеним пунктам. В. М. Гаджега вперше наголосив на необхідність створення Підкарпатського музею дерев'яних церков, що були збудовані більше 400 років тому, підняв проблему їх збереження, зазначаючи, що вони — велика цінність народу, «... живий доказ нашої віри, терпеливості, непохитності і минулості ...»¹ [32, с. 206].

¹ Переклад зроблено автором дисертації

Вивчав сакральну архітектуру дослідник стародавнього мистецтва України Михайло Драган (1899 – 1952). Впродовж п'яти років (з 1925 по 1930 рр.) він досліджував пам'ятки храмового дерев'яного зодчества, шукав старожитності, піклувався їх збереженням. Його дослідницьку програму фінансував відомий представник української церкви і національного руху в першій половині ХХ століття митрополит Андрей Шептицький (1865 – 1944). М. Драган обходив села етнографічної Бойківщини з фотоапаратом, фіксує дерев'яні церкви, каплиці, дзвіниці, описуючи та реєструючи їх розміри, зовнішній вигляд, проводив креслення їх планів, занотовуючи всі деталі. По фотоматеріалам науковець створив каталог сакральної архітектури приблизно на 2,5 тисячі фотографій. На основі особисто зібраних фактичних матеріалів по етнографічній Бойківщині була написана праця «Українські дерев'яні церкви» [38; 39] в двох частинах, що стала першою монографією про дерев'яне храмове зодчество на Західній Україні. В. Александрович в статті «Століття Михайла Драгана» [5] відзначив, що дослідник вперше окреслив проблему розвитку традицій, їх походження, спираючись на широкий фактичний матеріал [5, с. 137]. М. Драган зробив детальний аналіз побудови дерев'яних церков переважно Галичини, проте, зустрічається інформація і про сакральну архітектуру Закарпаття. Дослідник вказав на місцеві особливості, що відобразилися в техніці будування храмів, зазначив іноземні впливи на їх архітектурні конструкції, вважаючи дерев'яне зодчество Закарпаття наслідком різних стильових впливів: візантійського, готичного, барокового, а деяких випадках, навіть, трохи ампіру [38, с. 6]. Цінність праці М. Драгана в тому, що автор зафіксував і проаналізував сакральну архітектуру, частина якої згодом була втрачена.

Змістовною можна вважати роботу В. Залозецького (1884 – 1965) «*Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern*»² [242], в якій він відобразив результати дослідження церковної архітектури в Карпатському

² «Готичні та барокові дерев'яні церкви в Карпатах» — переклад з німецької

регіоні. М. Драган високо оцінив внесок науковця в науку, зауважуючи, що В. Залозецький перший із дослідників згідно сучасним вимогам намагався застосувати стилістичний аналіз при дослідженні пам'яток мистецтва [38, с. 6].

Чеський науковець, дослідник закарпатської культури, Флоріан Заплетал (1884 – 1969) з 1919 по 1925 роки, у період входження Закарпаття до складу Чехословаччини, подорожуючи мальовничим краєм, фіксував архітектуру міст і сіл, що відобразив в книгах «Дерев'яні церкви Закарпаття» [59] та «Міста і села Закарпаття (фотоальбом)» [60]. Завдяки його публікаціям збереглися фото втрачених церков. У 1923 році Флоріан Заплетал у статті «Dřevěné chrámy jihokarpatských Rusínů»³, що була опублікована у збірнику «Podkarpatska Rus»⁴ [243], вперше зробив узагальнення існуючих дерев'яних церков на означеній місцевості, зазначаючи, що на території південнокарпатських русинів, яка протяглася на невеликій глибині 20 – 50 кілометрів вздовж кордонів на відстані понад 300 кілометрів (від Попраду в Спиші до річки Вішеу в Мармароші) понині збереглися своєрідні близько півтори сотні дерев'яні храми (церкви), які «можуть бути гордістю, радістю і відрадою кожного народу»⁵ [243, с. 117]. Дослідник, обстежуючи церковні споруди, відмічав особливість та неповторність кожного храму. Церкви ніби схожі між собою, проте, «деталі змінюються, як у калейдоскопі»⁶ [243, с. 118]. Він вказував, що тут народні майстри мали широкі можливості для своїх індивідуальних уподобань [243, с. 118]. Флоріан Заплетал писав, що «... дерев'яний храм південнокарпатського русина заснований на принципі краси — як і його слов'янський обряд, але на принципі краси не чужої, запозиченої, а своєї, особливої краси, інтимної краси»⁷ [243, с. 121].

³ «Дерев'яні храми південнокарпатських русинів» — переклад з чеської

⁴ «Підкарпатська Русь» — переклад з чеської

⁵ Переклад з чеської

⁶ Переклад з чеської

⁷ Переклад з чеської

Вагомий внесок в мистецтвознавчу науку зробив краєзнавець П. П. Сова (1894 – 1984), який об'їздив усю територію Закарпаття, накопичив про архітектуру краю чималу інформацію, що стала основою його праці «Архітектурні пам'ятники Закарпаття» [152], в якій він описав найвизначніші взірці закарпатського народного зодчества. П. П. Сова зробив багато фотографій дерев'яних церков Закарпаття, постійно порушував проблему збереження історичних і мистецьких пам'яток.

Суттєвий вклад в мистецтвознавчу науку вніс видатний український вчений В. М. Щербаківський (1876 – 1957). Він мандрував просторами Закарпаття, Буковини, Галичини та занотовував відомості про дерев'яні церкви, хати, одягу селян, побут та інше, робив фотографії. Це згодом стало матеріалом для його наукових робіт. В книзі «Архітектура у різних народів і на Україні» із понад 200 ілюстраціями автор, за його словами, відважився до визнаної у світі архітектури додати забуту і зневажену, майже знищену — українську архітектуру [204, с. 3]. В. М. Щербаківський простежує розвиток архітектури від стародавньоєгипетських часів, знайомить із найдавнішими орнаментами [204, с. 14]. Український розвиток зодчества, за дослідником, можна шукати в дерев'яних будовах XVI століття через відсутність більш ранніх зразків будівництва, однак, відгук найбільш старіших часів можна знайти в Карпатах [204, с. 207 – 208]. В роботі В. М. Щербаківського «Церкви на Бойківщині» [209] за дорученням Наукового Товариства ім. Шевченка в 1909 р. відображені результати досліджень бойківського типу церков в напрямку Стрий – Лавочне – Мукачево та Самбірщини із залученням фотографій споруд. Автором показані особливості стильового розвитку цього типу церков. Праця дослідника «Дерев'яне будівництво і різьба на дереві» [206] має багатий ілюстративний матеріал: фото українських церков в XVII – XIX століттях на Гуцульщині, Угорській Бойківщині, Буковині, Галичині, Київщині, Полтавщині тощо, а також зображення церковних хрестів XVII – XVIII століття, кольорові фото килимів XVIII – XIX століття. У кінці XX

століття вперше були опубліковані праці українського вченого, в яких він ґрунтовно проаналізував народне і професійне мистецтво України з найдавніших віків до ХІХ століття. Автор дослідив прадавню символіку української хати, писанок, церковної архітектури, одягу тощо. В. М. Щербаківський наголошував, що український народ займає величезну територію, проте, вимушено живе під владою інших держав, штучно розбитий кордонами на декілька різних частин. Але, навіть, таке «пошматування» території України, відмінні політичні життєві умови не завадили українському народу зберегти національну вдачу, характер, нахили, артистичний смак на усій своїй великій території у мистецьких творах, в яких найкраще відображається душа народу, його «одноцільність» [208, с. 102]. Мандруючи Карпатами, дослідник писав про життя трьох українських племен (лемків, бойків і гуцулів), які в найвіддаленіших гірських закутках змогли не втратити не тільки свої тисячолітні різноманітні діалекти, але і в різних формах своє стародавнє мистецтво, що, не дивлячись на певні мовні діалекти, відміни, мистецькі форми, є українським, цілісним [208, с. 103].

Мистецтвознавець Д. М. Щербаківський (1877 – 1927), брат В. Щербаківського, співзасновник Київського художньо-промислового і наукового музею, вивчаючи національне мистецтво, багато зробив для збереження пам'яток української старовини. В роботі «Українські дерев'яні церкви: короткий огляд розробки питання» він стисло окреслив аспекти у дослідженні національної архітектури [211], а згодом, у 1926 році, вийшла друком його збірка «Буковинські і Галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці» [207] в другому томі книги «Українське мистецтво». Дослідник представив унікальні матеріали, біля 120 ілюстрацій, чималу кількість яких виконав особисто.

Дослідженням дерев'яної архітектури Закарпаття, Галичини та Придніпров'я займався мистецтвознавець і архітектор П. Г. Юрченко (1900 – 1972). У третьому томі «Мистецтво другої половини ХVІІ – ХVІІІ століття»

(відповідальний редактор П. Г. Юрченко) шеститомного фундаментального колективного видання «Історія українського мистецтва» є його стаття «Дерев'яна архітектура» [67, с. 13 – 69]. В ній він відзначив унікальні особливості закарпатського сакрального будівництва. Дослідник зауважив, що в районі Хуста на Закарпатті збереглися зразки дерев'яної архітектури, яка відноситься до XVII століття. Вони відмінні від пам'яток Придніпров'я та Галичини. П. Г. Юрченко писав про те, що архітектурні пам'ятки в селах Крайниково, Колодне, Олександрівка, Середнє Водяне та інших є цікавим прикладом «класичної форми базилики, в мініатюрі відтвореної в дереві» [67, с. 35 – 36]. Дослідник вказує, що башти в Олександрівці і Давидовому виконані з неперевершеною майстерністю, та є видатними мистецькими архітектурними творами [67, с. 36]. За П. Г. Юрченком, такі оригінальні, з мальовничими вежами, архітектурні будови виникли у тій частині Закарпатського краю, в якій відбувався перетин шляхів культурного розвитку українців, румунів, чехів, словаків, угорців. Він зазначає, що подібні архітектурні пам'ятки зустрічаються і далі на південний захід у Трансільванії [67, с. 35 – 36]. П. Г. Юрченко відмітив у статті, що протягом усього XVIII століття переважало дерев'яне будівництво, цьому сприяло творче загальне піднесення в дерев'яному народному будівництві, особливо в Києві, Львові, Переяславі, Рогатині, Дрогобичі. У XVII столітті дерев'яна народна архітектура досягла потужного розвію. XVII століття, за думкою дослідника, можна вважати золотим віком дерев'яної архітектури [67, с. 41]. П. Г. Юрченко підмітив, що чітка площинна окресленість в інтер'єрах дерев'яних церков була сприятливим фактором для виконання настінних розписів, які надавали цьому інтер'єрові надзвичайної колоритності та урочистості [67, с. 40].

Серед сучасних дослідників сакральної дерев'яної архітектури можна виділити українського вченого Я. М. Тараса (нар. 1944 р.). У своїй монографії «Архітектура дерев'яних храмів українців Карпат: культурно-

традиційний аспект» [172] він простежує стоп'ятдесятилітній досвід дослідження церковного дерев'яного будівництва в Карпатах, чинники впливу на формування типів церков, школи народної архітектури тощо. Його розвідка стосується переважно території Галичини, але є інформація і про дерев'яну архітектуру Закарпаття. Автор засвідчує важливість збереження національної спадщини не тільки для України, а і для усього світу [172, с. 17]. У статті Я. Тараса «Лемківська школа народного храмового будівництва» [173] розглянуто історію формування лемківського типу церков, а у публікації «Сакральна дерев'яна архітектура України (X – XXI ст.)» [175] — будівництво дерев'яних церков від часів християнства до сучасності. Дослідник вказує на те, що аналіз української храмової дерев'яної архітектури свідчить про її «... глибоку традиційність, що проявляється в консервативному дотриманні першовзірців, самотності розуміння образу храму, свого розуміння філософсько-семантичної концепції святини для Бога, реалізовану в дереві» [175, с. 40]. Під час написання дисертаційної роботи також у нагоді стала праця Я. Тараса «Українська сакральна дерев'яна архітектура. Ілюстрований словник-довідник» [176], яка роз'яснює понад 500 термінів стосовно церковної дерев'яної архітектури. Словник складається із тлумачень, які засвідчуються архівними, літописними та науковими джерелами. Автором вперше розкривається зміст маловідомих українських понять.

Дослідження церковної архітектури на Закарпатті проводив український історик архітектури В. М. Слободян (нар. 1951 р.). Займаючись розвідкою сакральних споруд в Україні та за її межами, дослідник в книзі «Церкви українців Румунії: південна Буковина, Задунав'я, Банат, Мармарощина» зацентрував на взаємовпливи між закарпатськими і румунськими церквами: «Церковне будівництво Мармарощини вказує на тривалий зв'язок цих територій з українським населенням Закарпаття, поширення тут однотипних пам'яток, деякі ... є цінними надбаннями

української культури» [150, с. 77]. У статті «Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель» [149] В. М. Слободян створив список існуючих дерев'яних храмів в Україні на 1996 рік. Каталог не є повним, проте, дослідження, яке провів В. Слободян, доповнило статистичні дані про українські дерев'яні храми. Цікавою для розуміння процесів розвитку храмового будівництва стала стаття дослідника «Інскрипції на дерев'яних церквах» [148], де він вказує на важливу роль інскрипцій, які мають історичну цінність.

Український мистецтвознавець М. В. Сирохман (нар. 1954 р.) проводив велику дослідницьку роботу сакральної архітектури Закарпатського краю протягом двадцяти років, яка відобразилась у його працях: «Будівничі закарпатських церков» [135], «Дерев'яні церкви та дзвіниці Закарпаття» [138], «Дерев'яні церкви Закарпаття: міні-альбом» [137], «Нові церкви Мукачівської греко-католицької єпархії. 20 років церковного будівництва (1990 – 2010)» [139], «П'ятдесят п'ять дерев'яних храмів Закарпаття» [140] тощо. Базуючись на польових дослідженнях і архівних матеріалах, він видав монографію «Церкви України. Закарпаття» [141], в якій зафіксована актуальна інформація про всі дерев'яні й муровані церкви Закарпаття, що були наявні на початок ХХІ століття. В 1999 році дослідник опублікував книгу «Втрачені церкви Закарпаття» [136], де подана інформація про храми, що через різні причини були зруйновані. М. Сирохман постійно проводив різні заходи для популяризації у суспільстві сакрального мистецтва, намагався врятувати національну спадщину, яка на сьогодні знаходиться більшою мірою у занедбаному стані.

Другий тематичний блок становлять роботи науковців, які вивчали церковний живопис XVII – XVIII століття на Закарпатті. Теоретичних ґрунтовних досліджень, присвячених настінному малярству XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, вкрай мало. Серед науковців, що працювали у цьому напрямку, можна назвати В. Залозецького. У статті

«Малярство Закарпатської України» [56] він пише про особливості виконання стінописів у Закарпатському краї, вказує на своєрідні малярські традиції, характерні для розписів в дерев'яних церквах, техніку виконання настінного малярства та подібність розписів в храмах східної частини Закарпатської України, яка межувала з Буковиною [56, с. 133]. Розвідка автора сфокусована на описі іконографії стінопису в окремих дерев'яних церквах: в Шандрові (Олександрівці) та в Абші (Апші) середній горішній (Середньому Водяному).

Дослідження храмових розписів у дерев'яних церквах Закарпаття проводив український мистецтвознавець П. М. Жолтовський (1904 – 1986). Протягом багатьох років він вивчав архітектуру та монументальний живопис цього періоду на Україні. У своїй праці «Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст.» [53] науковець описав храмові розписи на Наддніпрянщині, Західній Україні та Закарпатті. П. М. Жолтовський зробив узагальнюючий аналіз церковних розписів в селах Колодне, Олександрівка, Новоселиця та Середнє Водяне. Мистецтвознавець В. А. Овсійчук (1924 – 2016) пише про важливість дослідження П. М. Жолтовського, зазначаючи, що науковець у своїй праці дає багато цінного фактичного матеріалу, який протягом усього свого життя постійно збирав. Чимало вже художніх творів не збереглося, проте, про ці мистецькі пам'ятки можна дізнатися із проведених дослідником описів та зроблених ним фотографій у 1930 – 1940-х роках [53, с. 7]. За П. М. Жолтовським, джерелом монументального живопису XVII – XVIII століття в Україні стали глибокі традиції мистецтва Давньої Русі [53, с. 10], а принципи, що відобразилися в монументальних настінних розписах Києво-Печерської лаври (широта тематичного змісту та певна свобода в іконографічних рішеннях), стали для стінописів визначальними до самого початку XIX століття [53, с. 39]. Автор вказує на труднощі у дослідженні стінописів: проблемою є з'ясування колористичних особливостей мистецьких пам'яток, тому що переважна більшість храмових розписів не збереглася, велика частина залишилися у вигляді окремих

фрагментів. В останній праці П. М. Жолтовського «Художнє життя на Україні в XVII – XVIII ст.» [55] є розділ «Словник художників, що працювали на Україні в XIV – XVIII ст.» [55, с. 109 – 177], в якому він дає відомості про художників, що виконували церковні розписи на Закарпатті [55, с. 118, 120, 153, 164]. За досягнення у своїй науковій діяльності Павло Жолтовський у 1971 році був нагороджений Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Український мистецтвознавець зробив безцінний внесок у збереження пам'яток церковного мистецтва у ті часи, коли це заборонялося.

Серед науковців, які проводили дослідження настінних розписів у дерев'яних церквах Закарпатського краю, варто виділити українського вченого Г. Н. Логвина (1910 – 2001). В книзі «По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки» [82] автор, одночасно з дослідженням архітектури на Західній Україні, проводить огляд збережених церковних стінописів. Дослідник зазначає, що в Карпатах — наймальовничіші місця в Україні й найбільше різноманітних мистецьких пам'яток. Він вказує, що тут переважають дерев'яні невеликі споруди через бідність, проте, саме це стало сприятливим фактором для удосконалення архітектурно-конструктивних елементів та композиційних прийомів. Кожна церква має свої особливості. [82, с. 331]. У своїй праці Г. Н. Логвин дає короткий аналіз настінного малярства в закарпатських церквах в Середньому Водяному, Новоселиці, Колодному та інших. В статтях «Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст.» [66, с. 157 – 207] та «Настінні розписи в дерев'яних будовах» [67, с. 154 – 174], що були опубліковані в другому та третьому томах шеститомного фундаментального колективного видання «Історія українського мистецтва», дослідник констатує, що в невеликих за розмірами та невисоких дерев'яних церквах Західної України настінне малювання добре було видно. За традицією, сцени в цих розписах окреслені неширокою декоративною смугою, а розташовуючись підряд, вони «... утворюють суцільний килим, що стелиться по стінах храму» [67, с. 154]. Г. Н. Логвин

вказує, що настінному живопису у XVII – XVIII століттях характерна декоративність, барвистість, ліризм художніх образів, певне зниження піднесеності настрою та монументальності. Церковні художники намагаються «... звести своїх героїв на землю, наблизити до життя і зображують їх у вигляді звичайних людей, наділених рисами фізичної краси» [67, с. 154]. У розвитку храмового стінопису дослідник виділяє три етапи:

- 1) друга половина XVII століття – початок XVIII століття;
- 2) початок – середина XVIII століття;
- 3) друга половина XVIII століття [67, с. 155].

До першого етапу автор відносить розписи в Середньому Водяному, Новоселиці та у вівтарі в Колодному, у якому зазначає посилення реалізму [67, с. 164]. Зразки другого етапу на Закарпатті — відсутні, а зразки третього етапу — це настінні розписи в Олександрівці та нави в Колодному, в яких майже повністю зникає монументальність [67, с. 171]. Проведене автором обстеження церковних розписів на Закарпатті має, більшою мірою, описовий характер, є фрагментарним і досить узагальненим.

Серед сучасних дослідників, що вивчали розвиток церковного живопису на Закарпатті другої половини XVIII – першої половини XX століття можна назвати мистецтвознавця М. В. Приймича (нар. 1967 р.). Він досліджував церковне мистецтво Закарпаття протягом двадцяти років. Дослідник простежив історико-культурні передумови становлення монументального мистецтва в сакральній архітектурі, нові форми та ідеї у живописі іконостасів та храмових розписах, що відобразив у праці «Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва» [123]. Автор зауважує, що на Закарпатті не було приділено належної уваги церковному мистецтву, яке за свідченням збережених артефактів, було «чи не єдиним видом красного мистецтва», сприяючим протягом багатьох століть формуванню образотворчої традиції

українського населення [123, с. 6]. Він констатує, що, на жаль, церковний живопис Закарпатського краю не викликав потрібної зацікавленості в мистецтвознавстві [123, с. 17]. М. Приймич пише про важливу роль церкви для розвитку суспільства в регіоні, яка на Закарпатті у процесах розвитку образотворчого мистецтва була головним замовником майже до ХХ століття, «чи не єдиним простором», який не тільки «візуалізував» перед селянином оповіді із Євангелія, а і виховував «його художні смаки» [123, с. 55]. Автор вказує на проблему атрибуції іконописних творів, пропонує її вирішувати, розглядаючи твори у взаємозв'язку з історичною епохою [123, с. 63]. Дослідник засвідчує, що до середини ХVІІІ століття церковне мистецтво було здебільше експресивним, по-народному безпосереднім, в його основі залишалися візантійські іконографічні канони з пізнішими західноєвропейськими запозиченнями [123, с. 73], а народний маляр, виконуючи настінне малювання, будував, насамперед, кольорову ритміку плям, надаючи їм лінією відповідної та необхідної форми [123, с. 60]. За М. Приймичем, проблемою дослідження церковних стінописів на Закарпатті є неналежні реставраційні роботи, які знівельювали мистецьку якість та саме авторське письмо [123, с. 318]. У нагоді стали статті М. Приймича «Творчість Фердинанда Видри у розвитку монументального живопису Закарпаття» [120], «Творчість Юлія Вірага та церковне малярство Закарпаття початку ХХ ст.» [121], «Церковне малярство Йосипа Бокшая як відображення особливостей неоромантизму у мистецтві Закарпаття» [122]. Хоча вони стосуються розвитку церковного монументального живопису після періоду, який розглядається в дисертаційній роботі, корисним було побачити відмінності між стильовим виконанням храмових розписів та манерами художників. Напрями розвитку церковного живопису та формування професійного мистецтва на Закарпатті до першої половини ХХ століття розкрито в книзі-альбомі М. Приймича «Церковний живопис Закарпаття: станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої

половини XX ст.: історико-мистецтвознавчі нариси» [124]. В праці простежено станковий та монументальний живопис краю, є відомості про художників XVIII – XX століття, багато ілюстрацій ікон та стінописів. М. Приймич відмічає, що у кінці XVIII століття нові художні тенденції на території Мукачівської єпархії призвели до того, що, навіть, у віддалених дерев'яних церквах художники у своїй творчості переорієнтовуються на естетику бароко [124, с. 48].

Для розуміння процесів розвитку орнаментального оздоблення в храмових розписах XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатського краю корисними стали роботи дослідників українського орнаменту, що складають *третій тематичний блок*. Серед них можна виділити українського вченого Г. Г. Павлуцького (1861 – 1924). Хоча, його праця «Історія українського орнаменту» [110] залишилась незавершеною, він в ній проаналізував витoki українського орнаментального мистецтва і шляхи його формування. Дослідник простежив розвиток українського орнаментального мистецтва від ранньої доби до кінця XVIII століття. Г. Г. Павлуцький розглядав орнамент як важливий елемент національної культури. Він наголошував, що народний орнамент є нашим давнім мистецтвом, власністю усього народу, а не його якихось окремих верств [110, с. 14]. Хоча Г. Г. Павлуцький не проводив дослідження орнаментів в дерев'яних церквах Закарпаття, важливим стало те, що він вперше проаналізував історію розвитку українського орнаменту, на основі якої можна зрозуміти процеси формування орнаменту в Україні.

Український мистецтвознавець, фольклорист К. В. Широцький (Шероцький) (1886 – 1919) у своїх працях «Нариси з історії декоративного мистецтва України»⁸ [202] та «Старовинне мистецтво на Україні» [203] ширше охопив історію розвитку декоративного мистецтва України, але основну увагу він зосередив на художньому оздобленні будинків,

⁸ Переклад зроблено автором дисертації

зауважуючи, що властивістю українського народу є вміння поважати та цінувати художню творчість, тому стає зрозумілим, чому мистецтво так всеохоплююче проникло у повсякденне життя⁹ [202, с. 16]. Корисними були праці українського історика мистецтва Д. В. Антоновича (1877 – 1945) «Українська культура» [9; 10]. Дослідник визначає риси українського орнаменту в різні епохи. Автор підкреслює, що орнамент відноситься до найменш дослідженої галузі в українському мистецтві [9, с. 414]. Розвиток декоративно-прикладного мистецтва України протягом XIII – XVIII століть прослідкував О. Р. Тищенко (1914 – 1986) у книзі «Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.)» [177]. Його дослідження стосується, насамперед, предметів ужитку, однак, є простеження автором основних тенденцій формування орнаменту у церковному гаптуванні. Про розвиток орнаменту писав В. М. Щербаківський. Його праця «Орнаментация української хати» [205] була написана в 1941 році, проте, змогла вийти друком лише через 22 роки після смерті дослідника. Автори публікації зазначають, що вона залишилась актуальною через надто малу кількість видань на цю тему [205, с. 5]. В книзі багато ілюстративного матеріалу, де наочно можна побачити розвиток орнаменту в українських рушниках, скатертинах, килимах, кераміці, писанках тощо. Допоміжну роль відіграли праці Д. М. Щербаківського: «Оправи книжок у київських золотарів XVII – XVIII» [210], із якої можна дізнатися про елементи національного орнаменту в оздоблені книг золотарями Києво-Печерської лаври у XVII – XVIII століттях та «Український килим» [212] з численними ілюстраціями візерунків на килимах.

Додатковою літературою стали наукові праці «Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник» О. В. Гулей [29]; «Побудова візерунків» А. М. Гінзбурга [34]; «Орнаментальне оформлення української рукописної книги» та «Мистецтво книги на Україні в XVI – XVIII ст.» Я. П. Запаска [58,

⁹ Переклад зроблено автором дисертації

57]; «Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.» [63]; «Гуцульська кераміка» Ю. П. Лащука [81]; «Орнаментация української книжки XVI – XVII ст.» М. О. Макаренка [83]; «Українська народна писанка» В. В. Манько [86]; «Нариси з історії українського декоративного мистецтва» [92]; «Українське народне мистецтво. Живопис» [184] тощо.

Корисною стала праця «Історія української вишивки» [70] сучасної української дослідниці Т. В. Кари-Васильєвої (нар. в 1941 р.), яка всебічно освітлює шлях української вишивки від її зародження до сучасності. В книзі розкривається характер розвитку орнаменту в церковному гаптуванні в XIV – XVIII століть, що характеризувалося міцним фольклорним підґрунтям, сформованими протягом часу ідеалами краси та усталеними стилістичними рішеннями. Церковне гаптування «... дбайливо зберігало античні, візантійські та давньоруські традиції, підживлені виразністю й гармонійністю Ренесансу» [70, с. 42]. Проведення аналогій орнаментів у церковному гаптуванні XVII – XVIII століття з орнаментальним оздобленням цього періоду в дерев'яних церквах Закарпаття допомогло простежити регіональні особливості у розвитку орнаментального мистецтва Закарпатського краю.

Допоміжною літературою для глибшого розуміння мистецьких процесів, що відбувалися в монументальному церковному малярстві на Закарпатті у визначений історичний період, стали праці вчених, що склали *четвертий тематичний блок*. В них висвітлено розвиток сакрального мистецтва в Україні у XVII – XVIII століттях та культури Закарпатського краю. Український вчений Я. Т. Біленький (1883 – 1945) у своїй праці «Угроруські літописні замітки» [16] дав відомості про розвиток сакральної культури Закарпаття, окреслив проблему збереження «пам'яток минулого». Звертаючи свою увагу на території Унг, Берег, Мараморш, він зазначав, що сюди західні церковні культурні впливи доходили найменше. Саме тут зустрічається багато різних «старих друків, рукописів, які вже повиходили з

ужитку»¹⁰ [16, с. 73]. Я. Т. Біленький пише, що у Мараморші, який досліджено тільки поверхнево, знайшлося до двадцяти рукописів XVII – XVIII століття, які допомагають зрозуміти карпаторуську літературу, а в гірській частині Угорської Русі ще є «... багато скарбів літератури, досі незнаних, які кидають світло на культурну історію цих околиць»¹¹ [16, с. 73]. Дослідник писав про пожари, гризунів, які нищать стародавні пам'ятки [16, с. 73], зауважував на те, що переписування документальних матеріалів виконувалося з помилками, або, ще найгірше, вони губилися. Тому, надважливим завданням Я. Т. Біленький вважав збереження оригіналів [16, с. 75].

Вагомою стала праця «Українське малярство» визначного українського письменника, графіка, дослідника М. О. Битинського (1893 – 1972) [15], в якій автор дає коротку історію розвитку українського малярства від доісторичної доби до XIX століття, детально описуючи типові прикмети і особливості візантійського стилю [15, с. 8 – 11], готики [15, с. 11 – 12], ренесансу [15, с. 13 – 14], бароко [15, с. 14 – 19], рококо [15, с. 19 – 20] та класицизму [15, с. 20 – 22].

Змістовною є робота українського мистецтвознавця П. О. Білецького (1922 – 1998). В своїй книзі «Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть» [17] автор простежив формування стильового напрямку в українській культурі, зазначаючи, що ці процеси відбувалися в складних історичних умовах: коли український народ, не маючи власної державності з початку свого формування, створював національне мистецтво та відстоював його усіма різними засобами [17, с. 6].

Грунтовне дослідження української мистецтвознавиці Л. С. Міляєвої (1925 – 1992) «Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII століття» [90] стало у нагоді при проведенні порівняння

¹⁰ Переклад зроблено автором дисертації

¹¹ Переклад зроблено автором дисертації

настінних розписів. В книзі дослідниці розглянуто сюжети стінопису у церкві Святого Духа в Потеличі та вказано на їхній ідейний зміст. В колективному дослідженні Л. Міляєвої, О. Садової та О. Рішняка «Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація» [89], автори зробили аналіз архітектури та малярства у храмі, що стало корисним при проведенні аналогій між закарпатськими церковними стінописами та дрогобицькими розписами цього періоду з точки зору стилістики, композиційної побудови та колористичного рішення. У праці Л. Міляєвої у співавторстві з Г. Логвином «Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століть» [88] авторами висвітлено процеси, що відбувалися в архітектурі та образотворчому мистецтві у цей період. В книзі можна ознайомитися з фрагментами настінного розпису XVII століття в церкві Святого Духу в Потеличі: образом «Марії» із композиції «Надгробний плач» та зображенням «Фарисеї» [88]; в церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі — «Мельхіседек» [88] тощо.

Праці В. С. Александровича «Джерела іконографії "Покрову Богородиці" 1646 року роботи Вишенського маляра Іллі Бродлаковича» [2] та «Покров Богородиці: українська середньовічна іконографія» [4], «Українська іконографія Богородиці: посібник для студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування» Р. Р. Косів [79], збірник «Гетьманські читання. Покрова Пресвятої Богородиці — в історії української культури та українського війська» [26], в яких простежено особливості формування українського образу «Покрова Богородиці», стали у нагоді при проведенні аналізу образу композиції «Покров Богородиці» в настінних розписах XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття.

Для проведення порівняння композиційних сюжетів в настінному малярстві Закарпаття із подібними творами цього періоду із інших регіонів України були залучені праці «Іконографічні особливості ікони "Страшного суду" 1662 року із церкви Успіння Богородиці с. Медичнічі біля Дрогобича в

колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького» М. Й. Гелитович [25], «Ікони XVII – початку XVIII ст. з церков міста Долини у контексті візитаційних описів XVIII ст.» [77] та «Ікони "Спас Виноградна Лоза" зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення)» Р. Р. Косів [78], «Зображення грішників на іконах "Страшний суд" XV – XVIII століть» й «Ікони "Страшного суду" у колі майстрів із Судової Вишні» М. Федак [192; 193].

Допоміжною стала праця В. І. Свенціцької та О. Ф. Сидора «Спадщина віків: Українське малярство другої половини XVII – XVIII ст. у музейних колекціях Львова» [133]. У ній простежуються твори іконопису цього періоду, є інформація про художників, що малювали у церквах в цей час. Автори підкреслюють самотність українського сакрального живопису та зазначають, що епоха XVII – XVIII століття в історії українського малярства займає особливе місце, є якісно новим етапом в еволюції розвитку, періодом осягнень в ідейно-змістовому аспекті, засвоєнням нових форм та прийомів європейського мистецтва при збереженні національної власної специфіки [133, с. 6].

Були розглянуті роботи: В. С. Александровича [3], Д. В. Антоновича [8], М. Голубця [27], А. Г. Данилюка [35], Ф. Л. Ернста [45], А. А. Жаборюка [51], Ф. М. Коковського [76], А. М. Макарова [84], І. Р. Могитича [91], В. Л. Овсійчука [104 – 106], В. П. Отковича [109], С. В. Папа [113], О. І. Повстенка [116], В. І. Свенціцької [131] і у співавторстві з В. П. Отковичем [132], В. Ю. Січинського [142 – 145; 238], Г. П. Скоп-Друзюк та П. Л. Скопа [146], Л. А. Скопа [147], Д. В. Степовика [169; 170], П. В. Ушкалова [191], В. М. Щербаківського [209], П. Г. Юрченко [213; 214]. У нагоді стали книги: «Бойківщина: історико-етнографічне дослідження» [19]; «Світлій пам'яті о. каноніка і протоієрея Д-ра Василя Гаджеги» [93]; «Українське барокко та

європейський контекст» [182]; «Український музей» [186]; «Філософський енциклопедичний словник» [194]; «Храми України: Альбом» [195] тощо.

Відомості про особливості розвитку Закарпатського краю відобразилися в роботах М. І. Ашкіназі [12], Я. М. Байрака [14], Ю. Г. Гошка [28], В. В. Пагірі [111], С. В. Папа [114], С. В. Віднянського [42, с. 201] та інших.

П'ятий тематичний блок склали роботи іноземних дослідників. Розглянуто наукові дослідження вчених Румунії, в яких висвітлюються храмові розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах прикордонних із Закарпаттям територій, пам'ятки українського монументального живопису цього періоду. Дерев'яні архітектурні споруди подібного типу зустрічаються в обох країнах, частини територій яких входили до Мармароського комітату (Мармароської жупи) у XVII – XVIII століттях. Марамуреш із-за свого розташування став платформою для активних культурних взаємовпливів, де в мистецтві на початку розвивалися візантійські традиції. Він у XVII столітті стає тим осередком, із якого малярі розходились у Польщу, Східну Словаччину, Підкарпатську Україну та Галичину, тобто до тих місцевостей, «з якими живопис Марамуреша виявляє велику схожість»¹² [236, с. 14].

Серед перших дослідників дерев'яних церков та настінного малярства Марамурешу можна виділити румунського філософа В. Братулеску (1899 – 1976). У своїй роботі «Biserici din Maramureș»¹³ [226] він описав храми, які існували на цій території, і фрагменти настінного малярства, дав чималий ілюстративний матеріал. В дослідженні знаходяться відомості про закарпатські церкви в Апші нижній та Апші середній (Середньому Водяному) [226, с. 141 – 147].

Корисним для розуміння іконографічних програм в стінописах дерев'яних церков Марамуреша стала наукова праця «Iconografia artei

¹² Переклад з румунської

¹³ «Церкви Марамуреша» — переклад з румунської

bizantine și a picturii feudale românești»¹⁴ [239] румунського історика мистецтва, візантинолога І. Д. Штефанеску (Штефанеску) (1886 – 1981), в якій він простежив застосування візантійської іконографії в румунському феодальному сакральному живописі. Дослідник виділяє в цьому процесі: іконографічні особливості та диференційоване мислення як досягнення кожного (певного) народу і кожної конкретної епохи; чутливість та складність проблеми оригінальності мистецьких творинь, яку «... важко відкрити та пояснити у світі, де панують традиція та авторитет церкви»¹⁵ [239, с. 8]. І. Д. Штефанеску зауважує, що настінні розписи пам'ятникам надають «голос», викристалізують різноманітні почуття та ідеї, репрезентують джерела, документи історії¹⁶ [239, с. 9]. Стінописи викликають безмірну зацікавленість, зачаровують «... очі та розум своїми формами, кольорами та композицією, чудовим виглядом, яким вони прикрашають стіни ...»¹⁷ [239, с. 9].

Серед дослідників настінного живопису XVII – XVIII ст. Мармароського комітату (Мармароської жупи) в Румунії можна виділити Анку Поп-Брату (1952 – 2011). Вона провела ґрунтовну розвідку стінопису румунських церков в книзі «Pictura murală maramureșeană. Meșteri zugravi și interferențe stilistice»¹⁸, відмітила взаємовпливи із Підкарпатською Україною [236, с. 14]. За останні десятиліття її дослідження стало одним із найкращих в мистецтвознавстві Румунії. Дослідниця Анка Поп-Брату констатувала, що дерев'яні церкви Марамуреша відносяться до північнотрансільванської групи, яка, в свою чергу, має близький зв'язок з пам'ятниками Східної Словаччини та Підкарпатської України¹⁹ [236, с. 17].

¹⁴ «Іконографія візантійського мистецтва та румунського феодального живопису» — переклад з румунської

¹⁵ Переклад з румунської

¹⁶ Переклад з румунської

¹⁷ Переклад з румунської

¹⁸ «Настінні розписи Марамуреша. Майстри-художники та стилістичні інтерференції» — переклад з румунської

¹⁹ Переклад з румунської

Розвідку стінопису в Ончешті в Румунії провів О. Бабош. У статті «Mărturii istorice adunate în biserica de lemn din Oncești cu rezonanțe în arhitectura, arta și limba Țării Maramureșului»²⁰ [218] він писав про призначення настінного малювання: «Мета цього розпису, як і в усіх храмах, була формувальна, щоб виховувати та наставляти парафіян у моралі та християнському віровченні, своєрідна, щоб підкреслити сакральність богослужебного простору, та естетична, щоб перетворити церкву в безцінну прикрасу»²¹ [218, с. 7]. О. Бабош у роботах «Maramureș — medieval wooden churches»²² [217], «Three centuries of carpentering churches. A chronological approach to the sacred wooden architecture of Maramureș»²³ [221], «Tracing a Sacred Building Tradition. Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureș until the turn of the 18th Century»²⁴ [222], «Biserica de lemn din Sârbi Susani»²⁵ [215] досліджував сакральну дерев'яну архітектуру Марамурешу; у статті «Raport de cercetare a unor picturi din bisericile de lemn maramureșene»²⁶ [219] — настінні розписи в деяких дерев'яних церквах цього краю; у праці «The Icons of Alexander Ponekhalsky»²⁷ [220] — ікони церковного художника Олександра Понегольського. Цікавою є стаття «Datările bisericilor de lemn din Arșa de Mijloc, istorii recuperate»²⁸ [216] О. Бабоша у співавторстві з Г. Ліндерсоном, що вийшла у 2020 році. Дослідники визначають датування дерев'яних церков Святого Миколая (верхньої) та Святого Миколая (нижньої) в Arșa de Mijloc (Апша Середня, на сьогодні — Середнє Водяне) в Україні на основі проведених результатів дендрохронологічних досліджень, зазначаючи, що вперше дві найзагадковіші і найвідоміші дерев'яні церкви

²⁰ «Історичні свідчення, зібрані у дерев'яній церкві в Ончешті, знаходять відгук в архітектурі, мистецтві та мові повіту Марамуреш» — переклад з румунської

²¹ Переклад з румунської

²² «Марамуреш — середньовічні дерев'яні церкви» — переклад з англійської

²³ «Три століття теслярських церков. Хронологічний підхід до сакральної дерев'яної архітектури Марамурешу» — переклад з англійської

²⁴ «Відслідковуючи священну будівельну традицію. Дерев'яні церкви, теслі та ливарники в Марамуреші до початку 18 ст.» — переклад з англійської

²⁵ «Дерев'яна церква в Сарбі-Сусані» — переклад з румунської

²⁶ «Звіт про дослідження деяких розписів дерев'яних церков Марамуреша» — переклад з румунської

²⁷ «Ікони Олександра Понегольського» — переклад з англійської

²⁸ «Дати дерев'яних церков в Середній Апші, відновлені історії» — переклад з румунської

Марамурешу «розкривають свої стародавні таємниці»²⁹ [216, с. 1]. Науковці підіймають проблему збереження дерев'яних церков в Середньому Водяному [216, с. 18 – 19].

Додатковою літературою стали праці «Însemnări din bisericile Maramureşului»³⁰ Іоана Бірлі (нар. 1949 р.) [225], «Date istorice despre protopropiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureş din timpurile vechi până în anul 1911»³¹ Тита Буда [227], «Icoana Judecării de Apoi din biserica de lemn din Budeşti Josani (judeţul Maramureş)»³² Ралуки Бетеа [224], «Last Judgment Iconography in the Carpathians»³³ канадського історика українсько-італійського походження Хімки Джон-Пола (нар. 1949 р.) [231]; статті «Biserici de lemn maramureşene în Ucraina»³⁴ Ельвіри Кодрі [229] та «Bisericile vechi maramureşene de lemn din Arşa de Mijloc, Ucraina»³⁵ Ноту Лаврентія Попа [235]; «Církevní památky na Podkarpatské Rusi»³⁶ Богуміла Ваврушека [240].

Шостий тематичний блок склали роботи українських вчених, які працювали над проблемою збереження національної спадщини України: «До історії вивчення пам'яток монументального мистецтва» [73], «Проблеми висвітлення мистецької спадщини у "Зводі пам'яток історії та культури України"» [74], «Роль археологічних з'їздів останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. у дослідженні архітектурно-мистецької спадщини України» [75] Г. Т. Ковпаненко (1923 – 2013); «Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини» [21], «Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України: монографія» [22], «Втрачені святині» [23], «Українська народна дерев'яна архітектура» [24] В. В. Вечерського (нар. 1958 р.); «Архітектурна спадщина

²⁹ Переклад з румунської

³⁰ «Записки з церков Марамуреш» — переклад з румунської

³¹ «Історичні дані про румунські благочиння, парафії та монастирі Марамуреша з найдавніших часів до 1911 року» — переклад з румунської

³² «Ікона Страшного суду з дерев'яної церкви в Будешті Джосані (повіт Марамуреш)» — переклад з румунської

³³ «Іконографія Страшного Суду в Карпатах» — переклад з англійської

³⁴ «Дерев'яні церкви з Мармарошини в Україні» — переклад з румунської

³⁵ «Старі дерев'яні церкви з Марамуреша в Середній Апші, Україна» — переклад з румунської

³⁶ «Церковні пам'ятки на Підкарпатській Русі» — переклад з чеської

України: пам'яткоохоронний аспект: монографія» [117], «Дерев'яні храми Українських Карпат» [118] Л. В. Прибеги (нар. 1944 р.) та інші. У нагоді стали: книга «Архітектурна спадщина України, Вип. 1. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування» [11]; інтернет-ресурс «База даних 156 втрачених об'єктів церковної архітектури Закарпаття» [13]; інтерв'ю М. В. Сирохмана «Бляшаний панцир — це кінець церкви» [18]; «Державний реєстр національного культурного надбання» [36]; публікація «Збереження дерев'яної церкви Св. Параскеви-П'ятниці у селі Олександрівка» [61]; публікація М. Марковича «Історія 550-літнього дерев'яного храму на Закарпатті» [87]; «Культурна спадщина України» [80]; «Пам'ятки архітектури й містобудування України. Довідник Державного реєстру національного культурного надбання» [112]; Закон України «Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» [125]; Закон України «Про охорону культурної спадщини» [126]; Закон України «Про Перелік пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації» [127]; Постанова Ради Міністрів Української РСР «Список пам'яток архітектури Української РСР, що перебувають під охороною держави» [165]; публікація «Унікальна старовинна церква на Хустщині, в Олександрівці може не пережити зиму» [187].

Г. Т. Ковпаненко пише про важливе громадське значення монументального мистецтва, визначаючи його приналежність до найдавніших людських творчих проявів, вбачаючи його вагомість у зверненні до великої аудиторії засобами образотворчої виразності, що спрямовані на передачу релігійних, філософських та соціально-політичних ідей. Дослідниця стверджує, що монументальне мистецтво часто пов'язується із ідеологією держави, «... є свого роду образною моделлю світу, яким його уявляє той чи інший суспільний лад» [74, с. 7]. Л. В. Прибега, опікуючись збереженням архітектурної спадщини України,

зазначає, що старовинні споруди увібрали в собі досягнення суспільства на певному етапі, вони зберігають «сліди грізних баталій і в нинішній час випромінюють глибоку духовність їхніх творців, сповнюють душі сучасників відгомонам героїки пращурів у обороні українських земель, дарують нам радість спілкування з минувшиною» [117, с. 9]. У статті «Дерев'яні церкви Українських Карпат — до світової спадщини» [119] дослідник пише про важливе значення українського дерев'яного храмового будівництва, що включене у Список світової спадщини UNESCO транскордонної номінації «Дерев'яні церкви Карпатського регіону України і Польщі» та висвітлює його історико-мистецькі особливості.

Проведений аналіз літературних джерел засвідчив, що настінні розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття на сьогодні досліджені недостатньо. Відсутній стилістичний аналіз збереженого стінопису, не зроблена систематизація та упорядкування фактологічного матеріалу. Це заважає формуванню цілісної картини мистецьких процесів, що відбувалися в українському мистецтві цього періоду, нівелює розуміння цінності храмового настінного малярства Закарпаття, яке є унікальним не тільки в Україні, а і на світовому рівні. Гостро постає проблема щодо збереження мистецької національної спадщини.

1.2. Джерельна база та методи дослідження

1.2.1. Джерела дослідження

Дисертаційне дослідження проводилося на основі збереженого стінопису XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатської області:

- Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково Хустського району;
- Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця Виноградівського району;
- Святого Миколая (верхній) в с. Середнє Водяне Тячівського району;

- Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне Тячівського району;
- Святої Параскеви в с. Олександрівка Хустського району;
- Святого Миколи Чудотворця у с. Сокирниця Хустського району;
- Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне Тячівського району.

Важливою джерельною базою стали ілюстративні матеріали у наукових працях вітчизняних дослідників П. М. Жолтовського [53; 54], Г. Н. Логвина [67; 82], М. В. Приймича [123; 124] та інших.

Джерельну базу істотно збагатили фотоматеріали з експедицій по Закарпатським дерев'яним церквам, які проводилися в 2015 році та в 2020 році у рамках Проєкту «Українські Архітектурні Пам'ятки. Спадщина» [128]. У допомозі стали фотографії та панорами церков в Крайниково [155; 156], Новоселиці [157; 190], Середньому Водяному [160 – 162], Олександрівці [158; 159; 198], Сокирниці [163] та Колодному [153; 154].

До джерельної бази дослідження долучено матеріали із Державного архіву Закарпатської області:

- ✓ Доповідна записка, звіти про становище православної церкви на Закарпатті, відомості про православні церкви і монастирі за 1947 рік. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 2. Арк. 28. Оригінал [37];
- ✓ Канонічна візитація марамороських греко-католицьких парафій, яку здійснив єпископ Мукачівської греко-католицької дієцезії Михайло Ольшавський 1751 року. Ф. 151. Опис 1. Справа 1290. Арк. 1 – 22. Оригінал [69; 228];
- ✓ Книга обліку церков та їх характеристики. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 162. Арк. 320. Оригінал [72];
- ✓ Одноразовий облік недіючих релігійних споруд за 1961 рік. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 52. Арк. 56. Оригінал [108];
- ✓ Списки приходських і приписних церков, що діяли в області в 1958 році. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 26. Арк. 34. Оригінал [164];

- ✓ Список православних церков в населених пунктах області [приблизно 1953 – 61 pp.]. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 48. Арк. 34. Оригінал [166];
- ✓ Статистичні звіти про кількість православних церков і монастирів та їх фінансово-господарську діяльність за 1948 рік. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 3. Арк. 40. Оригінал [167];
- ✓ Статистичні звіти про кількість православних церков і монастирів та їх фінансово-господарську діяльність за 1949 рік. Ф. Р – 1490. Опис 48. Справа 4. Арк. 53. Оригінал [168].

Були розглянуті рисунки іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври [6; 7], в яких відобразився розвиток українського монументального живопису у XVIII столітті. В альбомах учнів Києво-Лаврської школи іконопису можна простежити стильові напрями в національному церковному мистецтві, технічні прийоми виконання образів та композиційних сцен, зв'язки із західноєвропейськими культурними тенденціями, що, беззаперечно, могло мати вплив на іконографічні композиції в церковних настінних розписах Закарпаття. Доповненням став альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» П. М. Жолтовського [52]. Важливе джерело для розуміння іконографічного малярства в стінописах закарпатських церков — книга теоретика іконопису Діонісія з Фурни (бл. 1670 – після 1744) «Єрмінія Діонісія Фурноаграфіота» [44], в якій містяться: канони зображень Христа, Богородиці, апостолів, пророків та інших святих; іконографія сцен Старого і Нового Завіту; правила розстановки розписів у церкві та інше.

При дослідженні орнаментального оздоблення в дерев'яних церквах було проведено порівняння з орнаментациєю Пересопницького Євангелія (1556 – 1561) [115]. Рукопис прикрашений високохудожніми заставками і мініатюрами, а за багатством оформлення не має рівних в Україні. Церковні

малярі брали взірці для стінопису із різних джерел, тому могли використовувати орнаментальні мотиви із Пересопницького Євангелія.

До змістовної джерельної бази можна включити фундаментальні книги: «Енциклопедія історії України: у 10 т.» [40 – 43], «Українська мала енциклопедія: 16 кн. : у 8 т.» [178 – 181], «Шевченківська енциклопедія. В 6 т.» [199 – 201]. Вагомими джерелами стали інтернет-ресурси «Великомученик Феодор Стратилат» [20], матеріали Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потушняка Закарпатської обласної ради [188; 189], «Книга Єзекиїла 1:10» [71], «Одкровення Апостола Іоанна» [107], «Прп. Пафнутій затворник (XIII)» [129], «Свято-Миколаївський храм, Сокирниця» [134], «Стінопис українських православних храмів XVIII ст.» [171], «Українське монументальне малярство XVII ст.» [183].

Праці Р. Маунса, Г. К. Біла, Б. Грема, Л. Морріса допомогли у розумінні іконографії сцен «Апокаліпсису» в храмових розписах. «The Book of Revelation»³⁷ [233] Р. Маунса відображає більше ніж двадцятирічну роботу автора, його думки про Одкровення відповідно до сучасних досягнень в науці. Грунтовна робота «The Book of Revelation (New International Greek Testament Commentary (NIGTC))»³⁸ [223] Г. К. Біла представляє екзегезу сцен «Апокаліпсису». Вона є новим дослідженням книги Одкровення, авторськими коментарями грецьких текстів. Цікавими тлумаченнями чотирьох вершників Апокаліпсису ділиться в своїй книзі «Approaching hoofbeats: the four horsemen of the Apocalypse»³⁹ [230] Біллі Грем. Він заглиблює давній символічний зміст чотирьох апокаліптичних вершників з точки зору філософії соціальних проблем, релігійної віри, спасіння людства. Л. Морріс у праці «The Book of Revelation: an introduction and commentary»⁴⁰ [232] дає своє бачення основних тем в книзі Одкровення з Нового Завіту, допомагає зрозуміти тексти Біблії.

³⁷ «Книга Одкровення» — переклад з англійської

³⁸ «Книга Одкровення (Новий Міжнародний Коментар Грецького Завіту)» — переклад з англійської

³⁹ «Тупіт копит, що наближається: чотири вершники Апокаліпсису» — переклад з англійської

⁴⁰ «Книга Одкровення: вступ і коментар» — переклад з англійської

При проведенні стилістичного та композиційного порівняння храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття із іншими творами сакрального характеру цього періоду для визначення подібності та відмінних рис у розвитку монументального живопису були розглянуті:

- ілюстрації зображень Богородиці від старокиївського культу Богородиці Заступниці до початку іконографії Покрову Богородиці [2]; основні типи іконографії Богородиці в мистецтві України [79];
- ілюстративні матеріали у наукових працях вітчизняних дослідників: П. О. Білецького [17], В. А. Овсійчука [104 – 106], В. П. Отковича [109], В. І. Свенціцької [131], Г. Скоп-Друзюк та П. Скопа [146], Д. В. Степовика [169] та ін.;
- ікона «Страшний суд» XVII століття із храму Успіння Пресвятої Богородиці в с. Меденичі Львівської області (із колекції Львівського Національного музею імені Андрея Шептицького) [25], ікона «Спас Виноградна Лоза» (із колекції Львівського Національного музею імені Андрея Шептицького) [78], ікона «Страшний суд» XV – XVIII століть (із колекції Львівського Національного музею імені Андрея Шептицького) [192; 193];
- твори іконопису XVI – XVIII століть із Національного музею «Київська картинна галерея» [62], із колекції «Студіон» [130], із колекції Національного художнього музею України [185];
- зображення фрагментів іконографії стінопису в церкві Святого Духа в с. Потелич Львівської обл. [90; 196];
- зображення фрагментів іконографії стінопису в церкві Святого Юра в м. Дрогобич Львівської обл. [89; 91; 197];
- зображення фрагментів іконографії стінопису в Софії Київській Володимира Великого [103];
- розпис (схема) церкви в Ончешті (Румунія), проведена реконструкція у 2019 році [218];

- ілюстрації настінних розписів дерев'яних церков Святого Миколая в Будешті Джосані, Ончешті та Різдва Богородиці в Ієуді (Румунія) [219; 218; 236];
- розписи дерев'яних церков Різдва Богородиці в Калінешті-Каєні, Святої Параскеви в Сарбі-Сусані, Святого Миколая в Будешті-Сусані, Святого Миколая в Будешті Джосані, Різдва Богородиці Ієуді в Румунії [фото Țețcu Mircea Rareș] тощо.

Для виявлення специфіки орнаментального розвитку в XVII – XVIII століттях в церковному настінному малярстві Закарпаття обстежено орнаменти:

- в церковному настінному малярстві Галичини, Києва, Румунії [103; 196; 197; 236];
- в українському церковному малярстві XVII – XVIII століть [70];
- в ілюстративних матеріалах в наукових працях вітчизняних дослідників: Г. Г. Павлуцького [110], Д. В. Степовика [170], О. Р. Тищенко [177], К. В. Широцького [202; 203], В. М. Щербаківського [205], Д. М. Щербаківського [210; 212];
- в Пересопницькому Євангелії [115] тощо.

Важливим джерелом стали тексти із Євангелія від Матвія [49; 50], Луки [47], Марка [48] та Іоанна [46].

1.2.2. Методологія дослідження

Методологічна база дисертаційної роботи сформована відповідно до теми дослідження, мети, поставлених завдань та характеру джерельної бази. Застосовано спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу та загальнотеоретичні методи наукового пізнання (теоретичні та емпіричні).

У дисертаційній роботі використано загальнонаукові методи дослідження:

- 1) методи емпіричного дослідження — спостереження та порівняння;

2) методи емпіричного та теоретичного дослідження — абстрагування, аналіз, синтез, індукцію, дедукцію, узагальнення;

3) методи теоретичних досліджень — аналогію та систематизацію.

В дослідженні були застосовані методи спостереження та порівняння. Методом спостереження обстежено монументальний настінний живопис в дерев'яних церквах Закарпаття в Крайниково, Новоселиці, Колодному, Олександрівці, Середньому Водяному та Сокирниці. Виявлено іконографічні програми розписів XVII – XVIII століття, стильові трансформації церковного малярства в стінописах Закарпаття та процеси синкретизму, що відбулися в них. Методом порівняння встановлено подібні та відмінні ознаки між настінними розписами в цих церквах.

Методом абстрагування виділено найсуттєвіші ознаки настінних розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатської області. Застосування аналізу дозволило розглянути іконографічні композиції стінописів по окремим частинам, а потім, завдяки синтезу, простежити взаємозв'язок цих частин. Використано метод індукції для узагальнення наявних фактів в монументальному живописі Закарпаття XVII – XVIII століття та метод дедукції для зворотного виявлення конкретних явищ в стінописах цього періоду на означеній території. Це дало змогу встановити особливості настінних розписів XVII – XVIII століття на Закарпатті та простежити вплив на них релігійного мистецтва Галичини, Києва та інших країн. Для вивчення структури орнаментального оздоблення застосовано аналітичний метод: простежено елементи орнаменту окремо як складові частини та у поєднанні з іконографічними сюжетами. Методом узагальнення виявлено типові закономірності та регіональні відмінності у розвитку церковного монументального живопису XVII – XVIII століття на території Закарпаття.

Завдяки застосуванню методу аналогії проведено порівняльний аналіз стінописів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття із

стінописами цього періоду в Галичині, Києві, Румунії для встановлення схожих та відмінних властивостей у розвитку монументального живопису, структурах іконографічних композицій, візуальних атрибутах тощо. Проведено паралелі між візуальними текстами настінних розписів, що створювались в один часовий період. Відмічені зміни у співставленні із першоджерелами допомогли досягти дієвих результатів у відтворенні автентичності твору, правильній інтерпретації сюжетних сцен та окремих їх елементів.

Метод систематизації використано для упорядкування фактів та явищ, що були встановлені при проведенні дослідження іконографічних програм в дерев'яних церквах Закарпаття та проведеного порівняння із стінописами цього періоду в Галичині, Києві, Румунії.

Мистецтвознавчі методи дослідження були визначені на підґрунті наукових розробок Е. Панофскі, Г. Вельфліна, А. Рігля та інших. Німецький та американський теоретик мистецтва Ервін Панофскі (1892 – 1968) — прихильник іконографічного аналізу. Він пропонує досліджувати мистецький об'єкт, враховуючи його теоретичну і історичну складову. До того ж, за думкою Е. Панофскі, існує з одного боку значення предмету, з іншого — його форма, іконографія вивчає саме зміст мистецького твору, а не його форму⁴¹ [234, с. 3]. Автор вважає, що для того щоб зрозуміти значення якогось вчинку, потрібно знати не тільки практичний світ подій та об'єктів, а оволодіти розумінням «... звичаїв і культурних традицій, властивих певній цивілізації»⁴² [234, с. 4]. Настінні розписи у XVII – XVIII століттях в дерев'яних церквах Закарпаття виконувались переважно на замовлення міщан народними малярами, які до іконографічних канонічних зображень додавали реалістичні елементи із оточуючого життя, тому, розуміння культурних традицій закарпатського народу є необхідним при опрацюванні теми дисертаційного дослідження. Е. Панофскі вважає, що мистецький твір

⁴¹ Переклад з англійської

⁴² Переклад з англійської

варто сприймати через ідентифікацію чистих форм, а саме, через конфігурацію різних ліній та кольорів, певних зображень, «... такі експресивні якості, як скорботний характер пози чи жесту»⁴³ [234, с. 5]. Настінний живопис XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття, наразі, зберігся частково, тому, важливою задачею є встановлення сюжетних композицій за вціленими елементами. Наприклад, за Е. Панофські, Таємну Вечерю може символізувати група осіб, що сидять в певних позах та у певному порядку за обіднім столом. Дві фігури, які певним чином борються між собою, можуть символізувати Боротьбу Пороку та Чесноти. Далі, можна пов'язати художні мотиви (композиції) з концепціями або темами. Таким чином, «... комбінації образів — це те, що античні теоретики мистецтва називали "invenzioni"⁴⁴; ми звикли називати їх історіями та алегоріями»⁴⁵ [234, с. 6]. Зміст мистецького твору, вважає Е. Панофські, можна сприймати через ті основоположні принципи, які розкриваються у релігійних, філософських переконаннях нації, класу, інтуїтивно у творі кваліфікованих однією особистістю, проявляючись у «композиційних методах», в «іконографічному значенні», отже, «проливають світло на них»⁴⁶ [234, с. 7]. Застосування іконографічного методу у дисертаційному дослідженні допомогло провести ідентифікацію фрагментарно збережених сюжетних сцен, їх елементів та образів; встановити смислову конотацію композицій настінного малярства; виявити ідейне значення стінописів XVII – XVIII століття; реконструювати ідейний зміст іконографічних сцен; поглибити історичний, стилістичний контекст сакральних сюжетів; розкрити релігійні символи, специфічні коди в окремих сюжетах та персонажах. В стінописах дерев'яних церков Закарпаття простежується розвиток духовної культури, світогляду, обрядів, смаків народу у певний хронологічний період розвитку, встановлюються взаємозв'язки малярського мистецтва із загальним

⁴³ Переклад з англійської

⁴⁴ «invenzioni» - винаходи (італійською)

⁴⁵ Переклад з англійської

⁴⁶ Переклад з англійської

цивілізаційним прогресом. Завдяки іконологічному методу проаналізовано смислову складову сюжетних сцен, їх зв'язок із Святим Письмом, молитвами віруючих, інтер'єром храму тощо.

Усталені традиції, які зберігаються протягом століть, сприяють розумінню іконографії настінних розписів, проте, кожен історичний період вносить свої певні зміни, тому, при проведенні аналізу іконографічної програми стінопису потрібно враховувати вплив на нього конкретної історичної епохи. У зв'язку з цим, у дослідженні було використано історико-критичний метод для виявлення закономірностей розвитку стінопису в хронологічній послідовності. Завдяки використанню цього методу з'явилась можливість точніше встановлювати створення настінного малювання в часі та його розміщенні у просторі церкви. Застосування історико-критичного методу стало важливим для глибшого тлумачення сюжетних сцен. Іконографічний аналіз у поєднанні з історико-критичним аналізом допоміг краще зрозуміти наявні візуальні елементи у церковному стінописі, бо іконографія церковних стінописів, складаючись із канонічних структурних елементів, у XVII – XVIII століттях в настінних розписах дерев'яних церков Закарпаття відображає не тільки загальні реалістичні тенденції в українському мистецтві, а і регіональні особливості.

Дослідження стінописів включає важливий етап розкриття змісту їх композицій методом формального-стилістичного аналізу: розподілом на окремі структурні елементи, визначенням якостей різних частин та встановлення особливостей. Цікавою у цьому напрямку є міркування швейцарського мистецтвознавця Г. Вельфліна (1864 – 1945) у праці «Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien»⁴⁷ [241]. Настінні розписи в дерев'яних церквах Закарпаття створювались у XVII – XVIII століттях, коли в Україні відбувався жвавий перехід до бароко, тому, корисним було ознайомлення з баченням Г.

⁴⁷ «Відродження та бароко: дослідження природи та виникнення стилю бароко в Італії» — переклад з німецької

Вельфліном специфіки перехідного процесу від ренесансної доби до барокової, який в європейському мистецтві відбувався значно раніше, ніж в українському. Автор порівнює два способи бачення розвитку мистецтва, виражаючи їх в п'ятьох парних бінарних поняттях: лінійність — живописність, площинність — глибина, замкненість форми — відкритість форми, множинність — єдність, очевидна ясність — часткова ясність. Стиль він розглядає як вираження певного історичного часу, який змінюється одночасно із сприйманням його людством. Г. Вельфлін зауважує, що метою старого стилю була гармонія та краса ліній. Живописному стилю характерне мислення лише масами, тобто, його елементами стали світло і тінь. «У той час як розмежувальна лінія надійно вела око, щоб, дотримуючись простого курсу, воно могло схопити фігуру без зусиль, вона малюється тут і там рухом маси світла, що розсіюється в усіх напрямках, усе далі, без обмежень»⁴⁸ [241, с. 17]. «Це основа враження постійної зміни, яке створює цей стиль»⁴⁹ [241, с. 17]. Автор окреслює стильові відмінності епох ренесансу і бароко вказуючи на те, що коли зникає лінія, то край також зникає, створюючи «грайливий перехід замість різкої межі між світлом і тінню»⁵⁰ [241, с. 22]. Г. Вельфлін зазначає, що все залежить від форми, первинним стає саме відчуття форми, а не техніка виконання. Бароко захоплює силою приголомшливих та миттєвих емоцій, воно ґрунтується на моменті, «тисне вгору»⁵¹ [241, с. 46]. У порівнянні із стилем барокко, ренесанс — повільніший, тихіший, проте, — триваліший⁵² [241, с. 24]. За дослідником, розуміння «... стилю може означати не що інше, як розміщення його в загальній сучасній історії відповідно до його вираження, доведення того, що його форми не

⁴⁸ Переклад з німецької

⁴⁹ Переклад з німецької

⁵⁰ Переклад з німецької

⁵¹ Переклад з німецької

⁵² Переклад з німецької

висловлюють своєю мовою нічого іншого, ніж інші органи того часу»⁵³ [241, с. 65].

Метод формально-стилістичного аналізу розвинув у своїх дослідженнях австрійський історик мистецтва А. Рігль (1858 – 1905). Його об'єктом трансформації форм став орнамент в праці «*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*»⁵⁴ [237]. За думкою А. Рігля, творчі здібності народу проявляються найяскравіше саме в орнаменті, який починається із природних форм. Він вважає найдосконалішим та найдавнішим геометричний стиль, який будується за строгими законами ритму та симетрії⁵⁵ [237, с. 3]. У дисертаційній роботі формально-стилістичний метод допоміг простежити в стінописах дерев'яних церков Закарпаття композиційне відображення іконографічних канонів в інтерпретації церковних малярів, а саме будову композиційних схем, їх структурних елементів, об'ємно-просторові форми, орнаментальне оздоблення, колористичні рішення, прийоми виконання тощо.

Національний характер орнаменту та взаємовпливи з іншими національними культурами досліджено завдяки компаративному аналізу та вивченню споріднених явищ. Застосовано художньо-стилістичний метод для виявлення особливостей орнаментального оздоблення на Закарпатті.

Задіяно системний підхід: дослідження настінних розписів проводилося з точки зору цілісності системи пов'язаних між собою структурних елементів іконографічних програм, їхній взаємодії та виявленні сутностей. Завдяки комплексному підходу у застосуванні методології при роботі над темою дисертації виявлено репрезентацію національних традицій, місцевих ознак, закономірностей застосування композиційних та колористичних прийомів.

⁵³ Переклад з німецької

⁵⁴ «Питання стилю: основи історії орнаментики» — переклад з німецької

⁵⁵ Переклад з німецької

Висновки до першого розділу

Проведений аналіз наукової літератури за темою дисертаційної роботи показав, що у мистецтвознавстві переважають праці по вивченню церковної архітектури Закарпаття, а ґрунтовних досліджень настінного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах цього регіону вкрай мало. Серед дослідників дерев'яної архітектури можна виділити: М. Д. Драгана, що написав першу монографію про дерев'яне храмове зодчество на Західній Україні; В. Р. Залозецького, який дерев'яне будівництво Закарпаття намагався аналізувати за стилістичними напрямками; Ф. Заплетала, завдяки якому збереглися фотоматеріали про втрачені церкви краю та інших. Дослідження церковного дерев'яного будівництва в Карпатах проводили сучасні дослідники: Я. М. Тарас, В. М. Слободян, М. В. Сирохман тощо.

Серед науковців, що працювали у напрямку, дотичному темі дисертаційного дослідження, можна назвати В. Залозецького, який відмітив стилістичні особливості храмових стінописів зазначеного періоду в Закарпатському регіоні; П. М. Жолтовського, Г. Н. Логвина та сучасного дослідника М. В. Приймича, які зробили більш детальний огляд розписів в дерев'яних церквах Закарпаття. Проте, проведені авторами розвідки настінного малярства мають здебільш описовий та фрагментарний характер.

Визначено, що аналіз орнаментальних мотивів в стінописах зазначеного періоду в дерев'яних церквах Закарпатського краю ще не ставав предметом спеціального наукового дослідження, а попередні автори мало торкалися цієї теми, важливої для цілісного уявлення про розвиток стінопису цього українського регіону.

На підставі аналізу наукових праць румунських вчених (В. Братулеску, І. Д. Стефанеску (Штефанеску), Анки Поп-Брату, О. Бабоша та інших) по дослідженню храмових розписів в дерев'яних церквах на прикордонній із Закарпаттям території Румунії, встановлено, що питання мистецьких

взаємовпливів у сакральному живописі Закарпаття і Румунії цього періоду на сьогодні не досліджене, що заважає можливості сформувати цілісну картину художніх явищ в українському мистецтвознавстві.

Визначено, що проблема збереження національної спадщини України підіймалася дослідниками-попередниками та сучасними вченими (Г. Т. Ковпаненко, В. В. Вечерським, Л. В. Прибегою та іншими), проте, вона на сьогодні не вирішена та залишається особливо важливою та актуальною.

Застосовано спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу та загальнотеоретичні методи наукового пізнання (теоретичні та емпіричні). Завдяки комплексному підходу у застосуванні методології при роботі над темою дисертації виявлено репрезентацію національних традицій, місцевих ознак, закономірностей застосування композиційних та колористичних прийомів.

РОЗДІЛ 2

НАСТІННИЙ ЖИВОПИС В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ В СЕЛАХ КРАЙНИКОВО, НОВОСЕЛИЦЯ, СЕРЕДНЄ ВОДЯНЕ

Стильовий розвиток українського монументального малярства мав свої особливості. Прийняття Україною християнства сприяло входу її до кола держав з високорозвиненою культурою. Країна відчула на собі міцний вплив своєї сусідки — Візантії [15, с. 8]. М. Битинський зауважує: «Це ... було засвоєння та перетравлювання Україною нового для неї візантійського стилю, який так глибоко проник і так повно на довгий період часу ... Від цього часу і дальший розвиток українського мистецтва ... нотується вже не за часовими змінами історичних діб, а саме за змінами мистецьких стилів» [15, с. 8]. За думкою І. Д. Штефанеску, вивчення візантійської та більш ранньої іконографії є необхідним для оцінювання та тлумачення композиційних сюжетів у наступних історичних періодах: «Є, утім, засоби інформації, позначки, яких не слід уникати, оскільки вони часто ставлять нас перед творами справжньої художньої цінності. Необхідно, однак, повернутися в минуле і дослідити портрети святих мучеників з палеохристиянських, візантійських і східних пам'яток. Ми дізнаємось про надзвичайно цікаві речі»⁵⁶ [239, с. 147].

На території Закарпаття протягом століть відбувалося перемішування народів. У XIII – XV століттях його східну частину активно заселяли румуни, а західну — словаки та німці, проте, відбувався постійний потік переселенців з українських земель. Регіон поступово переходив під владу адміністративно-територіальної системи Угорщини (жупи — комітати). Посилювалася феодалізація краю, панівний прошарок складали угорці, а українці (русини) ставали кріпаками, беручи активну участь у повстаннях. Населення західної частини Закарпаття під володарюванням Габсбургів боролось з турецько-

⁵⁶ Переклад з румунської

татарськими навалами. У 1526 році після поразки Угорщини від турецького війська територія Закарпаття була поділена між Австрією, Османською імперією та Трансільванським князівством. Під Австрією опинилися Пряшівщина та Ужгород, східна частина увійшла до складу Трансільванського князівства, а після австро-турецької війни 1683 – 1699 рр. південно-східна частина Закарпаття відійшла до Австрії. Безперервні війни призвели до зменшення панщини, а в гірських масивах вона не була запроваджена, що сприяло міграції народу з Галичини, де тиск поневолення був сильнішим. Якщо у XVII столітті на Закарпатті було багато воєн, то XVIII століття сприяло спокійному розвію регіону. Закарпатські українці змогли зберегти свою національно-культурну самобутність, постійно підтримуючи зв'язки з українськими землями: із Галичини та Києва сюди привозили церковні книги для перепису їх в місцевих монастирях; для вивчення слов'янської грамоти закарпатці приїжджали в Київ до Києво-Печерського монастиря.

У XVI столітті в українське мистецтво починають проникати ренесансові риси, а згодом, ще довгий період, існують на місцевому ґрунті на периферіях, відображаючись в стінописах народних майстрів: «... мистецтво XVI – XVIII ст. ... було результатом тривалої мистецької роботи попереднього періоду, що почався ще на візантійсько-руській основі у великокнязівському Києві, ... несучи на собі іноді сліди класичної культури греків, римлян і навіть культури більш давнього часу ...»⁵⁷ [202, с. 1].

В закарпатських церковних розписах XVII – XVIII століття, навіть через віки, відгукуються найбільш характерні ознаки візантійського стилю: «глибока релігійна символіка змісту», яка проявляється через відповідну схематично-стилізовану гармонійну декоративну форму [15, с. 9]. Проте, в національному монументальному малярстві стильовий розвиток відбувався своєрідно, не копіюючи сліпо чужі зразки. За М. Битинським, в епоху

⁵⁷ Переклад зроблено автором дисертації

ренесансу самостійний український «... творчий дух перетопив, перемінив його на особливий синтетичний стиль із суто національними давніми традиційними ознаками» [15, с. 13]. В українському ренесансі органічно поєдналися головні ознаки європейського ренесансу із найкращими прикметами візантійського стилю, «... а саме: при виразному реалістичному іконографічному виображуванні чітких постатей, захована була і символічність у змісті та яскрава барвистість і декоративність у формі, головню у трактуванні одягу ...» [15, с. 13].

Наступний за ренесансом стиль бароко в церковному малярстві в Україні був привнесений із Італії на початку XVII століття через барокових митців-архітекторів, які працювали в той час в Західній Україні та Києві, і це тоді, коли у віддалених європейських периферіях у мистецтві ще панував готичний стиль. Бароковий стиль вписався в українське мистецтво широко та органічно тому, що відповідав загальному психологічному настрою мас, стремлінню до барвистої декоративності та пишності [15, с. 16]. Важливо відмітити, що бароковий стиль українські майстри прийняли як і попередні стилі: «... синтезували (з'єднали) особливості його з власними уподобаннями і традиціями давнішніх мистецьких засад; і так перепалений, перетоплений в огні особливого творчого генія, викристалізувався власний національний український стиль лише на чужій тогочасній бароково-стильовій основі» [15, с. 17].

Віднесення настінних розписів до певного стилю можливе через аналіз їхньої типологічної структури, наявність характерних стильових елементів з урахуванням місцевих традицій. Проте, настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково та Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця, Святого Миколая (верхній) і Святого Миколая (нижній) в с. Середньому Водяному, Святої Параскеви в с. Олександрівка, Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне, Святого Миколи Чудотворця у с. Сокирниця на Закарпатті чітко

розмежувати за стилістичними принципами складно. Стінопису цього періоду характерне поєднання в іконографічних сценах різностильових елементів. Втім, в одній групі настінних розписів простежується підпорядкування композицій архітектурному простору, чіткість ліній, риси ренесансу, в другій групі — більший вплив барокового стилю, вільних ліній, які можуть, навіть, суперечити архітектурному простору. Інтерференція проявляється в іконографічних програмах, стилістичних конструкціях, композиційних прийомах. І. Д. Штефанеску вважає, що в храмі зображені образи та теми не є самостійними. Вони виконують конкретну задачу, виступають частиною цілого, «як сторінки книги, які неможливо з'єднати та зшити без порядку»⁵⁸ [239, с. 54]. Малювання демонструє головну ідею із Старого та Нового Заповіту, життя святих, і не може порушуватись. Встановлюються визначені символи, порядок проведення різних літургійних дій. І. Д. Штефанеску вказує на те, що розпис «... необхідно прочитати, простежити за його деталями та послідовністю»⁵⁹ [239, с. 54].

2.1. Синтез поствізантійських і українських народних традицій в настінному живописі XVII – XVIII ст. в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково

Поствізантійські тенденції в монументальному живописі виразно простежуються в церкві Святого Архистратига Михаїла (іл. 1 – 3) в селі Крайниково Хустського району на Закарпатті — пам'ятки архітектури національного значення [127] (іл. 4), датованій 1668 роком, що фіксується написом на надпоріжнику бабинця. Вона розташована у мальовничому місці серед довголітніх дубів, збудована з дубових брусів; її висота — 25 м, довжина — 14 м. За конструкцією — тридільна, бабинець та нава однакові по

⁵⁸ Переклад з румунської

⁵⁹ Переклад з румунської

ширині, а вітвар — вужчий. Домінантою церкви є височенна вежа зі шпилем з чотирма меншими вежами. Існує народна версія: високий шпиль асоціюється із Ісусом Христом, а чотири менших — з євангелістами, від яких приходить «блага вість», Святе Письмо (Євангеліє). Такого типу дерев'яні церкви можна побачити на Закарпатті і в Румунії, частини територій яких у XVII – XVIII століттях входили до Мармароського комітату (Мармароської жупи). Наприклад, подібний дерев'яний храм Святого Миколая із височенною баштою зі шпилем та чотирма меншими баштами знаходиться в Румунії в Будешті Джосані (іл. 5) і датується 1643 роком. Особливості архітектурної побудови церковних споруд в Крайниково і Будешті Джосані визначають їх оригінальність та унікальність. Флоріан Заплетал писав про те, що з усіх дерев'яних церков, які фіксуються у південнокарпатських русинів, найкращими з технічної точки зору є споруди із дубового дерева в околицях населеного пункту Хуст та Мармароського масиву⁶⁰ [243, с. 120]. Г. Логвин виділяв у велику крайниківську групу церкви з баштами з кількома шпилями у Сокирниці, Стеблівці, Крайниково, Олександрівці та Данилово. Найкращою із них він вважав церкву у селі Крайниково [82, с. 363]. Румунська дослідниця Анка Поп-Брату констатувала, що дерев'яні храми Марамуреша належать до північнотрансільванської групи, яка має тісний зв'язок з пам'ятниками Східної Словаччини та Підкарпатської України⁶¹ [236, с. 17].

Культурні патерни, притаманні кожному народу, проводять певне переосмислення та відсортовування елементів, запозичених із іншого мистецтва. Народні художники виступають свого роду асимільаторами інокультурних тенденцій, передаючи їх населенню конкретної місцевості у такому виді, який може бути зрозумілим та органічно сприйматися. Завдяки своєму розташуванню, Марамуреш став саме тією платформою, де активно відбувалися культурні взаємовпливи. З самого початку свого мистецького

⁶⁰ Переклад з чеської

⁶¹ Переклад з румунської

життя він був частиною художнього середовища візантійської традиції. Анка Поп-Брату пише про те, що контакт із візантійською культурою супроводжувався засвоєнням переданих художніх цінностей, поки вони після повільної історичної еволюції не стали традиційним вираженням⁶² у мистецтві [236, с. 16]. У XVII столітті Марамуреш стає осередком, з якого митці розходяться у Підкарпатську Україну та Галичину, Польщу та Східну Словаччину, тобто до тих територій, «з якими живопис Марамуреша виявляє велику схожість»⁶³ [236, с. 14]. Значна кількість художників-малярів, мандруючи цією територією, розмальовували храми, створюючи творчі моделі, в яких відображувалась взаємодія поствізантійської та європейської культур з національними традиціями, народним мистецтвом. Інтерпретуючи традиційне поствізантійське минуле, вони додавали нові вирази, створювали самобутні образи: «... поряд із традиційними вежами-пірамідами множаться дахи в стилі бароко, що мають різні форми цибулин ... Поверхня фасадів, у свою чергу, вібує формою та розташуванням прорізів (прямокутних, напівкруглих, круглих або розкосих, з ґратами чи без них); карнизи також прикрашені простими графічними мотивами, тоді як дахи ритмізовані формами та розміщенням рядів гонту. Декоративний дух проникає всюди та покриває доступні поверхні невеликими орнаментальними акцентами»⁶⁴ [236, с. 38 – 39].

Стінопис в церкві Святого Михаїла в селі Крайниково на сьогодні значно пошкоджений. Дату виконання настінного малярства можливо встановити тільки приблизно. В протоколах візитацій єпископа Мукачівської єпархії Михайла Ольшавського, що були проведені в 1750 – 1751 роках, знаходиться такий опис Свято-Михайлівської церкви в Крайниково (на той час — Паланка Михайлика, лат. — Palanka Mihalyka): «Дерев'яна церква з вежею, критою гонтом, у доброму стані, вся гарно прикрашена образами

⁶² Переклад з румунської

⁶³ Переклад з румунської

⁶⁴ Переклад з румунської

...»⁶⁵ [228, с. 215 – 216]. Ще одне підтвердження знаходимо у дослідника П. М. Жолтовського. Він засвідчує, що в церкві під іконою «Богоматір Одигітрія» вцілів підпис маляра, який її виконував — Яворський із Вилок, та датування — «... 1766 смѣсіяца сефем дня 3» (в оригіналі). [55, с. 176 – 177]. На основі цих джерел можна встановити, що настінні розписи були зроблені або після побудови церкви — наприкінці XVII століття, або не пізніше середини XVIII століття.

У XVII – XVIII століттях малювання у церквах на дерев'яних стінах виконувалося за певними правилами. В. Залозецький вказує на своєрідні малярські традиції, які були характерні для розписів в дерев'яних церквах, особливість техніки виконання, застосування темпері. Дослідник пише про підготовку стін: спочатку ґрунтування, покриття їх вапном, закриття щілин між дошками полотном теж покритим фарбою для отримання одноцільної площини [56, с. 133]. Інформацію про техніку малювання на дерев'яних стінах у церквах знаходимо і у Анки Поп-Брату, яка пише про застосування у розписах темпері та знайомить з методом підготовки стіни до нанесення фарб. «Поверхню для малювання вирівнюють шляхом наклеювання смужок лляної або конопляної тканини різної ширини (5 – 10 – максимум 20 см), залежно від поверхні, яку їм доводиться покривати — проміжків між балками, переходу від однієї стіни до іншої, або від стіни до склепіння, або невеликі ділянки з нерівностями, такі як вузлики дерева. Ці тріщини також утворюють еластичний буфер для змін обсягу деревини через зміни температури та вологості. Іноді полотно замінюють шматочками паперу різного розміру, які виконують таку саму роль — вирівнювати поверхню, яку потрібно розмалювати ...»⁶⁶ [236, с. 19 – 20]. В. Залозецький засвідчував, що всі без винятку вільні стіни в церкві покривали розписами: бічні стіни бабинця, бічні стіни головного корабля (нави) і абсиди. Розмальовувалися стелі, стовпи, навіть, внутрішні поверхні одвірків. Такі суцільні «циклічні

⁶⁵ Переклад з латинської

⁶⁶ Переклад з румунської

розписи» зустрічаються переважно «... в східних окраїнах Закарпатської України, які граничать з Буковиною» [56, с. 133]. Флоріан Заплетал також відмічав, що дерев'яні церкви декоруються всередині безпосередньо на стінах або на наклеєному полотні, на дерев'яних бочкоподібних склепіннях фігуративними та орнаментальними розписами⁶⁷ [243, с. 120]. Румунська дослідниця Анка Поп-Брату зазначала, що «... увага до отримання декоративності ансамблю є домінуючою і є однією з особливостей живопису того періоду»⁶⁸ [236, с. 19].

П. Г. Юрченко, на основі своїх досліджень, зауважував, що дерев'яна стіна, збудована із брусів, які зв'язані між собою «тиблями та кутовими зрубками», була міцною конструкцією, в ній не могли утворитися горизонтальні площинні зрушення, які б деформували настінні розписи. Малювання на стінах із хвойних порід дерев, за думкою дослідника, зберігалися та виглядали краще, ніж на дошках із дубу. Спершу на стінах намічалася загальна композиція стінопису. Фігури, пейзаж та орнаментальні прикраси відразу «... писали пензлем без попереднього нанесення на стіну граф'ї» [67, с. 40]. Проте, П. Г. Юрченко констатує, що процес виконання настінних розписів та послідовність на його окремих етапах потребують подальшого глибшого дослідження. На важливість техніки виконання малярства вказував І. Д. Штефанеску: «Невід'ємна частина мистецтва, техніка, також формує умову для проникнення в твір мистецтва, в тому сенсі, що ніхто не може зрозуміти його суть, якщо не знає, як воно визначається в композиціях, формах, лініях і кольорах»⁶⁹ [239, с. 8].

Настінні розписи в Свято-Михайлівській церкві збереглися в наві на східній стіні, хоча при уважному обстеженні приміщення на північній, південній стінах та на стелі проглядаються ледь помітні залишки образів (іл.

⁶⁷ Переклад з чеської

⁶⁸ Переклад з румунської

⁶⁹ Переклад з румунської

б), це свідчить про те, що нава була розписана повністю. Іконографічна програма стінопису східної стіни складається із трьох реєстрів:

- 1) у нижньому реєстрі: Деїсусний чин, по центру — «Деїсус»;
- 2) у середньому реєстрі: Пророчий ряд, по центру — «Покрова Пресвятої Богородиці»;
- 3) у верхньому реєстрі: «Голгофа» [123, с. 71].

Композиція для моління — «Деїсус» (іл. 7) в Крайниково виконана у своєрідній манері. По центру фронтально зображено Христа в архієрейському вбранні (одягнений в стихар, омофор та митру) в образі Спаса Великого Архієрея. Він сидить на престолі, персти його правої руки змальовані у благословляючому жесті, а лівою рукою Христос тримає розкрите Євангеліє. Маляр застосовує двоперстіє, як символ поєднання в образі земного і божественного. Червоно-тераконове волосся Христа з прямим проділом опускається хвилеподібними пасмами на його плечі. В дерев'яній церкві в Ончешті (Румунія) дослідник О. Бабош [218, с. 12], проводячи реконструкцію настінних розписів, називає подібну (за вбранням, розміщенням Святої книги, головним убором та іншими деталями) постать Христа Пантократором (іл. 8), що фіксується збереженим над ним написом. Варто відмітити, що В. І. Свенціцька та О. Ф. Сидор вказують характерним для мистецтва Ренесансу часте використання арки, насамперед, в Деїсусному ряді. Півкругле завершення, за їх думкою, це зображення на епістіліях темплонів у мистецтві Візантії кінця I – початку II тисячоліття н. е. Вони вважають, що такі «формальні мотиви» повинні були бути відомі у мистецтві Київської Русі. «У цьому можна вбачати важливий чинник їх повсюдного асимілювання українським мистецтвом XVII ст.» [133, с. 30].

Оригінальним нестандартним рішенням художника є розміщення образів Богородиці та Іоанна Предтечі в ряду з апостолами у арках. Поряд з Христом зображені постаті, які ідентифікувати важко через поганий стан живопису, однак, проводячи аналіз збережених фрагментів, можна зробити

припущення, що тут можуть бути змальовані батьки Марії — Йоаким та Ганна (іл. 7). Йоаким у хітоні кольору світлої вохри та червоно-теракотовому гіматії знаходиться по ліву руку від Христа. По праву руку від Христа простежується постать, яка рукою тримається за бокову частину престолу. У порівнянні із значно більшою за розміром рукою з іншого боку та частково збереженими рисами обличчя, можна визначити цю постать жіночою. Над образами композиції «Деїсус» з обох боків зверху на золотому тлі зображено двох ангелів. Образ Христа на престолі з предстоячими Йоакимом та Ганною — рідкісна іконографія для настінного живопису.

Постаті Богоматері та Іоанна Предтечі винесені автором за межі «Деїсуса». Складається таке враження, що композиція «Деїсус» ніби затиснута, їй замало місця. Цьому ще більше сприяє зображення Йоакима та Ганни у неповному вигляді: їх фігури ніби зрізані. Постаті Богоматері та Іоанна Предтечі змальовані автором в Апостольському ряду, Богоматір — по праву руку від Христа, а Іоанн Предтеча — по ліву руку від Нього. Шати Богоматері — канонічні: вона одягнена в червонувато-теракотовий мафорій, туніку та чепець. Іоанн Предтеча стоїть босоніж, його одяг відрізняється від одягу інших фігур, нагадуючи за текстурою грубу тканину, ймовірно, персонаж зображений у волосяниці. Він підперезаний широким ремнем, а зверху — гіматій. Таке розміщення образів Богородиці та Іоанна Предтечі зустрічається в дерев'яній церкві Святого Миколая в Будешті Джосані в Румунії, яка датується 1643 роком, а малювання, виконане в ній, — 1762 роком (іл. 9). Як і в Крайниково, Христа в композиції «Деїсус» зображено в архієрейському вбранні. Подібність між іконографічними схемами в церквах Закарпаття та Румунії пояснюється тісними культурними взаємозв'язками, які відбувалися на цих прикордонних територіях у XVII – XVIII століттях. На це вказує і Анка Поп-Брату, зазначаючи, що стилістична еволюція мистецьких творів відбувалася «... паралельно з діяльністю аналогічних майстерень у сільській місцевості на північ від Карпат, особливо в

Підкарпатській Україні, східній Словаччині та південній Польщі»⁷⁰ [236, с. 21]. Хоча в церквах сюжетні сцени виконані за подібною композиційною структурою, однак, у «Деїсусі» в Будешті Джосані відсутні образи Йоакима та Ганни, що свідчить про самотність настінного храмового малярства на Закарпатті. О. Бабош зазначає, що в церкві в Ончешті (Румунія) в Деїсусному чині не всі апостоли змогли поміститися на східній стіні, тому «... цей реєстр продовжується і на бічних стінах, включаючи по краях апостола Фому зліва і апостола Пилипа справа, що є архаїчним рішенням, характерним для вузьких фасадів»⁷¹ [218, с. 13]. Дослідник вказує на аналогічну ситуацію в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця в Угочі (Закарпаття) [218, с. 13]. За твердженням О. Бабоша, більшість розписів в Марамуреші у XVIII столітті виконані художником Олександром Понегольським (Олексою), українцем за своїм походженням [218, с. 18; 220].

Варто зазначити, що в Україні у XVII столітті головними мистецькими центрами були міста Львів та Київ, які, беззаперечно, могли впливати на церковний живопис в інших місцевостях. Приміром, в настінному малярстві в церкві Святого Юра в Дрогобичі, датованій XVII століттям [67, с. 31], є композиція «Деїсус» (іл. 10), подібна композиції в церкві Святого Михаїла в селі Крайниково. Можна побачити, що Христа в Дрогобичі також зображено в архірейському вбранні, а постаті Богоматері та Іоанна Предтечі стоять окремо, як і апостоли, в арках. Проте, інші елементи композиції відрізняються: в церкві в Дрогобичі більше барокових ознак, багато рослинного орнаменту, світліша колористика, відсутнє золоте тло та інше. В українській найстарішій дерев'яній церкві Святого Духа в Потеличі на Львівщині, датованій 1502 роком, також є збережений стінопис XVII століття. Малювання тут було виконано між 1620 і 1640 роками [41, с. 501] (іл. 11). Розміщення композиції «Деїсус» на північній стіні, а Пророчого ряду — на південній стіні, за П. Жолтовським, «... залишається однією із загадок

⁷⁰ Переклад з румунської

⁷¹ Переклад з румунської

цього розпису, яку зараз важко розв'язати» [53, с. 61]. Постаті Богородиці та Іоанна Предтечі в церкві Святого Духа в Потеличі знаходяться поряд з образом Христа, але вони між собою розділені арками. Такі будови композиційних схем, безумовно, могли впливати на церковних малярів Закарпаття.

Над сценою «Деїсус» в церкві в Крайниково змальовано образ Покрови Пресвятої Богородиці. Зліва і справа від неї розміщено в медальйонах дванадцять пророків (іл. 12, 13). Богородиця зображена в червоно-теракотовому мафорії на золотому тлі, в руках вона тримає омофор з традиційним народним орнаментом (іл. 14). Образ Покрови Богородиці є ще однією цікавою особливістю іконографічної програми настінного малярства в церкві Святого Михаїла в с. Крайниково, бо, хоча цей сюжет в Україні був особливо шанований від християнської доби, він мав більше розповсюдження в українських іконах (іл. 15, 16), а не в стінописах. Дослідники Л. Міляєва та Г. Логвин відзначають, що свято «Покрови» народилося ще в Київській Русі і стало своєрідним вираженням громадянського патріотизму. На Україні цей сюжет набув різноманітної й гнучкої іконографії [88, с. 26]. В. Александрович вважає, що в українській практиці XV – XVIII століть зображення Богородиці Заступниці вказує на роль «виведеної від "Богородиці Пирогощої" іконографії у мистецтві попередньої епохи», «княжої України» [4, с. 66]. Автор пише про існування старокиївської традиції, яка була успадкована на наступних національних історичних етапах [4, с. 66]. У XVII – XVIII століттях в мистецтві України іконографія Покрови Богородиці набирає значення глибоко шанованого національного свята, набуваючи різної варіативності. Варіант, датований кінцем XV століття, в якому Богородиця тримає покров у своїх руках, можна побачити в Польщі в Рихвальді, де в церкві є українська ікона (іл. 17). В. І. Свенціцька та О. Ф. Сидор вказують на різні малярські осередки, що функціонували в Галичині в XVII столітті, а найвідомішими представниками осередку, наприклад, із

Судової Вишні вони називають Яцька та Іллю Бродлаковича, який працював також і в Закарпатському регіоні [133, с. 32]. Дослідники приписують Іллі Бродлаковичу виконання ікони «Покрови» 1646 року [133, с. 32].

Розміщення над «Деїсусом» образу Покрови Пресвятої Богородиці в церкві в Крайниково є оригінальним рішенням автора. Схожу іконографію можна побачити в дерев'яних церквах в Румунії. Наприклад, на реконструкції схеми стінопису східної стіни в церкві Ончешті (іл. 8), яку знаходимо у дослідника О. Бабоша [218, с. 12], у середньому регістрі змальовано Пророчий ряд в центрі із Богоматір'ю Орантою з Ісусом-немовлям. Храмовим розписам в Ончешті та в Крайниково притаманні ознаки поствізантійських традицій: проста замкнута композиція; симетричне розташування образів святих; перетин перпендикулярних ліній; спокійні, ледь помітні жести, виражені різним положенням у зображенні рук, нахилах голів тощо. Розписи в Ончешті дозволяють побачити роботу «... висококласного майстра, який інтегрується в загальну тенденцію поствізантійського живопису Марамуреша XVIII століття»⁷² [236, с. 50]. Подібна іконографічна програма стінопису зустрічається в дерев'яній церкві в Ієуді в Румунії (іл. 18). Їй притаманна багатоманітна декоративність та оригінальність композиційних рішень. Анка Поп-Брату за стилістикою виконання автором настінного малярства в церкві в Ієуді вважає Олександра Понегольського. За її думкою, він виконав розписи орієнтовно у 1782 році у період свого кульмінаційного розквіту [236, с. 24]. В церкві в Ієуді майстер передає спокійний ритм нахилом голів та положенням рук апостолів і пророків, що зображені парами. В церкві в Крайниково апостоли зображені кожен окремо, а пророки — по троє в медальйонах. Образ Богородиці також має різне емоційне забарвлення: якщо в Ієуді — погляд спокійно-нейтральний, то у Крайниково — з ледь помітною доброю посмішкою. Проведене порівняння стінописів виявляє відмінність у стилістиці

⁷² Переклад з румунської

виконання: в церкві в Ісуді більше барокових ознак, реалістичних деталей, світліший колорит, багато рослинного орнаменту. В церкві в Крайниково переважають ренесансні тенденції, постаті святих — величні та статичні, художник використовує багато золотого і червоно-теракотового кольорів. Подібний іконографічний сюжет «Покрова Богородиці» в настінному малюванні зустрічається і в інших дерев'яних церквах Румунії: Різдва Богородиці в Калінешті-Каєні (іл. 19), Святої Параскеви в Сарбі-Сусані (іл. 20), Святого Миколая в Будешті-Сусані (іл. 21) тощо. Варто звернути увагу, що стінописи в цих церквах виконані у XVIII столітті Олексою Понегольським [236, с. 23 – 42], художником українського походження, тобто значно пізніше, ніж розписи в Крайниково. Враховуючи це, та те, наскільки був поширений сюжет «Покрова Богородиці» в Україні в XVII столітті, можна зробити припущення, що така іконографія Покрови Богородиці була привнесена в церковне мистецтво Румунії із України, мандрівними художниками, зокрема Олексою Понегольським. Це питання потребує глибшого дослідження.

Потрібно відмітити, що в стінописі наві в церкві Святого Архистратига Михайла в Крайниково на східній стіні практично відсутнє орнаментальне оздоблення: у верхній частині першого регістру, між арками апостолів — прості декоративні квіти, виконані лінійно; над другим регістром змальовано ритмічно впорядковані хвилясті відрізки, з'єднані в одну лінійну конструкцію (іл. 22). Д. Антонович акцентує, що у добу ренесансу, навіть, «при всім замилюванні до нового орнаментального мистецтва», все-таки панує стриманість, і переобтяження орнаментом не спостерігається [9, с. 423]. Орнаментальний ряд стилістично поєднується з настінними розписами, що мають ознаки ренесансу. У символічній конотації найдавнішого меандру є асоціація його з водяною стихією, а саме з її постійним рухом. Подібним до такого змісту можна вважати простий стрічковий орнамент між регістрами в Крайниково, який може символізувати воду, її плинність, силу природи. У

християнстві вода символізує очищення (обряд хрещення), є символом вічності. Тому, ритмічні хвилясті відрізки в Крайниково, з'єднані в одну лінію, можна віднести до меандрового орнаменту, що асоціюється з нескінченністю.

Малювання вище образу Покрови Пресвятої Богородиці в церкві Святого Михаїла істотно пошкоджене (іл. 23). Вдається ідентифікувати: по центру — великий хрест, обабіч якого стоять фігури, одна із них — жіноча, інша — чоловіча; позаду жіночої видно ще одну фігуру, але збереглася тільки її нижня частина; за нею — фрагменти архітектурних споруд. Споріднені елементи в іконографії настінних розписів в церквах в Крайниково та Ончешті дозволяють стверджувати, що в крайниківському храмі по сторонам сцени «Розп'яття» зображено Єрусалим, який був розташований поруч із Голгофою. Поверх сюжету «Голгофа» з правої сторони бачимо залишки рослинного орнаменту, який має подібність до рослинного орнаменту у вівтарі, а на двох нижніх регістрах з «Деїсусом» та Богородицею такий орнамент відсутній. Це дозволяє зробити припущення, що ці два нижні регістри були закриті іконостасом, рештки якого, наразі, зберігаються в церкві, саме тому стінопис тут зберігся набагато краще.

Живопис в Крайниково на східній стіні наві відзначається лінійно-графічним стилем із застосуванням локальної пласкої плями. Всі персонажі, окрім Христа, зображені малярем в напівоберт, з великими очима, окресленими темною лінією, прямими широкими носами (цікава особливість) та виразним ротом. Кольоровий діапазон досить обмежений: застосовано червоно-теракотову, золоту, світло-охристу, зеленувато-сіру та сіро-синю фарби. Форма тіла персонажів і елементи їхнього одягу підкреслені темним тоном. Кольорова гама з часом змінилася, деякі кольори важко ідентифікувати, але наявне в композиції зближене за тоном забарвлення надає їй спокійного, таємничого, врівноваженого емоційного забарвлення. Вбрання Христа, Пресвятої Богородиці, святих та інших персонажів, наразі,

наближене до сіро-зеленуватого та сіро-синюватого відтінків, утім, аналізуючи краще збережені частини живопису, можна припустити, що автентичним кольором був синій, наприклад, туніки Богородиці у першому регістрі, який символізував її непорочність, небесну чистоту та земне походження. Загалом, простежується красивий гармонійний колорит, в якому переважали поєднання золотого, червоно-теракотового та синього кольорів. На основі проведеного стилістичного аналізу, можна стверджувати, що стінопис східної стіни нави відноситься до XVII століття і, можливо, пов'язаний з датою побудови церкви 1668 роком. Таку ж думку висловлює М. Приймич [123, с. 71].

На північній та південній стінах нави можна побачити особливо шанованого українським народом образ Святого Миколая (іл. 24), хранителя дому та сім'ї, і архангела Михаїла (іл. 25), небесного покровителя Києва. Ці зображення значно пошкоджені: обриси фігур та одягу ще можна простежити, проте, кольорова гама вицвіла. Постаті розміщені у прямокутних обрамленнях. Обрамлення Святого Миколая прикрашено стилізованим листям (іл. 24), яке подібне до орнаментациї колон в композиції «Деїсус» в церкві Святого Духа в Потеличі (іл. 11).

У вівтарі в церкві простежується ще один образ Святого Миколая (іл. 26). Увесь вівтар рясно вкритий образами, можна побачити залишки рослинного орнаменту, однак, ідентифікувати композиційні сюжети важко через поганий стан живопису, передусім, через велику кількість кіптяви. По центру зверху на східній стіні вівтаря бачимо сцену «Розп'яття» (іл. 27). По середині зображено великий хрест, верхня частина пошкоджена, але прослідковується голова Ісуса Христа. Обабіч хреста з обох сторін зображені фігури. По праву руку від Христа простежуються дві жіночі постаті, скоріш за все, Богородиця та Марія Магдалина, які трохи нахилили голови у тихій скорботі, їхні руки молитовно притулені до грудей. По ліву руку від Христа змальовано, ймовірно, Іоанна Богослова, який теж схилив голову в

молитовній позі, і сотника Лонгина зі списом у правій руці. Автор стінопису втілює в сюжеті сцену з Євангелія (Ін. 19:34) [46]. Будучи живим, Христос заповідає своєму учневі Іоанну піклуватися про Його матір. Воїн пронизує списом тіло Ісуса, а із рани на правому боці відразу витікають кров та вода (Ін. 19:34) [46], символ найважливіших християнських таїнств — Євхаристії (Причастя) та Хрещення. Подібна іконографія у більш розгорнутому вигляді зустрічається в церквах в Румунії, наприклад, в церкві Різдва Богородиці в Ієуді (іл. 18): у верхньому регістрі по центру зображено «Розп'яття» з Ісусом між двома розбійниками, які прив'язані до Т-подібних хрестів. Ліворуч Христу допомагає Матір Божа, а праворуч — апостол Іоанн, біля якого зображено воїна Лонгина. Під пагорбом «Голгофи» — великий череп Адама⁷³ [236, с. 39 – 40]. В Крайниково дослідити композицію «Розп'яття» у повному обсязі не вдається через незадовільний стан живопису. З лівої сторони, під «Розп'яттям», простежується композиція (іл. 28), яку можна ідентифікувати за збереженими фрагментами. Справа сидить фігура, найвірогідніше, на престолі. Перед нею стоїть зв'язана нахилена постать, яку тримають позаду воїни. Можна зробити припущення, що тут змальована сцена «Христос перед Пілатом». Логічно тоді вважати, що у вівтарі присутні й інші композиції на тему «Страстей Христових», проте, ідентифікувати їх не вдається. Нижче сцени «Христос перед Пілатом», в нижній частині стіни, бачимо поруч багато фігур, які за їхніми положеннями і розмірами, ймовірно, сидять за столом. Тому, теж логічно припустити, що тут автор змалював «Тайну вечерю». Таку ж композицію можна побачити у вівтарі в церкві Святого Миколи Чудотворця в селі Колодне в аналогічному розміщенні на стику північної та східної стін в нижній частині (іл. 177 – 180). Простежується декоративна смужка між двома нижніми регістрами, однак, рапорт не чіткий, та залишки орнаменту, зробленого широкою лінією (іл. 28). Стильове виконання їх подібне до орнаментального обрамлення в настінних

⁷³ Переклад з румунської

розписах в церкві Святого Юра в Дрогобичі (іл. 29), а також до церковного гаптування цього періоду (іл. 30, 31). На південній, північній, західній стінах вітваря та склепінні також є образи святих і сюжетні сцени (іл. 32), але живопис настільки пошкоджений, що визначити їх не виходить.

Між навою і вітварем в арках проходів зображено на синьому тлі у повний зріст постаті архidiaконів в золотих німбах в червоно-коричневому та оливково-зеленому вбранні (іл. 35, 36); образ архангела Михаїла (іл. 38) та інші постаті святих, які погано збережені (іл. 33, 34, 37). Зверху над ними на синьому з білими зірками небі змальовано херувимів (іл. 39, 40). Ці образи та зображення у вітварі стилістично відмінні від розписів східної стіни нави. Тому можна стверджувати, що малювання виконувалося в різні часи і різними художниками. Розписи у вітварі мають подібність до розписів галицьких майстрів і їх можна датувати XVIII століттям.

Стінопис XVII – XVIII століття в церкві Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково на Закарпатті — творча та оригінальна асиміляція поствізантійських традицій з народним українським мистецтвом. Творчість народних художників-малярів можна розглядати як певну межу між тодішнім високим професійним та народним «наївним» мистецтвом. Аналіз настінного живопису в Крайниково виявляє у малюванні симбіоз різних стилістичних процесів, які відбувалися у XVII – XVIII століттях в церковному мистецтві Закарпаття. Поствізантійські традиції (поділ на реєстри, підпорядкованість розпису архітектурним формам) перемежуються з ознаками бароко. Стінопис церкви в Крайниково відображає наповнення традиційної іконографії новаторськими тенденціями, появу елементів реалізму в архітектурі, пейзажах, одязі та побутових предметах. Настінне малярство на східній стіні нави інсценує початок епохи бароко. Домінуючим у церковному живописі в цей історичний період стає декоративність настінних ансамблів. Зазначені процеси в стилістичному

напрямі стінопису в церкві в Крайниково є симптоматичними відображеннями еволюції храмового мистецтва на території Закарпаття.

2.2. Народні мотиви в іконографії настінного живопису в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця

Дерев'яна церква Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті (іл. 41 – 43) — унікальна пам'ятка національного значення України (іл. 44). М. Сирохман пише, що про село вперше згадується у записах 1619 року, а церква Успіння Пресвятої Богородиці — найвидатніша пам'ятка церковного українського будівництва, яка чудово вписалась в панораму села. Дослідник вважає її архітектурним ідеалом з бездоганними пропорціями: з рівноширокими зрубами нави та бабинця, які «... вкриті спільним стрімким дахом і охоплені опасанням, маленький вівтарний зруб ... струнка вежа з високим вістрям шпиля, що надає храмові нестримного вертикального звучання» [141, с. 383 – 386]. Цінність церкви не тільки як архітектурної споруди, а і в частково збереженому стінописі XVII – XVIII століття, в якому відобразилась своєрідність та високий рівень українського народного малярства. В бабинці церкви вцілів напис, що вказує на створення храму майстром Кочаловичем у 1669 році [43, с. 248], але Г. Логвин встановлює датою побудови церкви 1654 – 1656 роки [82, с. 369], зазначаючи, що ктиторський напис під композицією «Страшний суд» свідчить про закінчення настінного розпису у 1662 році. Хоча, знаходяться відомості, що цю композицію замовив Юра Петришин в 1673 році [189]. Наразі, з цього напису вцілів фрагмент: «Раб божи Юра Петришин сее второе пришествие даль змальовати за здравие свое и за отпущение грехов ...». Інша частина напису, де мав бути рік, пошкоджена, тому встановити точну дату неможливо, але можна стверджувати, що стінопис датований другою половиною XVII століття. Таку ж думку

висловлює П. Жолтовський [53, с. 97]. Наразі, невідомо, чи були розписані усі приміщення церкви. На сьогодні, у задовільному стані можна побачити лише настінне малювання у наві (іл. 45). На сайті Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потушняка Закарпатської обласної ради знаходимо інформацію про настінні розписи в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця, які вважаються цінним скарбом: стінописи в церкві було виконано на дубових брусах, по яких попередньо наносився клеєво-крейдяний ґрунт і на ньому в техніці клейового живопису малювали фарбами [189]. Настінне малювання характеризується різноманітністю стилів, органічно поєднується з архітектонікою храму, створюючи дивовижний ансамбль [189].

Іконографічна програма настінного живопису нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці складається із композицій:

- ❖ на східній стіні в трьох регістрах (знизу вверху) зображено:
 - у першому регістрі по центру: в широкій арці — «Деїсус», обабіч, у вузьких арках, розміщено по шість апостолів (апостоли не помістилися на одній стіні, тому по три апостола розміщено на північній та південній стінах);
 - у другому регістрі по центру: батьки Діви Марії — Йоаким та Ганна, обабіч них по шість пророків (як і в першому регістрі, по три пророка змальовано на північній та південній стінах);
 - у третьому регістрі: «Розп'яття»;
- ❖ на північній стіні: зліва — «Страшний суд», справа у двох регістрах — апостоли і пророки;
- ❖ на західній стіні та частково на південній стіні — «Страсті», а над ними зображення «Жезла від корня Тесеєва» [53, с. 98] («Дерево Ессея»);
- ❖ на південній стіні: апостоли і пророки та продовження сцен «Страстей» із західної стіни.

На центральному плафоні зображені образи Ісуса Христа, Богородиці, епізод «Жертвування Авраама», сцена на тему «Каїн і Абель». П. М. Жолтовський виділяє особливості церков Закарпаття: зазвичай, маленьких розмірів; через те, що вони безбанні, плафонні вузлові композиції малюються на стелях; на низеньких стінах можна розмістити «не більше двох рядів зображень» [53, с. 97]. Дослідник дає схему стінопису у церкві (іл. 46), на якій можна побачити композиційне розміщення іконографічних сюжетів та образів. П. Жолтовський відзначає особливості закарпатських церковних розписів, близькість до народного мистецтва, акцентуючи на тому, що їх виконували переважно малярі «без високої професійної виучки» [53, с. 58]. Стінопис церкви Успіння Пресвятої Богородиці дослідник вважає найстарішим.

Композиція для моління «Деїсус» намальована на замовлення Юри Іванишина у 1673 році художником-малярем Іоаном Іваньковим [189]. Вона розташована по центру навпроти входу (іл. 47). Автор розміщує її так, щоб віруючі, заходячи в наву, одразу бачили її. Дослідник Г. Логвин спостерігає оригінальне поєднання настінного малярства з іконостасом: приміром, у церквах в селах Новоселиця та Колодне низенькі іконостаси ледве сягали половини стіни, а над ними «... розташовували настінні розписи — композиції «Деїсус» і «Розп'яття» з пророками над ними й апостолами по боках» [67, с. 154]. «Деїсус» в Новоселиці за іконографічним каноном складається із трьох образів:

- по центру композиції — Христос на троні, в його лівій руці знаходиться книга, а права рука піднята в благословляючому жесті;
- по праву руку Христа — Богородиця;
- по ліву руку Христа — Іоанн Предтеча.

Христос постає перед молільниками як Суддя Всесвіту, який воскрес із мертвих і вознісся на небеса. Богородиця та Іоанн Предтеча зображені в

молитовних позах як найголовніші персонажі в християнському пантеоні святих, посередники між Богом та людьми, заступники народу. Автор змальовує Христа за візантійським каноном в фас, а Богородицю та Іоанна Предтечу у три четверті оберту. Одяг Христа відповідає архієрейському (канонічному) облаченню. Разом з тим, його темно-червона та золотава одежа, херувим під ногами — це певною мірою репліка на іконографію «Спаса у славі». Виразна лінеарність підсилена кольоровою гамою. У лівій руці Христос тримає розгорнуту книгу, закликаючи всіх нужденних, покаювшись, прийти до Нього, а правою — благословляє кожного. Богородиця одягнена канонічно: в червонувато-теракотовий мафорій та синю туніку. Обидві її руки направлені до Христа. Іоанна Предтечу змальовано босоніж, у волосяниці та темному гіматії. Його ліва рука обернена до Христа, а права рука направлена вниз. Автор не дотримується пропорційності у зображенні: фігура Христа найбільша, обличчя великого розміру, таким прийомом свідомо акцентується головна роль образу в композиції «Деїсус»; Іоанн Предтеча — меншого розміру, а Богородиця змальована із занадто малою головою по відношенню до висоти всієї фігури. За М. Битинським, у візантійському стилі навмисно видовжували пропорції тіла по доземній лінії, щоб справити враження надземної величі святих [15, с. 9].

У Деїсусному чині, за Богородицею, — апостол Петро (з ключем від раю), далі — євангелісти Іоанн та Матвій (сиве волосся в обох). За Іоанном Предтечею зображений апостол Павло (з мечем) та євангелісти Лука та Марко (обидва з темним волоссям). По краях — апостоли без борід, вочевидь, Пилип та Фома (іл. 47 – 49). В порівнянні з іншим живописом храму «Деїсус» з апостолами змальовані в темнішому колориті і в більш грубій манері, широким письмом, складки одягу виділені товстими лініями, темнішими по тону від кольору вбрання. Фігури стоять одягнені в нижні довгі сорочки (хітон) та гіматій різного кольору, в червоно-теракотовому взутті, позам характерна спрощеність. Образи апостолів та композиція

«Деїсус» виконані в одній стилістичній манері: із великими очима, виразними бровами, чітко окресленими губами і носом, з темно-червоними рум'янами на щоках; в одній кольоровій гамі (золотий, темно-теракотовий, вохристий, оливково-зелений, синій та світлі кольори). Форма побудована за допомогою світлих, темних тонів та контуру. Не дивлячись на певний професіоналізм та слідування іконографічним канонам, розписи пронизані народністю. Схожі композиції «Деїсус» є у церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (іл. 50) та в церкві Святого Духа в Потеличі (іл. 11). Новоселицька композиція близька до них за стилістикою виконання, але в «Деїсусі» в Потеличі відсутній в повному обсязі апостольський ряд, автор зобразив тільки апостолів Петра і Павла. Спільним для цих трьох композицій є статичність фігур, застосування широкого контуру, примітивізм, декоративізм та інше.

Варто звернути увагу на те, що деїсусно-апостольський чин на східній стіні в новоселицькій церкві орнаментований маленькими білими квітами на темному фоні у верхній частині колон між апостолами (іл. 47). Приблизно так чехи та італійські майстри Відродження стилізували троянди у XVI столітті. Такі збіги, за К. Шероцьким, були не випадкові: троянди, чотирипелюсткові квіти, кучеряві рослини — елементи бароко, які були поширені в «... старому українському ліпленні, різьблених прикрасах, в орнаментациї книг і старих вишивок, де переважають листя та квіти аканту, квіти соняшника, гірлянди плодів, виноградні грона та різні фантастичні мотиви»⁷⁴ [202, с. 135].

Над Деїсусним чином — Пророчий ряд з цікавим сюжетом по центру: зображенням у широкій арці Йоакима та Ганни, батьків Діви Марії (іл. 51). Розписи в цьому місці пошкоджені, тому можна простежити тільки деякі фрагменти композиції. По центру зліва стоїть Йоаким з сивим волоссям та бородою, а справа — Ганна, її зображення пошкоджено більше, але

⁷⁴ Переклад зроблено автором дисертації

простежується світла хустина в неї на голові. Йоаким та Ганна стоять ледь схиливши голови, стуливши руки біля грудей, з грудей ростуть віти, що тягнуться вверху до зображення в овальному обрамленні, за обрисами воно нагадує образ Богоматері Знамення, як знак її милості до людей. Йоаким та Ганна зображені на фоні пейзажу, який знаходиться вдалині. В поєднанні з пласким фоном за фігурами апостолів і пророків, пейзаж надає виразного простору зображенню. Це є цікавою особливістю, оскільки в XV – XVI століттях в Європі в картини та ікони вперше введено глибокий, складний «перспективний стафаж (забудови) і пейзажне тло» [15, с. 13]. Варто відмітити, що барокові майстри, як і в ренесансі дуже влучно в композиціях застосовували пейзажний фон чи перспективний складний стафаж, доводячи техніку перспективи до надзвичайної досконалості, до вишуканих, навіть, «фантастичних форм», досягаючи цим «незвичайної малярської ілюзії (омани)» [15, с. 15]. Обабіч центральної композиції зображені пророки в менших арках, між колонами, на світлому тлі. Вони відмінні за віком, одягнуті в різний одяг світлих та темних відтінків. За фотоматеріалами з реставрації (іл. 52) вдається ідентифікувати лише двох пророків, які знаходяться справа від Йоакима і Ганни, це «Аваакум /?/ і Араон». Добре простежується зовсім інша, вишуканіша, стилістична манера виконання, ніж у зображенні Деісусного чину в першому регістрі. Складки одягу пророків промальовані набагато тоншою лінією, але темнішою, ніж в одязі апостолів. В поєднанні зі значно світлішим колоритом пророків в цілому, це надає більшу контрастність, графічність і виразність цій частині стінопису. Постаті пророків менші розміром за апостолів, їм характерна граціозність, складне моделювання одягу, тонка чітка прорисовка облич. Варто звернути увагу також на різне зображення колон: в ряду з апостолами колони виконані темною фарбою, вони спрощені, а колони в ряду з пророками — світлі, багато декоровані. Всі іконографічні елементи та деталі образів ретельно та пропорційно промальовані, що свідчить про роботу професійного майстра.

Над Пророчим рядом по центру — сюжетна сцена «Розп'яття», яка знаходиться у вкрай незадовільному стані. По центру простежується хрест, на якому розп'ятий Син Божий. На задньому плані видні фрагменти будинків, під хрестом — череп та кістки Адама, нижче — уривки напису. Цілком можливо, що в Новоселиці сцена «Розп'яття» була зображена в повному варіанті з трьома хрестами, бо місця як раз вистачає. За Євангелієм від Матфея хрест Ісуса Христа був піднятий між хрестами двох розбійників: «Тоді розп'яли з Ним двох розбійників: одного праворуч, а другого ліворуч. Ті, що проходили мимо, лихословили на Нього, киваючи головами своїми і кажучи: Ти, Який руйнуєш храм і за три дні відбудовуєш, спаси Себе Самого; якщо Ти Син Божий, зійди з хреста. Так само і первосвященики з книжниками та старійшинами і фарисеями, глузуючи, говорили: інших спасав, а Себе Самого не може спасти; якщо Він Цар Ізраїлів, нехай тепер зійде з хреста, і ми увіруємо в Нього; уповав на Бога, нехай тепер порятує Його, якщо Він угодний Йому. Бо Він казав: Я — Син Божий. Також і розбійники, розп'яті з Ним, ганьбили Його» [50, Мф. 27: 38 – 44] В Євангелії від Марка також вказано, що «...І розп'яті з Ним ганьбили Його» [48, Мк. 15: 32] Однак, в Євангелії від Луки найбільш повно описаний цей епізод: «Один з розп'ятих злочинців хулив Його, говорячи: якщо Ти Христос, спаси Себе і нас. Озався і другий, і докоряв тому, і казав: чи ти не боїшся Бога, коли й сам на те саме засуджений? І ми засуджені справедливо, бо достойне за діла наші одержали; а Він нічого лихого не вчинив. І сказав Ісусові: пом'яни мене, Господи, коли прийдеш у Царство Твоє! І сказав йому Ісус: істинно кажу тобі: сьогодні ж будеш зі Мною в раю» [47, Лк. 23: 39 – 42]. Подібне «Розп'яття» можемо бачити, наприклад, в церкві Зіслання Святого Духа в Потеличі (іл. 53). Інші елементи цієї композиції не ідентифікуються.

На північній стіні нави в лівій частині зображено «Страшний суд» (іл. 54). Г. Н. Логвин вказував, що у XVII – XVIII століттях сюжети «Страшних судів» набувають розповсюдження, в них «... найяскравіше виявився

народний дух та антифеодална спрямованість мистецтва того часу» [67, с. 154]. Підґрунтям іконографії композиції «Страшний суд» стали есхатологічні вірування християнського народу про безсмертя людської душі після мирського життя. В ній зображувався суд над людьми, який здійснювався Христом під час його Другого пришествя, де грішників очікували пекельні муки, а праведників — блаженство у раю. Іконографія Страшного суду мала глибоку символічну квінтесенцію, більше мотиваційного характеру. Вона створювалась для того, щоб змусити людину задуматися над своїми вчинками у житті. Стінопис за іконографічним каноном виконувався на західній стіні храму. Віруючі, покидаючи церкву, мали пам'ятати про покарання за погані вчинки і виконувати заповіді Божі. В новоселицькій церкві автор виконав композицію «Страшний суд» на північній стіні. Такому просторовому рішенню могли сприяти існуючі реалії. Розписи виконувались на замовлення, про що свідчить ктиторський напис, а замовник субсидував стінопис лише у частині храму. Так як малювання у церкві здійснювалося не одночасно, то можна припустити, що: вільною була тільки частина північної стіни або це було особисте бажання замовника.

Композиція «Страшний суд» у Новоселиці розгортається умовно в чотирьох горизонтальних регістрах, хоча схема могла налічувати шість. Скоріш за все, автор спростив її із-за малих розмірів церкви (стіна 224 см). В композиції «Страшного суду» можна виділити такі ключові вузли:

- по центру зверху зображений Христос-суддя у мандорлі, який сидить на веселці, що є типовим для стінописів XVII століття. Спаситель змальований з оголеним торсом та накинутим на плече червоним гіматієм. Зліва від Христа по його праву руку зображена Богоматір; справа від Христа по його ліву руку — Іоанн Хреститель;

- нижче, по центру — важлива «книга життя», як символ пам'яті усіх вчинків на землі, поруч зображені ангели. Зліва та справа, також на хмарах, — апостоли та євангелісти;
- під «книгою життя» зображені терези, на яких зважуються вчинки людей. Тут починається розподіл на дві дороги: зліва від глядача — до раю та справа від глядача — до пекла;
- в нижній частині — сцени раю та пекла.

Композиційна схема «Страшного суду» побудована за ієрархічним принципом у вертикальному форматі, де у нижній половині відбувається розподіл на дві частини — праведне життя, яке веде до раю, та життя грішників, яке веде до пекла. Витоки такого поділу в іконографії «Страшного суду» ґрунтуються на Святому Письмі: «... і зберуться перед Ним усі народи; і відділить їх одних від одних, як пастир відділяє овець від козлів. І поставить овець праворуч Себе, а козлів — ліворуч. Тоді скаже Цар тим, які праворуч від Нього: прийдіть, благословенні Отця Мого, успадкуйте Царство, уготоване вам від створення світу» [50, Мф. 25: 32 – 34]; «Тоді скаже й тим, які ліворуч від Нього: ідіть від Мене, прокляті, у вогонь вічний, уготований дияволу і ангелам його» [50, Мф. 25: 41]; «І підуть ці на вічні муки, а праведники в життя вічне» [50, Мф. 25: 46].

Христос-суддя зображений у сонячному сьайві (іл. 55). Він босоніж сидить на веселці, яка виходить за мандорлу і краями спирається на хмари, на яких стоять групи святих на чолі з Богоматір'ю та Іоанном Хрестителем, пов'язуючи увесь верхній регістр в єдину безперервну горизонтальну композицію. Іоанн Хреститель і святі зображені також босоніж, тільки Богородиця — в червоному взутті. Нижче, по центру — спрощений варіант престолу з хрестом та «книгою життя», по сторонам якого розміщені ангели що трублять, апостоли та євангелісти:

- зліва — апостол Петро з ключем у правій руці, євангеліст Матфей (Матвій) з книгою у лівій руці, євангеліст Іоанн з книгою у правій руці, апостол Андрій, за ним група святих;
- справа — апостол Амель з мечем, євангеліст Марко з книгою в лівій руці, євангеліст Лука також з книгою в лівій руці, далі образ не ідентифікується через розмите зображення (він розміщений біля вікна, можна припустити, що живопис тут був більше пошкоджений через протікання води та перепади температур повітря зовні і в церкві).

Апостоли та євангелісти змальовані босоніж, як і святі вище. В центральному фрагменті композиції автор дає своє рішення композиційних елементів: спрощений варіант престолу; апостоли розміщені на хмарах (релігійні уявлення народу), чого не бачимо в інших схожих композиціях «Страшного суду» XVII століття на іконах в церквах Собору Пресвятої Богородиці у с. Лип'є (Польща) (іл. 58) та церкві Різдва Івана Хрестителя у с. Плав'є Львівської обл. (іл. 59). Композиції подібно розгортаються у вертикальному форматі з поділом на частини. Але художники деталізували композицію відмінними елементами. Проте, зміни іконографічних деталей, які роблять автори, не впливають на загальну концепцію семантики сюжету.

Нижче престолу зображена рука, яка тримає терези, що мають символічне значення мірила хороших та поганих вчинків людей. Бачимо ще двох ангелів, що також трублять; мерців, які встають; зліва — «Гірський Єрусалим» у вигляді багатокупольної церкви (іл. 60). Від столу починається з правої сторони «дорога митарств», якою йдуть грішники, а зліва — дорога в рай, якою йдуть праведники. Дорога до раю проходить через «Гірський Єрусалим», символ духовної святості, поруч із великою стіною раю до його дверей (іл. 56). Рай асоціюється із священним містом. В ньому відразу помітні три фігури праотців, які сидять в оточенні райських дерев: по центру — Авраам (іл. 61), біля нього з однієї — сторони Ісаак (син Авраама), а з

іншої — Яків (син Ісаака) з душами праведників в руках (іл. 62). Якщо порівняти зображення Авраама в Новоселиці із образом Аврама в Дрогобичі (іл. 63), то бачимо схоже площинно-декоративне трактування образу. В відображенні райського життя відбиваються своєрідні мотиви його сприйняття народом Закарпаття, основну частину якого складала селяни. Автор інтерпретує рай як «достаток», тому він змальовує сад, дерева якого рясно вкриті плодами, та багато різних квітів, серед яких простежуються тюльпани.

Двері в рай відчиняє апостол Петро, за ним зображені праведники (новоселицький художник зобразив їх босими), серед яких — єпископ у сучасному для іконописця вбранні (сакос, омофор, митра), чернець у круглому клобуку, образ, схожий на Святого Миколая. У другому ряді святі не персоніфіковані, є в короні, без бороди, можливо, цар Давид або Соломон (іл. 64). Подібний образ зустрічається у дрогобицькому стінописі, що дає підставу провести таку аналогію (іл. 65). «Дорога до раю» із композиції «Страшний суд» в церкві Святого Юра в Дрогобичі (іл. 66) зображена майстрами галицької школи в іншій манері. Праведники змальовані великою групою. Тут бачимо представників різних верств населення, попереду — представники духовенства. Відчувається простір. А майстер в Новоселиці уникає прямої перспективи, використовуючи косу композиційну вісь. Робота професійного майстра у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської Лаври «Похід дів до раю» початку XVIII століття (іл. 67) зовсім іншого характеру. Діви пишно одягнені, у доброму настрої, вони ніби перемовляються між собою. Відчувається динаміка сюжету. Проведення аналогій новоселицької сцени «Похід праведників до Раю» з композиціями майстрів галицької школи та з роботою професійного майстра у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської Лаври, виявляє різні іконографічні рішення майстрів. Разом з тим, цим композиціям притаманна спорідненість: декоративність та площинно-просторове зображення. Г. Логвин відзначає, що

рай в церкві в Новоселиці зображено згідно з баченням художника — у вигляді ренесансного замка з баштами, які вкриті зеленого кольору покрівлею, та бійницями [82, с. 371]. У раю, окрім трьох праотців, змальовано запорожців з вусами та «оселедцями», з типовими українськими обличчями [82, с. 371]. За думкою Г. Логвина, художник особливо симпатизував козакам, бо «зобразив їх уже в раю, в той час як праведників апостол Петро ще тільки підводить до брами» [82, с. 371].

«Дорога митарств» проходить через всю нижню частину композиції і у правому кутку впадає у зубасту пащу надзвичайно могутнього та лютого міфічного звіра Левіафана. Автор зображує його величезним: очі сягають майже середини композиції від низу. Таким прийомом автор підсилює відчуття жахиття від цього образу. Можна відзначити, що «Дорога митарств» зображалася по різному, наприклад, у «Страшному Суді» у Лип'є вона виведена у вигляді вежі «вздовж лівого берега іконного щита майже до середини композиції» [193, с. 60], у Плав'є — змальована у вигляді «вогненної ріки» (іл. 58, 59). «Дорога митарств» в Новоселиці збереглася погано, але по вцілілим фрагментам можна розгледіти людей у національному одязі, біля яких зображені голі біси (іл. 57). В іконографії нагота виступала часто символом засудження. Грішники у пеклі зображувались оголеними, щоб підкреслити їх знеособлення та долю, яку вони заслужили: у пеклі — шинкаря, мельника, кума з кумою в ліжку та інші грішники, «зображені з великою експресією, позначені сміливим малюнком, окреслені широкою темною лінією» [53, с. 98]. У верхній частині зображено собаку, який тримає у зубах відгризену людську ногу. Курваша (розпусника) зображено у гуцульському вбранні: на ньому — сардак (верхній одяг, короткий, з рукавами), біла сорочка, темні штани і висока шапка. В руках у нього — бойова сокирка. Для порівняння можна звернути увагу на дрогобицький «Страшний суд» (іл. 68), в якому пекло зображується дуже своєрідно, а душі, що вирушають до пекла, трактуються надто узагальнено:

тут не змальовано «ні багатого, ні злодія, ні прекрасної шинкарки, ні інших персонажів, які завжди вносили в Страшні суди відчуття буденності» [89, с. 99]. Г. Логвин акцентує на тому, що в «Страшному суді» відведено більше місця для «сатиричного зображення вад суспільства» [82, с. 371]. В образі гарно одягненої міщанки з «корабликом» на голові уособлено Пиху, у європейському одязі змальовано юнака, який біля неї грає на скрипці [82, с. 371].

Стінопис «Страшного суду» у Новоселиці має оповідальний характер. Автор вдається до власної інтерпретації сюжетної лінії та персонажів, відходить від іконографічного канону та вводить у стінопис реалістичні елементи із навколишнього середовища. Художник відображає в створених образах зовнішність оточуючих його людей, їх одяг, побутові предмети, звички та інше. Г. Логвин вказує, що новоселицькі розписи типово українські та відповідають народним ідеалам, а їх автор чудово володів рисунком, добре знав прийоми світлотіньового моделювання та пропорції людської фігури [82, с. 371].

Христос-суддя, Богоматір і Іоанн Предтеча із «Страшного суду» суголосні композиції «Деїсус», але мають різну символічну квінтесенцію. «Деїсус» — для моління, в «Страшному суді» ці образи слугують більше для мотивації до праведного життя. Композиція «Страшний суд» відрізняється від «Деїсуса» і апостольського ряду, вона ближча за манерою виконання до образів Йоакима і Ганни та пророків. Дивлячись на вмiлу композиційну побудову, пропорційність фігур, детальність і складність сюжетів, бачимо багато спільного з розписами галицьких майстрів, і, безумовно, можна дійти висновку, що маляр, який написав «Страшний суд», був професіоналом. У кольоровій палітрі переважає золотисто-вохриста, біла, блакитно-голуба та червоно-теракотова фарби. Проте, у сюжетній сцені пекла, навіть, попри погану збереженість, можна простежити контрастні кольори: чорний та червоний. Завдяки проведеній реставрації (іл. 69) головні образи «Страшного

суду» вдалося зберегти. П. М. Жолтовський у своєму дослідженні акцентує на тому, що сценки з грішниками подаються художником як окремі мініатюри, які старанно написані, одяг персонажей деталізований (наприклад, «пиха», гарна дівчина, зображена в білій сорочці з корсажем і широкою спідницею червоного кольору та мереживним фартухом), їх можна вважати «моральним кодексом народу» [54, с. 285 – 287].

Композиція «Страсті Христові» (іл. 70, 71) знаходиться на західній стіні, П. М. Жолтовський пише, що частина «Страстей» є на південній стіні [53, с. 98], бачимо там залишки живопису (іл. 72), але він не ідентифікується. Наразі, настінне малярство «Страстей» в Новоселиці збережено найгірше, неможливо достеменно відтворити їх композиційну схему. Простежується по чотири сюжети в двох регістрах. Аналізуючи частини збережених фрагментів, можемо зробити припущення, що в нижньому регістрі, зліва направо, перше зображення — це сцена «Несення хреста», далі вже сюжети прочитуються краще — «Прибивання до хреста», «Зняття з хреста» та «Положення в труну». Вище ідентифікуються тільки центральні частини: «Поцілунок Юди» та «Представлення Каїафу». Сцени по краям та на південній стіні на тему «Страстей» значно пошкоджені, найвірогідніше, через протікання води. Сюжети «Страстей Христових» мали глибокий концептуальний зміст, закликали до терпіння, жертвовності та примирення.

Над «Страстями» розміщено «Дерево Єссея» (іл. 73). Сюжетна лінія будується на твердженні, що із «пня» Єссея виходить пагін, а згодом виростає дерево, багате на плоди. Проводиться асоціація з різноманітням роду Ісуса Христа і реальністю його самого. Автор у Новоселиці малює на гілках виноград, по обидві сторони від дерева видно фігури, але вони не чіткі, інші елементи композиції у поганому стані.

Образи Ісуса Христа та Богородиці, епізод «Жертвування Авраама», сцена на тему «Каїн і Авель» виконані на центральному плафоні в круглих медальйонах (іл. 74). Добре зберігся лик Ісуса Христа (іл. 77), його виразні,

тонкі риси обличчя, спокійний, з ноткою суму та скорботи вираз обличчя. Бачимо також, що його одяг був червоного кольору, а от колір плащанакідки ідентифікувати не вдається. Богородиця (іл. 78) змальована в образі Богородиці Втілення, подібного до Оранти, з піднятими вверх та трохи розведеними руками. В маленькому медальйоні на рівні грудей в неї — маленьке дитя (Ісус). «Те, що Богородиця не торкається Сина, свідчить про Його божественне втілення і народження. Медальйон-мандорла символізує Божественну природу Христа, водночас візуально образ Христа в медальйоні перед грудьми Богородиці нагадує щит. Таким чином візуалізується ідея Христа-Спасителя» [79, с. 19]. Сцени інших сюжетів збереглися частково. У композиції «Каїн і Авель» (іл. 75) краще ідентифікується фігура Каїна, пошкоджень зазнали лише верхня частина голови та взуття, а от верхня частина фігури Авеля — відсутня, прочитуються лише надпис «Авель» над фігурою та одна нога. По центру — багаття. Цей сюжет настільки зазнав пошкоджень, що, на перший погляд, складається враження, що постаті передані тільки за допомогою контуру. Епізод «Жертвування Авраама» (іл. 76) зберігся найгірше, бачимо лише дерево та окремі фрагменти фігур.

Композиції «Страстей» та розписи центрального плафону суттєво відрізняються манерою письма від всіх інших розписів церкви. Їм характерна спрощеність, виразна графічність, більша площинність, обмежена кольорова гама (основні кольори — червоний, білий та жовто-вохристий) та оповідальний ритм.

Потрібно відмітити, що центральний плафон — пишно оздоблений орнаментом. Д. Антонович акцентує, що у добу бароко з орнаменту зникає стриманість доби ренесансу, а в орнаменті з'являється переобтяженість, але, і «пишність, ошатність, вибагливість, буйна фантазія, а іноді й справжня величність» [9, с. 424]. Мотиви аканту залишаються найбільш поширеними елементами в орнаменті. Візантійський акант, запозичений із античності, утворює надзвичайно різноманітні форми. Символізуючи вічне життя, листя

аканту набуває цікавого пластичного виконання: «... ми знаходимо велику різноманітність в орнаментах, проте головний мотив — один і той самий: тонка з листям стеблина, що заплітається в найрізноманітніших химерних мотивах. Цей орнамент дуже був поширений у візантійському мистецтві ...» [110, с. 23]. В Успенській церкві в Новоселиці у верхній частині центрального плафону вздовж зоряного неба з обох сторін проходять дві орнаментальні смужки рослинного орнаменту, в яких оригінальні вигини листя чергуються з декоративними чотирьохпелюстковими квітами та маленькими пуп'янками (іл. 79). Хоча живописний пласт значно пошкоджений, можна простежити рапорт орнаменту. Круглі медальйони із зображеннями Ісуса Христа, Богородиці, сцен «Жертвування Авраама» та «Каїн і Авель» прикрашені геометричним орнаментом, який складається із зигзагоподібних ліній (іл. 75 – 78). Зигзаги різної конфігурації у лінійному орнаменті становлять, безперечно, залишок «найдавніших візерунків» [202, с. 126]. Потрібно зазначити, що саме широке застосування елемента «зигзаг» є відмінним атрибутом закарпатської народної вишивки. Надзвичайно часто використовуваний на Закарпатті символ стійкості та довголіття — смерекова гілка (гілка-сосонка), в якій втілювалась краса та духовна міць гірських Карпат, могла зображатися подібними зигзагоподібними лініями, з вищим виступом по центру. За Г. Г. Павлуцьким, покоління з часом змінювалися, а геометричний малюнок залишився в «ужитку, переходячи з роду в рід, як декоративний мотив» [110, с. 21]. Зигзагоподібними лініями могла позначатися небесна волога, а вода в уявленні народу — джерело усього живого на землі, тому зображення Ісуса Христа, Богородиці, «Жертвування Авраама», сцени на тему «Каїн і Авель» в медальйонах з такою орнаментальною смужкою асоціювались з надзвичайно важливими образами та подіями.

На центральному плафоні у верхній частині простежується смужка рослинного орнаменту, яка складається із ритму вправно виконаних автором

стилізованих квітів, пуп'янок та листя (іл. 80), вона обрамляє по периметру композицію із чотирьох медальйонів. Хвилястими вигинами пишні квіти чергуються з декоративним видовженим листям та округлими пуп'янками. Розмір рапорту добре поєднується з усією композицією. Можна відмітити контрастне поєднання світлих і темних тонів із контурною темною лінією, яка надає візерунку графічності та декоративності. Структурні елементи орнаменту та чотири декоративні частини навколо кожного медальйону перегукуються з мотивами гранату. Візерунки з мотивами гранату — найпоширеніші у мистецтві Сходу, а в основі гранатового орнаменту — різноманітна стилізація квітів, плодів та листя гранату. У XV столітті вони з'являються в Італії, а згодом — в Західній Європі, де зображення гранату потрапляє в релігійні картини як символ влади та єднання. Орнаментальне зображення на центральному плафоні у Новоселиці подібне до орнаментів у церковному гаптуванні цього періоду (іл. 81), серед яких часто можна зустріти «мотиви граната в поперечному і поздовжньому розрізах», які «розміщуються на плавних вигинах гілки з видовженим гострокінцевим листям» [70, с. 44]. Поширеними мотивами є зображення гвоздики чи лотоса із зубчастими листями [70, с. 44] (іл. 82 – 84). Візерунок komponується із різних стилізованих елементів, які у своїй взаємодії, створюють єдину орнаментальну смужку. Т. Кара-Васильєва вказує на те, що рослинні мотиви, які подано в поперечному розрізі площинно, виявляють аналогії з творами народного мистецтва та орнаментациєю рукописної книги XVII століття [70, с. 44]. Церковні майстри на Закарпатті могли обирати для елементів орнаменту реальні рослини, які існували в навколишньому середовищі, стилізуючи природну форму квітів та листя, спрощуючи і узагальнюючи її. Тому, характерними для орнаментів цього періоду є народні смаки, «зубчастолісті рослинні мотиви типу листа кульбаби та мотиви з друкованих і рукописних книг» [177, с. 118].

Подібність орнаментальних мотивів в церковному стінописі Закарпаття з гаптуванням на інших українських землях пояснюється тим, що митці черпали свої сюжети з однакових джерел. Гаптування XVII століття в Україні демонструє сформовану «систему іконографічних схем, поширених в усіх регіонах», що є свідченням довготривалості попереднього етапу розвитку, а також, неперервності традицій, пануванням «візантійської іконографічної системи з певною її герметичністю й закритістю для широких структурних нововведень» [70, с. 56]. В орнаментах переважають мотиви гвоздики, тюльпану, навпів розділеного граната: «прориси потрапляли до монастирів з Афона, Греції, Македонії і тривалий час слугували взірцями ... Особливо тісні відносини існували між Львовом і Сучавою — центром золотного шитва Молдово-Валахії» [70, с. 59]. Лаврські рисувальники живилися народним та світовим мистецтвом [70, с. 112]. Тому, аналізуючи орнаментальні композиції в дерев'яних церквах Закарпаття, можна зазначити, що вони створювались митцями під впливами:

- мистецьких центрів в Києві та Галичині, що у XVII – XVIII століттях активно функціонували в Україні;
- декоративного народного мистецтва;
- орнаментального мистецтва інших країн.

П. Жолтовський підкреслює, що розписи в Новоселиці не складають єдиного цілого, плафонні зображення також не мають чіткої спільної ідеї [53, с. 98]. Дослідник вказує на «різночасовість» сюжетних частин та відсутність спільної іконографічної програми [53, с. 60]. За його твердженням, в настінних розписах — образи суто народні, а обличчя святих є правдивим зображенням закарпатських селян [53, с. 98].

Дослідження стінопису у Новоселиці дає підстави стверджувати, що настінне малювання виконане живописцями галицької школи та місцевими художниками в XVII – XVIII століттях. Підтвердження цієї думки знаходимо в Енциклопедії історії України, де вказано, що стінопис виконано в останню

чверть XVII – на початку XVIII століття [43, с. 248]. Також про це є інформація на сайті Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потушняка Закарпатської обласної ради [189]. Можна стверджувати про щонайменше трьох авторів, які виконували настінне малярство в церкві. Аналіз розписів дає підстави зробити припущення, що над сценами «Страстей» та образами на центральному плафоні працював місцевий художник, а решту розписів виконали галицькі майстри, які славились своїми роботами. Приклади галицьких настінних розписів XVII століття збереглися в церквах Воздвиження Чесного Хреста (іл. 50) та Святого Юра в Дрогобичі (іл. 29), Святодухівській церкві в Потеличі (іл. 85) та в церкві Пресвятої Трійці в с. Сихів на Львівщині (іл. 86). Всі виконані стінописи об'єднує схожа стилістика, проста декоративна наївність та поетичність, змальовані образи випромінюють доброту. П. Жолтовський вказує, що яскраві національні та життєстверджуючі творчі здобутки українських художників XVII – XVIII століття мали велике значення для подальшого розвитку національного мистецтва [53, с. 9].

Стінопис в дерев'яній церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Закарпатської області виконаний майстерно. Композиції багатофігурні та багатопланові, вражають масштабністю. Вони є яскравим зразком українського церковного живопису XVII – XVIII століття, який декоративно оздоблює церкву, має естетичне, оповідальне та дидактичне призначення. Застосування в сценах авторами реалістичних деталей, зокрема, в композиції «Страшний суд», стало історичним джерелом, в якому відобразився побут закарпатського народу. Храмові розписи в Новоселиці — самобутне та автентичне явище в українському сакральному мистецтві, яке має таку ж мистецьку цінність, як і роботи галицьких та київських майстрів.

2.3. Іконографічна програма настінних розписів XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному (реконструкція)

Село Середнє Водяне (Середня Апша до 1948 року) в Рахівському районі на Закарпатті вперше в історичних документах згадується в XIV столітті [64, с. 529]. Г. Н. Логвин притримується такої думки: в XVI столітті воно виникло на «волоському праві», тобто його заснували вихідці із прилеглої Валахії [82, с. 354]. Дослідник відмічає, що жителі тут розмовляють румунською, чому посприяли багатотисячні комунікації румун та українців, які завжди жили у порозумінні [82, с. 354]. По течії річки (вище) розташована церква Святого Миколая (верхня) (іл. 87), за іншою назвою — «Микола Горішній», а по течії річки нижче — також стоїть церква Святого Миколая (нижня) (іл. 88), за інакшою назвою — «Микола Долішній». Ці споруди вважаються найдавнішими храмами потиської групи (басейну річки Тиси) на Закарпатті. Існує думка, що храм Святого Миколая (верхній) був збудований у XV столітті (в 1428 році) [112, с. 115], тому, що його конструкція є характерною для оборонних будівель XIII – XV століть. Церква належить до найдавніших взірців дерев'яного «оборонного будівництва романської доби» в Україні [112, с. 115]. За думкою дослідника Г. Н. Логвина, споруда має важливе значення для української культури: «Традиція відносить побудову храму до 1428 р., але ми гадаємо, що існуючий храм, хоч і збудований у середині XVII ст., зберіг багато рис суворого архітектури XIII – XV ст. Щодо цього Миколаївський храм являє дуже великий інтерес і дає змогу здобути уявлення про шляхи розвитку українського дерев'яного будівництва більш ранніх епох» [82, с. 354 – 356]. Сучасний дослідник М. Сирохман пише, що Миколаївська церква (верхня) у селі Середнє Водяне має найдавніші дубові зруби, біля 1600 року над якими зведено надбудову. У нав'і приблизно в 1760 році замінили перекриття зрубів на трапецієподібне,

надбудували високу башту. «Монументальні суворі форми храму, що нагадують середньовічні романські споруди, вимальовуються мужнім силуетом на фоні неба» [141, с. 592 – 595]. В церкві Святого Миколая (верхній) відсутня оздоба на одвірках та зрубі, а маленькі вікна схожі на бійниці. Споруда тридільна, приміщення в ній прямокутні, нава — трохи ширша. Хоча, в церкві не знаходимо напису стосовно дати її побудови, Г. Н. Логвин датує її 50 – 60-ми роками XVII століття на підставі: абсолютної подібності її форми, організації площини, композиційного простору, архаїчних конструкцій та архітектурних елементів, з церквою Святого Миколая (нижньою) у тому ж селі [82, с. 354]. За думкою дослідника, вони у середині XVII століття збудовані «однією артіллю теслярів». Бо на зрубі церкви Долішньої є збережений напис: «Подважен бисть храм святий року божого 1699», який засвідчує, що її «підважували для заміни згнилих колод зрубу, отже, щонайменше через 40 – 50 років після того, як її збудували» [82, с. 354].

В церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному було настінне малювання XVII – XVIII століття. М. Сирохман пише про розписи нави у 1601 році, а бабинця — в XVIII столітті [141, с. 592 – 595]. Щодо дати виконання стінопису в Свято-Миколаївській церкві (верхній) у дослідників є розбіжності. За думкою П. Жолтовського, стінопис за іконографічними та стилістичними особливостями належить до XVIII століття [53, с. 108]. Г. Н. Логвин проводить обстеження стінопису церкви і зазначає, що в закарпатському селі Середнє Водяне в церкві Святого Миколая (Горішній) настінні розписи другої половини XVII століття представлені практично повним циклом [67, с. 155]. Дослідник пише, що в храмі усі приміщення були розмальовані, розписи у вівтарі заклеїли шпалерами, тому вони недоступні для дослідження, у наві настінний живопис виконаний у різний період. Г. Н. Логвин зазначає, що в церкві Святого Миколая (Горішній) первісні розписи

збереглися на стінах, а через заміну дощок на стелі, її розписали пізніше, наприкінці XVIII століття чи, навіть, на початку XIX століття [67, с. 155].

Проведена реставрація настінного живопису в церкві у кінці XX століття знівельовала, на жаль, його автентичність. Після відбулася втрата стилістичної оригінальності та самобутності стінопису, простонародної декоративності, атрибутів історичної епохи. М. Сирохман також наголошує на тому, що незважаючи на те, що розписи в церкві Святого Миколая (Горішній) були «видатними творами народного малярства», їх на початку 1990-х років невміло та грубо перемальовано [141, с. 592 – 595]. Втім, реконструкція іконографічної програми настінного малярства XVII – XVIII століття храму можлива завдяки дослідженням науковців, які зафіксували у своїх працях стилістичні та композиційні особливості стінопису, представивши частково ілюстративний матеріал.

Про настінні розписи в церкві в Середньому Водяному (Апші середній) пише В. Залозецький, відмічаючи, що надзвичайно цікаво розміщенні розписи в церкві [56, с. 133]. І далі: «Зміст зображень, а головню їх ідейне значіння, себто зображення цілої історії людства "sub specie divinae aeternstatis"⁷⁵ — ось програма розписей абшанських церков» [56, с. 134]. В. Залозецький дає схему розміщення композиційних сюжетів в Апші середній (у дослідника — Абша) (горішній церкві):

- у бабинці (притворі) зображені сцени із життя Ісуса Христа на Оливній горі та святі;
- на стелі бабинця (притвору) зображення «Святої Трійці», по праву сторону — «Воскресіння» у вигляді трьох ангелів біля гробу, по ліву сторону — «Вигнання з раю»;
- між бабинцем і навою на стіні (притвором і головним кораблем) зображено композицію «Страшний Суд»;

⁷⁵ "sub specie divinae aeternstatis" (латинською) – «під маскою божественної вічності»; переклад зроблено автором дисертації

- на стелі нави (головного корабля) зображена по середині «Свята Трійця», а у кутках — євангелісти;
- у наві (головному кораблю) на бічних стінах зображено «Страсті Господні».

В. Залозецький порівнює іконографічну програму настінного малярства церкви в Апші середній із розписами в церкві в Олександрівці (у дослідника — Шандрово) Хустського району на Закарпатті. Він відмічає аналогічність композиції «Страшний Суд» в обох храмах, композиційну подібність «Страстей Господніх», відсутність в Апші середній алегоричних та апокаліптичних сцен [56, с. 134]. За твердженням В. Залозецького, розписи в Апші виконані значно раніше від шандрівських та стилістично відмінні між собою: в сценах, побудові, архаїчних композиціях, в яких «... пробиваються недвозначно візантійські впливи» [56, с. 134]. «Провенієнцію» настінного малярства В. Залозецький віднаходить в прилеглий Буковині: через подібність розміщення композиційних сцен, розписи «... зближені до буковинських. Не тільки укладом і розміщенням, але навіть візантійським характером стилю» [56, с. 134]. Проте, він зазначає, що стильове виконання живопису в Апші усе-таки відрізняється від буковинських розписів. Дослідник вважає, що апшанський стінопис було виконано у XVII столітті, а потім перероблено у XVIII столітті, тому в ньому вже можна побачити «деякі барокові мотиви» [56, с. 134]. В. Залозецький стверджує, що в сучасному бароковому малярстві не знаходиться такої програми церковних розписів, що саме в буковинських розписах захована середньовічна циклічна система розмальовування внутрішніх стін, а візантійське мистецтво затримало цей зміст зображень набагато довше, ніж західноєвропейське мистецтво [56, с. 134 – 135]. За стильовим виконанням настінні розписи в Апші середній дослідник відносить до візантійських, а в церкві в Олександрівці (Шандрово) — до бароково-класицистичних, при цьому звертаючи увагу на цікаве явище, яке, за його переконанням, можливе тільки на наших територіях: поєднання

середньовічної візантійської теми з західноєвропейським модерним бароковим класистичним еkleктизмом [56, с. 134 – 135].

Іконографія настінних розписів в Свято-Миколаївській церкві (верхній) та стилістичні особливості стінопису частково зафіксовані П. Жолтовським та Г. Логвином. Цінним матеріалом є проведений ними опис та ілюстрації, зроблені у другій половині ХХ століття. За думкою дослідників, настінне малювання в храмі було виконане народними малярами. Йому притаманне українське походження, декоративність, застосування великих локальних плям червоного, синього, зеленого кольорів.

П. М. Жолтовський вказує на те, що настінні розписи в церкві в Середньому Водяному є визначними творами народного малярства, а образ людини «поданий тут у всіх аспектах народного естетичного розуміння, яке цінувало в людині насамперед моральну силу, ясний розум, фізичне здоров'я» [53, с. 108 – 111]. Дослідник характеризує розписи, виконані в центральній частині церкви, як прості, а їхню композиційну схему (іл. 90, 91) уподібнює, на відміну від В. Залозецького, до схеми стінопису, виконаного в церкві Святого Миколи Чудотворця (іл. 157 – 159) в Колодному Тячівського району Закарпаття [53, с. 108]. Г. Н. Логвин, досліджуючи стінопис храму в Середньому Водяному, вказує на зміни у її внутрішній конструкції, які привели до часткового знищення живопису: «Спочатку бабінець і неф розділяла глуха стіна з дверима посередині, як у старохристиянських храмах, а той виріз, що є тепер, зроблений наприкінці ХІХ ст.» [82, с. 356].

На сьогодні, в церкві у нав'і настінні розписи відсутні, проте, П. Жолтовський у своїй праці [53, с. 108] дає опис в ній іконографічних сюжетів:

- ✓ на західній стіні зображено лежачого Іесея (Єссея);
- ✓ на північній та південній стінах — сюжети «Страстей»;
- ✓ на плафоні зображено «Всевидюче око», яке оточене дванадцятьма знаками зодіака та «Трійця новозавітна».

Г. Н. Логвин зауважує, що саме нава призначалася для найважливіших змістовних сцен — «Страстей» [67, с. 155]. Розписи тут розташовані у двох регістрах, між якими по ширині віконець намальовані смуги з квітами і вазонами. Такий мотив є відомим «по різьбі в іконостасах та народних настінних розписах» [82, с. 357]. Г. Н. Логвин вважає, що стінописи в наві церкви виконані за законами монументального живопису: «Майстер легко аранжує всі епізоди, дає виразні мізансцени, тонко відчуває потрібний темп розповіді, переконливо відтворює драматизм і напруження ситуацій» [82, с. 357]. Дослідник конкретизує розписи у наві:

- ✓ на північній стіні зображено сцени «Розп'яття», «Радуйся, цар іудейський», «Зняття з хреста». Під ними, мабуть, — ще три сцени [67, с. 156];
- ✓ на південній стіні у верхньому ярусі — композиція «Омовіння ніг», в нижньому — «Христос у багряниці», «Бичування» та «Христос перед Пілатом» (остання збережена найкраще) [67, с. 156].

Г. Н. Логвин відмітив, що компактні сцени «Страстей» у «неквапливому ритмі» чергуються на «тлі архітектурних мас та просторових інтервалів», чоловічі образи зображені мужніми та енергійними, а жіночі — «сповнені поезії, їх ніжні овали м'яко обрисовані» [82, с. 357]. Характерним для живопису є виразний рисунок та делікатне поєднання кольорів: архітектурний пейзаж — попелястого теплого забарвлення, сіро-сині фігури воїнів у шоломах та кольчугах гармонійно виглядають на синьо-блакитному фоні; риси обличчя — крупні; маси архітектурного пейзажу — великі. Втім письмо художника досить скупе, обличчя зображені «в типово фресковій манері»: вохрою та трохи розмитим чорно-коричневим контуром [67, с. 156 – 157] (іл. 70). Малювання нині втрачено.

У вівтарі стінопис на сьогодні також не зберігся. Г. Логвин вважає, що тут були розміщені євхаристичні сцени [67, с. 155]. За П. Жолтовським, у

вівтарі залишилися на плафоні фрагменти «Трійці новозавітної», на західній стіні — зображення «Неопалимої купини», на північній стіні — «Тайна вечеря» [53, с. 108].

Наразі, в церкві є фрагменти розписів у бабинці, але після реставраційного втручання малювання втратило свою мистецьку цінність. Дослідник П. Жолтовський вказує на розміщення на східній стіні бабинця композиції «Страшний суд», а на західній, північній та південній стінах — зображення постатей святих, частина з яких, за його думкою, перенесена в це приміщення із вівтаря, а саме образи Іоанна Златоуста, Василя та Григорія. Автор акцентує увагу на вміщенні серед інших святих цікавого портрету «Іерея Никори», вочевидь, фундатора церкви: «Важкими широкими лініями окреслено характерне обличчя літнього чоловіка з трохи похиленою головою. В постаті, крім певної статичної фігури, нема нічого іконописного. Це цілком реалістичний портрет» [53, с. 108]. Автор зазначає, що на плафоні бабинця церкви знаходяться сцени «Знамення Богородиці», «Жони мироносиці» та сюжет «Адам і Єва».

Г. Н. Логвин фіксує в бабинці храму композицію «Страшний суд» та портрет титаря церкви, а також розміщення «в певному порядку зображення святих патронів — мабуть, тезок титарів з їхніми дружинами» [67, с. 155]. Дослідник передає враження, яке виникає при вході до церкви: віруючі, заходячи в храм, відчували на собі «погляди монументальних постатей святих та жінок-великомучениць, увінчаних вінками слави», що були спрямовані на них з південної та північної стін [67, с. 155 – 156]. На віруючих зі стелі дивилися очі «Богоматері Знамення», а перед ними розгорталися сцени «Страшного суду». Художник майстерно змалював масштаби фігур, вдало поєднав їх між собою та з постатями у великих композиціях [67, с. 155 – 156]. Г. Логвин засвідчує, що настінні розписи в храмі «пом'якшують його похмурість, надають йому барвистості» [82, с. 357]. Кольорова гама, за його твердженням, підсилює враження від іконографічних композицій: яскравий

червоний, тепло-вохристий чи смарагдово-зелений одяг персонажей добре гармоніює із сіро-блакитним фоном, місцями спалахує «кіновар багрянці Христа» [67, с. 156]. Фігури в бабинці церкви вдвічі чи, навіть, втричі більші за розмірами від образів у наві в сюжетних сценах «Страстей Христових», їм характерний простий малюнок, колористичний лаконізм: постаті у нижньому ряду виконано на сіро-блакитному або вохристовому тлі; переважають червоно-цегляні, вохристі, свіжо-зелені та сіро-сині кольори [67, с. 156 – 157]. Дослідник акцентує увагу на застосуванні в образах реалістичних елементів: наприклад, деякі жіночі постаті змальовані у вбранні, яке було типовим для XVII століття, а хустки у них на голові пов'язані як у міщанок тієї пори [67, с. 157]. У бабинці жіночим образам притаманна поетичність та особлива м'якість, усяка із змальованих тут жінок має власний виразно виявлений характер. Наймолодшою Г. Логвин називає Параскеву, покровительку жіночого ремесла та торгівлі: «За скупістю живописних прийомів і обмеженістю палітри кольорів, лаконізмом малюнка й тонкою поетичністю образ Параскеви є шедевром в українському монументальному мистецтві XVII століття» [67, с. 157]. За переконанням Г. Н. Логвина, у бабинці чоловічі фігури намальовані іншим маляром, вони суворо-величні, мужні, нагадують місцевих попів та селян. Художник відкидає подробиці, зосереджуючись на «загальному силуеті постаті, характерній поставі голови, її нахилі чи повороті» [67, с. 157].

Як і П. Жолтовський, Г. Н. Логвин вказує на зображення ієрея Никори, зазначаючи, що над цим образом на стіні змальовано «ікону "Святий Микола". Складається враження, що ієрей Никора молиться перед іконою — він стоїть, молитовно склавши руки» [67, с. 157]. Дослідник припускає, що, можливо, замовник розписів вимагав, а маляр зважився на це — помістити його серед образів святих: «на обличчі його — вираз людської гідності» і це «нечуване на ті часи вольнодумство, що є результатом проникнення гуманістичних ідей навіть у найдальші куточки України» [82, с. 357].

Отже, завдяки проведеному аналізу іконографічної програми настінного малярства XVII – XVIII століття в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному та наукових розвідок попередніх дослідників, є можливість частково відтворити композиційні сюжети розписів, які були наявні в храмі у другій половині XX століття:

- у бабинці — іконографічні сцени із життя Ісуса Христа на Оливній горі, композиція «Страшний Суд», зображення святих, жінок-великомучениць, серед яких образи Святителя (іл. 94), Св. Стефана (іл. 95), ієрея Никори (іл. 96), Святої Катерини (іл. 97), Святої Варвари (іл. 98), Святої Параскеви, Іоанна Златоуста, Василя, Григорія;
- на стелі бабинця — «Свята Трійця», «Жони Мироносиці», «Богоматір Знамення» (іл. 99), «Воскресіння», «Вигнання з раю», «Адам і Єва»;
- у наві — «Страсті Христові» (іл. 92, 93); на північній стіні у верхньому регістрі — «Розп'яття», «Радуйся, цар іудейський», «Зняття з хреста»; на південній стіні у верхньому регістрі — «Омовіння ніг», в нижньому регістрі — «Христос у багрянці», «Бичування», «Христос перед Пілатом», на західній стіні — «Дерево Єссея»;
- на стелі нави — «Всевидюче око» в оточенні дванадцяти знаків зодіака, «Трійця новозавітна», образи євангелістів;
- у вівтарі — сцени Євхаристії, «Неопалима купина», «Тайна вечеря»;
- на плафоні вівтаря — «Трійця новозавітна».

Можна відзначити, що іконографічна програма настінного малярства XVII – XVIII століття в церкві складалася із сюжетних сцен, які були розповсюдженими в той час в сакральному мистецтві Закарпаття. На сьогодні, обстеження стінопису в бабинці демонструє порушення

автентичності сюжетних сцен та образів. Зокрема, за збереженими частинами композиції «Страшний суд» (іл. 100) можна встановити, що сюжет намальований за традиційною іконографією в українському церковному мистецтві XVII століття: у верхньому регістрі в мандорлі зображено Христа, обабіч нього стоять на хмарах Богородиця та Іоанн Предтеча, а за ними — святі. У регістрі нижче по центру — «книга життя» на столі, нижче столу — рука, яка тримає терези, але терези відсутні. Обабіч на хмарах — зліва змальована навколішках жіноча фігура, справа — чоловіча фігура, за ними на декоративних стільцях сидять святі (апостоли). У всіх трьох регістрах від центру зліва — жіночі постаті, а справа — чоловічі. За ними образи об'єднані в групи. Г. Логвин писав, що від композиції «Страшний суд» залишився тільки фрагмент диявольської пащі та грішники [82, с. 357], Наразі ці частини «Страшного суду» не збереглися. Проведений аналіз залишків живопису показав відсутність в розписах деталізації, перевагу темно-синього, темно-оливкового, коричневого кольорів. У другому регістрі фігури розміщені одна від одної на різній відстані, що свідчить про їх довільне малювання, ймовірніше, через втрату зображення. Характерними для малювання є груба контурна лінія, якою окреслені образи, риси обличчя, складки одягу.

Перемальовування на стелі бабинця Богоматері (іл. 101) при порівнянні із ілюстрацією образу Богоматері (іл. 99), яка знаходиться у Г. Логвина [67, с. 156], демонструє втрату її характеру та внутрішнього стану. Збережено лише загальний вигляд постаті: елементи фігури замальовано локальними плямами і товстою контурною лінією виконано рисунок. Зміни відбулися також у зображеннях святителів, великомучеників, ктитора храму (іл. 102 – 105). Втратились особливості образів, стилістика їх виконання. П. Жолтовський композицію «Жони мироносиці» на плафоні бабинця вважав однією із найкращих, в якій у своєрідній манері, у вигляді зелених хвиль, подані пейзажні мотиви, простими засобами зображені на синьо-блакитному,

вохристову тлі хмари [53, с. 108]. Аналіз сцени «Жони мироносиці» (іл. 106) показав, що самотність композиції на сьогодні втрачена.

Зачинення церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному у радянський період та використання її як колгоспного складу стало вкрай негативним чинником. За таких обставин настінне малярство зазнавало суттєвих пошкоджень. Церква відновила своє функціонування тільки з 1995 року. В 2018 році вона була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070041) [125].

Церква Святого Миколая (нижня) в 2018 році також визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070042) [125] (іл. 89). Її особливість — розміщення дверей на південному фасаді. У 2011 – 2013 роках в церкві було відновлено гонтове покриття даху і вежі, а внутрішні роботи виявили залишки стародавнього стінопису. У дослідників монументального живопису (П. Жолтовського, Г. Логвина та інших) не знаходяться відомості про стінопис у церкві Святого Миколая (нижній). Проте обстеження показує, що настінні розписи у дуже поганому стані є в бабинці (іл. 107, 108, 110, 112), а в наві — рештки старовинного іконостасу. За залишками елементів композицій простежується насичена іконографічна програма. Над дверима — широка орнаментальна смуга із ламбрекенів на блакитному тлі. Під нею на всю стіну в прямокутному декоративному (складному, можливо виконувався через трафарет) обрамленні (рослинному орнаменті) зображені великі сюжетні сцени (іл. 113). Двері розміщені не по центру стіни, скоріше за все, вони були встановлені пізніше стінопису, тому частина композицій втрачена. Аналогічне малювання на стіні навпроти дверей (іл. 109), широка орнаментальна смуга із ламбрекенів на блакитному тлі. Під ній в прямокутних декорованих обрамленнях змальовані сюжетні сцени. На жаль, вони також не ідентифікуються.

На стелі бабинця в декоративному обрамленні простежується жіночий образ з довгим оливково-зеленим волоссям у червоній одежі із синьо-голубою накидкою (іл. 111). Фігура змальована об'ємно: біля неї ніби клубяться хмари. Композиційна сцена пишно орнаментована: по кутам розміщені діагональні смужки із рослинним орнаментом, увесь простір заповнений маленькими декоративними квітами. Аналізуючи стилістику живопису, можна припустити, що розмалювання стін виконувалося не раніше кінця XVIII століття, або, навіть, на початку XIX століття.

Висновки до другого розділу

Вперше проведено стилістичний аналіз настінного малярства в церквах Святого Архистратига Михаїла в Крайниково й Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці та реконструкцію іконографічної програми церкви Святого Миколая (верхньої) в селі Середнє Водяне Закарпатської області, що показало особливості розвитку монументального малярства у XVII – XVIII століттях на цій території України.

Виявлено в іконографічних програмах настінних розписів XVII – XVIII століття особливості стилістичних та композиційних рішень:

❖ на східній стіні нави в Крайниково:

- в «Деїсусі» біля Христа зображено постаті Йоакима та Ганни —рідкісного іконографічного сюжету в настінному живописі. Їх образи зустрічаються також на східній стіні над «Деїсусом» в Новоселиці та в Успенському соборі Києво-Печерської лаври до пожежі в 1718 році, що свідчить про глибокий духовний зв'язок Закарпаття із Києвом;
- образи Богородиці та Іоанна Предтечі винесені за межі «Деїсуса» в один ряд з апостолами, як в церкві в Будешті Джосані в Румунії, що підкреслює культурні взаємозв'язки між народами;

- над «Деїсусом» розміщено образ Покрови Богородиці по центру Пророчого ряду. Така іконографічна схема зустрічається в дерев'яних церквах в Калінешті-Каєні, Ієуді, Сарбі-Сусані, Будешті-Сусані та інших в Румунії, але вона має відмінність у структурних елементах та пізнішу дату виконання, що може свідчити про певний вплив українського сакрального мистецтва на румунський церковний живопис;
- живопис відзначається лінійно-графічним стилем із застосуванням локальної пласкої плями та вираженими поствізантійськими традиціями. В колориті переважають червоно-теракотові, золоті, світло-охристі, зеленувато-сірі та сіро-сині фарби;
- проведений стилістичний аналіз дає підстави стверджувати, що у стінописі переважають ренесансні ознаки і розпис можна віднести до XVII століття та пов'язати з датою побудови церкви — 1668 роком.

❖ у вітварі в Крайниково:

- ідентифіковано сцени: «Розп'яття», «Христос перед Пілатом», «Тайна вечеря» та інші;
- проведений стилістичний аналіз дає підстави стверджувати, що живопис має подібність до розписів галицьких майстрів і його можна датувати XVIII століттям.

Розписи у наві, вітварі та образи в арках проходів демонструють, що малювання в церкві виконувалося в різні часи і різними художниками. Настінне малярство в храмі — творча, оригінальна асиміляція поствізантійських традицій з національним народним мистецтвом.

❖ в Новоселиці:

- образ Спасителя на троні в «Деїсусі» є цікавою регіональною реплікою на іконографію «Спаса у славі»;
- в образах Йоакима і Ганни над «Деїсусом» можна відзначити вплив європейського мистецтва — постаті зображені на фоні пейзажу, який в

- поєднанні з пласким фоном за фігурами пророків, надає виразної глибини зображенню;
- в композиції «Страшний суд» розписи пронизані народністю, автор вдається до власної інтерпретації сюжетної лінії та персонажів, відходить від іконографічного канону та вводить у стінопис типово українські реалістичні елементи із навколишнього середовища, що свідчить про розповсюдження барокового стилю в церковному живописі на Закарпатті;
 - до нових іконографічних особливостей слід віднести і зображення Горнього Єрусалиму в сюжеті «Страшного суду», що знову вказує на зв'язок з Києвом, який в XVII столітті все більше сприймався як Другий Єрусалим українськими віруючими на широких теренах колишніх земель Київської Русі, що на той час опинилися розділеними між різними державами;
 - центральний плафон пишно оздоблений орнаментом, в якому зустрічаються рослинні мотиви — квітів та листя, гранату, кульбаби, гвоздики тощо, в поєднанні з простим геометричним візерунком;
 - в образно-стильовій системі монументального малярства простежуються спільні риси з розписами у дерев'яних храмах на Львівщині, виконаних у XVII столітті галицькими майстрами, а також Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, розписаної іконописцями Лаврської майстерні, що свідчить про тісний культурний зв'язок між українськими територіями.

Дослідження стінопису у Новоселиці дає підстави стверджувати, що настінне малювання виконане живописцями галицької школи та місцевими художниками в XVII – XVIII століттях. Можна стверджувати про щонайменше трьох авторів, які виконували настінні розписи в церкві. Аналіз розписів дає підстави зробити припущення, що над сценами «Страстей» та образами на центральному плафоні працював місцевий художник, а решту розписів виконали галицькі майстри, які славились своїми роботами.

Доведено, що розвиток монументального настінного живопису в церквах Святого Архистратига Михаїла в Крайниково та Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці на Закарпатті чітко вписується в загальний шлях, яким йшло українське мистецтво в XVII – XVIII століттях, а народні малярі в українських регіонах урізноманітнювали канонічні іконографічні схеми, даючи волю своїй творчій уяві, й тим самим збагачували українське мистецтво в контексті його національної своєрідності.

Завдяки проведеній реконструкції іконографічної програми настінних розписів церкви Святого Миколая (верхньої) в селі Середнє Водяне з праць попередніх дослідників зібрано окремі іконографічні композиції та відтворено схему сюжетних сцен живопису в церкві. Встановлено, що стінопис виконано за традиційною іконографією в українському церковному мистецтві у XVII столітті. Настінне малювання в храмі було виконане народними малярами, йому притаманне українське походження, декоративність, застосування великих локальних плям червоного, синього, зеленого кольорів, також в композиційних сюжетах вжито реалістичні елементи із оточуючого середовища. Зображення титаря храму Никори (Миколи) є свідченням проникнення у церковне мистецтво ідей гуманізму.

Розкрито, що настінне малярство на Закарпатті демонструє еволюцію, яка відбувалася у XVII – XVIII століттях в українському монументальному живописі: стильовий розвиток від поствізантійських традицій, що асимілювалися з українським народним мистецтвом, до барокових ознак, зближення релігійної духовної символіки із реальним життям, перехід від площинно-декоративного зображення до об'ємно-просторового тощо.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК БАРОКОВОГО СТИЛЮ В НАСТІННОМУ МАЛЮВАННІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ В СЕЛАХ ОЛЕКСАНДРІВКА І КОЛОДНЕ

3.1. Народна інтерпретація барокового малярства в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка

Дослідниками найбільш детально описаний стінопис в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району на Закарпатті. Храм (іл. 114 – 116) збудований із дубових брусів у XV столітті [112, с. 114]. В Протоколах візитацій єпископа Мукачівської єпархії Михайла Ольшавського, проведених в 1750 – 1751 роках, знаходиться опис церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка (на той час — Шандрово, лат. — *Possessio Sandrovo*): «Дерев'яна церква з вежею у плачевному стані, близькому до руйнування ...»⁷⁶ [228, с. 220]. В 1753 році храм був перебудований. Структура дерев'яної церкви традиційна для українського зодчества, ускладнена ззовні високою каркасною вежею над бабинцем, перепадами рівнів над навою двосхилого даху та над вітварем — трисхилого, через що загальна будова храму стала асиметричною [112, с. 114].

За твердженням П. Жолтовського, розпис церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка є найбагатшим, його виконав (про це свідчить напис над дверима бабинця) художник-маляр Стефан Теремельський у 1779 році [53, с. 111]. Дослідник вважає автора цих настінних розписів найбільш професійно підготовленим, ніж інші його попередники. Проте, за переконанням П. Жолтовського, малювання Стефана Теремельського ще досить примітивне, воно напівнародне та напівцерковне за своїм стилем, така стилістика характерна для монументального і станкового живопису в Західній Україні в XVII – XVIII століттях [53, с. 117]. П. Жолтовський бачить художню суть

⁷⁶ Переклад з латинської

живопису таких церковних малярів не у відтворенні традиційних візантійських елементів, ознак бароко, рококо чи класицизму, а у вираженні художнього світогляду, пов'язаного з народним мистецтвом [53, с. 117]. Тому, дослідник зауважує, що в розписах одного й того ж маляра можна побачити одночасно візантійські, бароккові і класицистичні зразки, як у стінопису в церкві в Олександрівці [53, с. 117].

Г. Логвин, проводячи обстеження настінних розписів в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка, також вказує на їх виконання в 1779 році маляром Стефаном Терebelьським [82, с. 369]. Однак, на відміну від П. Жолтовського, він стверджує, що стінопис в церкві виконували троє малярів, аргументуючи свою думку тим, що у вівтарі домінують у зображеннях фронтальні пози, одноманітні жести; у нав'язанні розписи виконані іншим майстром, вони сильні рухом; бабинець розмальований третім художником, для якого характерна акварельна техніка живопису [82, с. 369]. М. Приймич також вважає, що настінні розписи виконувались декількома малярами, якщо уважно придивитися до настінного живопису [124, с. 48]. Дослідник відмічає, що маляр Стефан Терebelьський «був знайомий з принципами живописного оздоблення у тогочасних барокових храмах», намагався надати храму «пишної барокової естетики»: багато колонад з капітелями (асоціація із позолоченими капітелями у міських храмах), світлий фон для ілюзії «пишного піднесеного простору» [124, с. 54]. Про техніку виконання стінопису М. Приймич пише, що манера малярства стелі у святилищі та розпису у нав'язанні показує багато спільного. Це дозволяє стверджувати, що образи мучеників, мучениць та ангелів виконував один маляр. Приписуючи це малювання Стефану Терebelьському, можна сказати, що він «продемонстрував значні запозичення у принципах формотворення та естетики, разом з чим у його живописі помічаємо дуже багато рис, притаманних наївному площинно-лінійному народному живопису Закарпаття попереднього періоду» [124, с. 54]. Бачимо, що серед дослідників

немає єдиної думки щодо кількості художників, які розписували церкву, та авторства окремих сюжетних сцен.

Розміщення іконографічної програми в церкві Святої Параскеви в Олександрівці дає В. Залозецький, вказуючи на її цілісність [56, с. 133]. Схеми збереженого стінопису в бабинці, наві та вівтарі наводить П. Жолтовський [53] (іл. 117, 118). Короткий огляд композиційних схем проводить Г. Н. Логвин [82, с. 369]. Найбільш ґрунтовно настінне малювання в церкві досліджує М. Приймич [124, с. 48 – 55].

В бабинці на північній стіні в медальйонах зображено п'ять «розумних» дів (іл. 119), а на південній стіні, також в медальйонах, — п'ять «нерозумних» дів (іл. 120, 121). Підґрунтями цієї іконографії стала «Притча про десять дів», розказана Ісусом Христом. Вона описана у Євангелії від Матвія 25: 1 – 13 [49]. Композиція має дидактичне і моралістичне значення, а її структурні елементи — алегоричний характер. Розумні діви асоціюються з людьми, які заздалегідь продумують свої вчинки, не грішать у житті, дотримуються Божих заповідей. Олія в їхніх світильниках, що виготовлялася із підготовлених чистих олив, співвідноситься із добром, символізує віру, відданість, саме завдяки їй є світло в усяких містинах. Нерозумні діви забули олію для світильників і стали просити її у розумних дів. «І легковажні попросили в розумних: "Дайте нам трохи олії. Наші світильники гаснуть!" Але у відповідь ті мовили: "Не можемо, бо на всіх не вистачить. Краще йдіть і придбайте собі у крамаря". Поки ті ходили купувати олію, з'явився наречений, і дівчата, які залишилися й були готові, вирушили з ним на весілля. Коли ж вони прийшли, то зачинили за собою двері. Зрештою з'явилися й ті дівчата, які ходили по олію, і кажуть: "Господарю! Господарю! Відчини нам двері!". Але той відповідає: "Істинно кажу вам: я вас не знаю!" Отже, будьте пильними, бо вам не відомий день і час, коли Син Людський прийде» [49]. Притча навчає бути «розумним» — підготовленим до несподіваного, терпеливим до випробувань, сильним духовною вірою. М.

Приймич акцентує на особливість цієї композиції: у середньовіччі вона була пов'язана із входом до храму; зі смолоскипом-чашею зустрічається образ мудрої діви нещодавно відкритої у Хусті на триумфальній арці готичного храму XV століття [124, с. 50]. Він пише, що на північному порталі Магдебурзького собору можна побачити подібну іконографію, а змалювання такого сюжету у бабинці, скоріш за все, пов'язано з «давнішою традицією, бо саме нартекс у давнину був місцем, де знаходилися оглашенні. І тема мудрих і немудрих дів була важливою, нагадуючи майбутнім християнам про збереження віри» [124, с. 50]. Дослідник описує мудрих дів у медальйонах і вказує на їх різні положення: перша у біло-червоному вбранні (знак чистоти) обома руками тримає наповнену вогнем чашу; друга, твердо тримаючи світильник у лівій руці, повернута до третьої, ніби запрошуючи її; третя лівою рукою показує на свою сповнену вогнем чашу; четверта (у синьому плащі) також тримає повну вогню чашу; п'ята — наймолодша серед них [124, с. 50]. Зображення нерозумних дів, зазначає М. Приймич, виконані зовсім по-іншому: тут «теологічна частина розв'язана засобом алегорії. Нерозумні діви затуляють собою чаші» [124, с. 50]. Перша із нерозумних дів (від композиції «Страшний суд») у молитовній позі звернута поглядом до Судді, її чаша перекинута на задньому плані; друга у червоному плащі (може бути знаком царської особи) у діалогічній позі звернута до третьої, її чаша також перекинута; третя засмучена, дивиться на перекинута чашу; четверта радісно тримає пусту чашу у своїх руках; п'ята у сірому вбранні, задумлива, її чаша пуста і перекинута. Маленькі врата перед нерозумними дівами зачинені, «добре видно форму отвору для ключа» [124, с. 50]. В той же час врата перед розумними дівами змальовані відкритими.

В. Залозецький зіставляє зображення мудрих дів, які тримають в руці «античний свічник» з жіночими алегоріями [56, с. 133]. Він засвідчує, що їх типи вказують на класицизм XVIII століття [56, с. 133]. Проте, П. Жолтовський вважає, що В. Залозецький невірно відносить зображення

розумних та нерозумних дів до алегоричних композицій [53, с. 112]. Втім, дослідник не дає пояснення своєму запереченню. Також, П. Жолтовський не згодний з Г. Логвином, який називає одну із нерозумних дів святою Параскевою [67, с. 170]. Це є слушною думкою, бо образ мучениці Параскеви є в медальйоні в наві.

Обстеження образів розумних і нерозумних дів в церкві Святої Параскеви в Олександрівці показує, що постаті зображені більш реалістично, але зберігають елементи декоративізму, художник намагався передати об'ємність фігур, детально опрацьовуючи складки на одязі. Діви змальовані у різних позах, з урахуванням пропорцій, що вказує на професійність майстра. Риси обличчя промальовані за методами створення рисунку, які подані в «Єрмінії Діонісія Фурноаграфіота»: спочатку слід поміряти голову, потім поділити її на три частини, чоло розмістити у першій, ніс — у другій, решту обличчя — в третій, волосся писати за межами обличчя, «на міру носа; крім цього від носа до кінця борідки відміряй три рівні частини, з яких дві становитимуть борідку, а одна рот. Щодо шиї, то вона має міру носа»⁷⁷ [44]. Усі погруддя дів знаходяться в медальйонах, які розташовані на блакитному тлі. Медальйони орнаментовані простим візерунком. Кольорова гама, яку використав художник, м'яка, переважають зеленуваті, синюваті, теракотові і світлі фарби.

Над нерозумними дівами зображені вершники Апокаліпсису (іл. 120). Першого вершника складно ідентифікувати через пошкодження живопису, але, за думкою М. Приймича, попереду зображено Завойовника, або, чуму («голий демон з луком на сірому коні») [124, с. 50]. Потрібно відмітити, що серед теологів не має єдиного міркування стосовно значення кожного із вершників. Американські дослідники Роберт Хейден Маунс [233, с. 140] та Грегорі Кімбол Біл [223, с. 375 – 379] вважають, що серед чотирьох вершників Апокаліпсису перший, той, що сидить на білому коні може бути

⁷⁷ Переклад зроблено автором дисертації

Ісусом Христом. Асоціація проводиться із словами Одкровення, в якому Христос з'являється верхи на білому коні: «І побачив я звіра і царів світу цього разом з їхніми військами, зібраними на битву проти Вершника на білому коні та Його війська» (Одкровення апостола Іоана 19) [107]. Роберт Хейден Маунс притримується думки, що білий колір відображає праведність Біблії, а Христос постає як завойовник світу своїм ученням [233]. Грегорі Кімбол Біл припускає, що перший вершник може бути сатанинською силою, яка шляхом обману намагається здобути перемогу [223]. Існує версія відомого американського релігійного діяча Вільяма Франкліна Грема, яка з'явилася у ХІХ столітті: вершник є антихристом, який породжує ілюзорність, згодом стане володарем усього світу і буде три з половиною роки миру; лук символізує насилля антихриста проти святих [230, с. 273]. Другий вершник на червоному коні асоціюється із великою війною. М. Приймич пише, що другий демон з шаблею на червоному коні є символом війни [124, с. 50]. Роберт Хейден Маунс дає бачення того, що ця війна може бути громадянською, а не завойовницькою війною першого вершника [233, с. 140]. Інших вершників М. Приймич асоціює наступним чином: третього «на чорному коні з терезами» — з голодом, четвертого «з довгими пальцями та пазурами на білому коні», який оглядається на палаюче позаду нього вогнище, — зі смертю [124, с. 50 – 51]. Австралійський дослідник Леон Лемб Морріс третього вершника на вороному коні символізує з голодом та нестатком благополучного життя: заможні люди будуть жити розкішно, а бідні — потерпати від нестачі найнеобхіднішого [232, с. 100 – 105]. Колір останнього коня різниться, він називається «блідим», «попільним», «блідо-зеленим» чи «жовто-зеленим» [232], навіть, «трупним» [233], часто асоціюється з епідеміями. Отже, чотири вершники Апокаліпсису розрізняються за кольором своїх коней та виконують кожен свою місію. М. Приймич акцентує на тому, що ця стіна «логічно укомпонована композиціями покарання нерозумних» [124, с. 50 – 51].

На стіні над розумними дівами вгорі — фризіві зображення сцени «Втеча до Єгипту» та воїнів Ірода, які шукають Христа [53, с. 112] (іл. 119, 122). М. Приймич відмічає, що сьогодні це зображення є незрозумілим через втрату основного сюжету «Втеча до Єгипту», від якого залишилися тільки «ступаючі ноги Йосипа», а образи воїнів царя Ірода «цікаві для аналізу, бо вершники дуже схожі за одягами до повстанців куруців початку XVIII ст.» [124, с. 51]. Простежуючи художні образи в бабинці, дослідник стверджує, що зображення апокаліптичних вершників та воїнів виконував один художник. «Про це говорять як зображення обличчя воїнів, так і фігури коней, а особливо виразно на це вказують голови коней» [124, с. 51].

У бабинці над дверима на західній стіні розміщено п'ять медальйонів (іл. 123). В. Залозецький дає опис зображеним сценам, вказуючи, що в притворі на цій стіні зліва направо розміщено алегоричні образи двох жінок. «Одна сидить на другій з зав'язаними очима і поганяє нею; в одній руці держить прутик, в другій акторську маску. Кириличний напис: "От тяготи на мнѣ бремни"» [56, с. 133]. Далі дослідник називає сцену «Йоан і Саломея»: Йоан лежить без голови зліва, а його окровавлена голова лежить на мисці, яку несе жовнір⁷⁸ [56, с. 133]. За церковною традицією, ім'я Саломеї пов'язується зі смертю шанованого більше за інших святих після Богоматері Іоанна Хрестителя, Саломея потребувала, щоб їй принесли на блюді його голову. Над дверима, за В. Залозецьким, — алегоричні зображення тріумфу смерті, а далі сцени зі «Страстей Господніх» та «Христос перед Пілатом», які сильно знищені [56, с. 133]. П. Жолтовський пише, що у бабинці на західній стіні в п'яти колах розміщено два зображення «Страстей Христових», «Усікновення голови Івана Хрестителя» і два алегоричні сюжети «гріха і тріумфу смерті» [53, с. 112]. За М. Приймичем, у бабинці на західній стіні змальована вагітна жінка навколішках, на спині у неї демон. Далі зображена «фігура з відтятою головою», над входом у центральному люнеті — алегорична композиція

⁷⁸ Переклад зроблено автором дисертації

«Тріумф смерті» (можливо); подальша композиція, вірогідно, — «Христос перед Пілатом» [124, с. 49]. Дослідники не проводять аналіз зображень, тому, на сьогодні, через поганий стан живопису, можна говорити про іконографічні сюжети на західній стіні бабинця, спираючись тільки на їхній фактологічний матеріал.

На стіні, яка розділяє бабинець і наву, залишилися фрагменти «Страшного суду» (іл. 124). М. Приймич вказує на те, що тут зображено на хмарах дванадцять суддів, фрагментарність композиції може свідчити про «пізніші розтісування балок та прорубування отворів у стіні» [124, с. 49]. В. Залозецький також не проводить опис композиції, яка «закриває цілу поверхню стіни і сягає підлоги»⁷⁹ [56, с. 133]. Він вказує на те, що «Страшний суд» заставлений образами і заліплений так, що до нього доступ неможливий⁸⁰ [56, с. 133]. На сьогодні, від композиції «Страшний суд» залишилось два верхніх реєстри у незадовільному стані. Особливо пошкоджений перший реєстр, де простежується по центру Христос у мандорлі, обабіч якого з обох сторін на хмарах знаходяться постаті святих. Кольорова гама витримана в єдиному колориті всіх зображень у бабинці.

Іконографічні сцени в бабинці прикрашені орнаментом. Над вхідними дверима до церкви цікавий декоративний орнамент заповнює простір між медальйонами. Він зберігся найкраще. Його основними елементами є симетрично розміщені звивисті лінії з додаванням рослинних мотивів. Орнамент виконаний темно-теракотовим кольором. На південній і північній стінах над композиціями простежується стилізований рослинний орнамент із великими структурними елементами. Він пошкоджений, але можна побачити наявність в орнаменті цікаво стилізованої чотирьохпелюсткової квітки з великою овальною серцевиною. На стелі бабинця також є залишки квіткового орнаменту з темними чотирьохпелюстковими квітами.

⁷⁹ Переклад зроблено автором дисертації

⁸⁰ Переклад зроблено автором дисертації

Загалом, усім настінним розписам в бабинці храму характерна вишуканість колориту, поєднання м'яких відтінків зеленого, блакитного, червоно-теракотового та світлого кольорів, які в іконографічних композиціях набувають легкості, а в деяких місцях майже прозорості.

У наві розписи збережені фрагментарно. На південній стіні в орнаментальних медальйонах, подібних до медальйонів у бабинці, бачимо справа наліво зображення Святого Пафнутія, Симеона Стовпника, Олексія — чоловіка Божого, Федора Тирона та ще два медальйони (іл. 125). Але, скоріш за все, художник виконав п'ять образів мучеників у медальйонах, проте, через прорізування вікна, медальйон був перемальований іншим маляром, тому, що порушена пропорційність у розташуванні медальйонів. Такий здогад можна зробити, якщо обстежити медальйони на північній стіні, де змальовані жіночі образи. За кількістю їх п'ять, вони розміщені на одному рівні, між ними простежується орнаментальна смуга із застосуванням ромбоподібної сітки. Тому, найвірогідніше, художник на північній стіні змалював п'ять медальйонів із подібним орнаментом. Про порушення цілісності композицій через отвори для вікон писав П. Г. Юрченко: вікна при композиції настінних розписів не враховувались, тематичні сюжети, не вміщаючись на одній стіні, переходили на суміжну [67, с. 41]. Ілюстрація (іл. 126) із церкви в Будешті Сусані (фрагмент сцени із вівтаря) [226, с. 27] показує спільну проблему на Закарпатті і в Румунії — знищення частини живопису через виріз в стіні для вікна [226].

Образ Святого Пафнутія (1394 – 1477), який був ченцем, можна ідентифікувати за іконографічними ознаками: він одягнений, зазвичай, у довгополе вбрання темного (чорного) кольору, що символізувало відмову від світського життя [129; 181, с. 2048]. В. Залозецький описує, що Святий Пафнутій зображений «в чорних чернечих ризах з рожанцем⁸¹» [56, с. 133]. Симеон Стовпник (бл. 390 – 459) — святий, вів аскетичне життя, зцілював

⁸¹ рожанцем (Молитва до Богородиці)

недуги, сотворив багато дива, «став першим стовпником, простоявши на стовпі 40 років» [200, с. 757]. В церкві в медальйоні Симеон Стовпник зображений не на стовпі, а поруч із ним, правою рукою він тримається за нього. Таке рішення автора можна пояснити бажанням зберегти єдині розміри фігур у всіх медальйонах. Олексій — чоловік Божий, ранньохристиянський святий із Риму у IV – V столітті, аскет. Він сімнадцять років просив милостиню, одягався у лахміття, ночами молився. Його можна ідентифікувати за положенням стулених рук, яке притаманне цьому образу. Потрібно відмітити, що художник змалював його у смиренній позі [179, с. 1204]. Для образів Симеона Стовпника і Олексія — чоловіка Божого, автор використовує однакову кольорову гаму: коричнево-золотавого, синього, блакитного та бежевого кольорів. Далі в медальйоні — святий Федір (Теодор) Тирон (бл. 306), канонізований як великомученик. Його зображення зустрічається не часто. Федір Тирон традиційно зображувався в спорядженні воїна, червоному плащі, із знаменом, щитом чи мечем. Міг тримати у руках символи мучеництва — хрест чи пальмову віть. Його образ в медальйоні має обладунки воїна: коричнево-червоний плащ, у лівій руці він тримає меч, а правою держить тонке довге древко. У верхній частині медальйону зображення не збереглося, проте, можна допустити, що це може бути знамено [201, с. 477]. В наступному медальйоні також простежується спорядження воїна, одяг подібний до вбрання Федора Тирона. Зазвичай, Федір Тирон розміщувався в ряді святих воїнів найчастіше із Феодором Стратилатом (бл. 319) — ранньохристиянським святим і мучеником [20]. Тому можна зробити припущення, що в цьому медальйоні змальовано Феодора Стратилата, спираючись на наступні факти:

- Федір Тирон і Феодор Стратилат жили поряд в одній місцевості, їх, зазвичай, за іконографічними канонами зображували поруч в спорядженні воїнів;

- Феодор Стратилат найчастіше у правій руці тримав вертикально спис, а спис (чи знамено) Федора Тирона, який також тримається за нього правою рукою, малювалося по діагоналі;
- у Феодора Стратилата у лівій руці — щит, переважно округлої форми, фрагменти якого можна простежити у композиції.

На північній стіні нави в медальйонах розміщені мучениці (іл. 127). М. Приймич називає мучениць Параскеву, Катерину та Марію Єгипетську [124, с. 48]. За В. Залозецьким, в ряду медальйонів на цій стіні зображені, можливо, Даліля (напис нечіткий), Свята Параскева та свята Варвара [56, с. 133]. Великомучениця Параскева (III ст.) мала особливе шанування в Україні. Її, зазвичай, зображали високого зросту із вінком на голові [180, с. 1206]. Мучениця Катерина (287 – 305) також була шанованою в Україні, «славилася своєю вченістю» [178, с. 612]. Її зображували в царському одязі, з короною на голові, з книгою, хрестом або знаками мучеництва — колесом із шипами чи мечем, яким її було обезголовлено. Марія Єгипетська (344 – бл. 421) — велика свята, відома пустельниця, аскет, її вшановують під час Великого посту, «47 років провела в покаянні, усамітнившись у зайорданській пустелі» [199, с. 86]. Марію Єгипетську, зазвичай, зображували у темному чи вохристо-червоному плащі, із виснаженим тілом пустельниці, зрілого віку, сиво-білим волоссям. Вона смиренно стоїть, схрестивши на грудях руки, або тримає хрест правою рукою. Великомученицю Варвару (273 – 306) у візантійській традиції X століття зображали у багатому вбранні, з вінцем на голові чи діадемою, у руці із хрестом, а під впливом західного мистецтва її малювали молодою вродливою дівчиною з розпущеним волоссям, у короні мучеництва чи без неї, з чашею або мечем [40, с. 433]. Проте, встановити послідовність розміщення образів мучениць не вдається через значні пошкодження живопису. М. Приймич вказує, що на балці західної стіни зображено сцену «Каїн та Авель» у декорованих кругах, на крайній з півдня — сюжет «Вигнання із раю», а у П. Жолтовського згадано на цій стіні сцену

«Адам і Єва» [124, с. 49] (іл. 129). В. Залозецький називає під хорами на стіні, що розділяє бабінець і притвор, сцени в медальйонах: «Вигнання Адама й Єви з раю», «Первородний гріх», направо — два медальйони, але ідентифікується тільки сцена «Каїн і Авель» [56, с. 133]. Можна простежити єдину стилістику виконання і колорит образів в усіх медальйонах у наві та подібність до стилістичної і кольорової манери зображень в медальйонах у бабинці, що дозволяє припустити, що це розписи одного художника.

На південній стіні наві у верхньому регістрі малювання збереглося дуже погано (іл. 128), але дослідники вказують на розміщення тут композицій «Моління про чашу», «Взяття під варту», «Христос перед Каяфою» [124, с. 49]. М. Приймич робить припущення, що у верхньому ярусі на південній стіні сюжети починалися сценою «Моління про чашу», а завершувалися «Розп'яттям Господнім» [124, с. 49]. В. Залозецький називає інші композиційні сцени у наві: посередині стіни направо — «Христос в городі на оливній горі», «Поцілуй (зрада) Юди» (написи нечіткі); наліво — «Розп'яття Христове», сцена на Оливній горі; символічне зображення; «злука старозавітних і новозавітних сцен»; Аарон; дерево «Єссея»; наліво — Ісак і його жертва, направо Ангел з чашею [56, с. 133]. На сьогодні, сцени можна простежити тільки за деякими вцілілими фрагментами (іл. 129, 130, 146). Композиційним схемам характерна динамічність, вони розміщені між колонами, орнаментованими виноградною лозою. В колористичній гамі переважають сині, голубі, вохристо-теракотові, сірі кольори. За стилістикою виконання можна сказати, що медальйони з мучениками і мученицями та іконографічні сюжети у наві робили різні майстри.

Цікавими іконографічними сценами розписане склепіння у наві, але від нього залишилися на сьогодні тільки окремі структурні частини (іл. 131). Ні один із дослідників не дає повного опису композиційних сюжетів, проте вони доповнюють один одного, тому, проводячи обстеження розпису та

спираючись на фактологічний матеріал науковців, можна, загалом, відтворити іконографічну схему стінопису склепіння:

- по кутах склепіння у прямокутниках на хмарах зображені євангелісти: на південній стіні справа — Марко (видно по добре збереженому напису) (іл. 132), напроти нього на північній стіні зліва — Лука (напис пошкоджений, але збережені верхні частини літер дозволяють його ідентифікувати) (іл. 133), на північній стіні справа — Матвій (видно по збереженому напису) (іл. 134), напроти нього на південній стіні зліва зображення зовсім пошкоджене (іл. 135), але логічно припустити, що там знаходиться зображення Іоанна (Івана) [56, с. 133; 123, с. 49];
- по центру склепіння — «Новозавітна трійця» серед ангелів [56, с. 133] (іл. 131);
- на північній стороні — «Сон Якова» та «Колісниця пророка Іллі», запряжена чотирма крилатими червоними кіньми [124, с. 49] (іл. 136);
- на південній стороні — апокаліптичні сюжети: «Чудо з ліхтарями» і «Святий Йоан проковтує книжку» [56, с. 133] («Сім запалених свічок» та «Іоанн ковтає книгу») (іл. 135).

На склепінні — домінуюча постать Христа на найбільш східному місці, від його уст «відходить меч» та зображення п'яти свічників. За думкою М. Приймича, найвірогідніше, це зображення можна пов'язати із сюжетом про сім світильників. На стелі «досить добре збережена жіноча постать; беручи до уваги записану главу, можемо вважати цю фігуру образом "жінки, одягненої у сонце", що стоїть на місяці, а на голові має корону з дванадцяти зірок ... тут бачимо фрагмент місяця і особливо добре збережено сяйво з зірками навколо голови» [124, с. 49]. П. Жолтовський на плафоні, окрім зображення євангелістів, також називає сцени «Сон Іакова» та «Христос з мечем у вустах» [53, с. 111].

Композиція «Новозавітна трійця» збережена погано, в сюжетах «Сон Якова» та «Колісниця пророка Іллі» простежуються їх основні структурні елементи. Сцену «Іоанн ковтає книгу» В. Залозецький порівнює з «Апокаліпсисом» німецького живописця Дюрера (1471 – 1528) і акцентує на аналогічність зображення [56, с. 133.]. Дослідник пише про барокові ознаки розписів в склепінні та наголошує, що сцени зображені художником «незвичайно фантастично» [56, с. 133]. В цілому, для розписів склепіння характерна насиченість іконографічними сюжетами, барокова стилістика виконання, синьо-зелений, червоно-коричневий, жовто-золотистий колорит. Назви євангелістів розміщені в декоративних картушах, тло стелі прикрашено зірками (імітація неба) і орнаментальними квітами теракотових відтінків. Між стінами та плафоном простежуються залишки орнаменту.

Вівтар в церкві Святої Параскеви в Олександрівці збережений найкраще. П. Жолтовський вівтарний розпис в церкві в Олександрівці вважає «найбільш повним варіантом схеми, за якою побудовано найстарший розпис такого типу у вівтарі церкви Воздвиження в Дрогобичі» [53, с. 111]. Він вказує на генетичний зв'язок настінного малярства з давньоруськими традиціями монументального живопису, на підбір святих із суто місцевими рисами в цьому розписі [53, с. 111]. Вівтар розписано літургійною темою Євхаристії із священнослужителями вищого щаблю в християнській церковній ієрархії. Постаті розміщено у двох регістрах на південній і північній стінах.

По центру на східній стіні вівтаря зображений за круглим столом Христос (іл. 137) у червоно-теракотовому хітоні та синьому гіматії, перекинутому через ліве плече. Можна простежити, що художник намагався передати об'єм фігури, прописуючи складки на одязі. Саме образ Христа пропрацьований найретельніше для створення об'ємності. Одяг інших постатей у вівтарі зображений більш площинно, з невеликою кількістю складок. На круглому столі, вкритому довгою скатертиною, — хліб і чаша з

вином. Біля Христа з лівого та правого боку зображені єпископи, а за ними — диякони. М. Приймич зробив спробу встановити образи композиції: постать, яка підписана «Св. Великий», можна ідентифікувати як Святого Василя Великого, шанованого на територіях, де була церква грецького обряду; біля єпископа (праворуч) — напис Св. Афанасій (?), тут виконано образ Святого Афанасія, єпископа Александрійського, який активно боровся з аріанством; обабіч єпископів — постаті з кадилами в дияконському вбранні, на північній стороні на східній стіні — напис «Св. Лаврентій», мученик, римський диякон Лаврентій; інша постать підписана «Св. арх...», можна припустити, що тут зображено Святого архідиякона Стефана [124, с. 53]. Єпископи зображені на вохристому фоні у світлому вбранні з червоно-коричневим омофором і такого ж кольору митрою із золотою смужкою (наразі, кольорова гама живопису з часом втратила свою ідентичність). Правою рукою вони тримають патерицю, верх якої увінчаний хрестом, а лівою рукою — книгу. Диякони одягнені у підрясник, синій стихар, облямований золотою-вохристою смугою, та орач, який вони підтримують лівою рукою. В правій руці — кадило золотою-вохристого кольору.

Напис над Христом і єпископами зберігся частково. За М. Приймичем, над композицією написано церковнослов'янською мовою уривок із Євангелія від Івана: «... хто їсть Мою Плоть і п'є Мою Кров, має життя вічне, і Я воскресу його останнього дня ...» [124, с. 53]. За думкою дослідника, композиція має алегоричні ознаки, що було характерним для церковних творів доби бароко, на це вказує поєднання різночасових явищ та персонажів в одній композиції [124, с. 53]. Живопис у верхній частині стіни значно пошкоджений, простежуються лише окремі фрагменти (іл. 138). П. Жолтовський пише, що тут зображені сцени «Жертвоприношення Авраама» і «Явлення Христа Афанасію Александрійському» [53, с. 111].

На півциркульному склепіння вівтаря в бароковій традиції бачимо фрагменти «Всевидячого ока» в оточенні херувимів, а по кутам — чотирьох

ангелів [124, с. 53]. Зображення херувимів нагадують «онароднену форму барокових зображень голови з крильцями», чотири ангели виконані у повний зріст і несуть «певне алегоричне навантаження» [124, с. 53] (іл. 139). Це видно по атрибутиці в руках ангелів: «ангел з трубою та ангел з двома кільцями у руках, інші два ... втрачені» [124, с. 53].

На південній стіні вівтаря першим від входу зображений Феодосій Печерський (рік нар. невідомо – 1074) (іл. 140) — один із основоположників Києво-Печерської лаври та чернецтва в Київській Русі [43, с. 285 – 286]. За ним змальовано Антонія Печерського (близько 982 – 1073) (іл. 140) — церковного діяча Київської Русі, засновника Печерського Монастиря Успіння Пресвятої Богородиці, прихильника аскетичного життя, реорганізатора монастирів у суворих чернечих традиціях [85, с. 44]. Феодосій і Антоній Печерські зображені в чернечому одязі, в правій руці у них — намисто з хрестом, а в лівій — сувої. За ними постать у поганому стані, але за залишками напису та фрагментами зображення (іл. 140) можна припустити, що це єпископ Леон, на голові простежується митра та одяг біло-червоного кольору. Він тримає в лівій руці книгу, а права рука піднята у жесті для благословення. Можна сказати, що саме ці образи засвідчують духовне єднання та культурні зв'язки Закарпаття з Києвом. Про подальший образ (іл. 141) М. Приймич пише: «Наступна постать в одягах, притаманних єпископам грецького обряду, — Св. Мартин Папа Римський» [124, с. 51]. Святий Мартин Папа Римський і всі наступні постаті тримають в лівій руці книгу, а права рука піднята у благословляючому жесті. За М. Приймичем, далі йде зображення Святого Іоанна Златоустого, «яке є традиційним у зображеннях святилища храмів грецького обряду, адже саме у них служиться літургія Св. Йоана Златоустого», а за ним — «постать Св. Григорія Великого Папи Римського, одного з чотирьох визначних отців західної (латинської) церкви» [124, с. 51 – 52]. Дослідник відмічає, що «цікаво виглядає поєднання цих двох отців східної і західної церков, що повинно говорити про єдність вселенської

церкви» [124, с. 51 – 52]. Наступна постать не помістилася на південній стіні, тому перенесена на східну, її ідентифікувати не вдається.

На північній стіні вівтаря у нижньому регістрі з протилежної сторони від входу (іл. 142), за М. Приймичем: перша постать — Святий патріарх Єрусалимський Софроній із Дамаска, борець проти ересі монофілітів; далі — Святий Миколай Чудотворець, борець проти ересі аріанства; наступна постать — Святий архієпископ Никифор (Константинопольський патріарх Никифор (806 – 815)); далі — Святий архієпископ Антоній (архієпископ Новгородський Антоній) (дослідник вважає, що тут цей образ є не випадковим, зважаючи на «помітний вплив Перемишльської кафедри на Закарпаття»); наступна фігура — єпископ Святий Артемій (найвірогідніше, Артемій Селевкійський (Солунський)), заступник за бідних; постать, що біля врат — Святий Йоан Сучавський, шанований святий в Бессарабії, Молдові, північно-східній Румунії, Галичині та сучасній Словаччині [124, с. 52]. Святителі в лівій руці тримають книгу, а права рука піднята для благословляючого жесту, як і святителі на південній стіні. Вони розділені між собою колонами, орнаментованими виноградною лозою.

У другому регістрі на південній та північній стінах вівтаря розміщені постаті святих у подібній іконографії до першого регістру, але поганий стан живопису і написів не дозволяє провести ідентифікацію (іл. 143, 144). М. Приймич вважає, що зображення святих, які знаходяться внизу, дозволяють стверджувати, що тут змальовані святі західної та східної церков, як свідчення про сприйняття церкви як єдиної вселенської, неподільної [124, с. 52]. Фігури у другому регістрі більші за розміром ніж фігури у першому регістрі для того, щоб вони візуально здавалися одного розміру. Це свідчить про професійну підготовку майстра.

У вівтарі іконографічна програма має багато архітектурних деталей, рослинний мотив застосований тільки для орнаментування колон. Композиція побудована в авторській інтерпретації античного храму. Художник

використовує внутрішню будову церкви, її увесь простір для імітації античної зали: кам'яна основа підтримує монументальну конструкцію; на плитковій підлозі на південній і північній стінах в нішах між колонами стоять святителі; на східній стіні Христос із єпископами зображені під широкою аркою; виступаючий навіс між регістрами на південній і північній стінах ніби підтримують знизу колони; над колонами зроблена імітація антаблементу та інше. Всі елементи композиції співвідносні масивній композиційній структурі та симетрії. Над Христом і на стелі автор створює більш вільну композиційну будову. Тобто, у вітварі все задіяно в композицію та підпорядковано загальній іконографії. Колорит стінопису гармонічний, багато золотаво-вохристого фону, використано червоно-теракотові, коричневі, темно-сині, світло-бежеві та інші кольори.

Характерним для іконографічної програми настінного малярства в дерев'яній церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка є майстерне та вдале розміщення в маленькій споруді великої кількості сюжетних сцен та художніх образів. Без сумніву, невеликі розміри храму спонукали художників-малярів до пошуку якнайкращих композиційних рішень. П. М. Жолтовський вказує на те, що багато сюжетних сцен розміщено у квадратних чи круглих обрамленнях, які у вигляді безперервних фризів чергуються між собою [53, с. 112]. Простежується відмінність у стилістиці виконання настінних розписів у різних приміщеннях, зустрічається в окремих сценах різностильове поєднання. У вітварі (іл. 145) живопис невідомого автора схильний до канонічності, у наві малювання Стефана Терребельського характеризується підвищеною експресією, в бабинці в художніх образах проявляється тяжіння до народності. Проведене обстеження стінопису в церкві дозволяє стверджувати, що розписи вітваря та нави, окрім нижнього регістру, відрізняються за стильовою манерою між собою та від живопису в бабинці та медальйонів у наві, яким притаманна витончена стилістика виконання.

Серед дерев'яних церков Закарпаття, які Г. Логвин об'єднує в велику крайниківську групу (з баштою з кількома шпилями) [82, с. 363], настінне малювання було в церкві Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця Хустського району (іл. 147), пам'ятки архітектури національного значення № 227 [165] (іл. 148). За М. Сирохманом, її було збудовано на початку XVII століття в селі Шашвар без шпилю, як церкву-хату, що була вкрита соломою, а згодом, у 1770 році, перенесену в Сокирницю, де вона була перебудована та набула теперішньої конструкції [141, с. 531 – 535]. Церква зазнала суттєвих втрат у радянські роки. В 2018 році вона була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070046) [125]. Стінопис в церкві протягом часу зазнав істотного пошкодження, можна побачити тільки залишки настінних розписів, композиційні сюжети не ідентифікуються (іл. 149 – 151). Відсутня інформація про розписи і у дослідників. Але можна побачити, що церква мала багату іконографічну програму. Подекуди простежується рясне покриття стіни пишним рослинним орнаментом (іл. 152). По окремим фрагментам можна зробити припущення, що це зображення виноградної лози, що вже є цікавим фактом, так як у розглянутих орнаментах в стінописах інших церков, виноградна лоза здійсмається по колонах. Спостерігається багато вигнутих обрисів, ліній, виконаних насиченим червоно-цегляним кольором, що є характерним для стилю бароко.

3.2. Ренесанс і бароко в настінному живописі в церкві Святого Миколи Чудотворця в Колодному та вплив народного мистецтва

В селі Колодне Тячівського району Закарпатської області збереглася церква Святого Миколи Чудотворця (іл. 153 – 155), яка є однією із найстаріших пам'яток дерев'яної архітектури не тільки в цьому регіоні, а і у Європі, що визначає її велику мистецьку цінність (іл. 156). В Протоколах

візитацій єпископа Мукачівської єпархії Михайла Ольшавського, проведених в 1750 – 1751 роках, знаходиться опис церкви в селі Колодне (на той час — Володіння Дарва, лат. — *Possessio Darva*): «Церква дерев'яна, вкрита гонтом, у доброму стані, з усіма гарними образами ...»⁸² [228, с. 212 – 213]. Г. Логвин, датує побудову храму XVI століттям. Він відзначає, що проведене в 1963 році дослідження живопису засвідчує: «церква в селі Колодному — одна з найстаріших на Закарпатті. Безперечно, основний зруб у вівтарі до склепіння, а в нефі та бабинці до залому належать до XVI ст. У XVII ст., скоріше в другій половині його, було перероблено завершення башти, яка до аркади цілком схожа на башту в Середньому Водяному» [82, с. 360 – 361]. Г. Логвин підтвердження датування побудови храму вбачає у наявних фактах: на дубовому почорнілому зрубі апсиди — первісні віконця, що мають хрещату і круглу форму, такі ж отвори можна побачити у рукописах, на рисунках церков, іконах XIII – XV століття [82, с. 361]. Дослідник акцентує, що, не дивлячись на невеликі розміри храму, він «надзвичайно монументальний» [82, с. 361]. Це досягається вдалим пропорціями, фактурою дерева і гонтовою обшивкою. Після реконструкції у XVII столітті західний фасад церкви завдяки ганку із різьбленими колонами та галереї на бабинці набув мальовничості [82, с. 361]. За думкою Г. Логвина, храм у селі Колодне є найбільш довершеним з точки зору архітектурної конструкції та мистецтва. Він вважає його «прототипом для храмів без верхів і з однією баштою над бабинцем» [82, с. 360 – 361]. Існує також наступна версія: храм Святого Миколи в Колодному певний період був центральним у монастирі на околиці села, простояв там 330 років, а на самому початку XIX століття (у 1800 році) його перенесли на нинішнє місце [112, с. 109].

У церкві Святого Миколи в Колодному збереглися стародавні настінні розписи, але щодо їх датування думки у дослідників розходяться. Г. Логвин вважає найстарішим живописом — розписи у вівтарі, датуючи їх другою

⁸² Переклад з латинської

половиною XVII століття; у наві, на його думку, стінопис виконаний наприкінці XVIII століття почесним громадянином Антонієм Валом [82, с. 361]. Дослідник пише про те, що Антоній Вал виконав напис латинською мовою тому, був освіченим, а його манера малювання не дисонує із ренесансними розписами у вівтарі [82, с. 361 – 362]. Знаходимо детальнішу інформацію: в реформатському храмі в населеному пункті Вишково вказано, що Антоній Валі — дворянин із «Вальду в комітаті Нітра», у 47 років в 1789 році у серпні закінчив розмалювання плафону храму [188]. П. Жолтовський настінні розписи у вівтарі в церкві в селі Колодне датує початком XVIII століття [53, с. 98]. На сьогодні, настінний живопис в церкві перебуває у поганому стані, але П. Жолтовський дає схеми розміщення іконографічних композицій (іл. 157 – 159). М. Приймич стінопис у церкві Святого Миколая у Колодному відносить до «народної інтерпретації барокового малярства», вказуючи на сильне пошкодження живопису, «про деякі композиції можемо тільки здогадуватися» [124, с. 55]. Втім, частину сюжетних сцен та художніх образів вдається простежити.

Можна побачити, що у наві церкви були розписаними усі стіни і стеля. На західній стіні змальовано композицію «Дерево Єссея» (іл. 160). На сьогодні збереглися її центральні частини: на землі лежить Єсей, а із його грудей проростає велике розгалужене дерево. Малюванню притаманна площинність, спрощеність, примітивізм, застосування темного широкого контуру, елементи народності, декоративізм — характерні прикмети церковних розписів XVII – XVIII століття. Образ Єссея статичний, пропорції фігури витримані, хоча очі розміщені надто близько одне до одного. Обличчя пласке, з довгими вусами та бородою, його риси окреслені темно-синьою лінією, волосся аналогічного забарвлення. Темним широким червоно-коричневим контуром позначені складки на одязі. Таким же контуром обрисований золотий німб біля голови Єссея. Нижче композиції «Дерево Єссея» на стіні горизонтальною смугою зображено квітковий орнамент,

витриманий в тій же кольоровій гамі, що і головний сюжет: простежуються золоті, червоно-коричневі та світлі кольори. Проте, через погану збереженість не вдається встановити його композиційні структурні частини. Під цією орнаментальною смугою проходить інший геометричний орнамент із червоних та золотих ромбів на темно-синьому фоні. Нижче геометричного орнаменту можна побачити залишки сюжетних сцен, але, наразі, вони практично знищені. М. Приймич вказує на напис «Авраам» над композицією «Дерево Єссея», який тут є незрозумілим [124, с. 55]. Тож, можна зробити припущення, що однією із сюжетних композицій під Єссеєм могла бути сцена «Жертвопринесення Авраама». Вона найшла розповсюдження в настінних розписах в дерев'яних церквах Закарпаття у той історичний період. Ще однією не збереженою композицією могла бути сцена «Каїн і Авель». Таке поєднання іконографічних сюжетів зустрічається у розписах плафону церкви Успіння Пресвятої Богородиці в селі Новоселиця. Так можна пояснити незрозумілий напис «Авраам» і тоді зображення іконографічних сцен стає логічним і зрозумілим, тим паче, ми не бачимо цих композицій в інших розписах в церкві в Колодному, а вони, зазвичай, входили до іконографічної програми стінописів церков того періоду.

На огорожі хорів, у нижній частині західної стіни, можна побачити фрагменти погано збережених розписів (іл. 161). Вдається роздивитися з правої сторони чоловічу постать, а трохи лівіше — меншу жіночу. Образи нагадують Адама і Єву. Найвірогідніше, у цьому місці був змальований малярем цикл іконографічних сюжетних сцен (зліва на право): «Створення Адама», «Спокуса», «Вигнання з раю». Підтвердження знаходимо у П. Жолтовського, який пише, що тут в «трьох клеймах зображено створення Адама, гріхопадіння, вигнання з раю» [53, с. 99]. Стінопис на огорожі хорів внизу завершується аналогічним змальованому під композицією «Дерево Єссея» орнаментом.

Часткову інформацію про розписи інших стін у наві дає П. Жолтовський. Він вказує, що в нижніх ярусах на південній й північній стінах намальовано в квадратних клеймах шість сюжетів «Страстей» [53, с. 99]. Детальне обстеження у наві нижнього регістру південної стіні демонструє наявність трьох композиційних сцен, але простежити можна тільки окремі їх фрагменти, які дозволяють частково встановити сюжетний зміст цих композицій (зліва направо):

- 1) «Взяття під варту» (іл. 162), ідентифікується за зображенням групи фігур, обладунками воїна та фігурою, що стоїть окремо;
- 2) «Бічуння» (іл. 163), ідентифікується за зображенням декількох фігур, одна із яких замахується рукою;
- 3) сцена не ідентифікується через дуже пошкоджений живопис (іл. 164).

В цьому ж регістрі на північній стіні можна побачити ще три сюжети «Страстей Христових». Вони збереглися краще, тому їх вдається ідентифікувати (зліва направо): «Розп'яття» (іл. 165), «Зняття з хреста» (іл. 166) та «Воскресіння» (іл. 167).

Композиція «Розп'яття» збереглася фрагментарно. По центру на горі — хрест, над ним напис, на хресті бачимо фрагменти образу. У нижній частині, позаду, простежуються обриси міста: поряд із традиційними пірамідальними дахами змальовано архітектурні барокові покрівлі у формі цибулин. Від хреста по ліву сторону стоїть у червоно-теракотовому мафорії та туніці синього кольору фігура (найімовірніше, Богородиця), голова її у німбі, а руки стулені до грудей у молитовному жесті. Фігура по праву сторону від хреста та інші частини композиції не ідентифікуються, проте, наявні всі структурні елементи з іконографії «Розп'яття». Помітно, що полотно місцями відійшло від дерев'яної стіни, подекуди воно шматками звисає на ній. Спостерігається осипання ґрунту з тканини та негативний тривалий вплив на живопис надмірної вологи. Наступна композиція «Зняття з хреста» ідентифікується по

збереженим фрагментам за аналогією з іконами XVII століття, які зберігаються у Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові [77, с. 1223]. По центру — хрест і драбина, що спирається на хрест справа. Поруч з драбиною група фігур. Зліва від хреста — постать Богородиці, за нею ще дві фігури (найвірогідніше, мироносиці). Верхня і нижня частини композиції не збереглися. «Страсті Христові» традиційно завершуються сюжетом «Воскресіння Христове». По центру композиції — образ Христа у золотому сьайві, на нього зверху ллється яскраве світло у вигляді променів. Христос лівою рукою тримає знамено з хрестом, символ перемоги життя над смертю. Інші частини композиції знаходяться у вкрай пошкодженому стані.

На північній та південній стінах нави у верхньому регістрі в округлих окремих рокайлевих картушах зображено сцени мучеництва апостолів, а також сюжет «Усікновення голови Івана Хрестителя» [53, с. 99]. П. Жолтовський звертає увагу на розміщення на північній стіні між картушами над вікном розвідників землі Ханаанської, які несуть гроно винограду [53, с. 99]. Сцена, на сьогодні, збережена фрагментарно, але образи композиції можна роздивитися (іл. 168). Слід звернути увагу на сюжетну сцену «Розвідники землі Ханаанської». Вона могла бути запозичена із відомої гравюри в Біблії Піскатора, датованою XVII століттям. За збереженими фрагментами можна побачити, що вбрання постатей у розписі в церкві характерне для Західної Європи першої половини XVI століття, що є свідченням західноєвропейського впливу на малярство в Колодному, проникненням барокових рис у настінний живопис.

На склепінні нави розписи збереглися краще. По центру зображено в орнаментованому колі композицію «Трійця новозавітна» (іл. 169). М. Приймич описує, що тут простежується добре образ «Бога Отця з трикутним німбом» та Христос, «від якого залишилася тільки частина його плаща, а над двома фігурами виконано зображення голуба» [124, с. 55]. Дослідник вказує на зображення жіночої постаті (іл. 170) між євангелістами Марком і Матвієм,

яка «стоїть на сфері, наступаючи на змію» [124, с. 55]. Довкола неї намальовано сім зірок, за думкою М. Приймича, це живописна інтерпретація «жінки, зодягнутої в сонце» із Одкровення Святого Івана Богослова (художник хотів зобразити простоволосу Марію як асоціацію із композицією Дієго Веласкеса «Непорочне зачаття Діви Марії») [124, с. 55]. Бачимо на протилежному боці образ ангела, М. Приймич припускає, що це Михаїл, бо він у латах, на його плечах червоний плащ, поряд — жіноча постать, яку «ангел тримає за руку, правою показуючи на образ Трійці у центрі склепіння» [124, с. 55]. Обабіч зображені євангелісти Іоанн та Лука (іл. 171). На сьогодні, встановити автентичність кольорової палітри складно, але, добре помітно, що настінний живопис склепіння відрізняється від розпису стін більш світлім тоном. На стелі можна побачити залишки від голубого неба з багатою кількістю, імовірно, золотисто-жовтих зірок, окреслених для виразності маленькими темними лініями. Сюжети на склепінні збережені фрагментарно, але образ Матфея показує намагання художника передати об'єм за допомогою численних складок, через чергування світлого та темного тонів. Об'єм надається, навіть, верхній частині декорованого картуша, завдяки застосуванню контрастних по тону мазків. В порівнянні з примітивним площинним трактуванням постаті Єссея, це свідчить про те, що настінні розписи в наві виконували два художники-маляри, але зберігся підпис тільки одного із них: «Pinxit Antoni Val»⁸³. П. Жолтовський зазначає, що ангел-хранитель та фігура Богородиці у наві, а також сюжет «Трійця новозавітна» мають помітні барокові риси та більш «просторе розміщення окремих елементів розпису» — це є свідченням нового стильового впливу [53, с. 108]. На це вказує і М. Приймич, зазначаючи, що у настінному живописі в церкві простежуються ознаки західноєвропейської стилістики, поява своєрідних рокайлевих декоративних мотивів [124, с. 55].

⁸³ «Намалював Антоній Вал». Переклад з латинської

У вівтарній частині стінопис значно пошкоджений. П. Жолтовський вважає, що його виконував майстер-традиціоналіст: тут домінують традиційні схеми, строгі силуети, впливи бароко мало помітні, обличчя чіткі, проте, змодельовані плоско, тло розпису синє [53, с. 99]. М. Приймич припускає, що у святилищі працював інший майстер, ніж у наві, простежується відмінність у манері письма [124, с. 55]. На стінах вівтаря помітні видовжені обриси постатей святих (іл. 172 – 176): на північній — Василя Великого, Григорія Великого, Іоанна Златоуста; на східній — Христа на престолі між чотирма святителями; на південній — Антонія та Феодосія Печерських [53, с. 99]. Проведений аналіз образів засвідчує, що не дивлячись на графічний стиль виконання, персонажам притаманна певна об'ємність. Це добре простежується по лику Іоанна Златоуста та по збереженій правиці святителя в центральній частині на східній стіні. Фігури Антонія та Феодосія Печерських на стадії суттєвої руйнації.

На стику північної та східної стіни вівтаря в нижній частині — композиція «Тайна вечеря» (іл. 177, 178). П. Жолтовський причиною такого розміщення сюжету вважає наявність в цьому місці жертовника [53, с. 99]. М. Приймич також пише, що «Тайна вечеря» була навмисне змальована у кутку над жертовником [124, с. 55]. В сцені зображено Христа за трапезою зі своїми дванадцятьма учнями (апостолами): на столі — страви, чаша з вином та виноград. Стилiстиці виконання характерний примітивiзм, застосування локальної плями, площинність образів. Відмінність у манері виконання композиції «Тайна вечеря» від інших розписів у вівтарній частині, дозволяє говорити про роботу двох малярів у цьому приміщенні. Над сюжетом «Тайна вечеря», імовірно, працював місцевий художник. Ілюстрація «Тайної вечері» у П. Жолтовського показує яскраву кольорову гаму з переважанням в ній червоних та жовтих локальних плям (іл. 179, 180). Г. Логвин пише, що в колористичному ладі у вівтарі багато червоного, синього і вохристого кольору [82, с. 361]. Проте, М. Приймич стверджує, що тут художник

намагався створити темну колористику [124, с. 55]. На сьогодні, із-за великого проміжку часу настінний живопис втратив свій автентичний вигляд.

П. Жолтовський описує іконографічні сюжети у вівтарі: на північній та південній стінах під вікнами зображено «Воскресіння» та «Несення хреста», на плафоні в центрі — традиційно образ «Знамення Богородиці», по кутах — євангелісти в колах, між якими зображено Христа-вчителя та Івана Предтечу [53, с. 99] (іл. 181, 182). М. Битинський зазначає, що малярська іконописна школа при Києво-Печерській Лаврі на той час була високим мистецьким закладом, із якої вийшли уславлені на увесь світ майстри, у ній же були створені «своєрідні оригінальні типи церковних образів, що стали взірцями і канонами (законами) до наслідування по всіх просторах України та на слов'янському сході» [15, с. 19]. Дослідник називає таким взірцем образ «Христа Учителя» з Євангелієм та благословляючою правицею, який став згодом намісною іконою в іконостасі, «знаною на всіх українських землях і поза ними» [15, с. 19]. Зображення Христа-вчителя та деяких євангелістів у вівтарі знаходяться у задовільному стані, їх можна ідентифікувати. Христос стоїть в прямокутному обрамленні в хітоні та гіматії. У лівій руці він тримає розкрите Євангеліє, а його права рука піднята у благословляючому жесті. По обидві сторони від нього — євангелісти в круглих медальйонах. Їх стилістика виконання подібна до художніх образів у настінних розписах в церкві Святого Духа в Потеличі (іл. 11). Це дає підставу вважати одного із двох малярів, що працювали в церкві в Колодному у вівтарі, галицьким майстром. Зображення Іоанна Предтечі не збереглося. Обабіч нього євангелісти в медальйонах також зазнали значних пошкоджень. Справа медальйон повністю знищений, а зліва бачимо фрагменти зображення. Після детального обстеження усіх медальйонів можна встановити розміщення євангелістів за іконографією із книги пророка Єзекіїла [71, 1:10]. Обабіч Христа-вчителя зліва — Лука, біля якого внизу змальований віл; справа — напис

нерозбірливий, проте, це Марко, бо внизу є зображення лева. Біля Іоанна Предтечі зліва — Матвій із крилатою людиною поруч, а у пошкодженому медальйоні — Іоанн, біля якого має бути орел. На склепінні — зображення «Знамення Богородиці» (іл. 184), виконане в традиційній іконографії, з піднятими догори руками, в темно-теракотовому мафорії, голова у золотому німбі, на грудях медальйон. Обабіч композиції — ангели що трублять (іл. 183). Зображення Богородиці та ангелів збереглися зі значними пошкодженнями, але вони витримані в одній кольоровій гамі та стилістичній манері з образами євангелістів. Безсумнівно, розписи стелі вітваря виконані одним художником.

П. Жолтовський вказує на те, що у верхній частині східної стіни змальовано вперше в настінному малярстві західноєвропейський мотив «Вінчання Богородиці» з двома ангелами [53, с. 99]. Скоріше за все, дослідник мав на увазі «Коронування Богородиці» або «Коронування Марії». Ця композиція в мистецтві Європи була популярною (наприклад, її можна побачити у картинах Ель Греко). Поширення її в Україні розпочалося із Західних земель в XVII столітті. На сьогодні, композиція «Вінчання Богородиці» в церкві практично зруйнована, до того ж її завісили образами. Втім, знаходимо фото (іл. 185). Можна побачити: по центру образ Марії, її руки стулені до грудей, обабіч — образи Ісуса Христа та Бога Отця, які над головою Марії тримають корону, вище — зображення голуба, як символ Святого Духа. По краях, за традиційною іконографією, — ангели. В кольоровій гамі червоні та сині кольори доповнюються сірими, помаранчевими, золотаво-вохристими та іншими відтінками. Сцена «Коронування Марії» за манерою письма близька до розписів на стелі вітваря та образів святих, що може свідчити про виконання цих сюжетів одним художником. Композиції під вікнами, «Воскресіння» та «Несення хреста», сильно пошкоджені. Не вдається визначити їх композиційну будову, структурні елементи, колористику. У бабинці церкви в Колодному стінопис

відсутній, проте, ретельне обстеження стін демонструє наявність залишку фарби, що може свідчити про існування настінного малювання і в бабинці. Тобто, церква Святого Миколи Чудотворця була розмальована у всіх приміщеннях.

Цікавими є орнаменти, які прикрашають в церкві в Колодному іконографічні сцени. «Новозавітна Трійця» зображена в орнаментованому широкою смугою із овалів на синьо-сірому фоні округлому медальйоні. Євангелісти змальовані в медальйонах, прикрашених зигзагами. Орнамент в церкві Святого Миколи Чудотворця близький до улюблених в народі закарпатських візерунків із геометричними мотивами: «косицями», «ромбами», «зигзагами», «сосонками» (у вигляді гілочок хвої) тощо. «Косиці», за думкою К. Шероцького, притаманні мистецтву ренесансу, зустрічаються ще на доісторичних черепках, вони близькі за структурою до візерунків на тканинах Візантії, Єгипту, України, трапляються у «середньовічній християнській орнаментиці рукописів та в архітектурі» [202, с. 127]. На стику склепіння та стіни зображена смуга із чергування темних та світлих ліній. Під нею змальовані ромби, що складаються із двох різнокольорових трикутників, які в народному українському орнаменті мають важливе смислове навантаження: поєднання земного та небесного, чоловічого та жіночого. Поряд з геометричним орнаментом в Колодному виконані контрасти червоного, коричневого та синього кольорів у бароковому стилі. У вівтарі церкви бачимо орнамент у вигляді виноградної лози (іл. 186). Можна констатувати, що орнаментальне оздоблення у храмі виконано різностильовим поєднанням. Г. Г. Павлуцький писав про особливості стильового національного розвитку, вказуючи на те, що ренесансні досягнення із місцевими традиціями так вкоренилися, що «барокові форми були не в змозі їх швидко й остаточно подолати», тому бароко впроваджувалося «поступово й паралельно з формами пізнього ренесансу» [110, с. 129]. Зберігаючи духовні античні, візантійські та

давньоруські традиції, оновлені гармонією ренесансу, орнаментальне мистецтво не поширило автоматично на місцевому ґрунті формальні ознаки нового барокового стилю. Стиль бароко на Закарпатті змішався з місцевими звичаями. Він сприяв підвищенню орнаментальної декоративності, але своєрідно трансформуючись, перетворився на яскравий національний стиль. М. Приймич підкреслював, що «декоративність у манері народного майстра не була самоціллю, вона використовувалася художником для досягнення чуттєвості та емоційності зображення», а «ренесансна чуттєвість, яка була покладена у основу барокового живопису, розкривалася через намагання художника наслідувати навколишній природний світ» [123, с. 60].

Висновки до третього розділу

В церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка, завдяки проведенню стилістичного аналізу монументального настінного живопису XVIII століття та упорядкуванню фрагментарних матеріалів дослідників, відновлено цілісну іконографічну програму розписів, встановлено нові образи. Розкрито, що стінопис має багату іконографічну програму: малюванню в бабинці притаманні елементи реалізму, вишуканий колорит м'яких світлих відтінків, зеленого, блакитного, червоно-теракотового кольорів, які в поєднанні набувають легкості та прозорості; розписам наві властива підвищена експресія, насиченість іконографічними сюжетами, барокова стилістика виконання, використання декоративних картушів, світлий фон, синьо-зелений, червоно-коричневий, жовто-золотистий колорит; у вівтарі стінопис схильний до канонічності зображень. Іконографічна програма вівтаря композиційно побудована в авторській інтерпретації античного храму. Художник використовує внутрішню будову церкви, її увесь простір для імітації античної зали. Колорит стінопису вівтаря гармонійний: золотаво-вохристий фон, червоно-теракотові, коричневі, темно-сині, світло-бежеві та

інші кольори. Розпис є варіантом подібної композиційної схеми вівтаря в церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, що свідчить про генетичний зв'язок з традиціями монументального живопису Київської Русі.

Визначено, що образи «розумних» і «нерозумних» дів в бабинці в Олександрівці подібні до скульптур «розумних» і «нерозумних» дів на північному порталі Магдебурзького собору, а сюжети «Сім запалених свічок» та «Іоанн ковтає книгу» у наві, до гравюр Дюрера із серії «Апокаліпсису», що є свідченням західноєвропейських впливів на монументальний живопис Закарпаття. Характерним для іконографічної програми настінного малярства є пошук художниками якнайкращих композиційних рішень для вдалого розміщення в маленькому храмі великої кількості художніх образів та сюжетних сцен. Живопису притаманне різностильове поєднання.

Показано, що в церкві Святого Миколи Чудотворця у Сокирниці Хустського району є залишки погано збережених розписів XVIII ст. Іконографічна програма не ідентифікується, проте простежується рясне покриття стін пишним рослинним орнаментом, в якому спостерігається зображення виноградної лози. В живописі багато вигнутих обрисів, ліній, виконаних насиченим червоно-цегляним кольором, що є характерним для стилю бароко.

Встановлено, що іконографічна програма стінопису в церкві Святого Миколи Чудотворця в Колодному включає поєднання різностильових елементів, що є характерним для розвитку настінного малярства XVII – XVIII століття, а також нові західноєвропейські тенденції. З'ясовано, що розписи в наві виконували два художники, одному притаманне більш народне примітивне письмо, спрощене та площинне, а розписи іншого мають помітні впливи нових барокових форм. Композиційний мотив «Розвідники землі Ханаанської» міг бути запозичений із відомої гравюри «Повернення з Ханаану» в Біблії Піскатора, датованій XVII ст. Вбрання персонажей у

сюжеті характерне для Західної Європи першої половини XVI ст., що є свідченням західноєвропейського впливу на малярство в Колодному, проникненням барокових рис у настінний живопис. Відновлено іконографію зруйнованих частин живопису, серед них сцени: «Жертвоприношення Авраама», «Каїн і Абель», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Воскресіння Христове» тощо.

Розкрито, що розписи у вівтарі церкви виконані в іншому стилі, якому притаманні ренесансні ознаки, більша графічність та застосування локальних плям. Тут панують строгі силуети, традиційні схеми, образи площинні, впливи барокового стилю мало відчутні, хоча цікавим фактом є застосування вперше в настінному малярстві західноєвропейського мотиву «Коронування Марії». Детальне дослідження стінопису вказує на роботу двох майстрів, як і в наві. Один із них, ймовірно, був місцевим народним художником, а інший — галицького походження. Народний майстер виконав, ймовірно, «Тайну вечерю» та сцени, які не збереглися. Галицький майстер працював над образами святих на стінах та розписами коробового плафону. Встановлено розміщення євангелістів за іконографією із книги пророка Єзекіїла.

Настінний живопис XVII – XVIII ст. в церквах Святої Параскеви в Олександрівці та Святого Миколи Чудотворця в Колодному, зберігаючи духовні візантійські та давньоруські традиції, оновлені гармонією ренесансу, автоматично не розповсюдив формальні ознаки нового барокового стилю. Стиль бароко на Закарпатті змішався з місцевими звичаями, сприяючи підвищенню експресії та орнаментальної декоративності, втім, своєрідно трансформуючись, він перетворився на яскравий національний стиль.

РОЗДІЛ 4

НАСТІННИЙ ЖИВОПИС XVII – XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ — НАЦІОНАЛЬНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

4.1. Проблемні питання щодо збереження мистецьких пам'яток

Дерев'яні церкви Закарпаття — національна спадщина країни, її візитівка на міжнародному рівні. Вони є невід'ємною складовою світової культурної спадщини, що викликає інтерес для численних іноземних туристів [117, с. 104]. За Законом України «Про охорону культурної спадщини», культурною спадщиною країни можна вважати «сукупність успадкованих від попередніх поколінь матеріальних і духовних надбань, пам'яток, історико-культурних об'єктів і територій (ландшафтів), що зберегли автентичність і етнокультурну самобутність, відбивають внесок держави та її народів у розвиток світової цивілізації» [80]. Збереження національної спадщини для кожної цивілізованої країни завжди є важливим. Україна, проходячи непростий шлях у відстоюванні своєї державності, особливо гостро стикалася з цією проблемою. Руйнація дерев'яних церков протягом століть, некваліфіковані перебудови та реставраційні роботи призводили до втрати їх автентичності. Споруди перебудовувалися без контролю, або руйнувалися, не дивлячись на значимість пам'ятки архітектури. В результаті некваліфікованих оновлень свій первісний вигляд змінювали стародавні храми, а «їхні внутрішні розписи й унікальні древні іконостаси безповоротно знищувалися під час будівельних та малярських робіт» [68, с. 240].

Проблема збереження національної спадщини підіймалася попередниками-науковцями: В. М. Гаджегою [32], Я. Т. Біленьким [16], М. Драганом [38], В. М. Щербаківським [204], Д. М. Щербаківським [211] та іншими. В. М. Щербаківський вказував на важливу роль сакральних храмів і

монументального малярства в XVII – XVIII століттях для українців: «Вага політичного, економічного і релігійного гніту тяжко відчувала ся в душі вільнолюбивого народу, і часто в хвилини знесилення, суму, жалю і зневаги примушувала його звертати увагу на церкву, куди можна було ховатись зі своїми скорботами, виливати свою нудьгу, свої жалі перед Голгофою, де можна було набирати ся сили й енергії для нової завзятійшої і ще важшої боротьби за волю, за добробут, за щастя рідного краю» [204, с. 209 – 210]. Він вказував на те, що церква була місцем для вияву душевних настроїв завдяки колективним церковним молитвам та співам, прояву найвищих духових емоцій, звернених до «найвищого ідеального добра» — «Бога»; тою будовою, в якій і її форма і деталі оздоблення створювались для підтримки такого настрою [208, с. 104]. Про дерев'яні церкви М. Драган писав, що дерев'яна церковна архітектура — це «оригінальна галузь українського народного мистецтва», але вона пропадає через стихії та невмолимий «зуб часу», руйнуються, навіть, найкращі взірці, безмірно вартісні та важливі для історії українських пам'яток [38, IX]. Дослідник будь-який зразок дерев'яної архітектури вважав важливим, бо в кожному із них є «якийсь причинок до історії розвію форм чи конструкції, та досліджений належно може зайняти відповідне місце в історії нашого будівництва» [38, IX].

Сучасні науковці Л. В. Прибега [117 – 119], В. В. Вечерський [21 – 24], М. В. Сирохман [136], М. В. Приймич [61] та інші, продовжують активно піклуватися збереженням національної спадщини. Л. Прибега наголошує на її значимій ролі для суспільства як невичерпного джерела для пізнання історії свого народу, його творчих здобутків, глибинних традицій. «Старовинні споруди чи їхні рештки, увібравши суспільні досягнення свого часу, позначені патиною віків та зберігаючи сліди грізних баталій і в нинішній час випромінюють глибоку духовність їхніх творців, сповнюють душі сучасників відгомонам героїки пращурів у обороні українських земель, дарують нам радість спілкування з минушиною» [117, с. 9]. Настінні розписи XVII –

XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття — унікальне мистецьке надбання України, яке є вагомою частиною її національної спадщини. Л. Прибега зазначає, що настінні декоративні розписи є надзвичайно цікавими в традиційному українському зодчестві, а настінне розмальовування «сягає глибокої давнини» [117, с. 101]. Про значимість монументального живопису наголошувала Г. Т. Ковпаненко, зазначаючи, що вони засвідчують самобутність розвитку українського народу, його існування як нації, допомагають глибше пізнати рідну культуру [74, с. 4]. Проте, настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах в Новоселиці, Крайниково, Колодному та Олександрівці на Закарпатті знаходиться на стадії руйнації, втрачена автентичність розписів в Середньому Водяному, а в Сокирницькій стінопис практично знищений. Г. Т. Ковпаненко вважає, що виявлення національного надбання, його фіксація, збереження, введення у науковий обіг, поглиблене дослідження вже відомих об'єктів на сьогодні є найактуальнішим завданням [74, с. 10].

Важливою задачею державного рівня є збереження сакрального спадку: архітектури, скульптури, різьблення, живопису тощо, а також стінописів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, як самобутньої та оригінальної мистецької пам'ятки, що потребує невідкладних кваліфікованих реставраційних робіт. Втім, на сьогодні, виникає чимало проблем, які гальмують та заважають відновленню і збереженню цінного мистецького надбання України:

- ✓ стародавнім дерев'яним церквам не приділена належна увага, нівелюється їхня значимість, не враховується їхня цінність;
- ✓ виділення державою недостатньої кількості коштів для утримання пам'яток та проведення реставраційних робіт;
- ✓ управлінський бюрократизм при вирішенні нагальних питань;

- ✓ руйнація автентичності дерев'яних церков нефаховими перебудовами, в тому числі — непрофесійне настінне перемальовування;
- ✓ відсутність дієздатної служби по охороні національних пам'яток на місцевому рівні;
- ✓ некомпетентність громад, яким належать церковні пам'ятки, нерозуміння їх цінності;
- ✓ порушення правил безпеки, що приводить до загоряння споруд;
- ✓ неналежні умови для збереження стінописів (не врахування вологості в приміщенні, температурного режиму, природних факторів) тощо.

Л. Прибега наголошував на важливості створення дієздатної та ефективної служби по охороні національних пам'яток, яка відноситься до значного соціально-економічного потенціалу держави [117, с. 104]. Вперше державна система охорони національних пам'яток була створена у період проголошення Української Народної Республіки 20 листопада 1917 року Українською Центральною Радою. Проте, в той період кожен крок, що відбувався у процесах розбудови пам'яткоохоронної справи «доводилося робити, долаючи невігластво й утилітаризм» [68, с. 243]. В західноукраїнських землях, які в 1920 – 1930-х рр. перебували у складі Румунії, Угорщини, Польщі та Чехословаччини, охорона національної спадщини відбувалася здебільшого завдяки громадськості. Діяльність, яку проводили українські товариства по дослідженню та збереженню старовинних мистецьких пам'яток, щільно контролювалася цензурою. У більш кращому становищі діяльність українських товариств по збереженню національних пам'яток перебувала в Чехословаччині, яка Закарпатському краю надала статус «культурної автономії». Але, незважаючи на усі труднощі, «українці на всіх етнічних землях докладали значних зусиль» для збереження культурних цінностей [68, с. 269]. Із середини 1950-х років

охорона мистецьких пам'яток та їх облік фактично не проводилися, про що свідчить цілковита стагнація у формальних звітах Міністерства культури, в яких за 1956 – 1961 роки кількість пам'яток на обліку не змінювалася. В паспортизації національних пам'яток, яка розпочалася у 1963 році, зафіксовано суттєве скорочення у реєстрах культурних об'єктів, особливо «дожовтневої історії України» [68, с. 253]. У другій половині ХХ століття, в період «застою» та кризи радянського тоталітаризму, національна спадщина була під загрозою знищення. Комуністична «ідеологізація пам'яткоохоронної справи» привела до масового знищення цінних пам'яток, спотворюючи минуле, викреслюючи «зі свідомості українського народу цілі пласти його колективної пам'яті» [68, с. 258]. Здобуття Україною незалежності відкрило можливості для збереження й охорони культурної спадщини. Ключовими в пам'яткоохоронній справі стали національне відродження та засади української державності, а також об'єктивна оцінка історичних фактів, «об'єктів архітектурної спадщини і монументального мистецтва» [68, с. 258]. Проблема збереження тих культових споруд, що були передані у використання релігійними громадами на місцях, набула «принципового характеру» [68, с. 262], адже за останні роки в Західній Україні більше 100 (неприємно вражаюча кількість) старовинних дерев'яних храмів ХVI – ХVIII століття було втрачено «внаслідок пожеж через недотримання місцевими релігійними громадами правил протипожежної безпеки» [68, с. 262].

Науковець Л. Прибега констатує, що для успішної охорони об'єктів національної спадщини потрібно глибоко пізнати сутність пам'яток, вивчити їх історію, мистецькі, типологічні і конструктивні особливості, а «базуючись на сучасних методологічних і методичних засадах пам'яткоохоронної науки, можливо забезпечити належне збереження та якісну реставрацію...» [117, с. 12]. Отже, важливим для збереження національної спадщини є її ретельне дослідження для визначення наукової цінності [117, с. 39], а меморіальна, історична, наукова, мистецька та естетична цінність пам'ятки визначають її

історико-культурний зміст [117, с. 40]. Л. Прибега пропонує шляхи вирішення задач належної охорони національних пам'яток: облік національних пам'яток, «нормативне та законодавче регулювання їх збереження», контроль за їх утриманням, захист, популяризація, співпраця на міжнародному рівні та інше [117, с. 140].

Необхідною роботою для проведення оцінки пам'ятки Л. Прибега вважає процес «розкриття», під яким розуміється «видалення пізніх нашарувань пам'ятки» та «зняття тиньку або розчищення настінних розписів» [117, с. 143]. «Розкриття» є важливим для подальшої реставрації пам'яток, які відносяться до дерев'яного будівництва. У процесі зняття «різного характеру дощатих і металевих покриттів і обшивок стін», виявляється оригінальна поверхня пам'ятки. Проте, такі дії, за думкою дослідника, можливі тільки тоді, коли вони не руйнують матеріальну структуру пам'ятки [117, с. 143]. Л. Прибега вказує, що бувають випадки, коли необхідне повне відтворення об'єкту «на основі аналогів або інших науково аргументованих матеріалів» [117, с. 144], як єдиний шлях для збереження національної спадщини.

Г. Т. Ковпаненко важливою роботою для збереження національної спадщини вважала створення фундаментального енциклопедичного «Зводу пам'яток історії та культури України», в якому повинна відобразитися науково перевірена інформація про різні пам'ятки: монументальну скульптуру, живопис, декоративне мистецтво тощо [74, с. 38]. Дослідниця вказувала на важливість процесу відбору пам'яток монументального мистецтва, який повинен враховувати історичне, наукове й культурне значення об'єкту на загальнонаціональному, місцевому та міжнародному рівні, зазначаючи про відповідність художніх пам'яток «критерію автентичності» [74, с. 38]. За Г. Т. Ковпаненко, перешкодою на цьому шляху стало те, що редколегії в Львівській, Закарпатській та Івано-Франківській областях не проводили активну роботу у даному напрямку [74, с. 39]. Вона

наголошувала, що внаслідок історичних обставин саме в Західній Україні збереглося багато творів старовинного монументального декоративного мистецтва, тому їх відсутність у «Зводу пам'яток історії та культури України» значно спотворює об'єктивність культурних національних надбань [74, с. 39]. Дослідниця акцентує увагу на тому, що при руйнуванні будов разом з ними нищиться давнє настінне малярство та художньо-декоративне оздоблення [74, с. 43]. Проблемою у збереженні національної спадщини є, за її думкою, масове повернення церков після 1991 року релігійним громадам, бо це «може призвести до спотворення й навіть знищення цінних зразків мистецтва внаслідок безконтрольних дій малоосвічених громад, які не мають потрібних коштів і знань для проведення кваліфікованих реставраційних робіт» [74, с. 43 – 44]. Про стан збереження монументального мистецтва Г. Т. Ковпаненко пише, що проведення протягом 2001 – 2005 років обстеження архітектурних конструкцій та мистецького оздоблення в дерев'яних церквах України фахівцями «Укрзахідпроектреставрації» засвідчило «катастрофічний стан збереження стінописів», що «може призвести до цілковитого зникнення цих унікальних пам'яток» [74, с. 44].

Про проблеми збереження національної спадщини в Україні пише сучасний дослідник В. В. Вечерський, вказуючи на різноманітність дерев'яної сакральної архітектури: «високі, неначе смереки, бойківські церкви, витончені лемківські, винятково гармонійні подільські, присадкуваті галицькі й волинські, а також найвищі, багатозаломні — у східних регіонах, де вони колись височіли, немов маяки серед степу» [24, с. 36]. Він акцентує на тому, що українська народна дерев'яна архітектури є цінною, але перспективи її збереження є «цілком непевними», бо дерев'яні церкви протягом останніх десятиріч гинуть через пожежі чи просто невдало перебудовуються [24, с. 45].

Проблемою збереження національної спадщини активно займається дослідник дерев'яних церков Закарпаття М. Сирохман. Протягом багатьох

років він постійно піклується про відновлення занедбаних сакральних споруд [18]. Завдяки зусиллям дослідника дерев'яні церкви Святого Духа (XVIII століття) у селі Гукливий, Введення Пресвятої Богородиці (XVII століття) у селі Розтока, Святих Апостолів Петра і Павла (XVIII століття) у селі Ясіня та інші на Закарпатті були відреставровані. М. Сирохман і надалі проводить активну роботу по збереженню та відновленню закарпатських сакральних пам'яток. Він акцентує на тому, що втрачено багато церков. Проблему М. Сирохман бачить не тільки в руйнації, а і в не професійній реставрації, що знищує цінність пам'ятки. Він стверджує: «Бляшаний панцир — це кінець церкви» [18]. Дослідник наводить приклад із-зі кордону: на Пряшівщині старовинні храми знаходяться в ідеальному стані. «Нікому й на думку не спаде якийсь цвяхок вбити в стіну, не те що, там, двері замінювати або що» [18]. На дерев'яних стінах «грає текстура дерева», немає «жодного картону»; всі іконостаси відновлені і відреставровані, відсутні наляпані перемальовування, пластмасові квіти; після кордону починається «європейськість», тут храми мають ідеальний стан [18]. М. Сирохман вважає, що на Закарпатті кожна громада здатна утримувати «дерев'яну святиню» у належному стані, бо церква жива і «дихає», поки «існує дерев'яне покриття» [18]. Дослідник говорить про цінність дерев'яної архітектури на Закарпатті, про унікальність кожного дерев'яного храму [18]. Для збереження національної спадщини М. Сирохман пропонує проведення певних кроків: заборона видозмінювати пам'ятку; після внесення до Списку світової спадщини UNESCO, потрібно її «максимально привести до первісного вигляду»; видалити картон чи поліетилен, якщо вона оббита ним; повернути інтер'єру храму його «оригінальний вигляд» [18].

Потрібно відзначити, що найдужче постраждала національна сакральна спадщина у XX столітті після встановлення більшовицької влади. Надбаня нації в церковному мистецтві за попередні століття нищилися. Документальні джерела із Державного архіву Закарпатської області

засвідчують, що станом на 1961 рік (з 1953 і протягом восьми років) було закрито 29 дерев'яних церков в регіоні. За статистичними даними 17 дерев'яних церков на той час були визнані пам'ятками архітектури [108]. Через поганий стан вони підлягали знесенню. Не зважаючи на мистецьку цінність архітектурної споруди, наявність в ній старовинних ікон, іконостасу, настінного живопису, різьблення та інших мистецьких надбань, під загрозою знищення опинилися церкви в Новоселиці, Колодному, Крайниково, Олександрівці, Сокирниці, Середньому Водяному, Стеблівці та інших населених пунктах Закарпаття. Низка дерев'яних церков, що були у задовільному стані, рекомендувались для різних господарських потреб: в с. Олешник Виноградівського району — для спортивного залу середньої школи; в присілку Веретечів с. Гукливе Воловецького району — для розміщення соціальних культурних установ, в с. Дубове Тячівського району — для дитячих ясел. Негативне ставлення до церков привело до того, що прогнилі з часом покрівлі не відновлювались. Наприклад, в церкві Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця Хустського району Закарпаття із-за пошкодженого даху після дощу чи снігу відбувалося постійне замокання. За радянських часів храм зазнав великих ушкоджень: він був зачинений і пограбований. Щоб закрити релігійний настінний живопис, стіни оббили ДСП. Через протікання даху, дошки підгнивали, утворювалася пліснява, цвіль, що знищувало малювання. У часи незалежності України через бюрократію багато часу пішло на зібрання потрібних документів для відновлення даху [134]. Нарешті, у 2017 році відбулася реставрація даху. Через відсутність електрики богослужіння в церкві проводиться двічі-тричі на рік. Згодом, було встановлено підсвічення споруди для того, щоб її було видно вночі.

Проблемою збереження настінного малярства в дерев'яних церквах Закарпаття займається М. Приймич. Науково-дослідна частина (НДЧ) Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ), пріоритетним напрямом

якої є збереження культурно-мистецької спадщини України, відгукнулася на прохання дослідника — зберегти національну пам'ятку у селі Олександрівка Хустського району Закарпаття — дерев'яну церкву Святої Параскеви. НДЧ було терміново організовано наукову експедицію, яка виявила аварійний стан будівлі, монументального живопису та встановила необхідність якнайшвидшого проведення термінових протиаварійних заходів, серед яких визначальними стали: по-перше, тимчасове покриття церковного даху гідрофобною плівкою для подальшого уникнення руйнації споруди; по-друге, здійснення стабілізації настінних розписів [61].

4.2. Стан збереженості настінних розписів XVII – XVIII ст. у дерев'яних церквах

Монументальний живопис XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття, як вже зазначалося раніше, знаходиться у занедбаному стані. Якщо розглянути кожну церкву, в якій він зберігся хоча б частково, то складається невтішна картина. Проте, деякі кроки зроблені по ремонту будівель, що стало сприятливим для настінного малярства. Протягом століть відбувалися певні спроби по збереженню стінопису в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці, який вважається одним із найбільших здобутків в українському монументальному малярстві регіону. Його збереженість (іл. 187) є кращою за настінні розписи в інших дерев'яних церквах Закарпаття. Ще на початку XVIII століття архієрей Андрій замовив художні роботи у новоселицькій церкві, про що засвідчував напис у наві на брусу. Реставраційна діяльність відбувалась вже у другій половині XX століття. В 1960 році церква в Новоселиці стала музеєм, а у 1990 році вона отримала звання «Народного музею». У 1979 – 1980 роках архітектори зі Львова І. Р. Могитич та Г. П. Крук провели реставраційні роботи в новоселицькій дерев'яній церкві. В 1979 – 1981 роках стінопис частково був

відновлений художниками Н. І. Сліпченко, Н. А. Скрентович та іншими. На ремонт даху із державного бюджету коштів не надходило, але у 2008 році в церкві завдяки гранту ЄС був замінений старий гонт на автентичний новий. В 2018 році церква Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та занесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070024) [125]. Проте, на сьогодні, незважаючи на проведені роботи, настінний живопис в церкві потребує кваліфікованої реставрації, яка повинна врахувати стилістику виконання розписів, їх особливості та самобутність.

Цікавою є іконографічна програма настінного малярства XVII – XVIII століття в церкві Святого Михаїла у с. Крайниково Хустського району, але живопис дуже пошкоджений, у вівтарній частині розписи ще і вкриті кіптявою. За часів радянської влади церква була зачинена. З 1997 року храм Святого Архистратига Михаїла через 50 років після закриття відновив своє функціонування. Малочисельна греко-католицька громада провела невеличкі ремонтні роботи. На сьогодні, збереження настінних розписів в Свято-Михайлівській церкві в с. Крайниково є нагальною та важливою задачею. Храм потребує заміни прогнилих дерев'яних деталей, які протікають (іл. 188, 189), через що вода потрапляє на стародавні ікони та стінопис. Настінний живопис вимагає кваліфікованого оновлення для його збереження як унікальної мистецької пам'ятки національного значення.

В церкві Святого Миколая (верхній) у Середньому Водяному стінопис увесь перемальований у кінці XX століття, хоча, мав у свій час багату іконографічну програму. На жаль, живопис втратив свою оригінальну стилістику, чимало сюжетів знищено, відсутні: на західній стіні — зображення Єссея, на плафоні — «Всевидяче око», дванадцять знаків зодіаку, «Трійця новозавітна» та інші. Зачинення храму за радянських часів, використання його для колгоспного складу стало вкрай негативним фактором для настінного малювання, яке за цей період зазнало суттєвих пошкоджень.

У 1995 році церква почала функціонувати, а в 2018 році була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070041) [125], проте потребує реставрації (іл. 190 – 194). Іноземні науковці О. Бабош та Г. Ліндерсон, досліджуючи церкви Святого Миколая (верхню) та Святого Миколая (нижню), також підіймають проблему збереження мистецької спадщини, вказуючи, що на сьогодні ці «дерев'яні церкви потребують ретельної консервації»⁸⁴ [216, с. 19]. Вони зазначають, що церкви Святого Миколая (верхня) та Святого Миколая (нижня) потребують і опіки громад на місцях, і професійної підтримки спеціалістів, «а також інституційних ресурсів, щоб їх можна було оцінити пропорційно до їхньої важливості як для спадщини України, так і для марамурешської та європейської культури»⁸⁵ [216, с. 18]. За думкою дослідників, спільноти професійні та місцеві повинні «підтримувати одна одну, співпрацювати заради загального суспільного блага»⁸⁶ [216, с. 18].

Церква Святого Миколая (нижня) в 2011 – 2013 роках була відремонтована: відновлено гонтове покриття даху і вежі (іл. 195 – 197). Проведення внутрішніх робіт виявило давнє настінне малярство. Детальніша інформація про це відсутня. Багато стін покриті на сьогодні шпалерами. Відомо, що в радянські часи церква Святого Миколая (нижня) вважалася пам'яткою архітектури Української РСР (№ 209) [125]. У 2018 році церква Святого Миколая (нижня) була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення і внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070042) [125]. Богослужіння в ній, наразі, проводиться тільки раз на рік через те, що у селі збудована нова мурована церква Петра і Павла [162].

⁸⁴ Переклад з англійської

⁸⁵ Переклад з англійської

⁸⁶ Переклад з англійської

Церква Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне Закарпатської області, як одна з найдавніших пам'яток народної української архітектури та дерев'яного будівництва в Європі, у середині ХХ століття «дуже занепала, дерев'яна покрівля прогнила, дах протікав, на вежі, на місці хреста, лелеки звили гніздо. Руйнування торкнулися й інтер'єру церкви — вода змивала унікальне настінне малювання. Храм реставрували у 1969 – 1971 роках, тоді ж деякі частини іконостаса та ікони безслідно зникли» [87]. Від стінопису залишилися лише погано збережені фрагменти. Завдяки гранту від посольства США в Україні у 2007 – 2008 рр. відбувся ремонт споруди. Було розглянуто шість національних проєктів по відновленню культових споруд. Вік церкви Святого Миколи Чудотворця особливо здивував експертів. Упродовж 2007 – 2008 років було зроблено: заміну даху, ремонт дверей, закриття отворів дерев'яними кілками у зрубках; завдяки пожертвам громади села зміцнили стіни будови, поставлено браму, вікна закрили кованими ґратами. Дорогу до храму вимостили кам'яними сходами [87]. Національну пам'ятку вдалося зберегти (іл. 198 – 204), але церква та настінні розписи, наразі, ще потребують кваліфікованої реставрації тому, що від унікального стародавнього настінного малярства на сьогодні залишилися «лише фрагменти у вигляді напівстертих ликів святих, які терпляче чекають на порятунок» [87].

Старовинний настінний живопис в церкві Святої Параскеви в Олександрівці також потребує невідкладних реставраційних робіт для його збереження. У радянські часи в церкві функціонував етнографічний музей, проте, через протікання даху експонати були перенесені до бібліотеки і школи, а храм закрили. За М. Сирохманом, реставрація споруди проводилася в 1969 році архітектором І. Могитичем [141, с. 514 – 516]. У 2002 році реставрацію цього храму проводив Львівський інститут археології, однак, через брак коштів відновлювальні роботи були призупинені. На сьогодні церква перебуває в аварійному стані (іл. 205 – 207). У 2023 році фахівці

ЛНАМ розробили проєкт для покриття даху гідрофобною плівкою, щоб запобігти проникненню води в приміщення, збереження стінопису та іконостасу для призупинення руйнування споруди, подальшого дослідження для розроблення проєкту консервації.

У найгіршому стані серед розглянутих церков знаходяться розписи в храмі Святого Миколи Чудотворця в Сокирниці. Проблема збереження національної спадщини, наразі, є нагальною, проте, її вирішення потребує певних задач як на державному так і на місцевому рівнях.

Отже, на сьогодні настінний живопис XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття потребує кваліфікованої реставрації. Проблема збереження національної спадщини неодноразово підіймалась сучасними науковцями, але вона і досі не вирішена. Потрібно відмітити, що демократизація влади, яка відбувається в Україні, сприяє відкриттю різних можливостей для успішного і всебічного розвитку пам'яткоохоронної сфери в країні для збереження національної спадщини, що створювалась протягом багатовікового історичного періоду. Позитивним фактором є:

- залучення в охорону культурних пам'яток суспільства, меценатів, благодійних організацій;
- підтримка на державному рівні наукових досліджень;
- популяризація цінності мистецьких об'єктів, у тому числі і на місцевому рівні;
- проведення робіт по збереженню та реставрації національної спадщини тощо.

Зважаючи на різний ступінь пошкодженості церковного малярства XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпатського краю необхідно визначити дієві шляхи для його збереження. Це питання повинно вирішуватися не тільки дослідниками-мистецтвознавцями, важливою є думка фахівців-реставраторів. Через те, що розписи знаходяться на різних стадіях руйнування, потрібно визначити: доцільність та можливість їх поновлення;

найкращі методи реставрації; підходи до консервації живопису, тобто, глибоке дослідження, створення необхідної документації, обстеження та догляд. Найбільш цінним є збереження оригінальності композицій, сюжетних сцен, образів, колориту та стилістики виконання. При реставраційних роботах слід зберігати відбитки епохи, найхарактерніші риси та елементи привнесені малярами в церковне монументальне мистецтво, щоб живопис не втратив наукову і мистецьку цінність. Велика увага має бути приділена найдрібнішим деталям, щоб уникнути спотворення історичної правди. Перед початком проведення реставраційних робіт в першу чергу необхідно визначити та усунути причини руйнування стінопису. В дерев'яних церквах реставрація розписів може включати:

- очищення від кіптяви та інших забруднень (найбільш актуально для віттаря в церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково та Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне);
- видалення перемальовування (в церкві Святого Миколая (верхній) в с. Середнє Водяне);
- доповнення та поновлення живопису (в церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця, Святої Параскеви в с. Олександрівка, Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне, Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне);
- розкриття від шпалер та фанери (в церкві Святого Миколи Чудотворця в с. Сокирниця);
- подальша консервація тощо.

Проблема збереження національних церковних пам'яток набуває сьогодні особливої гостроти, значно ширшого масштабу, обумовленого останніми подіями російсько-української війни. Це вкрай необхідно для збереження нашої національної культури в цілому.

Висновки до четвертого розділу

Визначено, що настінне малярство XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття — цінне мистецьке надбання українського народу. Проте, розписи в Новоселиці, Крайниково, Колодному та Олександрівці збережені фрагментарно і знаходяться на стадії руйнації. Втрачена автентичність розписів в Середньому Водяному після перемальовування у кінці XX століття, а в Сокирниці стінопис практично знищений. З'ясовано, що найдужче національна сакральна спадщина постраждала у XX столітті після встановлення більшовицької влади. Надбання нації в церковному мистецтві за попередні століття нищилися. Обстеження настінного живопису в церквах в зазначених населених пунктах демонструє, що він потребує невідкладних кваліфікованих реставраційних робіт.

Висвітлено головні проблеми у збереженні храмових розписів XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття: відсутність належної уваги з боку держави та на місцевому рівні до стародавніх дерев'яних церков; недостатність коштів для утримання пам'яток та проведення кваліфікованих реставраційних робіт; відсутність дієздатної служби по охороні національних пам'яток на місцевому рівні; управлінський бюрократизм при прийнятті необхідних рішень; руйнація автентичності стінопису непрофесійним перемальовуванням; некомпетентність громад, яким належать церковні пам'ятки, нерозуміння їхньої цінності; порушення правил протипожежної безпеки, що приводить до загоряння споруд; неналежні умови для збереження стінописів (ігнорування вологості в приміщенні, температурного режиму, природних факторів), підгнивання з часом дерев'яних покрівель тощо. Окреслено перспективи збереження настінного малярства в дерев'яних церквах Закарпаття.

Зазначено, що проблема збереження національної спадщини неодноразово підіймалась сучасними науковцями, але вона і досі не

вирішена. Збереження національної спадщини набуває сьогодні особливої гостроти.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження храмових настінних розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, Святої Параскеви в с. Олександрівка та Святого Миколи Чудотворця у с. Сокирниця Хустського району; Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця Виноградівського району; Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне, Святого Миколая (верхній) та Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне Тячівського району на Закарпатті виявляє їхню значну мистецьку цінність та дає підстави сформулювати наступні положення:

1. Аналіз літературних джерел за темою дисертації показав, що у вітчизняній мистецтвознавчій науці простежується обмеженість історіографічної бази, недостатність комплексного й узагальнюючого дослідження з означеного питання. Визначено, що наукові розвідки стосуються переважно сакральної архітектури та іконопису на Закарпатті, а настінні розписи XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах частково і фрагментарно розглянуті в роботах В. Д. Залозецького, П. М. Жолтовського, Г. Н. Логвина та сучасного дослідника М. В. Приймича. Орнаментальні мотиви в настінному малюванні цього періоду науковцями ґрунтовно не вивчалися. На підставі аналізу праць румунських вчених встановлено, що мистецькі взаємовпливи у сакральному живописі Закарпаття і Румунії, частини яких у XVII – XVIII століттях входили до одного регіону — Мармароського комітату (Мармароської жупи), ще не ставали предметом спеціального наукового дослідження. Проблема збереження національної спадщини України підіймалася дослідниками-попередниками та сучасними вченими, проте, вона на сьогодні не вирішена та залишається особливо важливою та актуальною.

2. Опрацювання джерельної бази, основою якої стало настінне малярство XVII – XVIII століття в означених дерев'яних церквах Закарпатської області, фотоматеріали експедицій, візуальний матеріал із наукових праць вітчизняних та іноземних дослідників, а також мистецькі твори музейних колекцій, каталоги виставок тощо, продемонструвало своєрідність розвитку монументального настінного живопису, яка проявилася в оригінальних іконографічних, стилістичних та композиційних рішеннях церковних художників. Застосування спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу та загальнотеоретичних методів наукового пізнання сприяло всебічному та глибшому вивченню теми дослідження.

3. Вперше проведено стилістичний, іконографічний, композиційний аналіз настінного живопису XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах в селах Крайниково, Новоселиці, Середньому Водяному, Олександрівці, Колодному, Сокирниці, який показав особливості його стильового розвитку на Закарпатті. Встановлено, що в храмових розписах на цій території досить тривалий період протримався вплив візантійського стилю, що проявилось, по-перше, в глибокій релігійній символіці змісту іконографічних композицій та образів, а по-друге — в канонічно стилізованій декоративній формі відображення. Поступовий розвиток ренесансу, а за ним барокового стилю, сформували в церковному малярстві Закарпаття оригінальний стилістичний синтез західноєвропейських новітніх тенденцій із давніми національними традиціями та місцевими звичаями; появу своєрідних іконографічних програм та стилістичних конструкцій; своєрідне застосування композиційних та колористичних прийомів; зближення релігійної духовної символіки із реальним життям, перехід від площинно-декоративного зображення до об'ємно-просторового тощо. Настінному малярству цього періоду характерне: поєднання різностильових елементів; розвиток від поствізантійських традицій, що асимілювалися з українським народним

мистецтвом, до барокових ознак, які, своєрідно трансформуючись, змішалися з місцевими звичаями, перетворившись на самобутній національний стиль.

4. Завдяки вперше проведеному аналізу стінопису нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в Крайниково виявлено: в «Деїсусі» біля Христа образи Йоакима та Ганни — рідкісного іконографічного сюжету в настінному живописі; застосування улюбленого національного образу «Покрова Богородиці» по центру Пророчого ряду; подібність іконографічних схем із розписами в дерев'яних церквах в Румунії, що свідчить про культурні взаємозв'язки між країнами. Визначено, що малюванню характерний лінійно-графічний стиль із застосуванням локальної пласкої плями; виражені поствізантійські традиції; золотий, червоно-теракотовий, світло-охристий, зеленувато-сірий та сіро-синій колорит. Стінопис можна датувати XVII століттям. У вітварі встановлено нові сюжетні сцени, з'ясовано, що розписи мають більше елементів реалізму і барокових рис, їх можна віднести до XVIII століття.

Розширено інформацію про настінне малювання в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці, ідентифіковано нові образи та сюжети. Визначено особливості стилістичних, іконографічних та композиційних рішень: над «Деїсусом» — образи Йоакима та Ганни на фоні пейзажу (вплив західноєвропейського мистецтва); зображення Горнього Єрусалиму в сюжеті «Страшного суду» (зв'язок з Києвом, який в XVII столітті все більше сприймався як Другий Єрусалим українськими віруючими на широких теренах колишніх земель Київської Русі); введення автором в композицію «Страшний суд» типово українських елементів із навколишнього середовища; більш архаїчний стиль, виразна графічність, площинність, обмежена кольорова гама у розписах центрального плафону та «Страстях Христових» тощо. Композиції в церкві в Новоселиці багатофігурні та багатопланові, вони є яскравим зразком українського церковного живопису

XVII – XVIII століть, синтезом візантійської іконографії з місцевими самобутніми мотивами.

Доведено, що розвиток монументального настінного живопису в церквах в Крайниково та Новоселиці чітко вписується в загальний шлях, яким йшло українське мистецтво у XVII – XVIII століттях, а народні малярі в регіонах урізноманітнювали канонічні іконографічні схеми, даючи волю своїй творчій уяві, збагачуючи українське мистецтво в контексті його національної своєрідності. Творчість народних художників-малярів у зазначений період, яку можна розглядати як певну межу між народним «наївним» та високим професійним мистецтвом, стала відображенням процесів еволюції церковного мистецтва на території Закарпаття.

Проведено реконструкцію настінного малярства XVII – XVIII століття в церкві Святого Миколая (верхній) в с. Середнє Водяне на основі упорядкування фактологічного наукового матеріалу. Встановлено, що композиційні сюжети розміщені за традиційною іконографією, яка склалася в церковному українському мистецтві у XVII столітті. Зображення титаря храму священика Никори (Миколи) в церкві стало наслідком проникнення гуманістичних ідей у церковне мистецтво. Визначено, що розписи, після перемальовування у XX столітті втратили свою автентичність.

5. Встановлено, що настінне малярство XVII – XVIII століття в церквах Святої Параскеви в селі Олександрівка та Святого Миколи Чудотворця в селі Колодне, зберігаючи духовні візантійські та давньоруські традиції, оновлені ренесансом, позначене яскраво вираженими впливами барокового стилю та західноєвропейського мистецтва. В Олександрівці образи «розумних» і «нерозумних» дів в бабинці подібні до скульптур «розумних» і «нерозумних» дів на північному порталі Магдебурзького собору; сюжети «Сім запалених свічок» та «Іоанн ковтає книгу» у наві — до гравюр Дюрера із серії «Апокаліпсису». Настінним розписам нави властива підвищена експресія, насиченість іконографічними сюжетами; малюванню в

бабинці притаманні елементи реалізму; у вівтарі стінопис схильний до канонічності зображень, композиційно побудований в авторській інтерпретації античного храму. Розпис вівтаря є варіантом подібної композиційної схеми вівтаря в церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, що свідчить про генетичний зв'язок з традиціями монументального живопису Київської Русі. Відновлено цілісну іконографічну програму розписів, ідентифіковано нові образи.

В церкві в Колодному в наві мотив «Розвідники землі Ханаанської» міг бути запозичений із відомої гравюри «Повернення з Ханаану» в Біблії Піскатора, датованій XVII століттям; серед більш традиційних схем розписів другої половини XVII століття у вівтарі, яким притаманні ренесансні ознаки, зустрічається вперше в настінному малярстві сюжет «Коронування Марії». Відновлено іконографію зруйнованих частин живопису, серед них сцени: «Жертвоприношення Авраама», «Каїн і Авель», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Воскресіння Христове» тощо; встановлено розміщення євангелістів у вівтарі за іконографією із книги пророка Єзекіїля. Дослідження стінопису в церкві вказує на роботу декількох майстрів — місцевих народних та галицького походження.

Показано, що в церкві Святого Миколи Чудотворця у Сокирниці іконографічна програма не ідентифікується, проте простежується рясне покриття стін пишним рослинним орнаментом, в якому спостерігається зображення виноградної лози, в живописі багато вигнутих обрисів, ліній, виконаних насиченим червоно-цегляним кольором, що є характерним для стилю бароко.

6. Додано й уточнено відомості про орнаментальні мотиви в настінних розписах в церквах в Крайниково, Новоселиці, Колодному, Олександрівці, Сокирниці тощо. Доведено, що орнамент в храмових розписах XVII – XVIII століття стилістично поєднувався з настінними іконографічними сюжетами, а його розвиток відбувався паралельно розвитку

монументального живопису. Орнаменти в дерев'яних церковних розписах XVII – XVIII століття відображають давньоруські й візантійські традиції, оновлені ренесансом, а згодом, новими бароковими тенденціями. В церквах в Крайниково, Новоселиці, Колодному та Олександрівці збережені структурні елементи орнаментів — це переважно рослинні та геометричні мотиви. В структурних елементах орнаментального оздоблення простежується зв'язок з народною творчістю. Порівняння храмового настінного орнаменту в Закарпатті з орнаментальним мистецтвом цього періоду в Галичині та Києві засвідчує тісні зв'язки між українськими землями.

7. Висвітлено головні проблеми у збереженні храмових розписів XVII – XVIII століття в дерев'яних церквах Закарпаття: недостатність державних коштів для утримання пам'яток та проведення кваліфікованих реставраційних робіт; відсутність дієздатної служби по охороні національних пам'яток на місцевому рівні; руйнація автентичності дерев'яних церков нефаховими перебудовами, в тому числі — непрофесійне настінне перемальовування; порушення правил безпеки, що приводить до загоряння споруд; неналежні умови для збереження стінописів (невраховання вологості в приміщенні, температурного режиму, природних факторів) тощо. Окреслено перспективи збереження настінного малярства в дерев'яних церквах Закарпаття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академік Людмила Міляєва: життя в мистецтві / авт. ідеї та упоряд. Т. Кара-Васильєва. Київ : ФОП О. О. Лопатіна, 2023. 344 с.
2. Александрович В. Джерела іконографії «Покрову Богородиці» 1646 року роботи Вишенського маляра Іллі Бродлаковича. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 24–25 листопада 2010 р. Львів, 2010. С. 145–156.
3. Александрович В. Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття. *Соціум. Альманах соціальної історії*. 2008. Вип. 8. С. 163–183.
4. Александрович В. Покров Богородиці: українська середньовічна іконографія. Львів, 2010. 465 с.
5. Александрович В. Століття Михайла Драгана. *Пам'ятки України*. 2001. № 1-2. С. 137.
6. Альбом № 10. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. 168 арк.
7. Альбом № 25. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври [1701–1800]. 33 арк.
8. Антонович Д. Розвій форм української дерев'яної церкви. *Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі*. Прага, 1926. Т. 1. С. 159–170.
9. Антонович Д. Українська культура. Мюнхен, 1988. 519 с.
10. Антонович Д. Українська культура : курс лекцій. Регенсбург, 1947. 399 с.
11. Архітектурна спадщина України / редкол. М. Дьомін (голова) та ін. Київ, 1994. Вип. 1 : Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування / за ред. В. Тимофієнка. 260 с.
12. Ашкіназі М. І. Світ дивної старовини. Ужгород : Карпати, 1969. 144 с.

13. База даних 156 втрачених об'єктів церковної архітектури Закарпаття. URL: <https://crptarchitect.org/baza-danih-czerkov-zakarpattya/> (дата звернення: 08. 07. 2024).
14. Байрак Я. Закарпатський музей народної архітектури та побуту : путівник. Ужгород : Карпати, 1986. 128 с.
15. Битинський М. Українське малярство. Торонто, 1970. 24 с.
16. Біленький Я. Т. Угроруські літописні записки. *Записки Наукового Товариства імені Шевченка* / під ред. М. Грушевського. Львів, 1911. Т. 104. С. 73–82.
17. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ : Мистецтво, 1981. 158 с.
18. «Бляшаний панцир — це кінець церкви», — дослідник дерев'яних церков Закарпаття Михайло Сирохман. *Угорська правда* : вебсайт. URL: <https://kiszonews.com/2021/09/25/%D0%B1%D0%BB%D1%8F%D1%88%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%80-%D1%86%D0%B5-%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C-%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D1%96/> (дата звернення: 17.02. 2023).
19. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Ю. Г. Гошко, автори: З. Є. Болтарович, А. Ф. Будзан, Р. П. Гарасимчук, Т. О. Гонтар [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського, Львівське відділення. Київ : Наукова думка, 1983. 304 с.
20. Великомученик Феодор Стратилат. *Храм апостола Любові* : вебсайт. URL: <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/7636> (дата звернення: 07.06.2023).

21. Вечерський В. В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Київ : Головархітектура, 2001. 350 с.
22. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України: монографія. Київ: НДІТІАМ : Головкивархітектура, 2002. 594 с.
23. Вечерський В. В. Втрачені святині. Київ: Техніка, 2004. 176 с.
24. Вечерський В. Українська народна дерев'яна архітектура. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2006. Вип. 3 (2). С. 29–46.
25. Гелитович М. Іконографічні особливості ікони «Страшного суду» 1662 року із церкви Успіння Богородиці с. Меденичі біля Дрогобича в колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 24–25 листопада 2010 р.* Львів, 2010. С. 157–161.
26. Гетьманські читання. Покрова Пресвятої Богородиці – в історії української культури та українського війська : збірник наукових статей. Вип. ІХ. Київ, 2019. 96 с.
27. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922. Ч. 1. 262 с.
28. Гошко Ю. Г. Населення українських Карпат XV–XVIII ст. Заселення. Міграції. Побут. Київ : Наукова думка, 1976. 206 с.
29. Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво : навч. посіб. Суми : Видавництво Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 152 с.
30. Гаджега В. В. Додатки к історії Русинов и руських церквей в був. жупі Земплинской. *Науковий Зборник товариства «Просвіта»*. 1932. Вип. ІХ. С. 1–67.
31. Гаджега В. В. Додатки к історії Русинов и руських церквей в жупі Угоча. *Науковий Зборник товариства «Просвіта»*. 1927. Вип. V. С. 1–62.

32. Гаджега В. В. Додатки к історії Русинов и руських церковей в Марамороші. *Науковий Зборник товариства «Просвѣта»*. 1922. Вип. I. С. 171–209.
33. Гаджега В. В. Додатки к історії Русинов и руських церковей в Ужанской жупі. *Науковий Зборник товариства «Просвѣта»*. Ужгород, 1920.
34. Гінзбург А. М. Побудова візерунків. Харків : Державне Видавництво України, 1929. 78 с.
35. Данилюк А. Г. Давня архітектура українського села: етнограф. нарис. Київ : Техніка, 2008. 256 с.
36. Державний реєстр національного культурного надбання. URL: <https://data.gov.ua/dataset/014aba3a-63ed-4edf-b6b1-b26f1ad29953> (дата звернення: 23. 07. 2023).
37. Доповідна записка, звіти про становище православної церкви на Закарпатті, відомості про православні церкви і монастирі за 1947 рік. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 2. Арк. 28.
38. Драган М. Українські деревляні церкви: генеза і розвій форм : у 2 ч. Львів : «Діло», 1937. Ч. 1. 159 с.
39. Драган М. Українські деревляні церкви: генеза і розвій форм : у 2 ч. Львів : «Діло», 1937. Ч. 2. 139 с.
40. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1: А–В. 608 с.
41. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2004. Т. 2: Г–Д. 688 с.
42. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії НАН України. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 3: Е–Й. 672 с.

43. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2013. Т. 10. Т–Я. 784 с.
44. Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом 1701–1733 г. / [Пер.] Порфирия, еп. Чигиринского. Киев : тип. Киевопечерской лавры, 1868. URL: <https://izograf.com.ua/erminia1.html> (дата звернення: 10.02.2024).
45. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII віків. Київ : Криниця, 1919. 56 с.
46. Євангеліє від Іоанна. URL: <https://www.bible.com/uk/bible/204/JHN.19.UMT> (дата звернення: 02. 08. 2024).
47. Євангеліє від Луки. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-upts-kp/evanheliye-vid-luky/> (дата звернення: 02. 08. 2024).
48. Євангеліє від Марка. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-upts-kp/evanheliye-vid-marka/> (дата звернення: 02. 08. 2024).
49. Євангеліє від Матвія. URL: <https://www.bible.com/uk/bible/204/MAT.25.UMT> (дата звернення: 12.05.2023).
50. Євангеліє від Матфея. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-upts-kp/evanheliye-vid-matfeya/> (дата звернення: 02. 08. 2024).
51. Жаборюк А. А. Давнє Українське малярство (XI–XVIII ст.). Одеса : Маяк, 2003. 206 с.
52. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом-каталог. Київ : Наукова думка, 1982. 285 с.

53. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.
54. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
55. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1983. 179 с.
56. Залозецький В. Малярство Закарпатської України (XIV–XIX). *Стара Україна*. 1925. VII-X. С. 131–139.
57. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів : Вид-во при Льв. ун-ті, 1971. 310 с.
58. Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ : Академія наук Української РСР, 1960. 184 с.
59. Заплетал Ф. Дерев'яні церкви Закарпаття. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2015. 120 с.
60. Заплетал Ф. Міста і села Закарпаття (фотоальбом) / передм. М. Мушинки; упоряд.: М. Сирохман. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші / Praha : Karpatia, 2016. 176 с.
61. Збереження дерев'яної церкви Св. Параскеви-П'ятниці у селі Олександрівка. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/event/zberezhennja-derevjanoji-cerkvi-sv-paraskevi-pjatnici-u-seli-oleksandrivka-1894.html> (дата звернення: 23. 07. 2023).
62. Іконопис XIII – початку XX століття та давньоруське декоративно-прикладне мистецтво : каталог / Авт. вступ. ст. і каталогу: С. Левченко, Г. Алавердова; Київська картинна галерея. Київ : ВД «Антиквар», 2020. 344 с.
63. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / голов. редкол.: Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ

- ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Т. 2: Мистецтво XVII–XVIII століття / редкол. тому: Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]. 334 с.
64. Історія міст і сіл Української РСР : в 26 т. / голов. редкол.: П. Т. Тронько (голова) та ін. Київ : Голов. ред. Укр. рад. енциклопедії АН УРСР, 1967–1974. Закарпатська область / редкол. тома: В. І. Белоусов (голова) [та ін.]. Київ, 1969. 786 с.
65. Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006–2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. Київ, 2011. 1087 с.
66. Історія українського мистецтва: у 6-х томах / Академія наук УРСР ; голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття / ред.: Ю. П. Нельговський (відп. ред.), Л. П. Калениченко, М. І. Марченко. Київ, 1967. 472 с.
67. Історія українського мистецтва: у 6-х томах / Академія наук УРСР ; голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття / ред.: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. Київ, 1968. 439 с.
68. Історія української культури: у 5 томах / редкол.: Б. Є. Патон (гол. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 2001–2013. Т. 5: Українська культура XX – початку XXI століть. Кн. 4: Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні / гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ, 2013. 944 с.
69. Канонічна візитація марамороських греко-католицьких парафій, яку здійснив єпископ Мукачівської греко-католицької дієцезії Михайло Ольшавський 1751 року. Державний архів Закарпатської області. Ф. 151. Оп. 1. Спр. 1290. Арк. 1–22.

70. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464 с.
71. Книга Єзекіїла 1:10. URL: <https://bible.net.ua/translation/utt/26/1/10/> (дата звернення: 02. 08. 2024).
72. Книга обліку церков та їх характеристики. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 162. Арк. 320.
73. Ковпаненко Н. Г. До історії вивчення пам'яток монументального мистецтва. *Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження*. 1998. № 24. С. 320–343.
74. Ковпаненко Н. Г. Проблеми висвітлення мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України». Київ : Інститут історії України НАН України, 2011. 120 с.
75. Ковпаненко Н. Г. Роль археологічних з'їздів останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. у дослідженні архітектурно-мистецької спадщини України. *Український історичний журнал*. 2008. № 6. С. 99–110.
76. Коковський Ф. Східними межами Лемківщини. Львів : Наш Лемко, 1937. 100 с.
77. Косів Р. Ікони ХVІІ – початку ХVІІІ ст. з церков міста Долини у контексті візитаційних описів ХVІІІ ст. *Народознавчі зошити*. 2021. № 5 (161). С. 1218–1233.
78. Косів Р. Ікони «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення). *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 24–25 листопада 2010 р. Львів, 2010. С. 75–83.
79. Косів Р. Українська іконографія Богородиці : посібник для студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2021. 112 с.

80. Культурна спадщина України. URL:
https://vue.gov.ua/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8 (дата звернення: 20.02.2023)
81. Лащук Ю. П. Гуцульська кераміка. Київ : Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1956. 82 с.
82. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 463 с.
83. Макаренко М. Орнаментация української книжки XVI–XVII ст. Київ, 1926. 70 с.
84. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.
85. Малий словник історії України / ред. кол.: В. Смолій (відп. ред.) та ін. Київ : Либідь, 1997. 464 с.
86. Манько В. Українська народна писанка. Львів : Свічадо, 2008. 42 с.
87. Маркович М. Історія 550-літнього дерев'яного храму на Закарпатті. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/dereviana-tserkva-rovesnitsia-kolumba-istoriia-550-litnogo-khramu-na-zakarpatti/> (дата звернення: 25.08.2023).
88. Міляєва Л., Логвин Г. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ : Мистецтво, 1963, 112 с.
89. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ, 2019. 415 с.
90. Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII століття. Київ : Мистецтво, 1969. 248 с.
91. Могитич І. Р. Датування та реконструкція будівельних періодів пам'ятки архітектури XVI – XVIII ст. — церкви св. Юрія у Дрогобичі. *Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація*. 1996. № 5. С. 48–55.

92. Нариси з історії українського декоративного мистецтва / ред. кол.: П. Жолтовський, Ю. Лащук, О. Чарновський. Львів : ЛНУ, 1969. 192 с.
93. Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді. Світлій пам'яті о. каноніка і протоієрея Д-ра Василя Гаджеги. Річник XIII – XIV. Ужгород : друкарня ОО Василіян, 1938. 174 с.
94. Нестеренко А. О. Іконографічна програма церковного стінопису XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному на Закарпатті (реконструкція). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79. Том 2. С. 54–61.
95. Нестеренко А. О. Настінне малярство XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне на Закарпатті. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2024. № 53. С. 81–95.
96. Нестеренко А. О. Настінний живопис XVII – XVIII ст. в церкві Святого Архистрага Михаїла в с. Крайниково на Закарпатті: синтез поствізантійських і українських народних традицій. *Art and Design*. 2024. № 2 (26). С. 137–151.
97. Нестеренко А. О. Проблема збереження сакральної архітектури на Закарпатті у другій половині XX століття. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву* : зб. тез доповідей всеукр. наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих — 2023»), Київ, 15 березня 2023 р. Київ, 2023. С. 43–44.
98. Нестеренко А. О. Сильові особливості стінопису в церкві св. Параскеви в с. Олександрівка хустського району на Закарпатті. *Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну: Василь Єрмілов* : тези до міжнар. наук. конф., 28 березня 2024 року, ХДАДМ. Харків, 2024. С. 62.
99. Нестеренко А. О. Стінопис Свято-Михайлівської церкви в с. Крайниково на Закарпатті: до проблеми збереження. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення* : тези до міжнародної наук. конф., Київ, 20–21 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 101–102.

- 100.Нестеренко А. О. Стінопис у церкві Святого Миколая у с. Середньому Водяному на Закарпатті: проблеми збереження. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до V міжнар. наук. конф., Київ, 15–16 листопада 2023 р. Київ, 2023. С. 91–92.
- 101.Нестеренко А. О. Храмова архітектура Закарпаття XVIII–XIX ст.: проблема відтворення зруйнованих церковних пам'яток. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до IV міжнар. наук. конф., Київ, 16–17 листопада 2022 року. Київ, 2022. С. 101–103.
- 102.Нестеренко А. О. Храмові розписи XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття: сьгоднішні проблеми збереження. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву* : зб. тез доповідей II всеукр. наук. конф., Київ, 04 квітня 2024 р. Київ, 2024. С. 66–68.
- 103.Нікітенко Н. Софія Київська Володимира Великого. Київ : Горобець, 2022. 588 с.
- 104.Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Київ : Наукова думка, 1991. 400 с.
- 105.Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть: проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства, 1996. 480 с.
- 106.Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої пол. XVI – першої половини XVII століття. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.
- 107.Одкровення Апостола Іоанна. URL:
<https://www.bible.com/uk/bible/204/REV.19.UMT> (дата звернення: 12.05.2023).
- 108.Одноразовий облік недіючих релігійних споруд за 1961 рік. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 52. Арк. 56.
- 109.Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1990. 94 с.

- 110.Павлуцький Г. Г. Історія українського орнаменту. Київ : Українська Академія наук, 1927. 27 с.
- 111.Пагирия В. Монастирі Закарпаття: (1360–1939). Мукачево : Мукачівсько-ужгородська православна єпархія, 1994. 114 с.
- 112.Пам'ятки архітектури й містобудування України : довідник Державного реєстру національного культурного надбання / за ред. А. П. Мардера, В. В. Вечерського. Київ, 2000. С. 108–117.
- 113.Пап С. Ікони й іконописання на Закарпатті. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. Вип. 9. С. 165–178.
- 114.Пап С. Історія Закарпаття : в 3 т. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. Т. 3. 644 с.
- 115.Пересопницьке Євангеліє 1556–1561. Дослідження. Транслітерований текст. Словопоказчик / Уклад. : І. П. Чепіга, Л. А. Гнатенко ; НАН України ; Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Інститут української мови ; Український мовно-інформаційний фонд. Київ, 2001. 703 с.
- 116.Повстенко О. Історія українського мистецтва. Ч. 1. Нюрнберг-Фюрт : Час, 1948. 56 с.
- 117.Прибега Л. Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2015. 236 с.
- 118.Прибега Л. В. Дерев'яні храми Українських Карпат. Київ : Техніка, 2007. 168 с.
- 119.Прибега Л. В. Дерев'яні храми Українських Карпат — до світової спадщини. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2012. Вип. 22. С. 74–85.
- 120.Приймич М. В. Творчість Фердинанда Видри у розвитку монументального живопису Закарпаття. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 7. С. 23–27.

121. Приймич М. В. Творчість Юлія Вірага та церковне малярство Закарпаття початку ХХ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 1. С. 45–50.
122. Приймич М. В. Церковне малярство Йосипа Бокшая як відображення особливостей неоромантизму у мистецтві Закарпаття. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. Вип. 8. С. 132–137.
123. Приймич М. В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини ХVІІІ – першої половини ХХ ст.: народна традиція, візантійська канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва. Ужгород : Карпати, 2017. 508 с.
124. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття: станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини ХХ ст.: історико-мистецтвознавчі нариси. Ужгород : Карпати, 2017. 246 с.
125. Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України : Постанова Кабінету Міністрів України від 23.05.2018 р. № 396. URL: <https://web.archive.org/web/20211225175705/https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/396-2018-%D0%BF#Text> (дата звернення: 03. 03. 2023).
126. Про охорону культурної спадщини : Закон України від 08.06.2000 р. № 1805-ІІІ. *Відомості Верховної Ради України*. 2000. № 39. Ст. 333. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> (дата звернення: 07. 02. 2023).
127. Про Перелік пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації : Закон України від 23.09.2008 р. № 574-VІ. *Відомості Верховної Ради України*. 2009. № 8. Ст. 105. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/574-17/page#Text> (дата звернення: 01.10.2023).
128. Проєкт «Українські Архітектурні Пам'ятки. Спадщина». URL:

https://www.google.com/maps/d/viewer?hl=uk&mid=1QQIDKZr_KSMC-3_bYWT8gr5-Qaw&ll=47.94163200706974%2C25.16395189332126&z=7

(дата звернення: 17. 02. 2023).

- 129.Прп. Пафнутій затворник (XIII). URL: <https://lavra.ua/uk/svyatie/pafnutij-zatvirnik/> (дата звернення: 05. 05. 2023).
- 130.Сакральне мистецтво з колекції «Студіон»: каталог творів XVI–XX століття. ПП «Фаріон», 2003. 26 с.
- 131.Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966. 156 с.
- 132.Свенціцька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII–XX століть. Київ : Мистецтво, 1991. 304 с.
- 133.Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів : Каменяр, 1990. 72 с.
- 134.Свято-Миколаївський храм, Сокирниця. URL: <https://karpaty.rocks/svyato-mikolayivskiy-hram-sokirnicya> (дата звернення: 01.10.2023).
- 135.Сирохман М. В. Будівничі закарпатських церков. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2019. 198 с.
- 136.Сирохман М. Втрачені церкви Закарпаття. Торонто-Ужгород : The Foundation of the Encyclopedia of Ukraine, 1999. 123 с.
- 137.Сирохман М. В. Дерев'яні церкви Закарпаття : міні-альбом. Ужгород : Закарпаття, 2002. 16 с.
- 138.Сирохман М. Дерев'яні церкви та дзвіниці Закарпаття. Prešov: Petra, n.o., 2016. 188 с.
- 139.Сирохман М. Нові церкви Мукачівської греко-католицької єпархії. 20 років церковного будівництва (1990–2010). Львів : МС, 2010. 315 с.
- 140.Сирохман М. П'ятдесят п'ять дерев'яних храмів Закарпаття. Київ : Грані-Т, 2008. 88 с.
- 141.Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. Львів : МС, 2000. 880 с.

- 142.Січинський В. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах. *Записки наукового товариства ім. Шевченка*. 1926. Т. CXLIV-CXLV. С. 157–170.
- 143.Січинський В. Ю. Історія українського мистецтва: Архітектура. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1956. Т. 1. 180 с.
- 144.Січинський В. Пам'ятки української архітектури. Філадельфія : Америка, 1952. Вип. 1. 63 с.
- 145.Січинський В. Пам'ятки української архітектури : альбом. 1946. 12 таблиць.
- 146.Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI–XVIII століття із села Старої Скваряви : альбом. Львів : Логос, 2009. 160 с.
- 147.Скоп Л. Церква Святого Юра. XV–XVII ст., Дрогобич. Дрогобич : Коло, 2012. 20 с.
- 148.Слободян В. Інскрипції на дерев'яних церквах. *Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація*. 2008. № 18. С. 47–85.
- 149.Слободян В. Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель. *Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація*. 1996. № 4. С. 74–159.
- 150.Слободян В. Церкви українців Румунії: південна Буковина, Задунав'я, Банат, Мармарощина. Львів : Стрім, 1994. 112 с.
- 151.Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 5 : Н–О / ред.: В. О. Винник, Л. А. Юрчук. Київ, 1974. 840 с.
- 152.Сова П. Архітектурні пам'ятники Закарпаття. Ужгород : Закарпатське обласне товариство, 1958. 104 с.
- 153.Спадщина. Колодне. Церква Миколая Чудотворця. 1470. Експедиція 2020 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/1470-2020.html> (дата звернення: 01.06.2024).

- 154.Спадщина. Колодне. Церква Миколая Чудотворця. Експедиція 2015 року.
URL: https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/2015_22.html (дата звернення: 01.06.2024).
- 155.Спадщина. Крайниково. Михайлівська церква. 1668 (1666). Експедиція 2020 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1668-1666-2020.html> (дата звернення: 03.10.2023).
- 156.Спадщина. Крайниково. Свято-Михайлівська церква. Експедиція 2015 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/2015.html> (дата звернення: 01.06.2024).
- 157.Спадщина. Новоселиця. Церква Успіння Богородиці. Експедиції 2015 та 2020 років. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1600-313.html> (дата звернення: 01.06.2024).
- 158.Спадщина. Олександрівка. Церква Св. Параскеви (1753). Експедиція 2020 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1753-2020.html> (дата звернення: 01.06.2024).
- 159.Спадщина. Олександрівка. Церква Св. Параскеви. Експедиція 2015 року URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/2015-2020.html> (дата звернення: 01.06.2024).
- 160.Спадщина. Середнє Водяне. Миколаївські церкви (верхня та нижня). Експедиція 2016 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/2016.html> (дата звернення: 01.06.2024).
- 161.Спадщина. Середнє Водяне. Церква святого Миколая (Горішня). 1428 (1600). Експедиція 2020 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/1428-1600-2020.html> (дата звернення: 01.06.2024).
- 162.Спадщина. Середнє Водяне. Церква святого Миколая (Долішня). XVII століття. Експедиція 2020 року. URL:

- <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/xvii-2020.html> (дата звернення: 01.06.2024).
163. Спадщина. Сокирниця. Церква св. Миколая. 1704. Експедиція 2015. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1704-2015.html> (дата звернення: 01.06.2024).
164. Списки приходських і приписних церков, що діяли в області в 1958 році. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 26. Арк. 34.
165. Список пам'яток архітектури Української РСР, що перебувають під охороною держави : постанова Ради Міністрів Української РСР від 24.08.1963 року. № 970. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/970-63-%D0%BF#Text> (дата звернення: 15.04. 2023).
166. Список православних церков в населених пунктах області [приблизно 1953–61 рр.]. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 48. Арк. 34.
167. Статистичні звіти про кількість православних церков і монастирів та їх фінансово-господарську діяльність за 1948 рік. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 3. Арк. 40.
168. Статистичні звіти про кількість православних церков і монастирів та їх фінансово-господарську діяльність за 1949 рік. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р–1490. Оп. 48. Спр. 4. Арк. 53.
169. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–XX століть : альбом. Київ : Либідь, 2004. 436 с.
170. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVII ст.: еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. 333 с.
171. Стінопис українських православних храмів XVIII ст. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-24/xviii-ct-wall-painting-of-ukrainian-orthodox-churches.html> (дата звернення: 15.04. 2023).

- 172.Тарас Я. Архітектура дерев'яних храмів українців Карпат: культурно-традиційний аспект. Харків : Фоліо, 2018. 672 с.
- 173.Тарас Я. Лемківська школа народного храмового будівництва. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали II міжнар. наук. конф., м. Львів, 24–25 листопада 2010 р. Львів, 2010. С. 274–281.
- 174.Тарас Я. Methodика та методи дослідження дерев'яних церков. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2010. № 25. С. 131–145.
- 175.Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура України (X–XXI ст.). *Народознавчі зошити*. 2015. № 1. С. 16–44.
- 176.Тарас Я. Українська сакральна дерев'яна архітектура : ілюстрований словник-довідник. Львів : ІН НАНУ, 2006. 582 с.
- 177.Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) : навч. посіб. для студ. вузів мистецтв та культури. Київ : Либідь, 1992. 193 с.
- 178.Українська мала енциклопедія: 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1959. Т. 3, кн. V: Літери К–Ком. С. 612.
- 179.Українська мала енциклопедія: 16 кн: у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. IX: Літери На–Ол. С. 1204.
- 180.Українська мала енциклопедія: 16 кн: у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1962. Кн. X: Літери Ол–Пер. С. 1206.
- 181.Українська мала енциклопедія: 16 кн: у 8 т. / проф. Є. Онацький. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. Буенос-Айрес, 1967. Т. 8, кн. XVI: Літери Уш–Я. С. 2048.
- 182.Українське барокко та європейський контекст / Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, Ін-т мистецтв Польської АН; редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1991. 256 с.

183. Українське монументальне малярство XVII ст. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-23/ukrainian-monumental-wall-paintings-xiii-ct.html> (дата звернення: 12.01. 2023).
184. Українське народне мистецтво. Живопис / упоряд.: Б. С. Бутник-Сіверський (керівник) [та ін.]; редкол.: В. І. Заболотний [та ін.]. Київ : Мистецтво, 1967. 183 с.
185. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. = Ukrainian Icon of the XII-XIX c. from collection NAMU : альбом / авт. ст. Л. Членова ; упоряд. Ю. Литвинець. Хмельницький : Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2005. 254 с.
186. Український музей / голов. ред. П. Курінний. Київ, 1927. 309 с.
187. Унікальна старовинна церква на Хустщині, в Олександрівці може не пережити зиму. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Zmi/186259-Unikalna-starovynna-tserkva-na-KHustshchyni-v-Oleksandrivtsi-mozhe-ne-perezhyty-zymu-VIDEO> (дата звернення: 14. 02. 2023).
188. Унікальне Закарпаття. Дерев'яний храм у селі Колодне. *Закарпатська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Ф. Потоушняка Закарпатської обласної ради* : вебсайт. URL: <https://www.biblioteka.uz.ua/unique-zak/?item=35> (дата звернення: 05. 08. 2024).
189. Унікальне Закарпаття. Дерев'яний храм у селі Новоселиця. *Закарпатська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Ф. Потоушняка Закарпатської обласної ради* : вебсайт URL: <https://www.biblioteka.uz.ua/unique-zak/index.php?item=38#photo-1> (дата звернення: 02. 08. 2024).
190. Успенська дерев'яна церква в Новоселиці. URL: [https://www.google.com/maps/place/Uspens%CA%B9ka+Derev'yana+Tserkva/a/@48.1311895,23.224986,3a,75y,340h,90t/data=!3m8!1e1!3m6!1sAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiIy!2e10!3e11!6shttps:%2F](https://www.google.com/maps/place/Uspens%CA%B9ka+Derev'yana+Tserkva/@48.1311895,23.224986,3a,75y,340h,90t/data=!3m8!1e1!3m6!1sAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiIy!2e10!3e11!6shttps:%2F)

<https://www.googleusercontent.com/Fp/FAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiIy%3Dw203-h100-k-no-pi-0-ya182.97981-ro-0-fo100!7i9784!8i4892!4m7!3m6!1s0x47382f51d7e6456f:0x9bc23f504a789a62!8m2!3d48.1311753!4d23.2249698!10e5!16s%2Fg%2F11fy93pyjt?entry=tту>

(дата звернення: 14. 02. 2023).

191. Ушкалов Л. В. Світ українського бароко. Філологічні етюди. Харків : Око, 1994. 112 с.
192. Федак М. Зображення грішників на іконах «Страшний суд» XV–XVIII століть. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. 2014. № 10 (15). С. 70–76.
193. Федак М. Ікони «Страшного суду» у колі майстрів із Судової Вишні. *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 6–7 грудня 2013 р. Львів, 2013. С. 56–61.
194. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
195. Храми України : альбом / Вступ. ст., комент. та упоряд. Л. Прибєги. Київ : Мистецтво, 2000. 296 с.
196. Церква Святого Духа в Потеличі. URL:
<https://www.google.com/maps/place/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C+%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%94%D1%83%D1%85%D0%B0/@50.2086626,23.5508577,3a,75y,246.67h,109.34t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipPFZi-e7HgmujkC08dA-J8FVJqkFvIDC5lGWOUb!2e10!6shttps:%2F%2Fh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipPFZi-e7HgmujkC08dA-J8FVJqkFvIDC5lGWOUb%3Dw900-h600-k-no-pi-19.338207622233327-ya259.65425403820257-ro-0-fo100!7i16384!8i8192!4m7!3m6!1s0x473b4a14e5e9871f:0x75287f1507ced080!8m2!3d50.2085983!4d23.5510123!10e5!16s%2Fm%2F012gbtyx?entry=tту>

[&g_ep=EgoyMDI0MTIwMy4wIKXMDSOASAFQAw%3D%3D](https://www.google.com/maps/place/St.+George's+Church/@49.3478014,23.4993314,3a,46.9y,6.82h,114.44t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipPOpfm9p5bsb00IM_qeWXhqdurHT38T4fE3id7!2e10!3e11!7i12000!8i6000!4m7!3m6!1s0x473a4dff9db5bb01:0xd042973fd6538f7e!8m2!3d49.3477281!4d23.4992985!10e5!16s%2Fm%2F05mtxfd?entry=ttu) (дата звернення: 14. 02. 2023).

197. Церква Святого Юра в Дрогобичі. URL:

https://www.google.com/maps/place/St.+George's+Church/@49.3478014,23.4993314,3a,46.9y,6.82h,114.44t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipPOpfm9p5bsb00IM_qeWXhqdurHT38T4fE3id7!2e10!3e11!7i12000!8i6000!4m7!3m6!1s0x473a4dff9db5bb01:0xd042973fd6538f7e!8m2!3d49.3477281!4d23.4992985!10e5!16s%2Fm%2F05mtxfd?entry=ttu (дата звернення: 14.10.2023).

198. Церква Святої Параскеви в Олександрівці URL:

https://www.google.com/maps/place/Church+of+St.+Paraskeva/@48.136061,23.5102863,3a,75y,127.13h,92.22t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipMUeAJJXy6NDXIDAVFC219Zjum3o1koNcDP24yZ!2e10!6shttps:%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipMUeAJJXy6NDXIDAVFC219Zjum3o1koNcDP24yZ%3Dw900-h600-k-no-pi-2.215649422911426-ya121.60929587882572-ro0-fo100!7i12000!8i6000!4m15!1m7!3m6!1s0x473783024c706555:0x8b370cdca64179ce!2sChurch+of+St.+Nicholas!8m2!3d48.1632731!4d23.6012882!16s%2Fg%2F11b7jwdw1n!3m6!1s0x4737840464b5e345:0x1303d83cb6d0f635!8m2!3d48.1359152!4d23.5103076!10e5!16s%2Fg%2F11x1nzy2z?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI0MTIwMy4wIKXMDSOASAFQAw%3D%3D (дата звернення: 14.10.2023).

199. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Київ : НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2012–2015. Т. 4 : М–Па / Ред. кол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ, 2013. 808 с.

200. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Київ : НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2012–2015. Т. 5 : Пе–С. Київ, 2015. 1040 с.

201. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Київ : НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2012–2015. Т. 6 : Т–Я. Київ, 2015. 1120 с.

- 202.Шероцкий К. В. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Киев : тип. С. В. Кульженка, 1914. 141 с.
- 203.Широцкий К. Старовинне мистецтво на Україні. Київ : Криниця, 1918. 23 с.
- 204.Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. Львів – Київ : Загальна друкарня, 1910. 256 с.
- 205.Щербаківський В. Орнаментация української хати. Рим : Богословія, 1980. 47 с. (Сер. : Українське народне мистецтво, т. 3).
- 206.Щербаківський В., Щербаківський Д. Українське мистецтво : в 2 ч. Львів – Київ, 1913–1926. Ч. 1 : Деревляне будівництво і різьба на дереві / уклад. В. Щербаківський. Львів – Київ, 1913. 86 с.
- 207.Щербаківський В., Щербаківський Д. Українське мистецтво : в 2 ч. Львів – Київ, 1913–1926. Ч. 2 : Буковинські і Галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / уклад. Д. Щербаківський. Київ – Прага, 1926. 102 с.
- 208.Щербаківський В. Українське мистецтво: вибрані неопубліковані праці. Київ : Либідь, 1995. 288 с.
- 209.Щербаківський В. М. Церкви на Бойківщині. *Записки наукового товариства ім. Шевченка*. 1913. Т. 114. С. 5–24.
- 210.Щербаківський Д. Оправи книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. Київ, 1926. 52 с.
- 211.Щербаківський Д. М. Українські дерев'яні церкви: короткий огляд розробки питання. *Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства*. 1921 р. Т. 1. С. 80–102.
- 212.Щербаківський Д. Український килим (попередні студії). Київ : Київ – Друк, 1927. 32 с.
- 213.Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ : Будівельник, 1970. 192 с.

- 214.Юрченко П. Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). Київ : Вид-во Академії архітектури УРСР, 1949. 133 с.
- 215.Baboş, A. Biserica de lemn din Sârbi Susani. *Acta Musei Maramorosiensis*, VIII, 37–48. URL:
https://www.academia.edu/98521821/Biserica_de_lemn_din_S%C3%A2rbi_Susani (дата звернення: 10.10.2023).
- 216.Baboş, A. (2020). Datările bisericilor de lemn din Apşa de Mijloc, istorii recuperate. *Memoria Ethnologica*, 74–75, 16–43.
- 217.Baboş, A. (1996). Maramureş – medieval wooden churches. *Revista Monumentelor Istorice*, 1–2, 40–65.
- 218.Baboş, A. (2019). Mărturii istorice adunate în biserica de lemn din Onceşti cu rezonanţe în arhitectura, arta și limba Țării Maramureşului. *Acta Musei Maramorosiensis*. URL:
https://www.academia.edu/41512327/M%C4%83rturii_istorice_adunate_%C3%AEn_biserica_de_lemn_din_Once%C8%99ti_cu_rezonan%C8%9Be_%C3%AEn_arhitectura_arta_%C8%99i_limba_%C8%9A%C4%83rii_Maramure%C8%99ului_Historical_testimonies_gathered_in_the_wooden_church_of_Once%C8%99ti_with_resonances_in_the_architecture_art_and_language_of_the_Country_of_Maramure%C8%99 (дата звернення: 10.10.2023).
- 219.Baboş, A. (2020). Raport de cercetare a unor picturi din bisericile de lemn maramureşene. *Acta Musei Maramorosiensis*, XVI, 604–619.
- 220.Baboş, A. (2024). *The Icons of Alexander Ponekhalsky*. Cluj-Napoca: Mega; Alba Iulia: Editura Muzeului Național al Unirii Alba Iulia.
- 221.Baboş, A. (2000). *Three centuries of carpentering churches. A chronological approach to the sacred wooden architecture of Maramureş*. Lund: Lunds universitet.
- 222.Baboş, A. (2004). *Tracing a Sacred Building Tradition. Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureş until the turn of the 18th Century*. Lund: Lunds universitet.

- 223.Beale, G. K. (1999). *The Book of Revelation (New International Greek Testament Commentary (NIGTC))*. Michigan: Eerdmans.
- 224.Betea, R. (2013). Icoana Judecării de Apoi din biserica de lemn din Budești Josani (județul Maramureș). *Apulum*, 1, 71–112. URL: https://www.academia.edu/5282390/Icoana_Judec%C4%83%C5%A3ii_de_Apoi_din_biserica_de_lemn_din_Bude%C5%9Fti_Josani_jude%C5%A3ul_Maramure%C5%9F (data звернення: 10.10.2023).
- 225.Bîrlea, I. (1909). *Însemnări din bisericile Maramureșului*. București: Atelierele Grafice Socec & Co.
- 226.Brătulescu, V. (1941). *Biserici din Maramureș*. București: Monitorul Oficial si Imprimeriile statut.
- 227.Bud, T. (1911). *Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureș din timpurile vechi până în anul 1911*. Gherla: Cu literile tipografiei diecezane.
- 228.Ciubotă, V., Rus, V., & Misiuk, M. (Eds.). (2015). *Episcopia greco-catolică de Mukacevo documente* (3 vol.). Satu Mare: Editura Muzeului Sătmărean.
- 229.Codrea, E. (2009). Biserici de lemn maramureșene în Ucraina. *Familia română. Biserici de lemn din Maramureș*, 10, 15–17.
- 230.Graham, B. (1985). *Approaching hoofbeats: the four horsemen of the Apocalypse*. New York: Avon.
- 231.Himka, John-Paul (2009). *Last Judgment Iconography in the Carpathians*. Toronto: University of Toronto Press.
- 232.Morris, L. (1987). *The Book of Revelation: an introduction and commentary*. Leicester: Inter-Varsity Press.
- 233.Mounce, R. H. (1997). *The Book of Revelation*. Michigan: Eerdmans.
- 234.Panofsky, E. (1924). *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig – Berlin: B. G. Teubner.
- 235.Pop, N. L. (2009). Bisericile vechi maramureșene de lemn din Apșa de Mijloc, Ucraina. *Familia română. Biserici de lemn din Maramureș*, 10, 18–20.

236. Pop-Bratu, A. (1982). *Pictura murală maramureșeană. Meșteri zugravi și interferențe stilistice*. București: Meridiane.
237. Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: G. Siemens.
238. Sičynskýj, V. (1940). *Dřevěné stavby v Karpatské oblasti*. Praha: Orbis.
239. Ștefănescu, I. D. (1973). *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București: Editura Meridiane.
240. Vavroušek, B. (1929). *Církevní památky na Podkarpatské Rusi*. Praha: Kvasnička a Hampl.
241. Wölfflin H. (1888). *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: T. Ackermann.
242. ZALOZIECKY, W. R. (1926). *Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern*. Wien: Krystall-Verlag.
243. Zapletal, F. (1923). Dřevěné chrámy jihokarpatských Rusínů. In J. Chmelar & S. Klima *Podkarpatská Rus. Obraz poměrů přírodních, hospodářských, politických, církevních, jazykových a osvětových* (pp. 117–121). Praha: Orbis.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 75.052:726::27-523.42-035.3](477.8)"16|17":7.025.3 (04)

Нестеренко Андрій Олександрович

**НАСТІННІ РОЗПИСИ XVII – XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ
ЗАКАРПАТТЯ: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
СПАДЩИНИ**

ДОДАТКИ

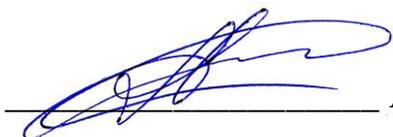
Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Дисертація на здобуття наукового ступеня

доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. О. Нестеренко

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна
Член-кор. НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

ДОДАТОК А
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2:

1. Церква Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково Хустського району на Закарпатті, XVII століття (1668 р.) [155].
2. Церква Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково Хустського району на Закарпатті, XVII століття (1668 р.) [155].
3. Центральна вежа церкви Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково Хустського району на Закарпатті, XVII століття (1668 р.) [155].
4. Охоронна табличка на вході до церкви Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково Хустського району на Закарпатті [155].
5. Церква Святого Миколая в Будешті Джосані в Румунії, XVII століття (1643 р.) [Țețcu Mircea Rareș].
6. Залишки розпису на південній стіні нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [156].
7. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково (XVII століття) [155].
8. Схема розпису в церкві в Ончешті в Румунії, (роботи художника Олекси в 1747 – 1748 рр. на східній стіні, реконструкція 2019 року) [218, с. 12].
9. Розпис східної стіни нави в церкві Святого Миколая в Будешті Джосані, (Румунія, 1762 р.) [Țețcu Mircea Rareș].
10. «Деїсус», фрагмент розпису в церкві Святого Юра в Дрогобичі [197].
11. «Деїсус», фрагмент розпису в церкві Святого Духа в Потеличі [196].
12. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVII століття [155].
13. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVII століття [155].

14. «Покрова Пресвятої Богородиці», фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVII століття [155].
15. «Покров Богородиці», XVII ст., ікона із церкви с. Тур'є (Львівська обл.) [79, с. 42].
16. «Покров Богородиці», XVII ст., ікона із церкви с. Корчин (Львівська обл.) [79, с. 42].
17. «Покров Богородиці», кін. XV ст., ікона із церкви с. Рихвальд (Польща) [79, с. 40].
18. Розпис нави в церкві Різдва Богородиці в Ієуді (Румунія, XVIII століття) [Țetcu Mircea Rareș].
19. Фрагмент розпису нави в церкві Різдва Богородиці в Калінешті-Каєні (Румунія, XVIII століття) [Țetcu Mircea Rareș].
20. Розпис стіни нави в церкві Святої Параскеви в Сарбі-Сусані в Румунії (Храм, розписаний Олександром Понегольським у 1760 році, фото 1995 року) [215, с. 38].
21. Фрагмент розпису нави в церкві Святого Миколая в Будешті-Сусані (Румунія, XVIII століття) [Țetcu Mircea Rareș].
22. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVII століття [155].
23. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVII століття [155].
24. «Святий Миколай», розпис на північній стіні нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
25. «Архангел Михаїл», розпис на південній стіні нави в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
26. «Святий Миколай», фрагмент розпису східної стіни вітваря в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVIII століття [155].

27. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVIII століття [155].
28. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVIII століття [155].
29. «Житіє св. Марії Єгипетської», 1714 р. Розписи в церкві св. Юра в Дрогобичі [171].
30. Палиця «Архангел Михаїл, св. Варвара та св. Уляна». 1734. Майстерні Києво-Флорівського Монастиря. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник [70, с. 96].
31. Покров «Коронування Богородиці». Середина XVIII ст. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник [70, с. 113].
32. Фрагмент розпису вівтаря в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково, XVIII століття [155].
33. «Святий», розпис арки проходу між навою і вівтарем в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
34. «Святий», розпис арки проходу між навою і вівтарем в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
35. «Архидиякон», розпис арки проходу між навою і вівтарем в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
36. «Архидиякон», розпис арки проходу між навою і вівтарем в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
37. «Архангел», фрагмент розпису арки проходу в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
38. «Архангел Михаїл», фрагмент розпису арки проходу в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
39. «Херувими», розпис арки проходу між навою і вівтарем в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].
40. «Херувим», фрагмент розпису арки проходу між навою і вівтарем в церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково [155].

41. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті, XVII століття [157].
42. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті, XVII століття [157].
43. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті, XVII століття [157].
44. Охоронна табличка на вході до церкви Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
45. Фрагмент розпису нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті, XVII – XVIII століття [157].
46. Схема розписів нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [53, с. 151].
47. «Деісусний чин», фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця (фото Ю. Крилівця) [157].
48. Фрагмент розпису північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
49. Фрагмент розпису південної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [190].
50. «Деісус». Фрагмент стінопису в церкві Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич Львівської обл. [183].
51. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
52. Реставрація настінного живопису східної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, XX століття [157].
53. «Розп'яття», фрагмент розпису в церкві Святого Духа в с. Потелич Львівської обл. [196].

54. «Страшний суд», розпис північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, друга половина XVII століття [157].
55. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця (фото Ю. Крилівця) [157].
56. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця (фото Ю. Крилівця) [157].
57. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця (фото Ю. Крилівця) [157].
58. Ікона «Страшний суд» з с. Лип'є (Республіка Польща). Перша половина XVII століття [193, с. 59].
59. Ікона «Страшний суд» з с. Плав'є Львівської обл. Середина XVII століття [193, с. 57].
60. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, друга половина XVII століття [67, с. 164].
61. «Авраам», фрагмент сцени «Раю», розпис на північній стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, друга половина XVII століття [53, с. 96].
62. «Яків» (син Ісаака), фрагмент сцени «Раю», розпис на північній стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, друга половина XVII століття [53, с. 90].
63. «Праотець Авраам». Фрагмент розпису вівтарної частини церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич Львівської обл. [89, с. 41].

64. «Похід праведників до раю». Фрагмент настінного розпису в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця. Копія худ. Ю. І. Хімча [53, с. 95].
65. «Цар Соломон». Фрагмент стінопису в церкві Святого Юра в м. Дрогобич Львівської обл. [89, с. 284].
66. «Дорога до раю». Фрагмент композиції «Страшний суд». Стінопис в церкві Святого Юра в м. Дрогобич Львівської обл. [89, с. 98].
67. «Похід Богородиці зі св. дівами до раю». Стінопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври, початок XVIII століття [171].
68. «Грішники, що прямують до пекла». Фрагмент композиції «Страшний суд». Стінопис в церкві Святого Юра в м. Дрогобич [89, с. 99].
69. Реставрація настінного живопису північної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, XX століття [157].
70. «Страсті Христові», фрагмент розпису західної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
71. «Страсті Христові», фрагмент розпису західної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
72. «Страсті Христові», фрагмент розпису південної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
73. «Дерево Єссея», фрагмент розпису західної стіни нави в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
74. Розпис центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [190].
75. «Каїн і Авель», розпис центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
76. «Жертвування Авраама», розпис центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].

77. «Ісус Христос», розпис центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [190].
78. «Богородиця», розпис центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [190].
79. Фрагмент розпису центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
80. Фрагмент розпису центрального плафона в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [157].
81. Фелон, фрагмент, кінець XVII століття, оксамит, золотні та срібні нитки, «у прикріп» [70, с. 89].
82. Фелон «Печерська Богоматір», фрагмент, XVII століття, оксамит, золотні та срібні нитки, «у прикріп», обличчя шиті «по контуру» на саеті, [70, с. 43].
83. Фелон «Собор Архистратига Михаїла», початок XVIII століття, оксамит, золотні та срібні нитки, обличчя шиті «по контуру» на саеті [70, с. 44].
84. Фелон, фрагмент, кінець XVII століття, оксамит, золотні та срібні нитки, «у прикріп», обличчя шиті «по контуру» на саеті, [70, с. 41].
85. Фрагмент розпису нави в церкві Святого Духа в Потеличі [196].
86. Стінопис шатра церкви Пресвятої Трійці в с. Сихів на Львівщині [183].
87. Церква Святого Миколая (верхня) в Середньому Водяному Рахівського району на Закарпатті, XVII століття [161].
88. Церква Святого Миколая (нижня) в Середньому Водяному Рахівського району на Закарпатті, XVII століття [162].
89. Охоронна табличка на вході до церкви Святого Миколая (нижньої) в Середньому Водяному [162].
90. Схема розписів нави в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному [53, с. 153].

91. Схема розписів бабинця в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному [53, с. 153].
92. Фрагмент настінного розпису нави в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному. Копія худ. Ю. І. Хіміча [53, с. 103].
93. Фрагмент настінного розпису нави в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному. Копія худ. Ю. І. Хіміча [53, с. 102].
94. «Святитель», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному [53, с. 109].
95. «Святий Стефан», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному [53, с. 115].
96. «Іерей Никора», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному [53, с. 106].
97. «Свята Катерина», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному. Копія худ. Ю. І. Хіміча [53, с. 100].
98. «Свята Варвара», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному. Копія худ. Ю. І. Хіміча [53, с. 101].
99. «Богоматір», фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, 50 – 60-ті роки XVII століття [67, с. 156].
100. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX століття [161].
101. «Богородиця», фрагмент розпису стелі бабинця в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX століття [161].
102. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX століття [161].
103. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX століття [161].

104. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, кінець ХХ століття [161].
105. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному кінець ХХ століття, [161].
106. Фрагмент розпису стелі бабинця в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, кінець ХХ століття [161].
107. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].
108. Фрагмент розпису стелі бабинця в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].
109. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].
110. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].
111. Розпис стелі бабинця в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].
112. Фрагмент розпису стелі бабинця в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].
113. Фрагмент розпису в бабинці в церкві Святого Миколая (нижній) в Середньому Водяному [162].

Ілюстрації до розділу 3:

114. Церква Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району на Закарпатті, ХVІІІ століття [158].
115. Церква Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району на Закарпатті, ХVІІІ століття [158].
116. Церква Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району на Закарпатті, ХVІІІ століття [159].

117. Схема розпису бабинця та вівтаря в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка [53, с. 154].
118. Схема розпису нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка [53, с. 154].
119. «Втеча до Єгипту», «Воїни Ірода, що шукають Христа», «Діви розумні» в медальйонах. Розпис північної стіни бабинця церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
120. «Вершники Апокаліпсису» та «Діви нерозумні» в медальйонах. Розпис південної стіни бабинця церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
121. «Діва нерозумна», фрагмент розпису південної стіни бабинця церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка. Копія худ. Ю. І. Хіміча [53, с. 110].
122. «Вершник», розпис на північній стіні бабинця церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка. Копія худ. Ю. І. Хіміча [53, с. 107].
123. Розпис західної стіни бабинця церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [159].
124. «Страшний суд», розпис східної стіни бабинця церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [159].
125. Образи мучеників в медальйонах. Фрагмент розпису південної стіни нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
126. «Biserica din Budești (Susani). Scene din altar» (Церква в Будешті (Сусані). Сцени з вівтаря) [226, с. 27].
127. Образи мучениць в медальйонах. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
128. Фрагмент розпису південної стіни нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].

129. Фрагмент розпису південної стіни нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
130. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
131. Фрагмент розпису склепіння нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [159].
132. «Євангеліст Марко», фрагмент розпису на південній стороні склепіння нави на церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
133. «Євангеліст Лука», фрагмент розпису на північній стороні склепіння нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
134. «Євангеліст Матвій», фрагмент розпису на північній стороні склепіння нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
135. Фрагмент розпису на південній стороні склепіння нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
136. «Сон Якова» та «Колісниця пророка Іллі», фрагмент розпису на північній стороні склепіння нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
137. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
138. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
139. «Всевидяче око» в оточенні херувимів і ангелів. Фрагмент розпису склепіння вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [159].
140. Фрагмент розпису південної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].

141. Фрагмент розпису південної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
142. Фрагмент розпису північної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
143. Фрагмент розпису південної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [159].
144. Фрагмент розпису південної стіни вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
145. Розпис вівтаря церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [159].
146. Розпис західної стіни нави церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII століття [198].
147. Церква Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця Хустського району на Закарпатті, XVIII століття [163].
148. Охоронна табличка на вході до церкви Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця [163].
149. Інтер'єр церкви Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця, 2015 рік [163].
150. Інтер'єр церкви Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця, 2015 рік [163].
151. Інтер'єр церкви Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця, 2015 рік [163].
152. Фрагмент розпису церкви Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця [163].
153. Церква Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне Тячівського району на Закарпатті, XVI – XVII століття [153].
154. Церква Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне Тячівського району на Закарпатті, XVI – XVII століття [153].

155. Церква Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне Тячівського району на Закарпатті, XVI – XVII століття [154].
156. Охоронна табличка на вході до церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне [153].
157. Схема розпису склепіння вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне [53, с. 152].
158. Схема розпису вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне [53, с. 152].
159. Схема розпису нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне [53, с. 152].
160. «Дерево Єссея», розпис західної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
161. Розпис на огорожі хорів у нижній частині західної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
162. «Взяття під варту», розпис південної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
163. «Бічування», розпис південної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
164. Сцена із «Страстей Христових», розпис південної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
165. «Розп'яття», розпис північної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
166. «Зняття з хреста», розпис північної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
167. «Воскресіння», розпис північної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
168. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [154].

169. «Трійця новозавітна», розпис склепіння нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
170. Фрагмент розпису склепіння нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
171. Фрагмент розпису склепіння нави церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, XVIII століття [153].
172. Фрагмент розпису північної стіни вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
173. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
174. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
175. Фрагмент розпису південної стіни вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
176. Фрагмент розпису південної стіни вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
177. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на північній стіні вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
178. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на східній стіні вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].

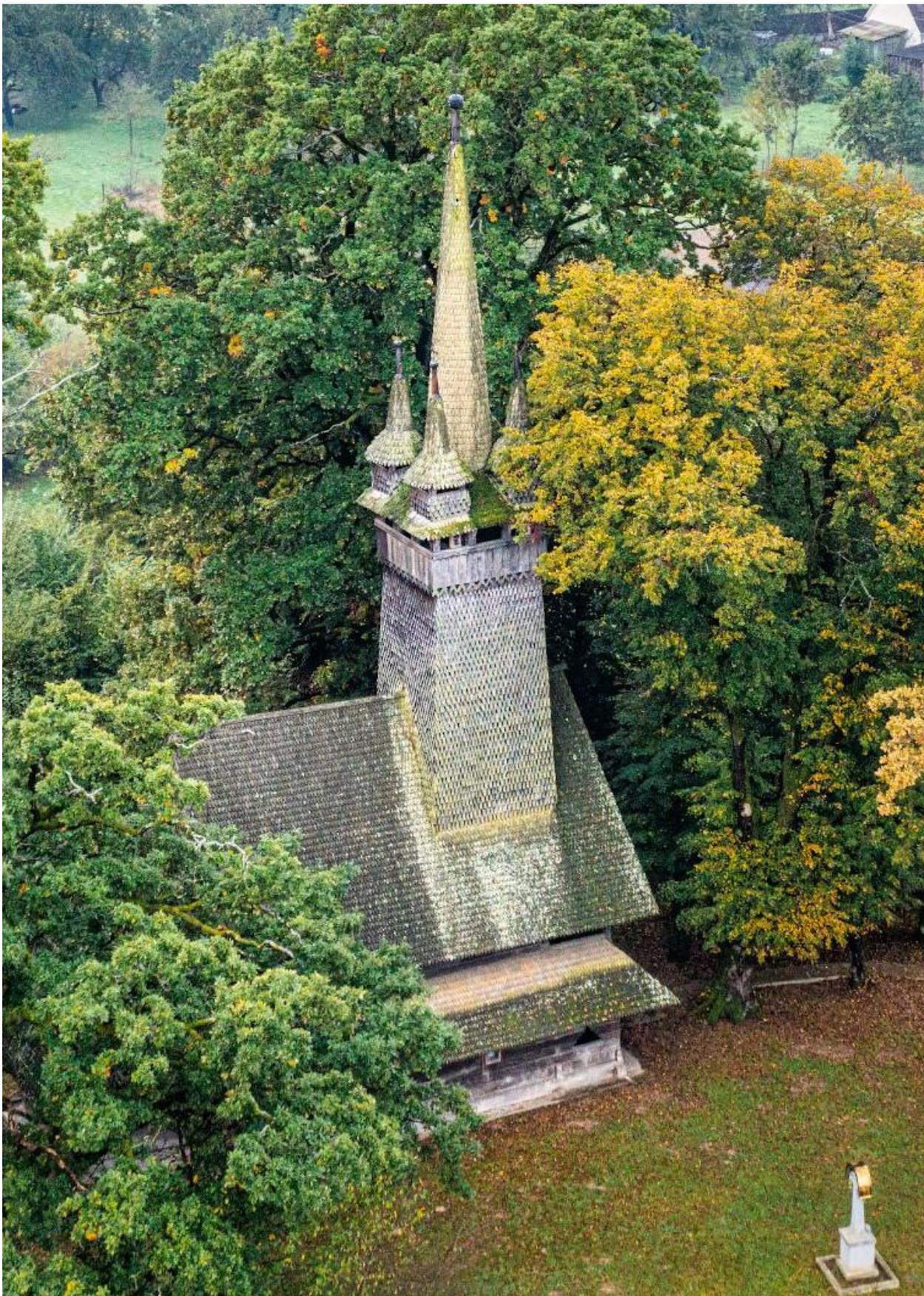
179. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на північній стіні вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне. Копія худ. Ю. І. Хімча [53, с. 104].
180. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на східній стіні вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне. Копія худ. Ю. І. Хімча [53, с. 105].
181. «Євангеліст Лука», «Христос-вчитель», «Євангеліст Марко», фрагмент розпису на північній стороні коробового плафону вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
182. «Євангеліст Матвій», «Іоанн Предтеча», «Євангеліст Іоанн», фрагмент розпису на південній стороні коробового плафону вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
183. «Ангели, що трублять», фрагмент розпису коробового плафону вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
184. «Знамення Богородиці», фрагмент розпису коробового плафону вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].
185. «Коронування Богородиці», фрагмент розпису східної стіни вівтаря церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [154].
186. «Виноградна лоза», орнамент у вівтарі церкви Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне, друга половина XVII – початок XVIII століття [153].

Ілюстрації до розділу 4:

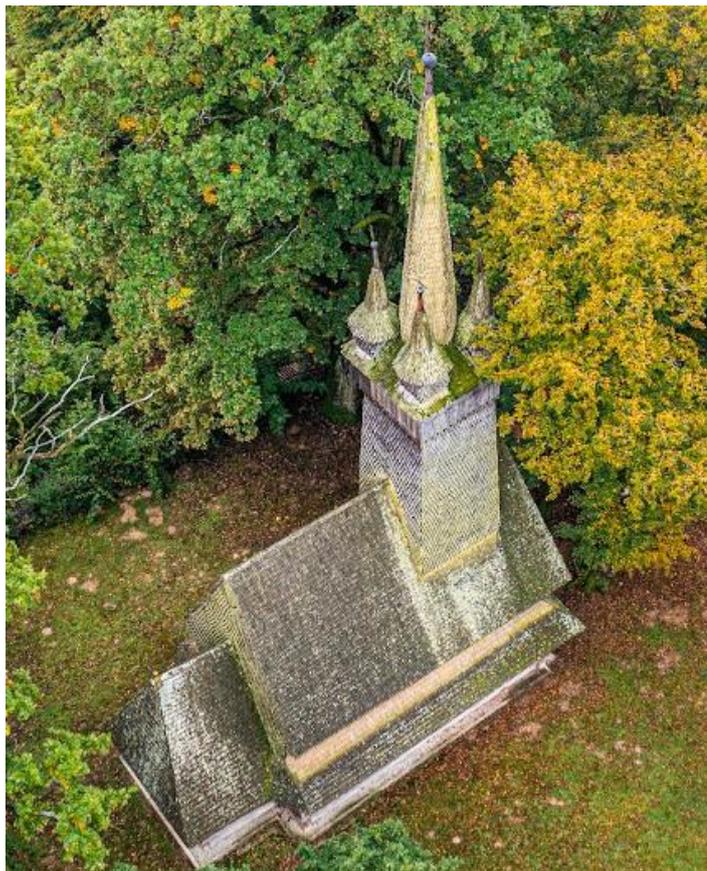
187. Стан збереженості розписів у наві в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця [157].
188. Церква Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково Хустського району на Закарпатті, XVII століття [155].
189. Церква Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково Хустського району на Закарпатті, XVII століття [155].
190. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному на 2016 рік [160].
191. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному на 2020 рік [161].
192. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному на 2020 рік [161].
193. Центральний шпиль церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному, стан на 2016 рік [160].
194. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая (верхньої) в Середньому Водяному на 2016 рік [160].
195. «Renovarea bisericii de lemn 2011 – 2013» (ремонт дерев'яної церкви). Фотоматеріали проведення ремонтних робіт по відновленню дерев'яної церкви (нижньої) в Середньому Водяному, 2011 – 2013 роки [162].
196. Церква Святого Миколая (нижня) в Середньому Водяному, експедиція 2020 року [162].
197. Церква Святого Миколая (нижня) в Середньому Водяному, стан після реставрації, експедиція 2016 року [160].
198. Центральна вежа церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному, стан на 2020 рік [153].
199. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 рік [153].

200. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 рік [153].
201. Стан церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 рік [153].
202. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 рік [153].
203. Східна стіна нави в церкві Святого Миколая Чудотворця в Колодному, стан на 2020 рік [153].
204. Стан церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 рік [153].
205. Стан гонтового покриття церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка на 2015 рік [159].
206. Центральна вежа церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка, стан на 2015 рік [159].
207. Стан гонтового покриття церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка на 2020 рік [158].

ДОДАТОК Б
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



1. Церква Святого Архистратига Михаїла у с. Крайниково, XVII ст.



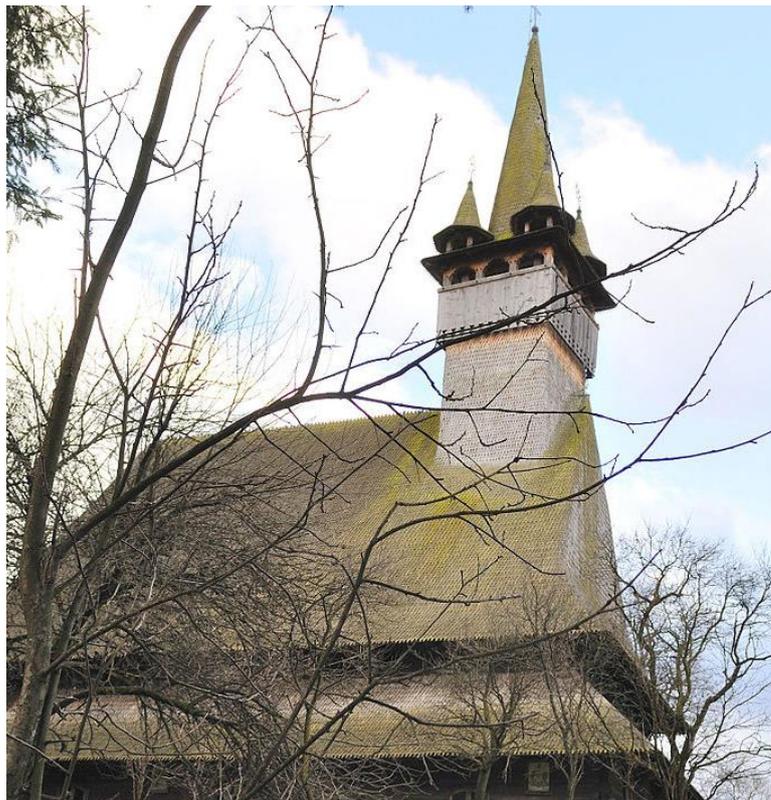
2. Церква Святого Архистратига Михаїла у с. Крайниково, XVII ст.



3. Центральна вежа церкви Святого Архистратига Михаїла у с. Крайниково,
XVII ст.



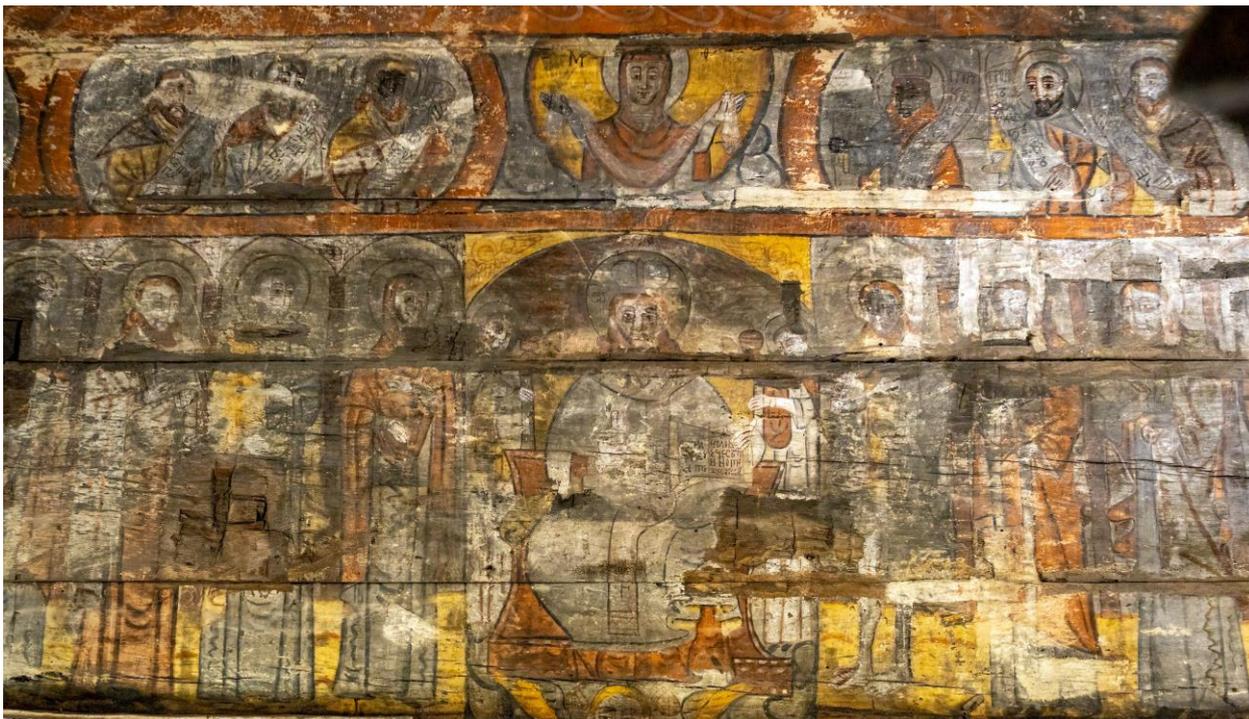
4. Охоронна табличка на вході до церкви в Крайниково



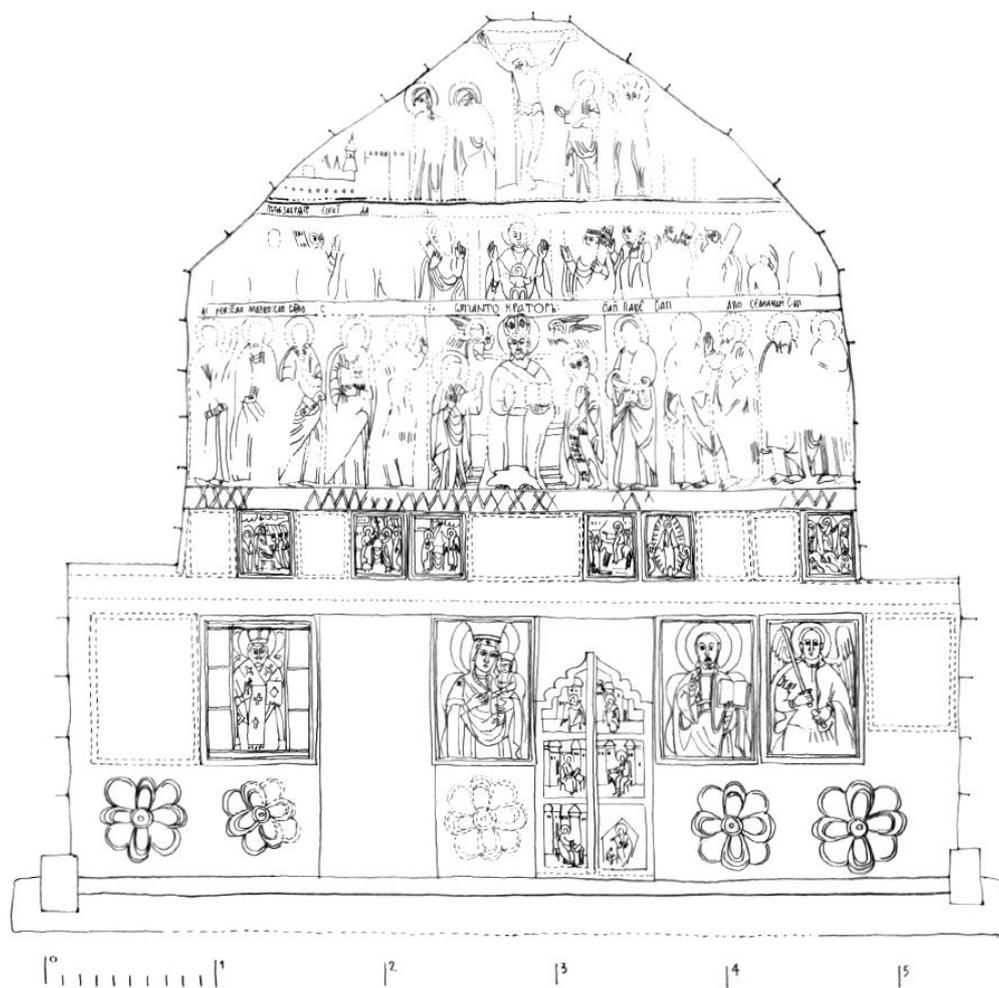
5. Церква Святого Миколая в Будешті Джосані (Румунія), XVII ст.



6. Залишки розпису на південній стіні нави в церкві в с. Крайниково



7. Фрагмент розпису східної стіни нави в церкві в с. Крайниково, XVII ст.



8. Схема розпису в церкві в Ончешті (Румунія), реконструкція 2019 року



9. Розпис східної стіни нави в церкві Святого Миколая в Будешті Джосані (Румунія), XVIII ст.



10. «Деісус», фрагмент розпису в церкві Святого Юра в Дрогобичі



11. «Деісус», фрагмент розпису в церкві Святого Духа в Потеличі



12. Фрагмент розпису східної стіни нави в с. Крайниково, XVII ст.



13. Фрагмент розпису східної стіни нави в с. Крайниково, XVII ст.



14. «Покрова Пресвятої Богородиці», фрагмент розпису східної стіни нави в с. Крайниково, XVII ст.



15. «Покров Богородиці», XVII ст., ікона (с. Тур'є, Львівська обл.)



16. «Покров Богородиці», XVII ст., ікона (с. Корчин, Львівська обл.)



17. «Покров Богородиці», кін. XV ст., ікона (с. Рихвальд, Польща)



18. Розпис нави в церкві Різдва Богородиці в Ієуді (Румунія), XVIII ст.



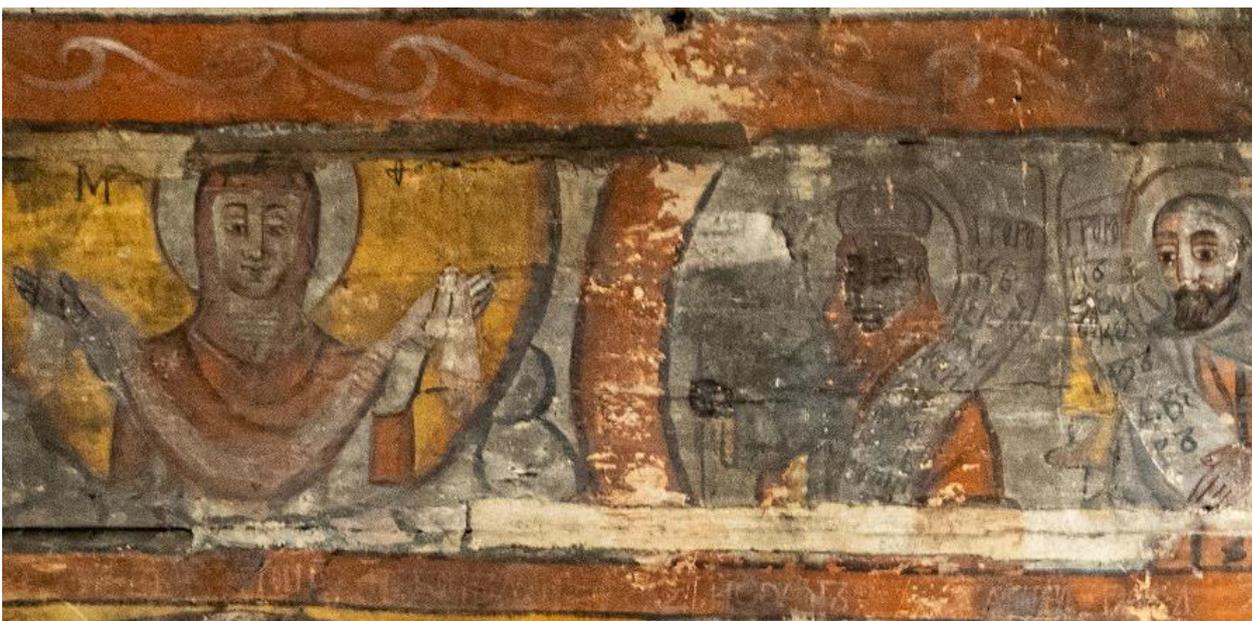
19. Фрагмент розпису нави в церкві Різдва Богородиці в Калінешті-Каєні (Румунія), XVIII ст.



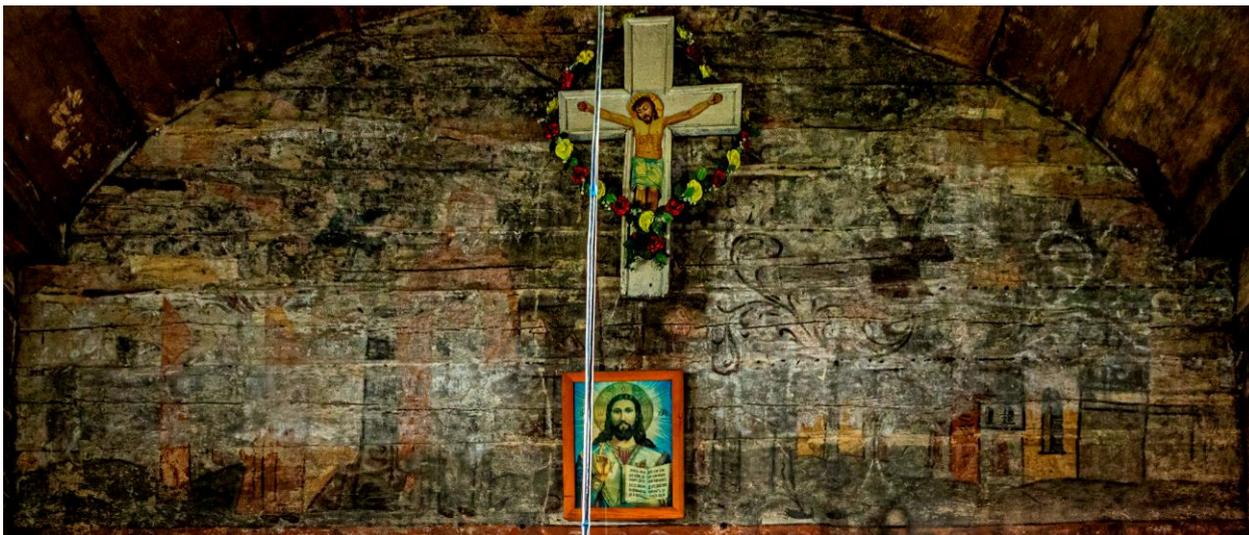
20. Розпис стіни нави в церкві Святої Параскеви в Сарбі-Сусані (Румунія), XVIII ст.



21. Фрагмент розпису нави в церкві Святого Миколая в Будешті-Сусані (Румунія), XVIII ст.



22. Фрагмент розпису східної стіни нави в с. Крайниково, XVII ст.



23. Фрагмент розпису східної стіни нави в с. Крайниково, XVII ст.



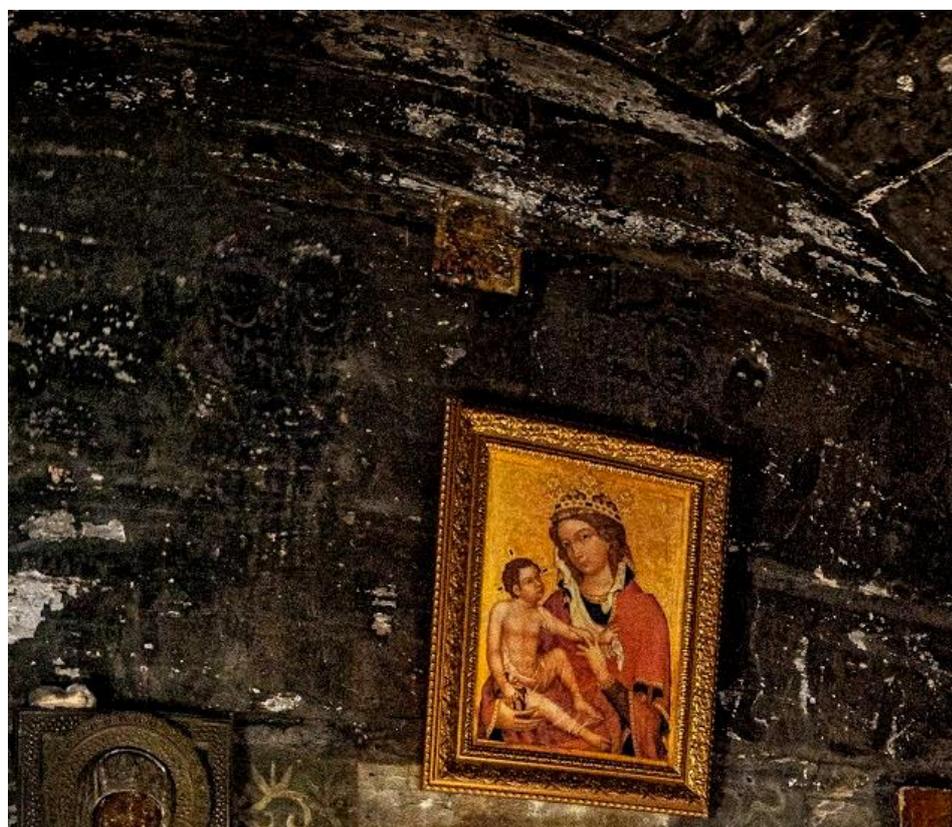
24. «Святий Миколай», розпис на північній стіні нави в с. Крайниково



25. «Архангел Михаїл», розпис на південній стіні нави в с. Крайниково



26. «Святий Миколай», фрагмент розпису східної стіни вітваря в Крайниково, XVIII ст.



27. Фрагмент розпису східної стіни вітваря в с. Крайниково, XVIII ст.



28. Фрагмент розпису східної стіни вітваря в с. Крайниково, XVIII ст.



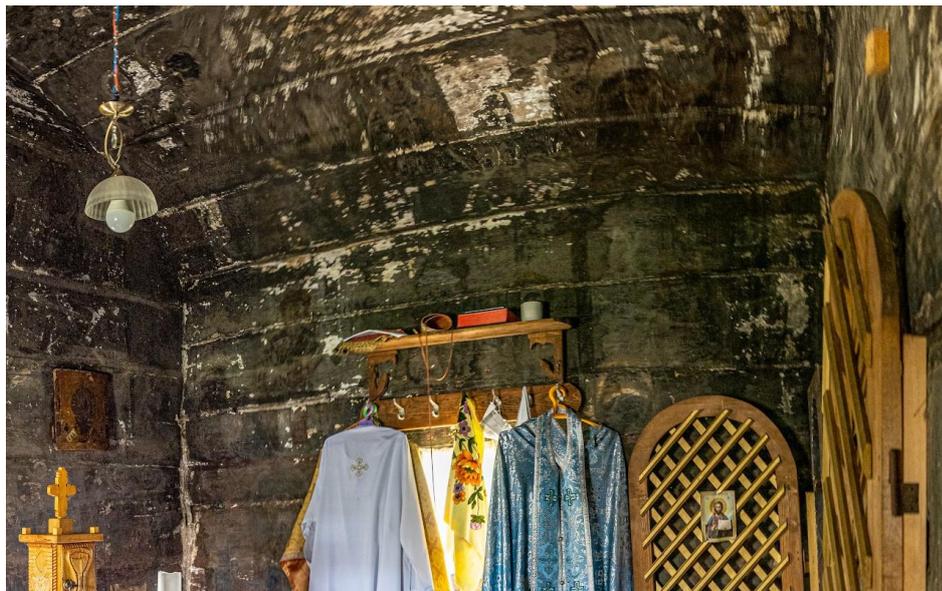
29. «Житіє св. Марії Єгипетської», 1714 р., церква Св. Юра, м. Дрогобич



30. Палиця «Архангел Михаїл, св. Варвара та св. Уляна». 1734 р.



31. Покров «Коронування Богородиці». Середина XVIII ст.



32. Фрагмент розпису вівтаря в с. Крайниково, XVIII ст.



33. «Святий», розпис арки проходу між навою і вівтарем в Крайниково

34. «Святий», розпис арки проходу між навою і вівтарем в Крайниково



35. «Архидиякон», розпис арки проходу між навою і вівтарем в Крайниково

36. «Архидиякон», розпис арки проходу між навою і вівтарем в Крайниково



37. «Архангел», фрагмент розпису арки проходу в Крайниково

38. «Архангел Михаїл», фрагмент розпису арки проходу в Крайниково



39. «Херувими», розпис арки проходу між навою і вівтарем в Крайниково



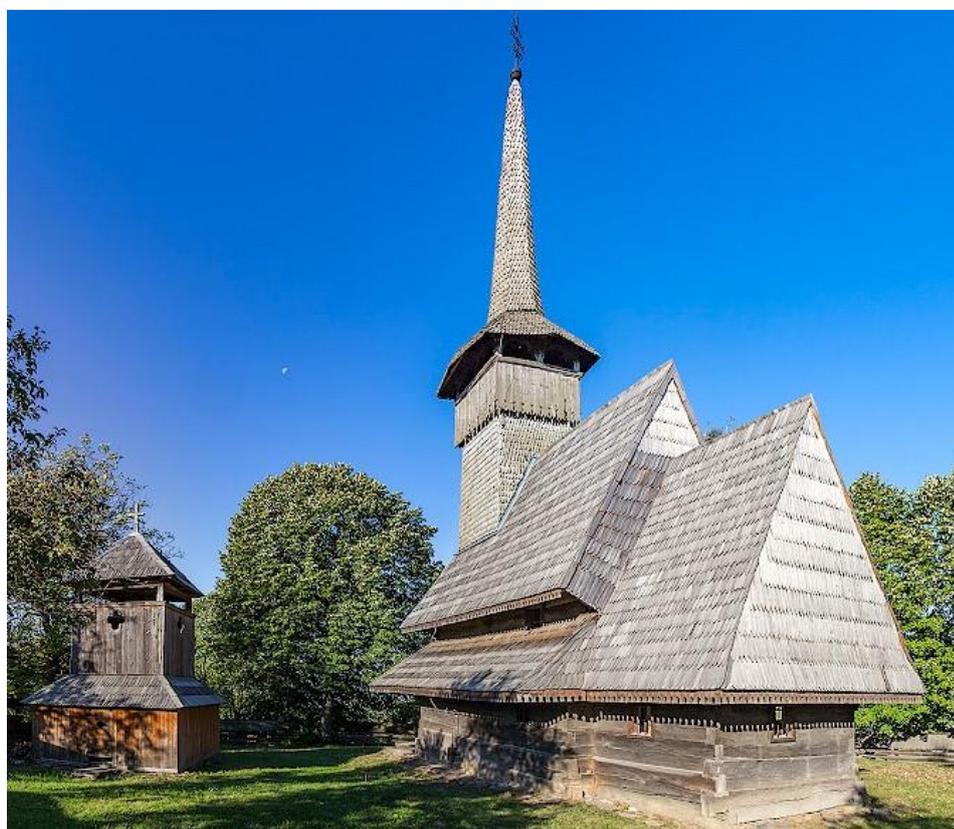
40. «Херувим», фрагмент розпису арки проходу між навою і вівтарем в Крайниково



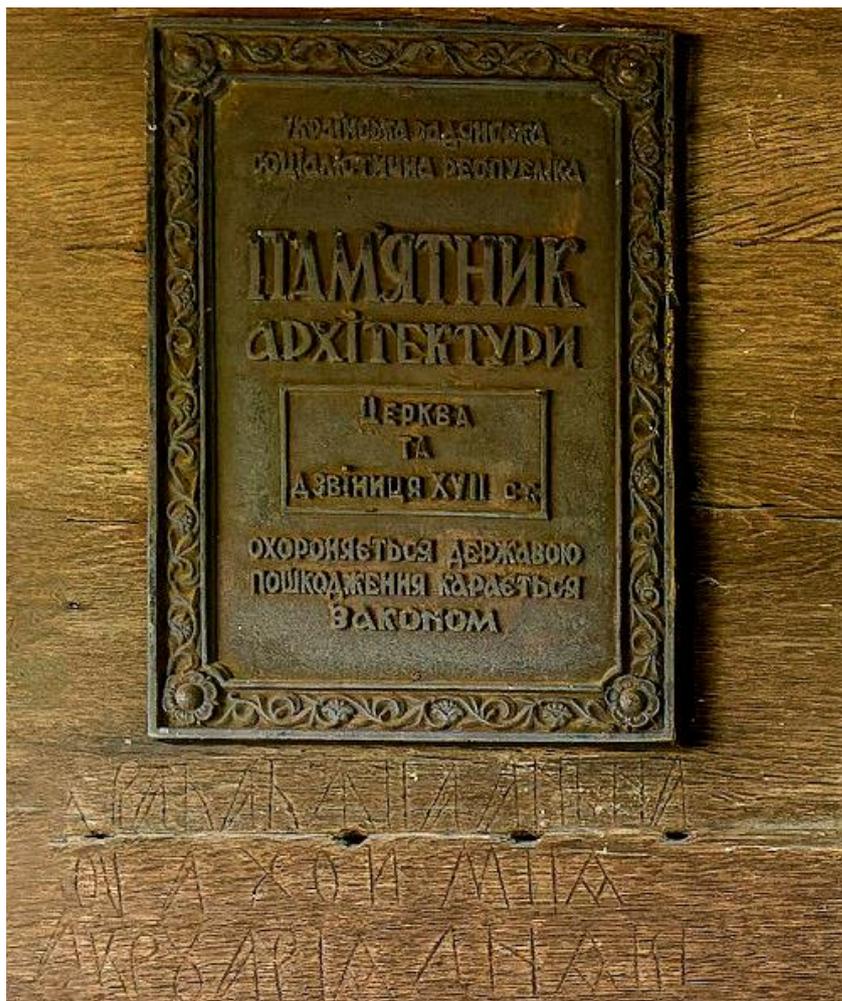
41. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, XVII ст.



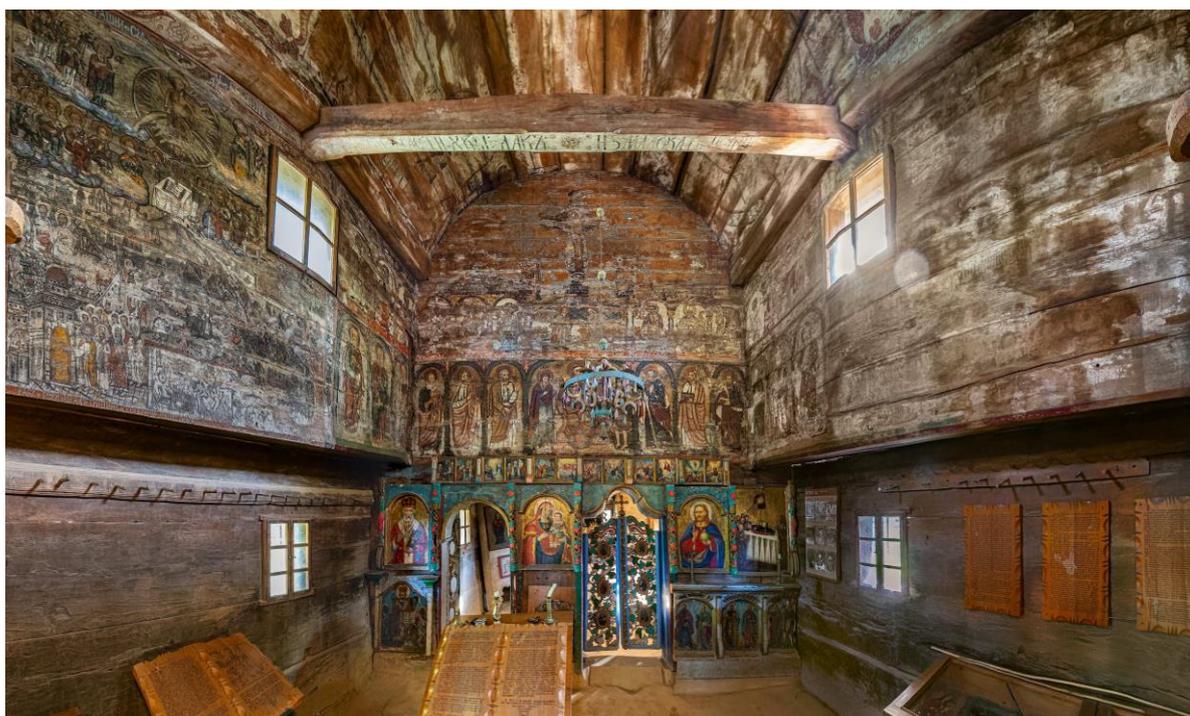
42. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, XVII ст.



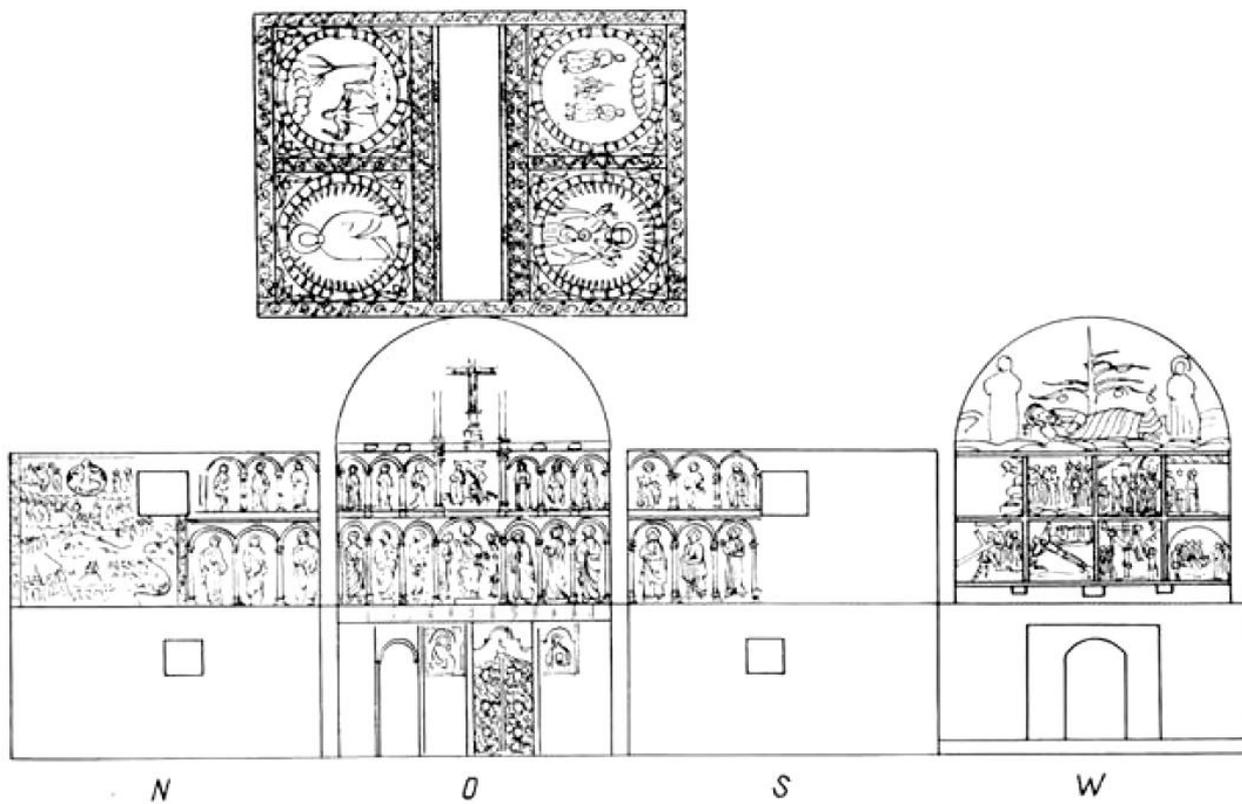
43. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця, XVII ст.



44. Охоронна табличка на вході до церкви в Новоселиці



45. Фрагмент розпису нави в церкві в с. Новоселиця, XVII – XVIII ст.



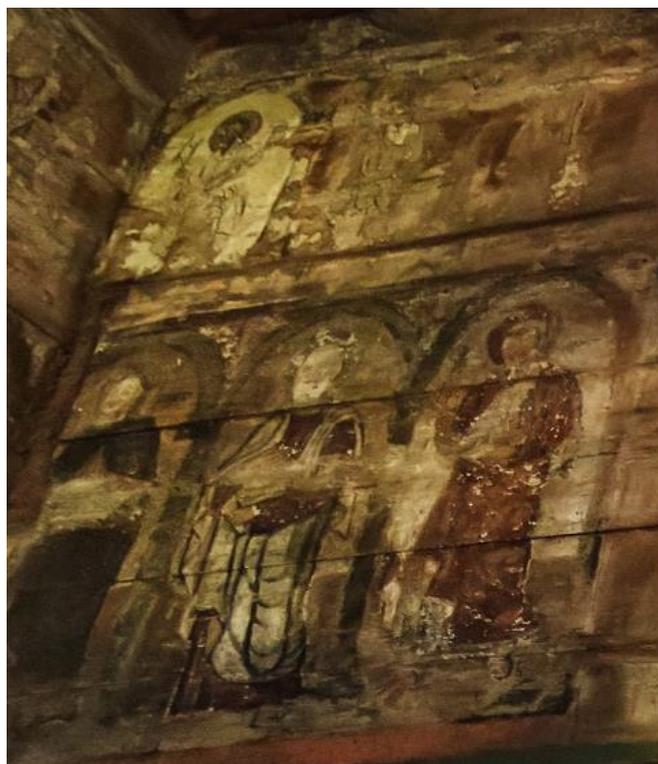
46. Схема розписів нави в церкві в с. Новоселиця



47. «Деїсусний чин», фрагмент розпису східної стіни нави в с. Новоселиця



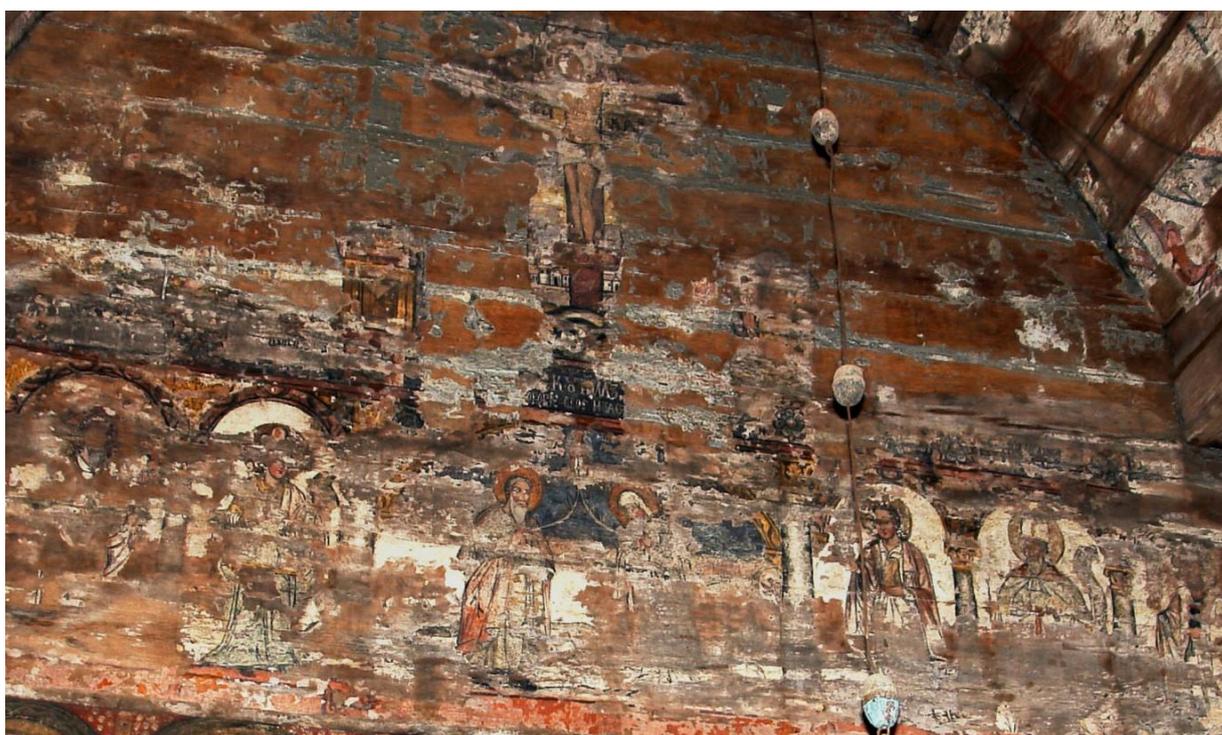
48. Фрагмент розпису північної стіни нави в с. Новоселиця



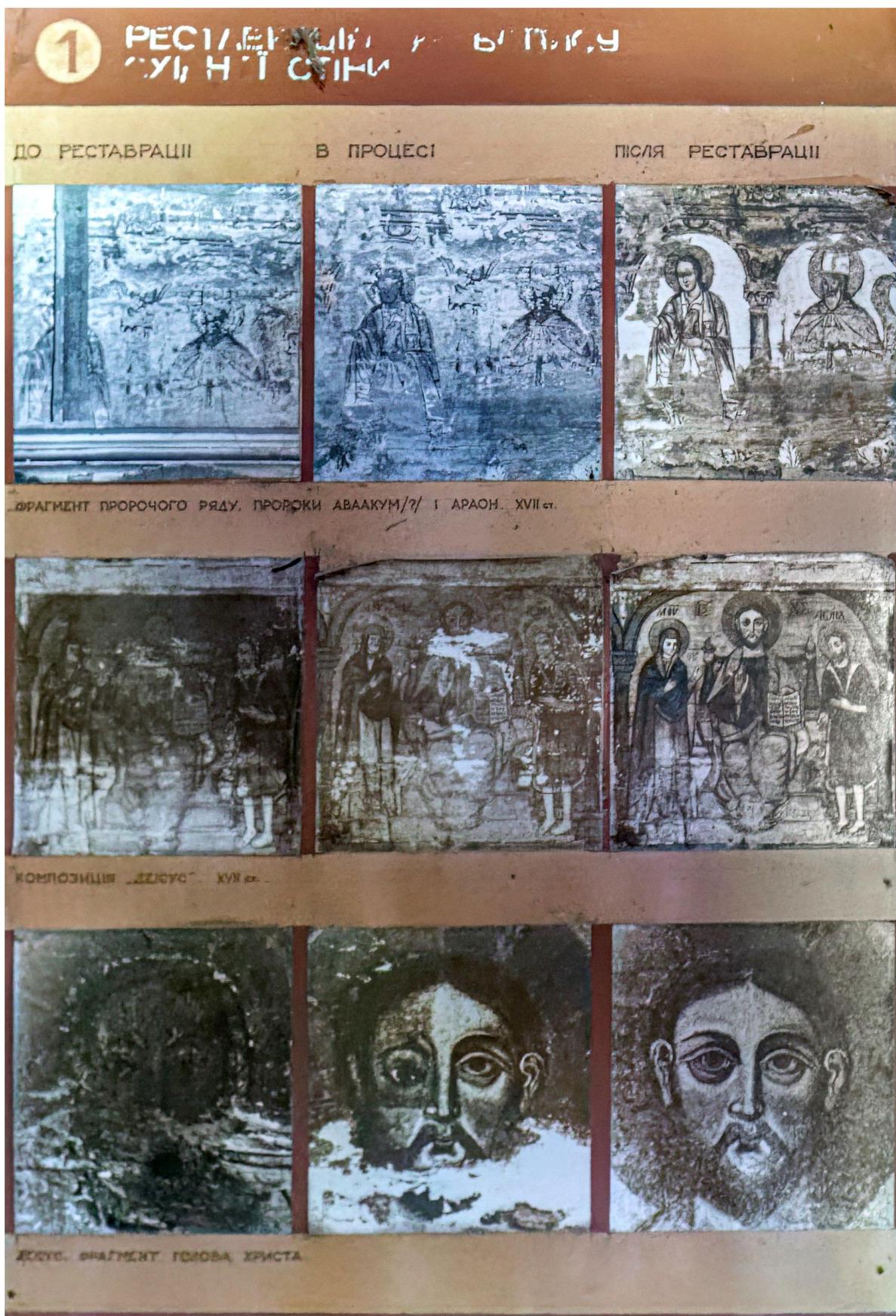
49. Фрагмент розпису південної стіни нави в с. Новоселиця



50. «Деїсус», фрагмент стінопису в церкві Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич



51. Фрагмент розпису східної стіни нави в с. Новоселиця



52. Реставрація настінного живопису східної стіни нави в с. Новоселиця,
XX ст.



53. «Розп'яття», фрагмент розпису в церкві Св. Духа в с. Потелич



54. «Страшний суд», розпис північної стіни нави в с. Новоселиця, друга половина XVII ст.



55. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в с. Новоселиця



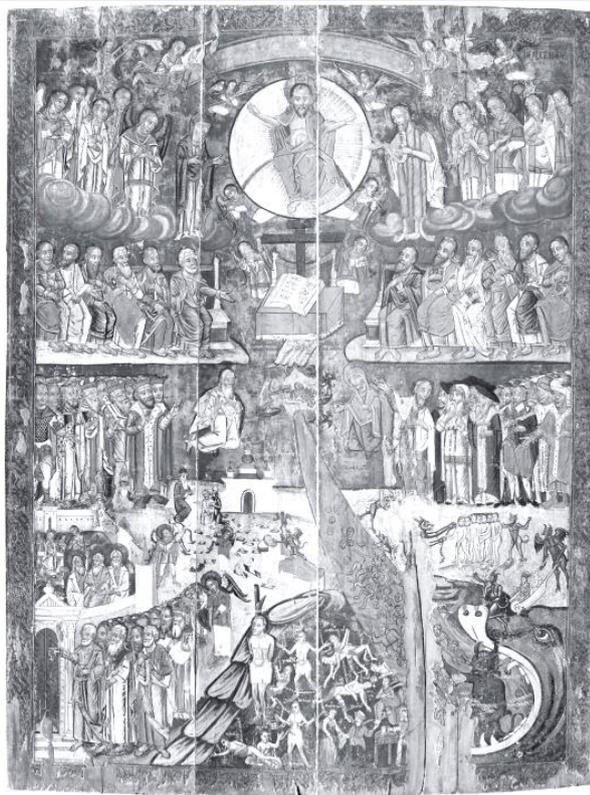
56. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в с. Новоселиця



57. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в с. Новоселиця



58. Ікона «Страшний суд», с. Лип'є (Польща), перша половина XVII ст.



59. Ікона «Страшний суд», с. Плав'є Львівська обл, середина XVII ст.



60. «Страшний суд», фрагмент розпису північної стіни нави в с. Новоселиця, друга половина XVII ст.



61. «Авраам», фрагмент «Раю» в с. Новоселиця, друга половина XVII ст.



62. «Яків» (син Ісаака), фрагмент «Раю» в с. Новоселиця, друга половина XVII ст.



63. «Праотець Авраам», фрагмент розпису церкви Воздвиження Чесного Хреста, м. Дрогобич



64. «Похід праведників до раю». Фрагмент настінного розпису с. Новоселиця



65. «Цар Соломон». Фрагмент стінопису в церкві Св. Юра, м. Дрогобич



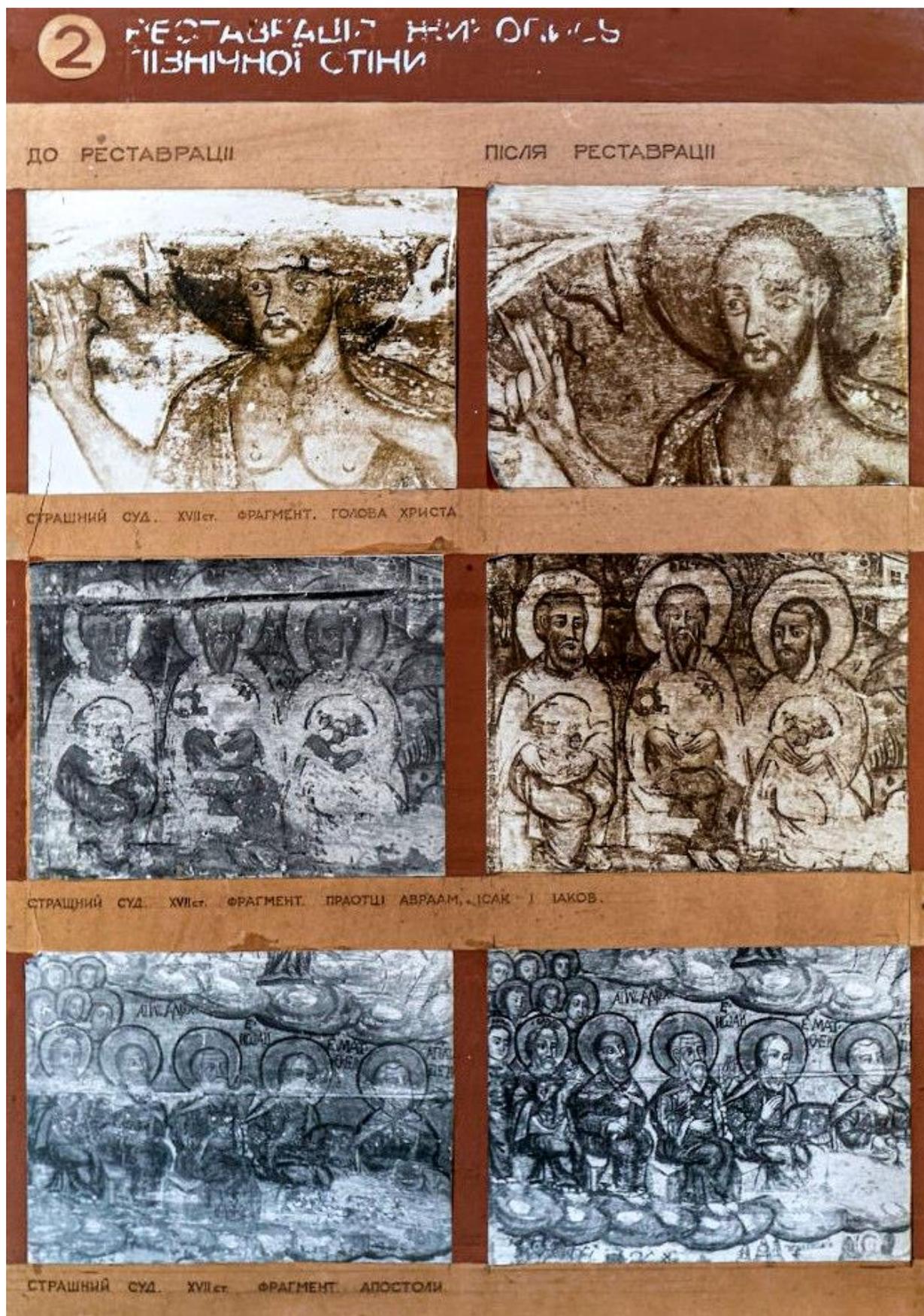
66. «Дорога до раю». Фрагмент композиції «Страшний суд» в церкві Св. Юра, м. Дрогобич



67. «Похід Богородиці зі св. дівами до раю». Стінопис в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської Лаври, початок XVIII ст.



68. «Грішники, що прямують до пекла». Фрагмент композиції «Страшний суд» в церкві Св. Юра, м. Дрогобич



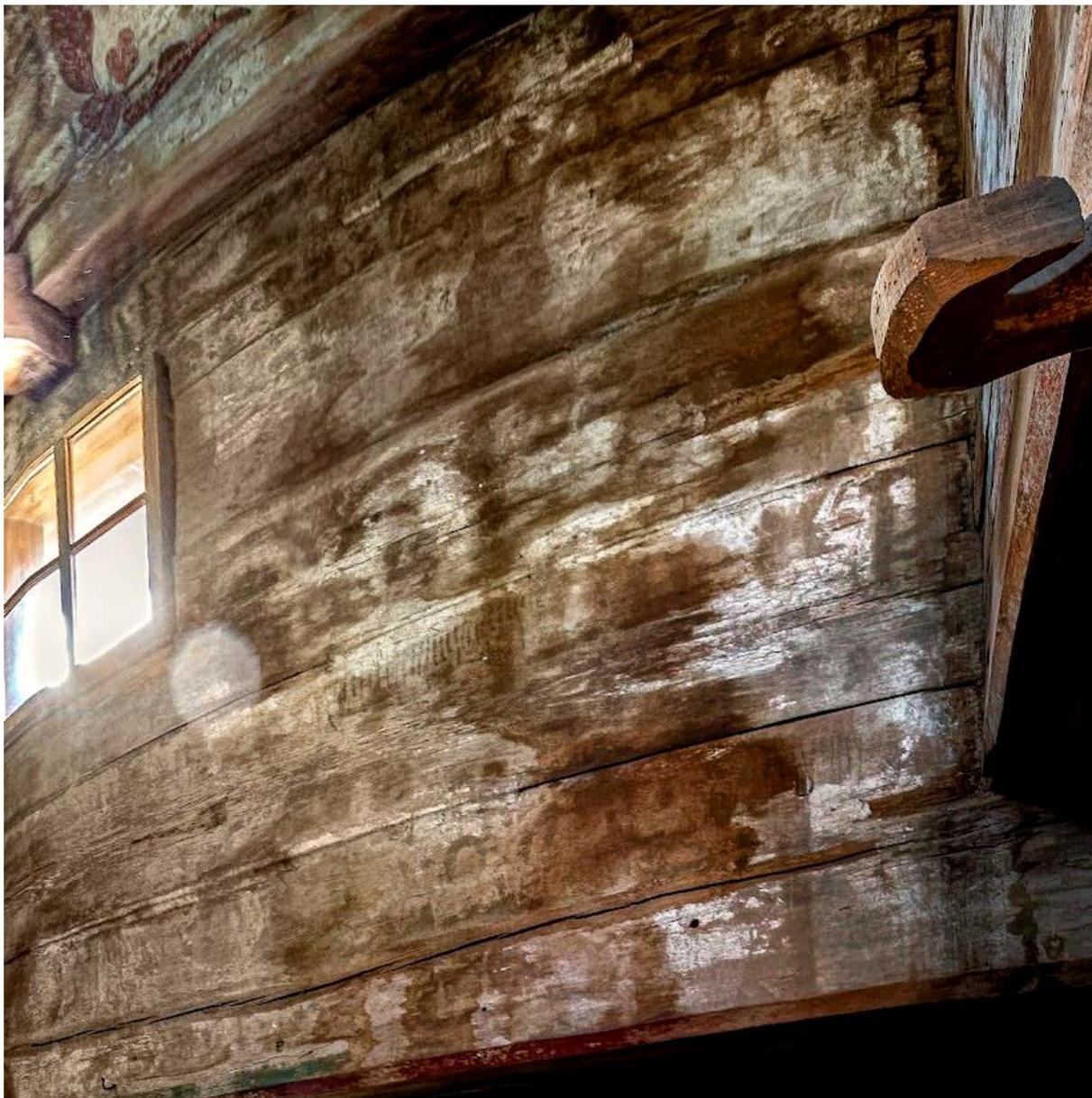
69. Реставрація настінного живопису північної стіни нави в с. Новоселиця, XX ст.



70. «Страсті Христові», фрагмент розпису західної стіни нави в Новоселиці



71. «Страсті Христові», фрагмент розпису західної стіни нави в Новоселиці



72. «Страсті Христові», фрагмент розпису південної стіни нави в Новоселиці



73. «Дерево Єссея», фрагмент розпису західної стіни нави в Новоселиці



74. Розпис центрального плафона в церкві в Новоселиці



75. «Кайн і Авель», розпис центрального плафона в Новоселиці



76. «Жертвування Авраама», розпис центрального плафона в Новоселиці



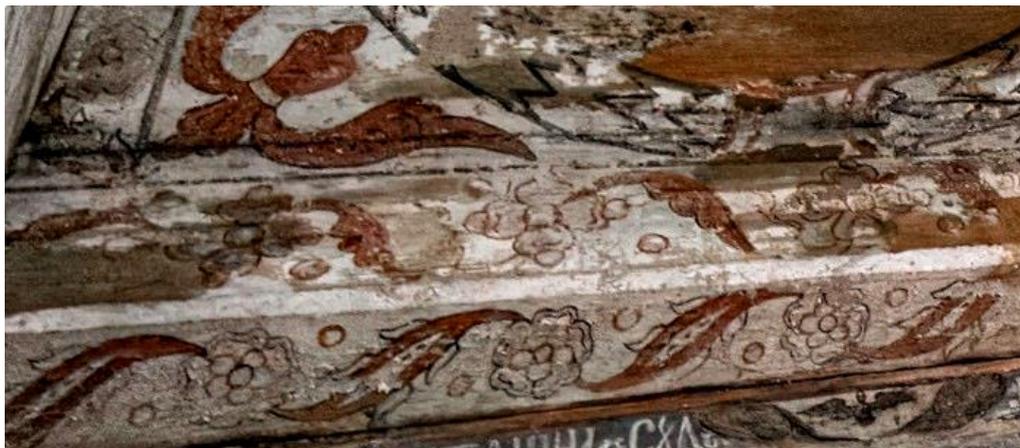
77. «Ісус Христос», розпис центрального плафона в Новоселиці



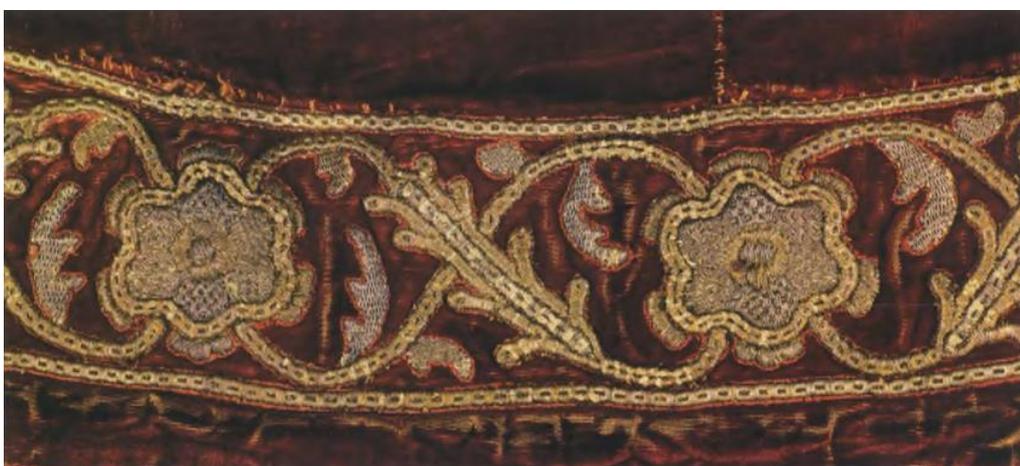
78. «Богородиця», розпис центрального плафона в Новоселиці



79. Фрагмент розпису центрального плафона нави в Новоселиці



80. Фрагмент розпису центрального плафона нави в Новоселиці



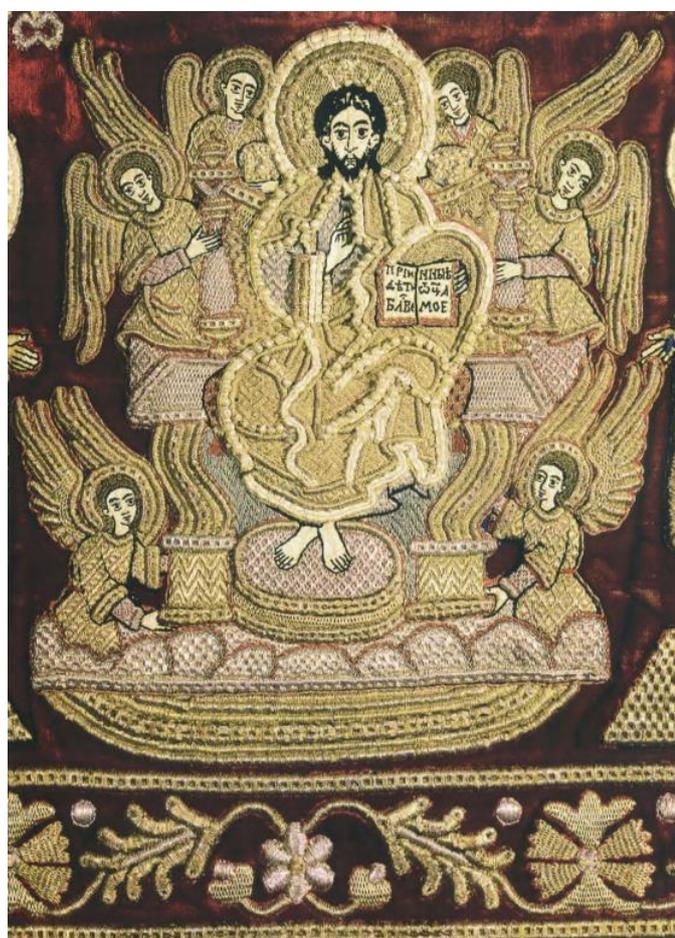
81. Фелон, фрагмент, кінець XVII ст.



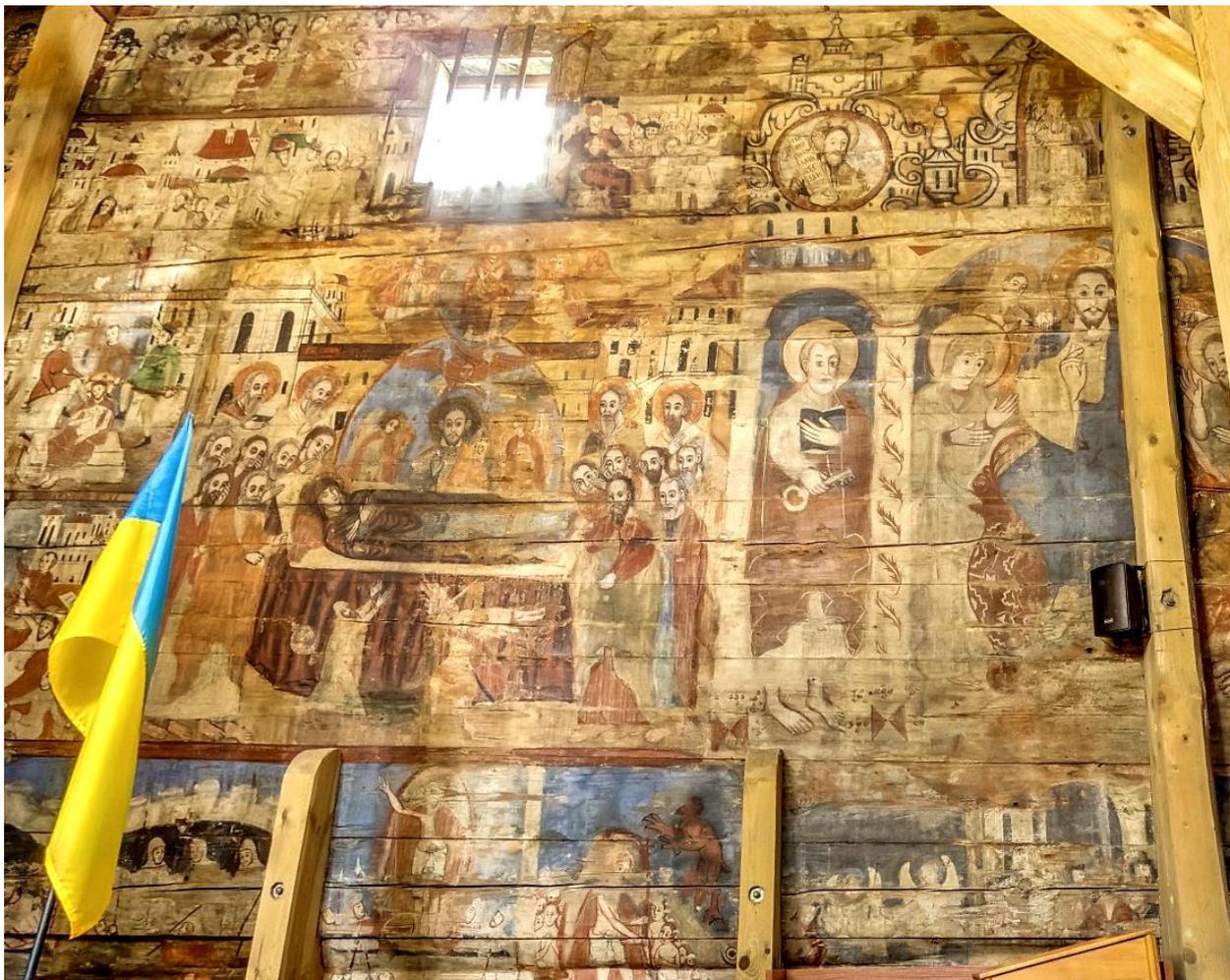
82. Фелон «Печерська Богоматір», фрагмент, XVII ст.



83. Фелон «Собор Архистратига Михаїла», початок XVIII ст.



84. Фелон, фрагмент, кінець XVII ст.



85. Фрагмент розпису нави в церкві Св. Духа в Потеличі



86. Стінопис шатра церкви Пресвятої Трійці в с. Сихів



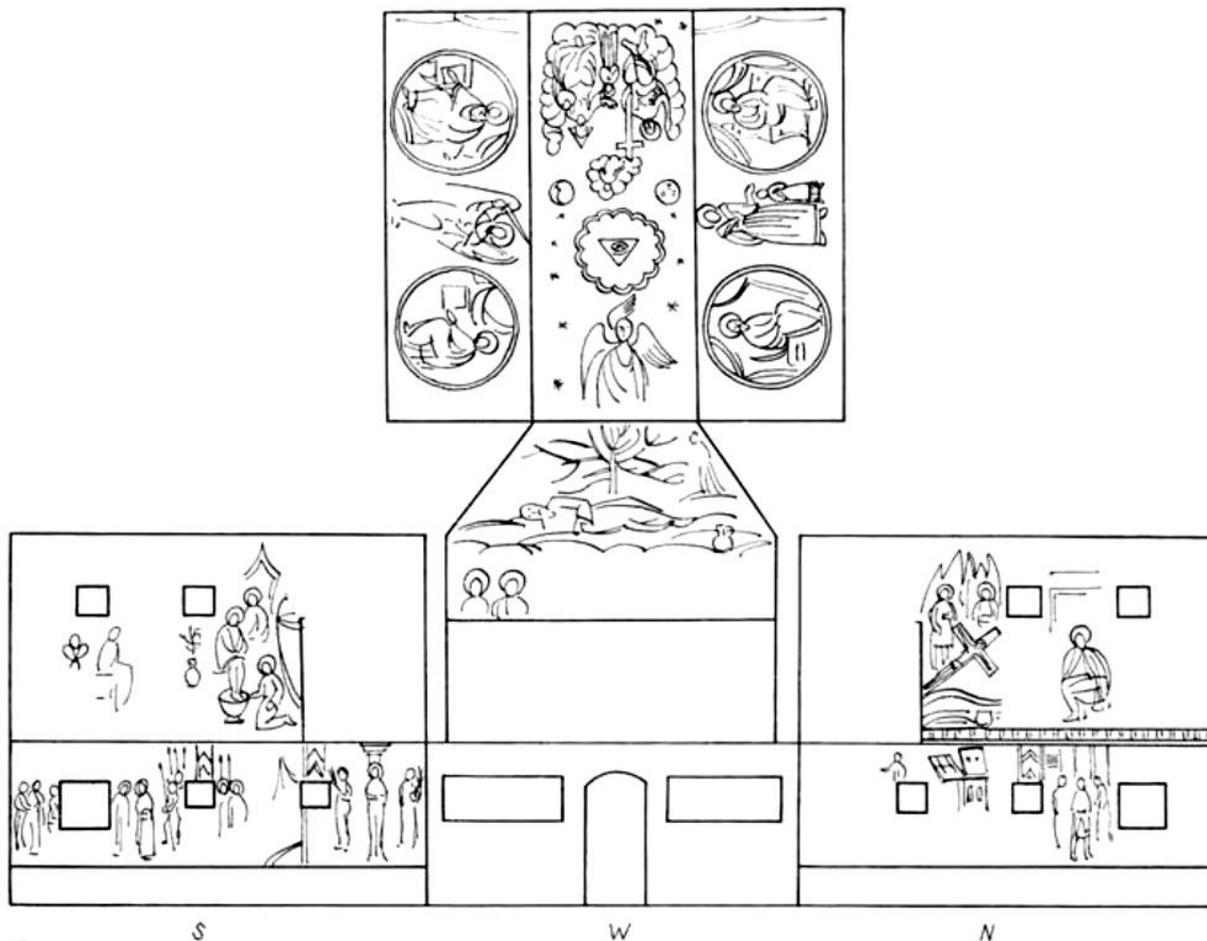
87. Церква Святого Миколая (верхня) в Середньому Водяному, XVII ст.



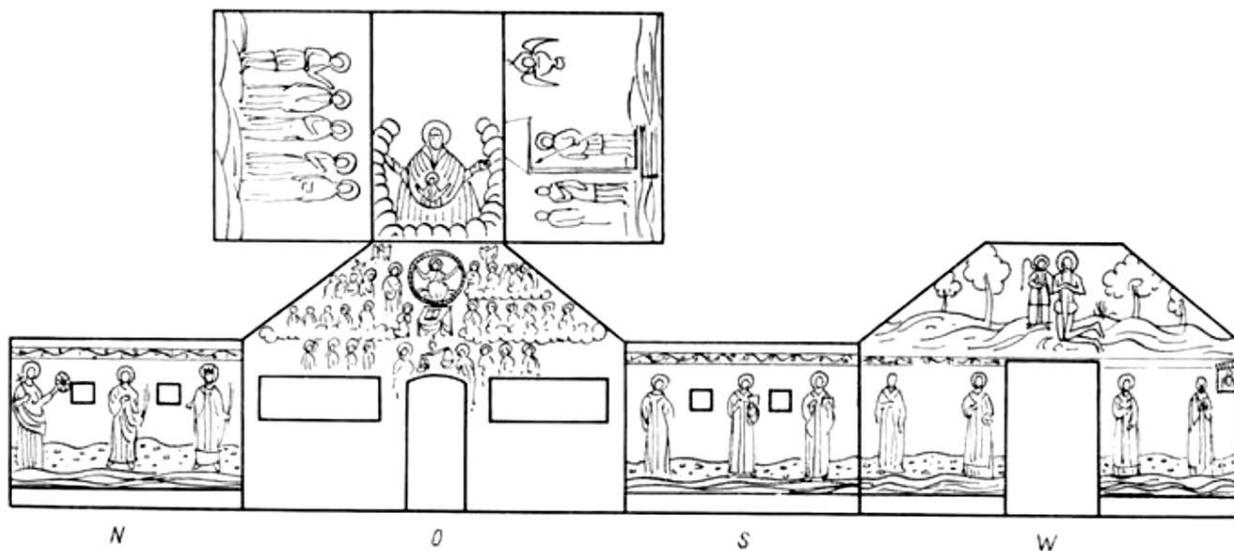
88. Церква Святого Миколая (нижня) в Середньому Водяному, XVII ст.



89. Охоронна табличка на вході до церкви (нижньої) в Середньому Водяному



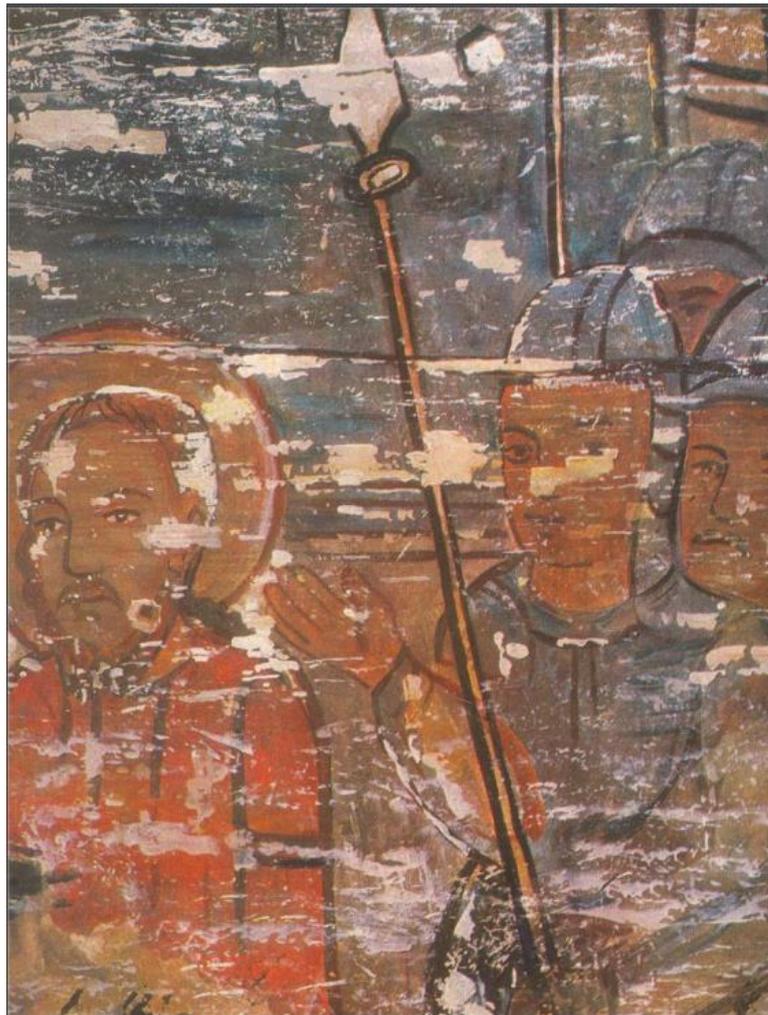
90. Схема розписів нави в церкві (верхній) в Середньому Водяному



91. Схема розписів бабинця в церкві (верхній) в Середньому Водяному



92. Фрагмент настінного розпису нави в церкві (верхній) в Середньому Водяному



93. Фрагмент розпису нави в церкві (верхній) в Середньому Водяному



94. «Святитель», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному



95. «Святий Стефан», фрагмент настінного розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному



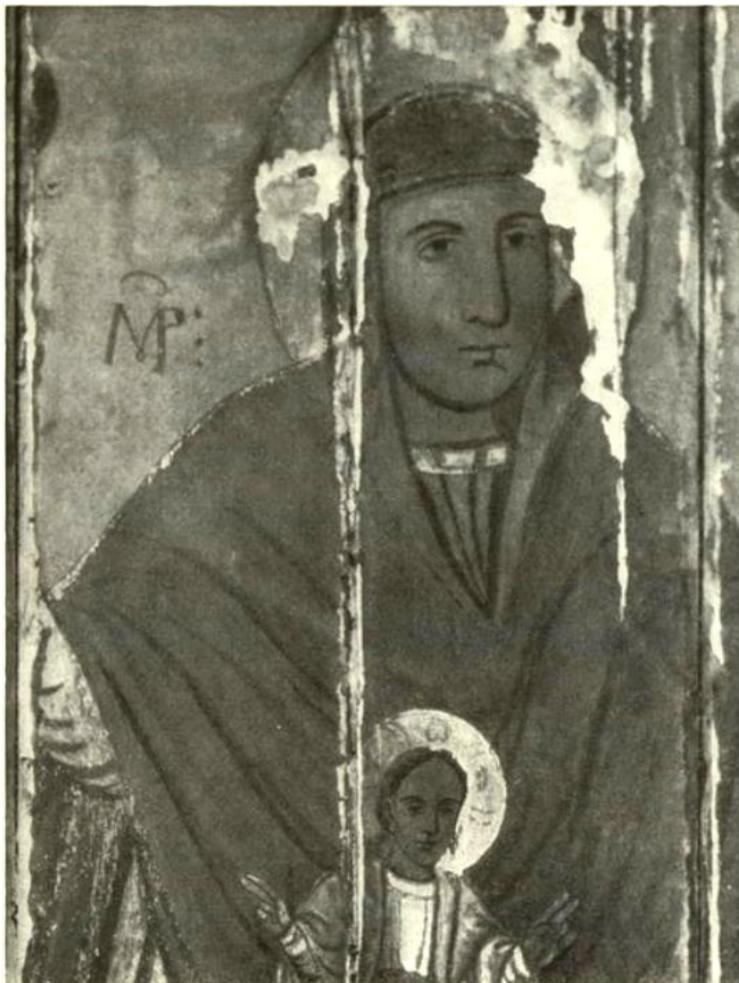
96. «Іерей Никора», фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному



97. «Свята Катерина», розпис в бабинці в церкві (верхній) в Середньому
Водяному



98. «Свята Варвара», фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в
Середньому Водяному



99. «Богоматір», фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному, 50 – 60-ті роки XVII ст.



100. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX ст.



101. «Богородиця», фрагмент розпису стелі бабинця в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX ст.



102. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX ст.



103. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець ХХ ст.



104. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець ХХ ст.



105. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX ст.



106. Фрагмент розпису стелі бабинця в церкві (верхній) в Середньому Водяному, кінець XX ст.



107. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (нижній) в Середньому Водяному



108. Фрагмент розпису стелі бабинця в церкві (нижній) в Середньому Водяному



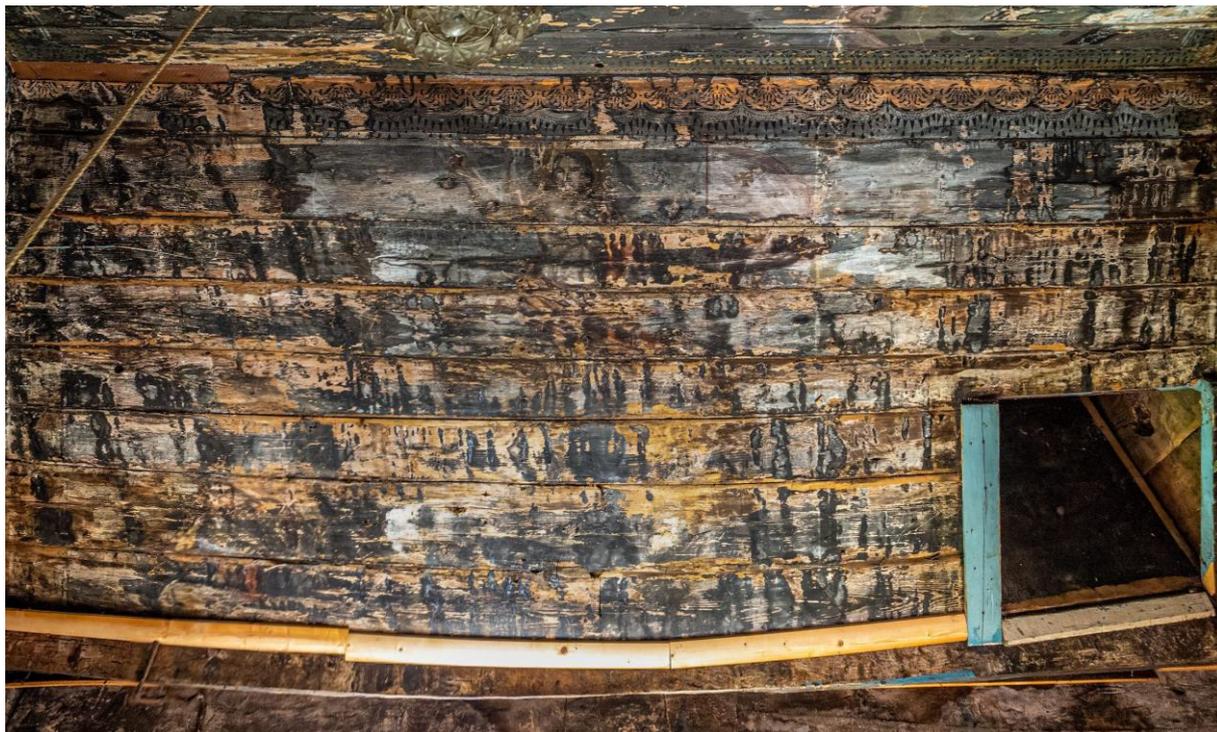
109. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (нижній) в Середньому Водяному



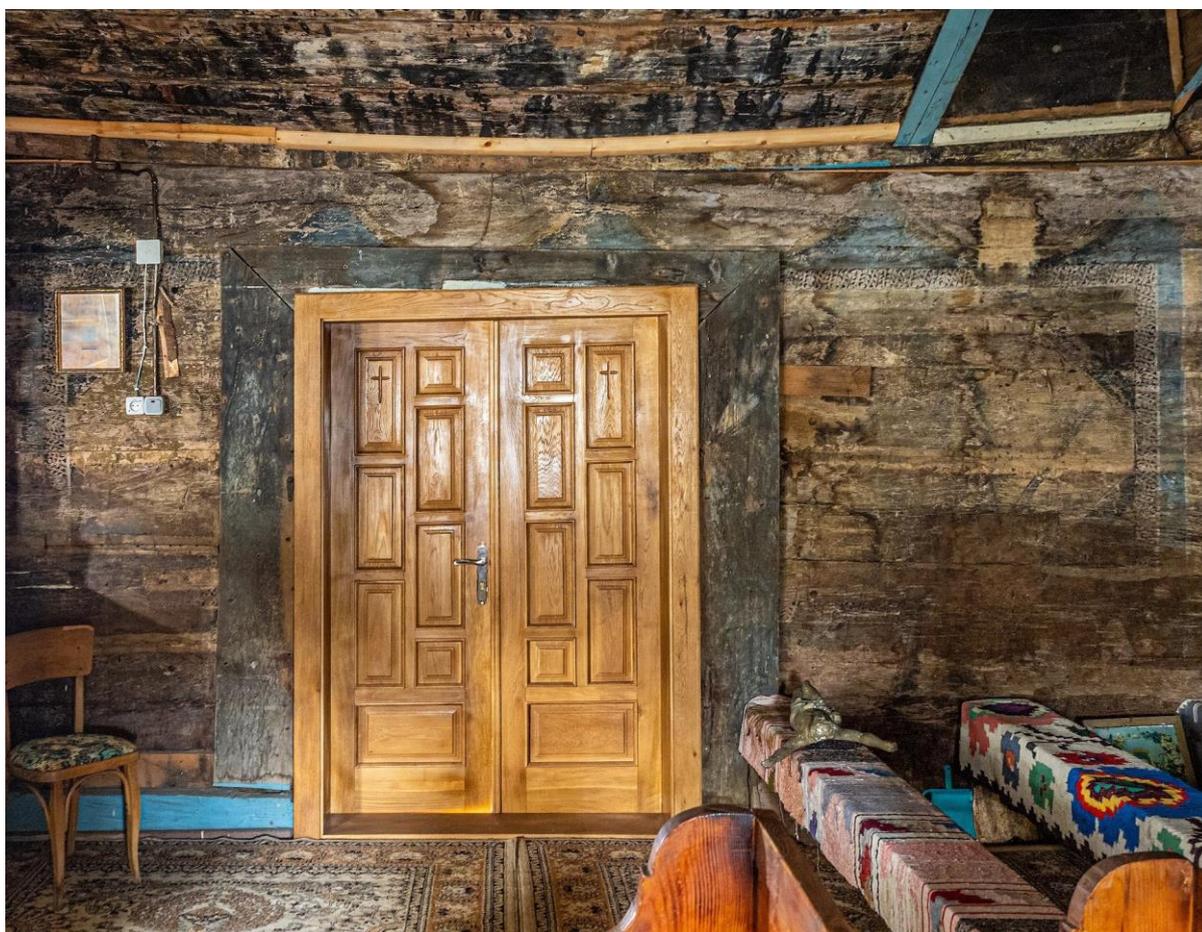
110. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (нижній) в Середньому Водяному



111. Розпис стелі бабинця в церкві (нижній) в Середньому Водяному



112. Фрагмент розпису стелі бабинця в церкві (нижній) в Середньому Водяному



113. Фрагмент розпису в бабинці в церкві (нижній) в Середньому Водяному



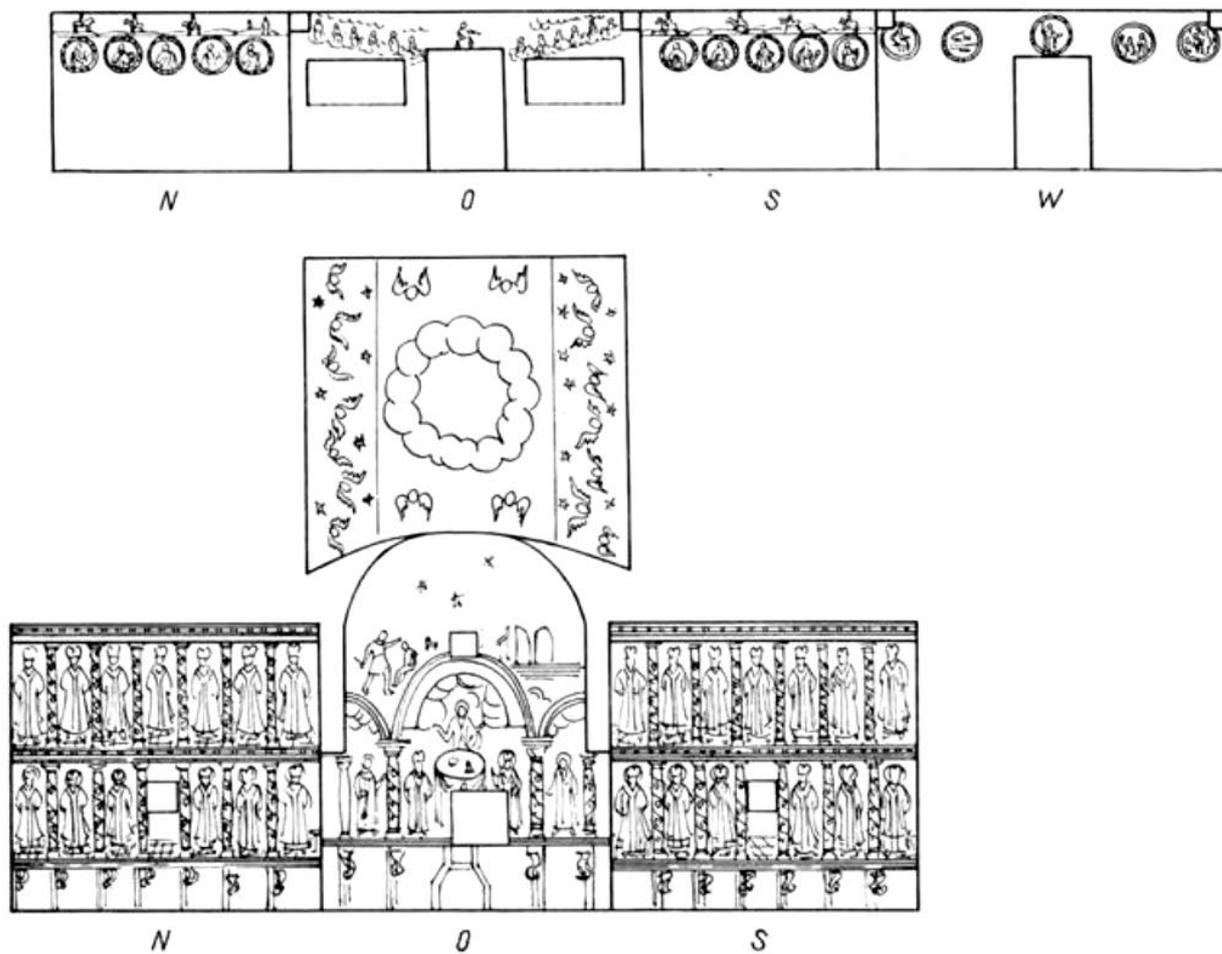
114. Церква Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII ст.



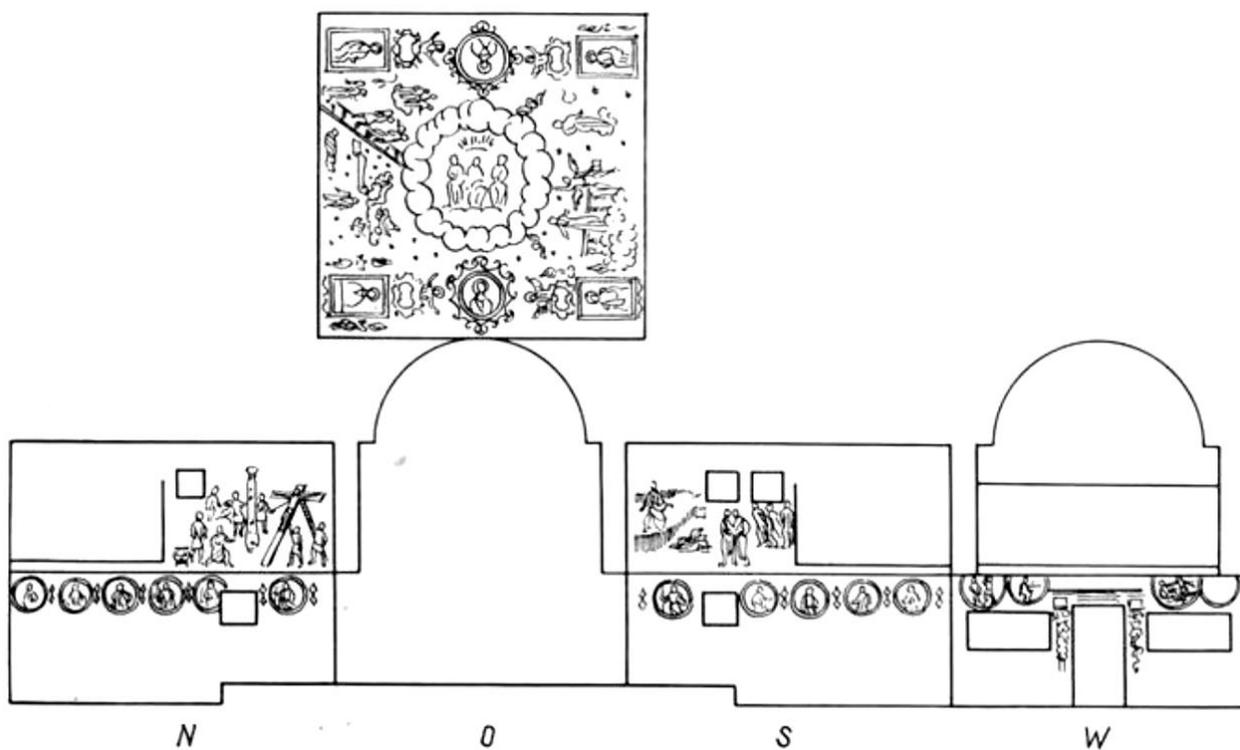
115. Церква Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII ст.



116. Церква Святої Параскеви в селі Олександрівка, XVIII ст.



117. Схема розпису бабинця та вітваря в церкві в Олександрівці



118. Схема розпису нави церкви в Олександрівці



119. «Втеча до Єгипту», «Воїни Ірода, що шукають Христа», «Діви розумні» в медальйонах. Розпис північної стіни бабинця церкви в Олександрівці, XVIII ст.



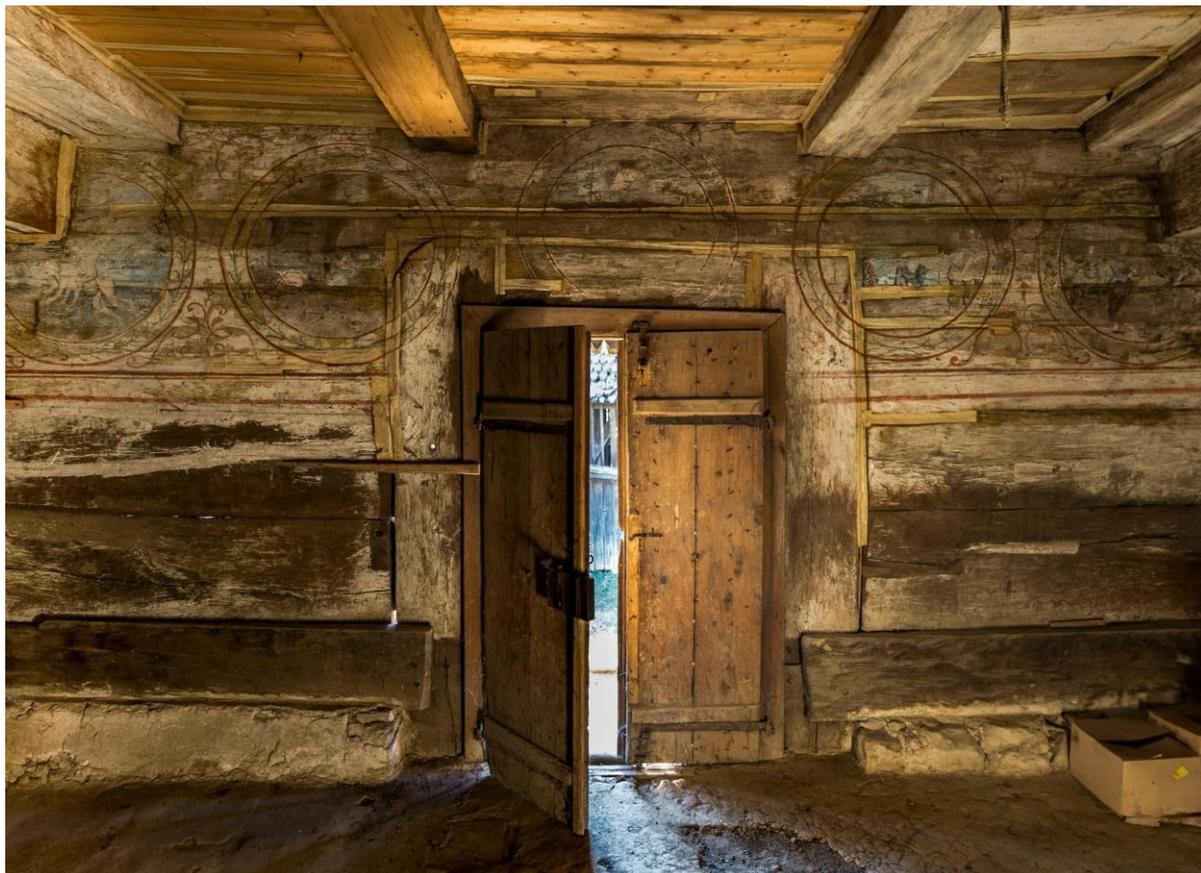
120. «Вершники Апокаліпсису» та «Діви нерозумні» в медальйонах. Розпис південної стіни бабинця церкви в Олександрівці, XVIII ст.



121. «Діва нерозумна», фрагмент розпису південної стіни бабинця церкви в
Олександрівці



122. «Вершник», розпис на північній стіні бабинця церкви в Олександрівці



123. Розпис західної стіни бабинця церкви в Олександрівці, XVIII ст.



124. «Страшний суд», розпис східної стіни бабинця церкви в Олександрівці, XVIII ст.



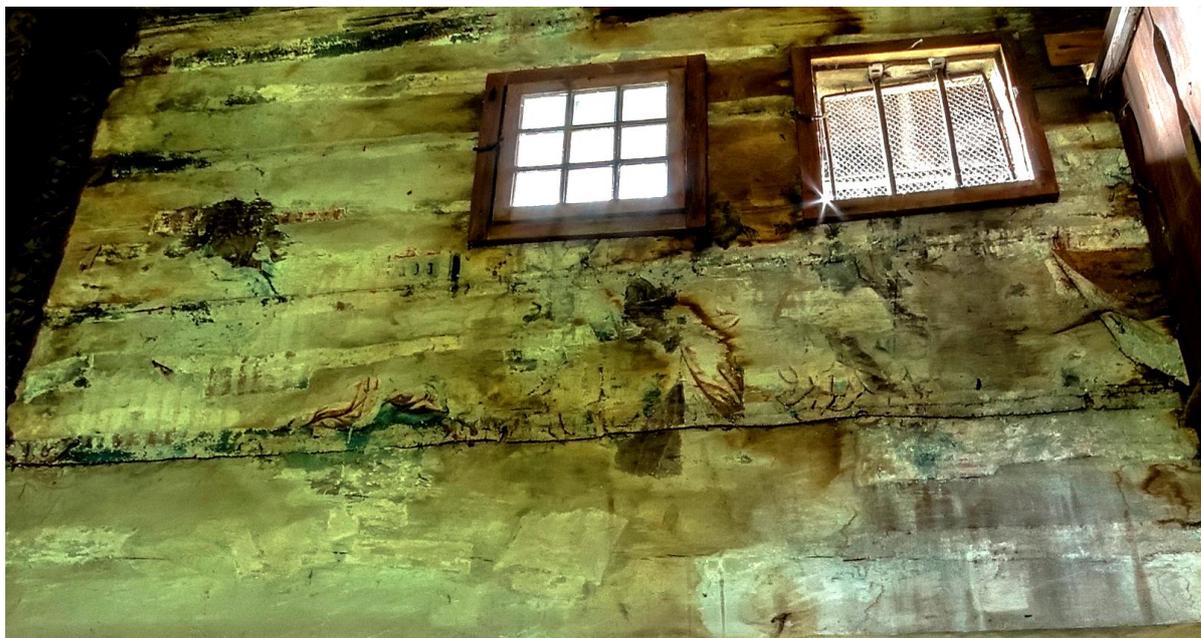
125. Образи мучеників в медальйонах. Фрагмент розпису південної стіни нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



126. Церква в Будешті (Сусані). Сцени з вітвря



127. Образи мучениць в медальйонах. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



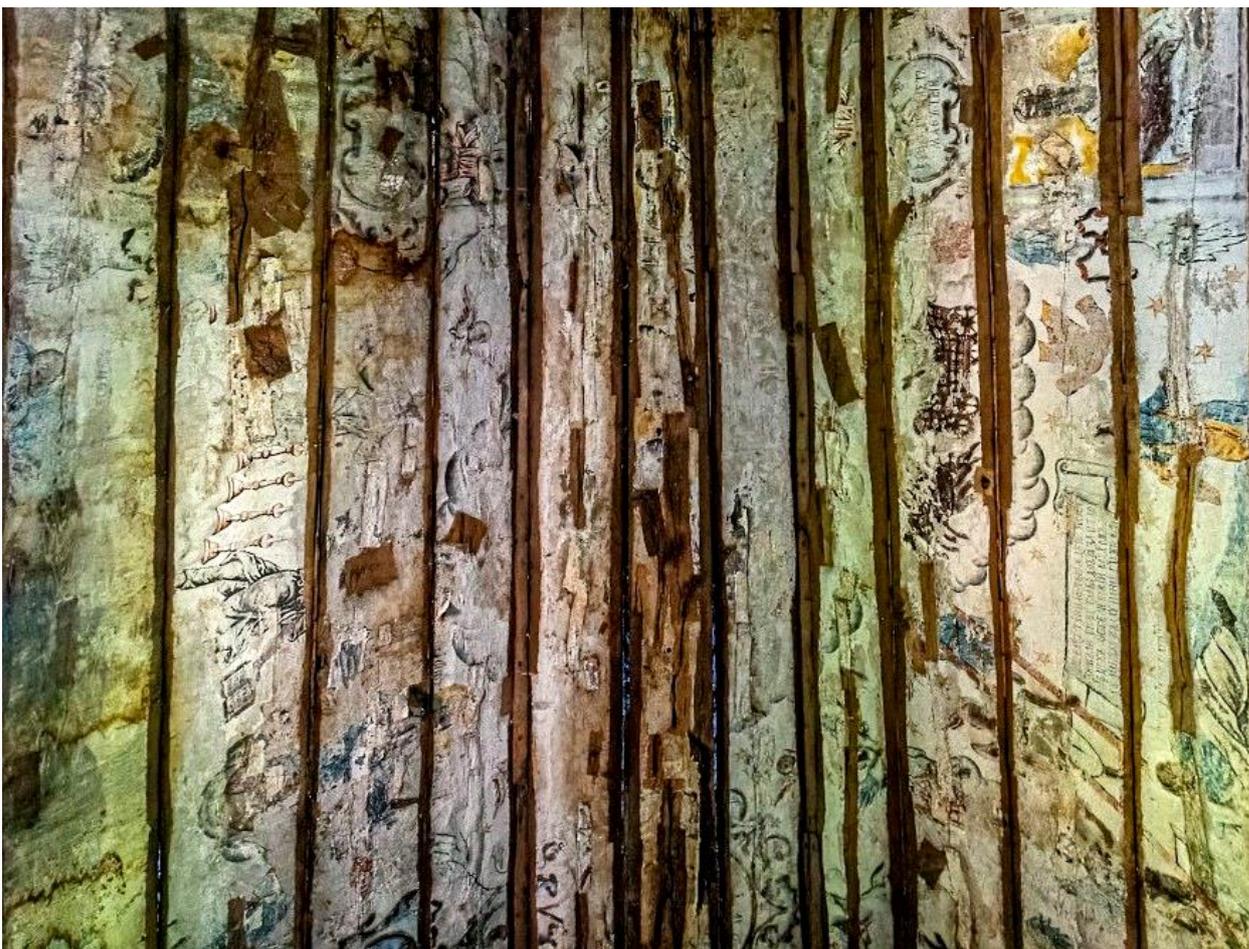
128. Фрагмент розпису південної стіни нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



129. Фрагмент розпису західної стіни нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



130. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



131. Фрагмент розпису склепіння нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



132. «Євангеліст Марко», розпис склепіння нави церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



133. «Євангеліст Лука», розпис склепіння нави церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



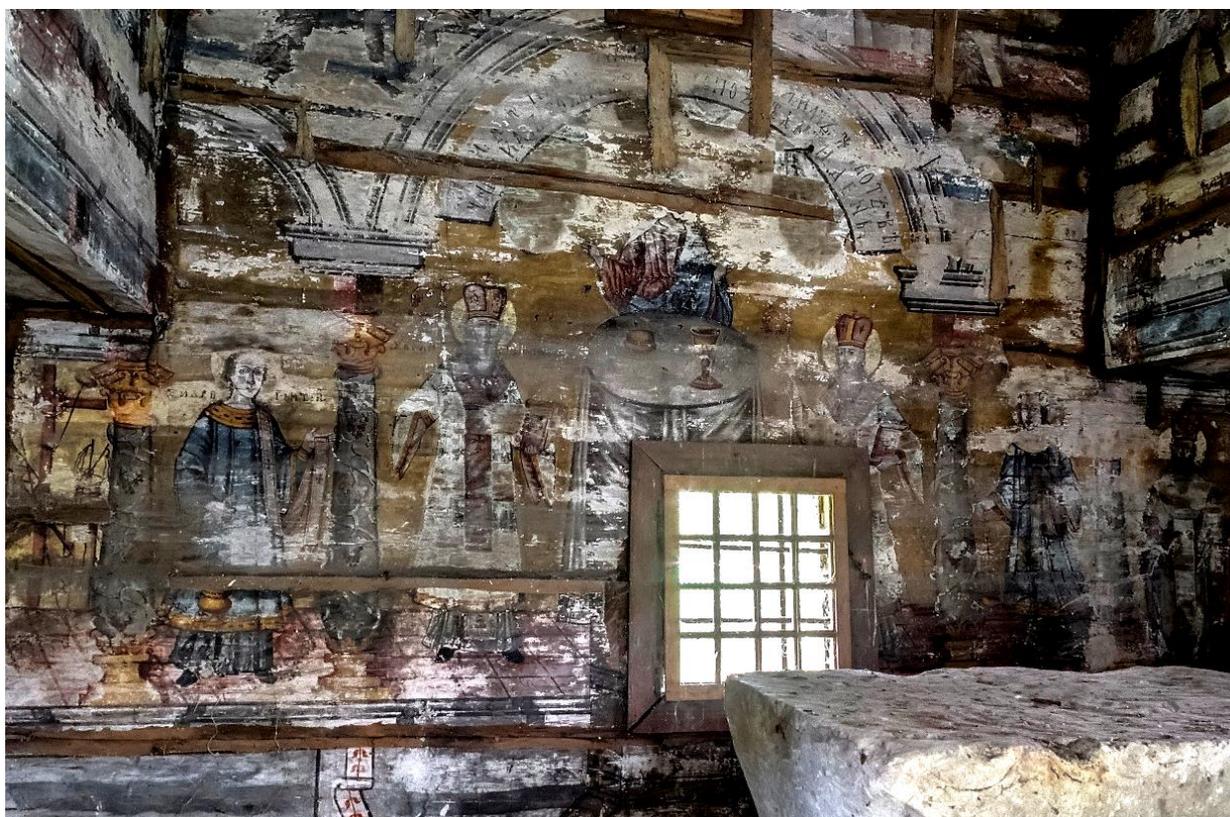
134. «Євангеліст Матвій», розпис склепіння нави церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



135. Фрагмент розпису склепіння нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



136. «Сон Якова» та «Колісниця пророка Іллі», фрагмент розпису склепіння нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



137. Фрагмент розпису східної стіни вівтаря церкви в Олександрівці, XVIII ст.



138. Фрагмент розпису східної стіни вітваря церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



139. «Всевидяче око» в оточенні херувимів і ангелів. Фрагмент розпису
склепіння вітваря церкви в Олександрівці, XVIII ст.



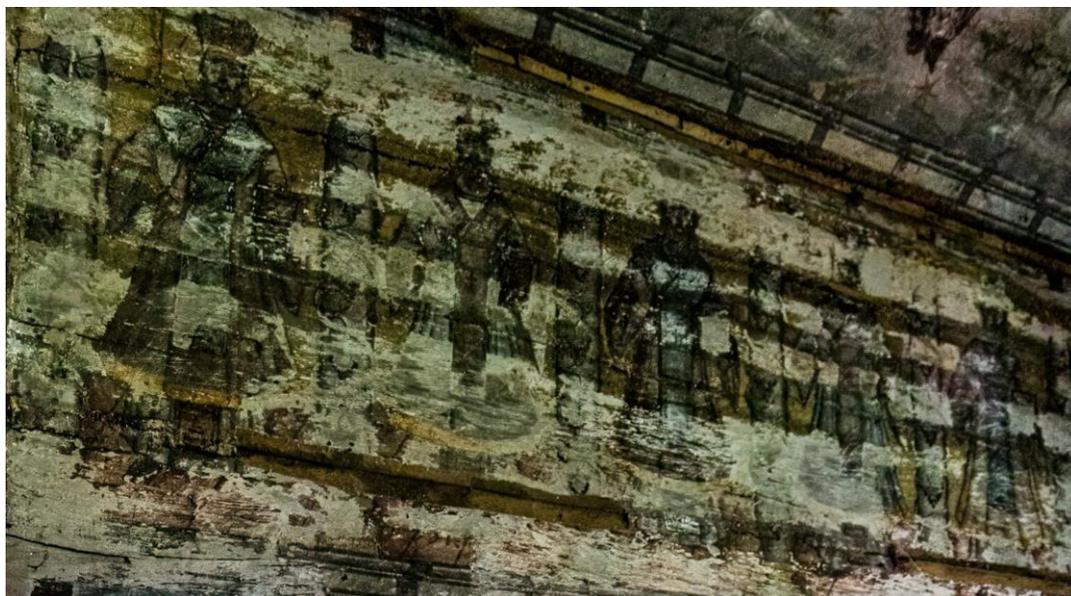
140. Фрагмент розпису південної стіни вітваря церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



141. Фрагмент розпису південної стіни вітваря церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



142. Фрагмент розпису північної стіни віттаря церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



143. Фрагмент розпису північної стіни віттаря церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



144. Фрагмент розпису південної стіни віттаря церкви в Олександрівці,
XVIII ст.



145. Розпис вітваря церкви в Олександрівці, XVIII ст.



146. Розпис західної стіни нави церкви в Олександрівці, XVIII ст.



147. Церква Святого Миколи Чудотворця у селі Сокирниця, XVIII ст.



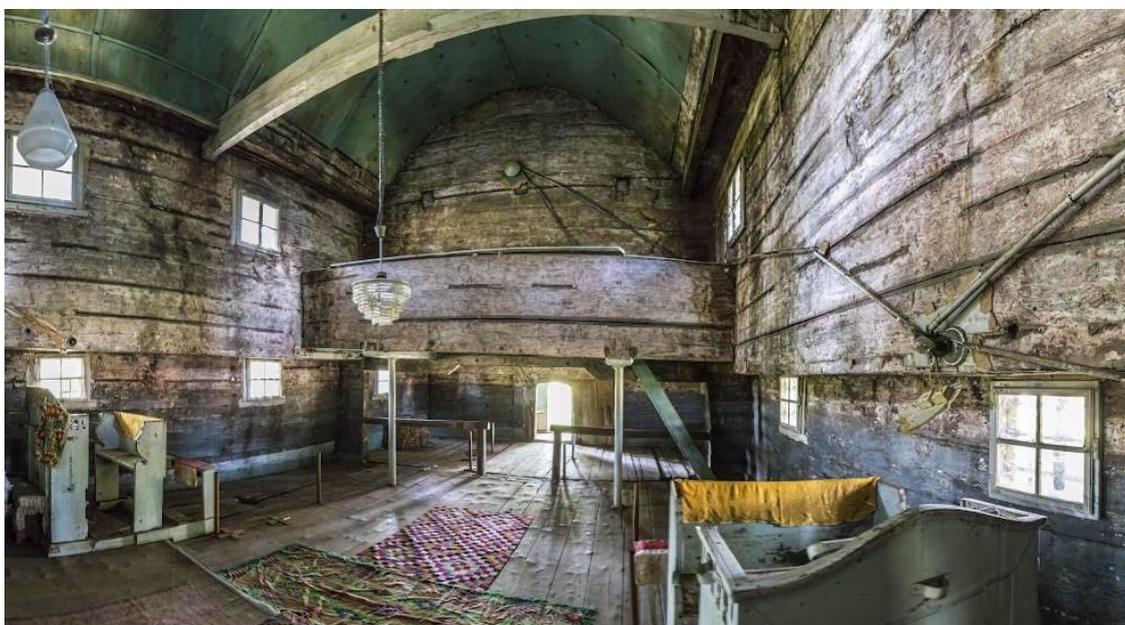
148. Охоронна табличка на вході до церкви у селі Сокирниця



149. Інтер'єр церкви у селі Сокирниця, 2015 р.



150. Інтер'єр церкви у селі Сокирниця, 2015 р.



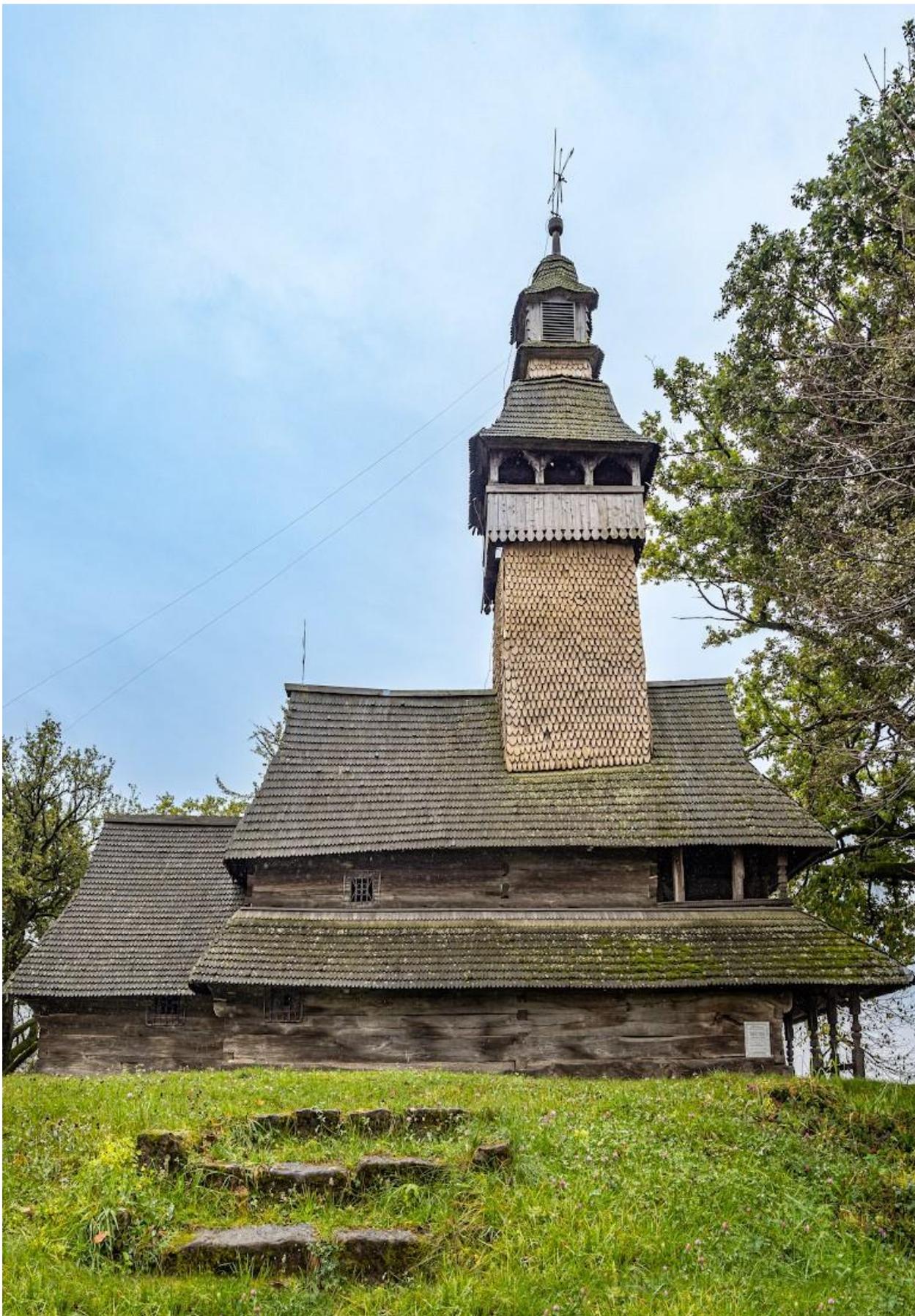
151. Інтер'єр церкви у селі Сокирниця, 2015 р.



152. Фрагмент розпису церкви у селі Сокирниця



153. Церква Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне, XVI – XVII ст.



154. Церква Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне, XVI – XVII ст.



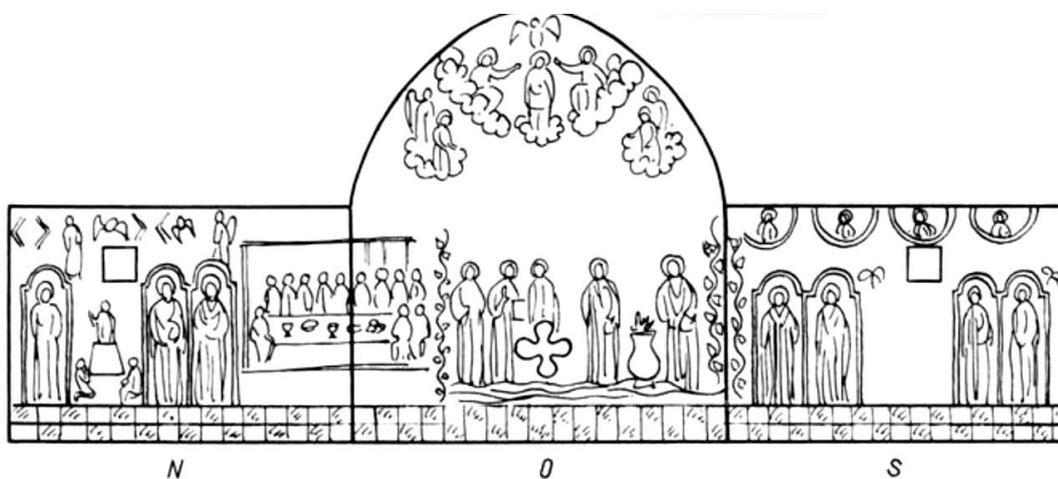
155. Церква Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне, XVI – XVII ст.



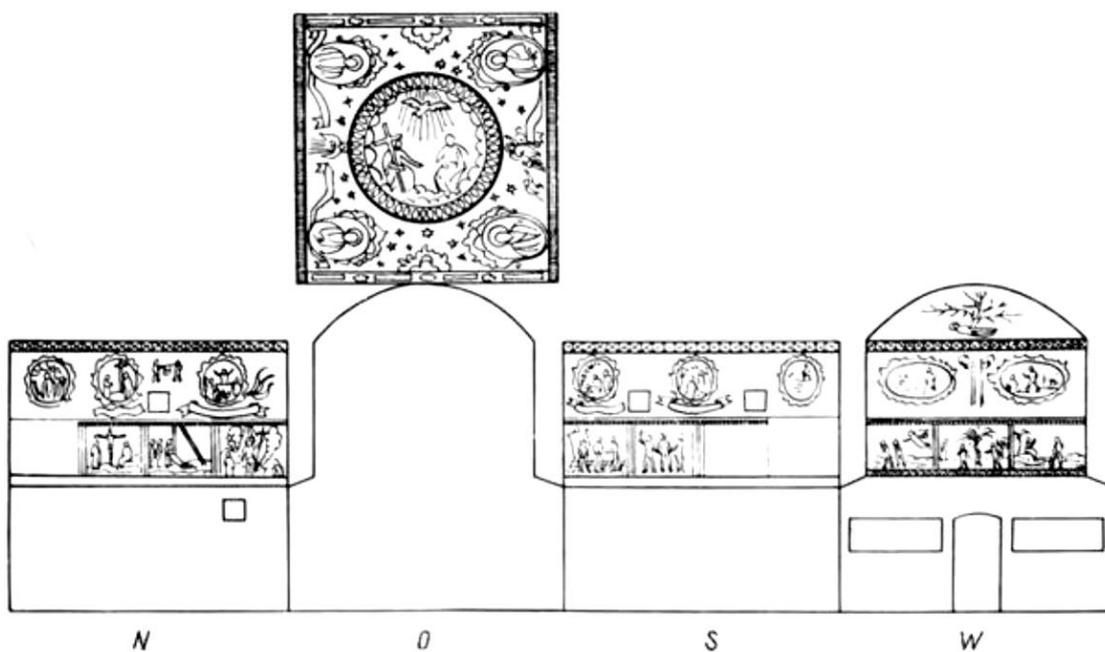
156. Охоронна табличка на вході до церкви в селі Колодне



157. Схема розпису склепіння вітаря церкви в селі Колодне



158. Схема розпису вітаря церкви в селі Колодне



159. Схема розпису нави церкви в селі Колодне



160. «Дерево Єссея», розпис західної стіни нави церкви в Колодному,
XVIII ст.



161. Розпис на огорожі хорів західної стіни нави церкви в Колодному,
XVIII ст.



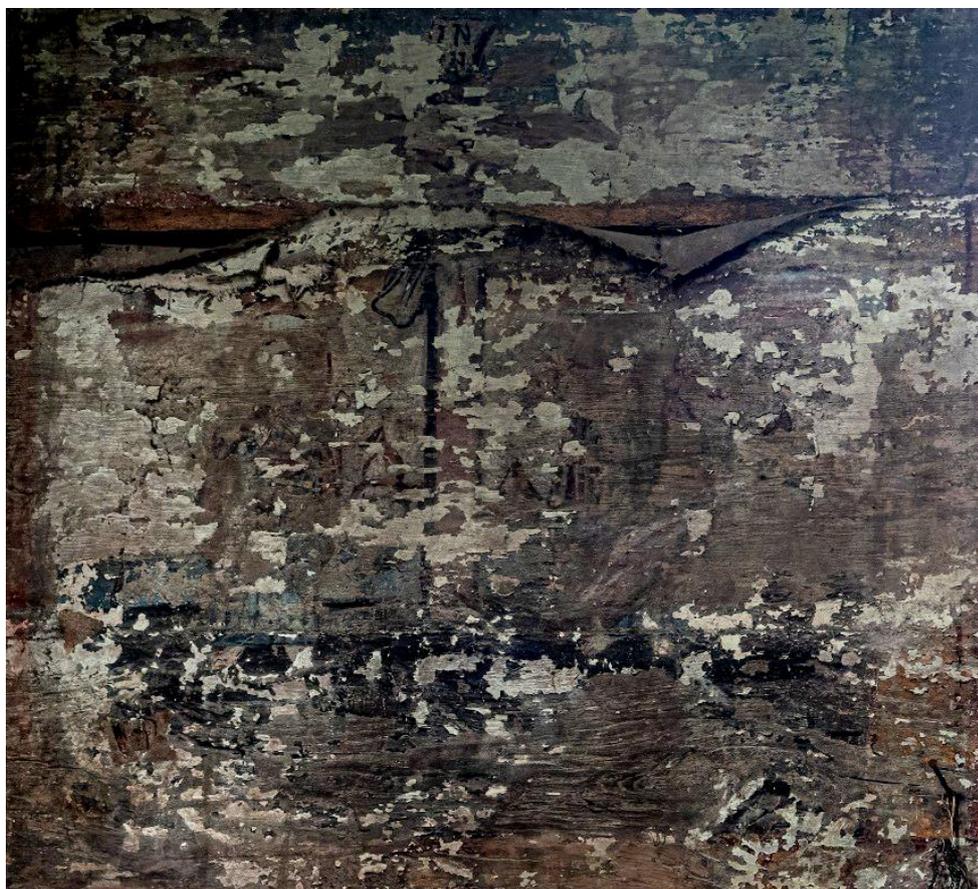
162. «Взяття під варту», розпис південної стіни нави церкви в Колодному, XVIII ст.



163. «Бічування», розпис південної стіни нави церкви в Колодному, XVIII ст.



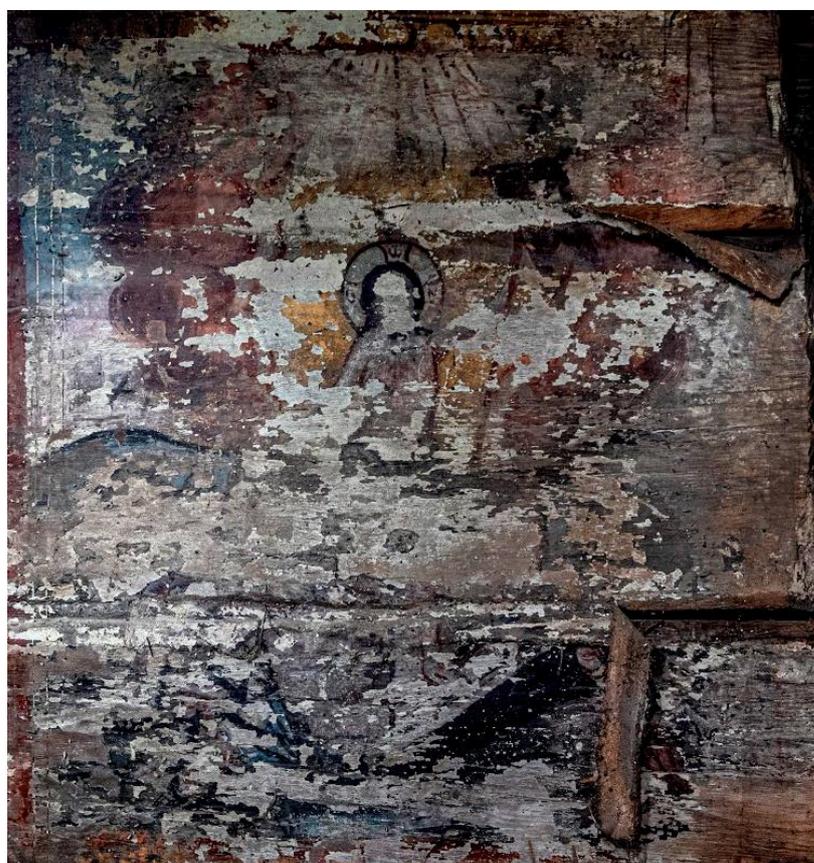
164. Сцена із «Страстей Христових», розпис південної стіни нави церкви в Колодному, XVIII ст.



165. «Розп'яття», розпис північної стіни нави церкви в Колодному, XVIII ст.



166. «Зняття з хреста», розпис північної стіни нави церкви в Колодному,
XVIII ст.



167. «Воскресіння», розпис північної стіни нави церкви в Колодному,
XVIII ст.



168. Фрагмент розпису північної стіни нави церкви в Колодному, XVIII ст.



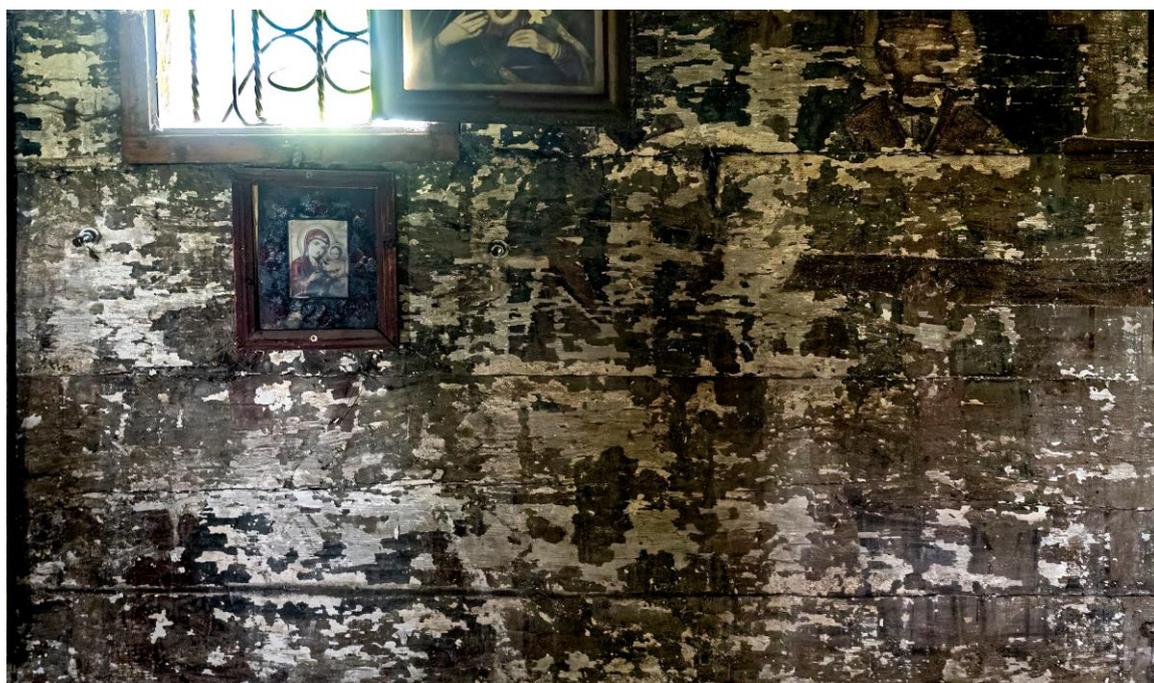
169. «Трійця новозавітна», розпис склепіння нави церкви в Колодному,
XVIII ст.



170. Фрагмент розпису склепіння нави церкви в Колодному, XVIII ст.



171. Фрагмент розпису склепіння нави церкви в Колодному, XVIII ст.



172. Фрагмент розпису північної стіни вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



173. Фрагмент розпису східної стіни вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



174. Фрагмент розпису східної стіни вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



175. Фрагмент розпису південної стіни вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



176. Фрагмент розпису південної стіни вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



177. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на північній стіні вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



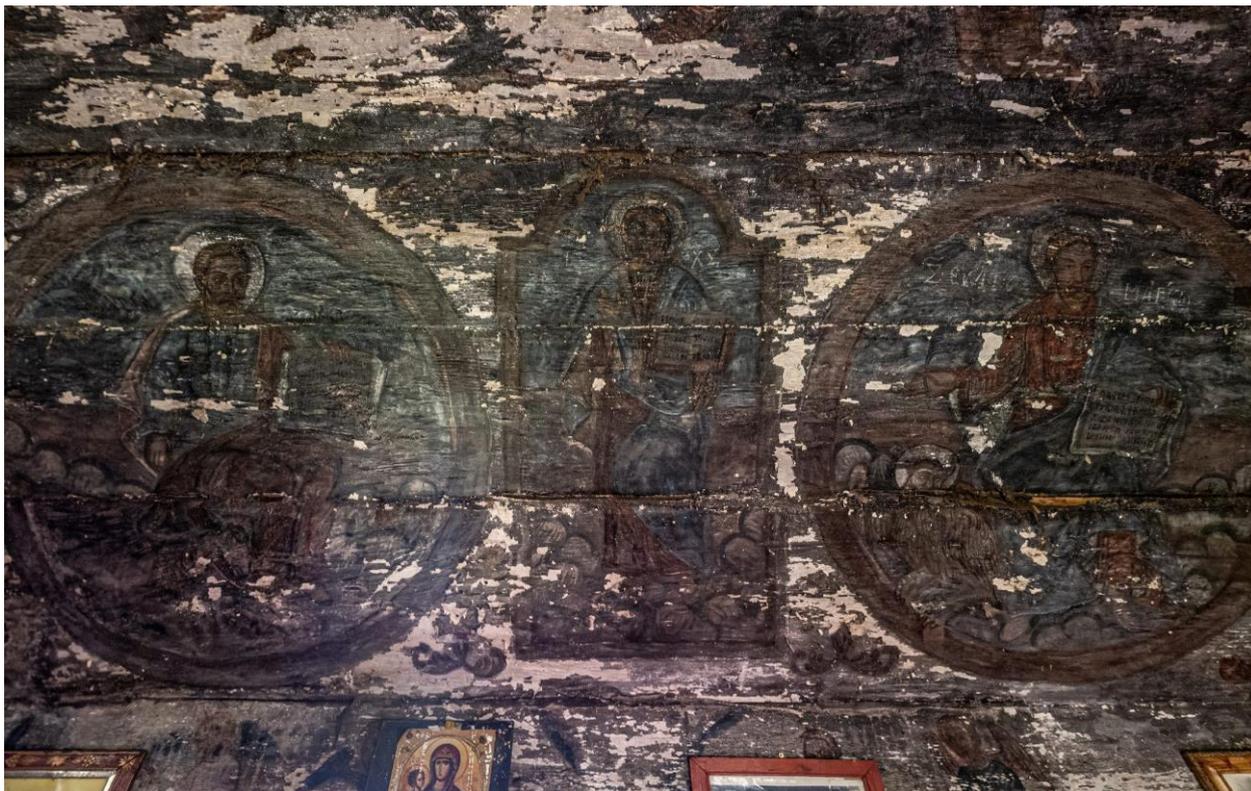
178. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на східній стіні віттаря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



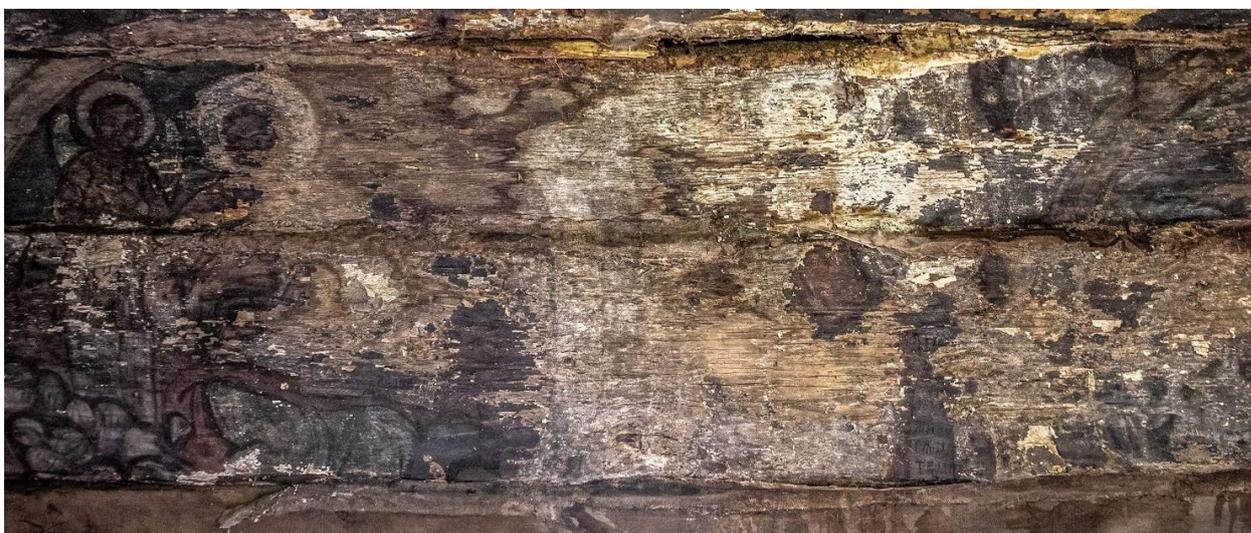
179. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на північній стіні вітара церкви в Колодному. Копія худ. Ю. І. Хіміча



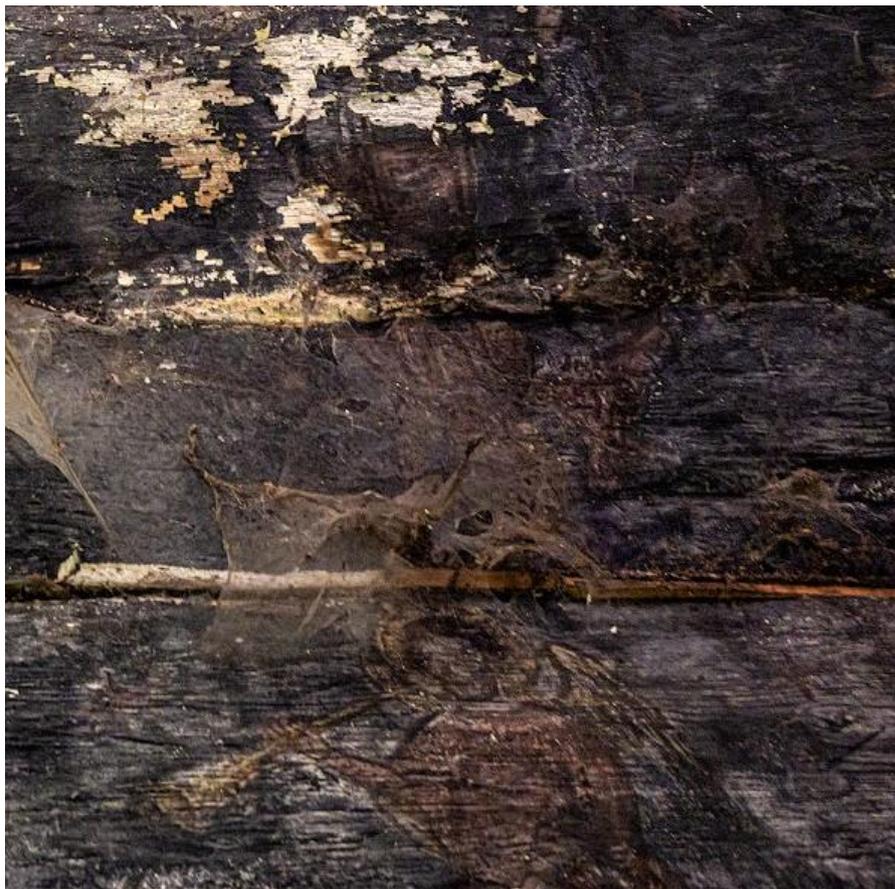
180. «Тайна вечеря», фрагмент розпису на східній стіні вітваря церкви в Колодному. Копія худ. Ю. І. Хімича



181. «Євангеліст Лука», «Христос-вчитель», «Євангеліст Марко», фрагмент розпису на північній стороні коробового плафону вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



182. «Євангеліст Матвій», «Іоанн Предтеча», «Євангеліст Іоанн», фрагмент розпису на південній стороні коробового плафону вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



183. «Ангели, що трублять», фрагмент розпису коробового плафону вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



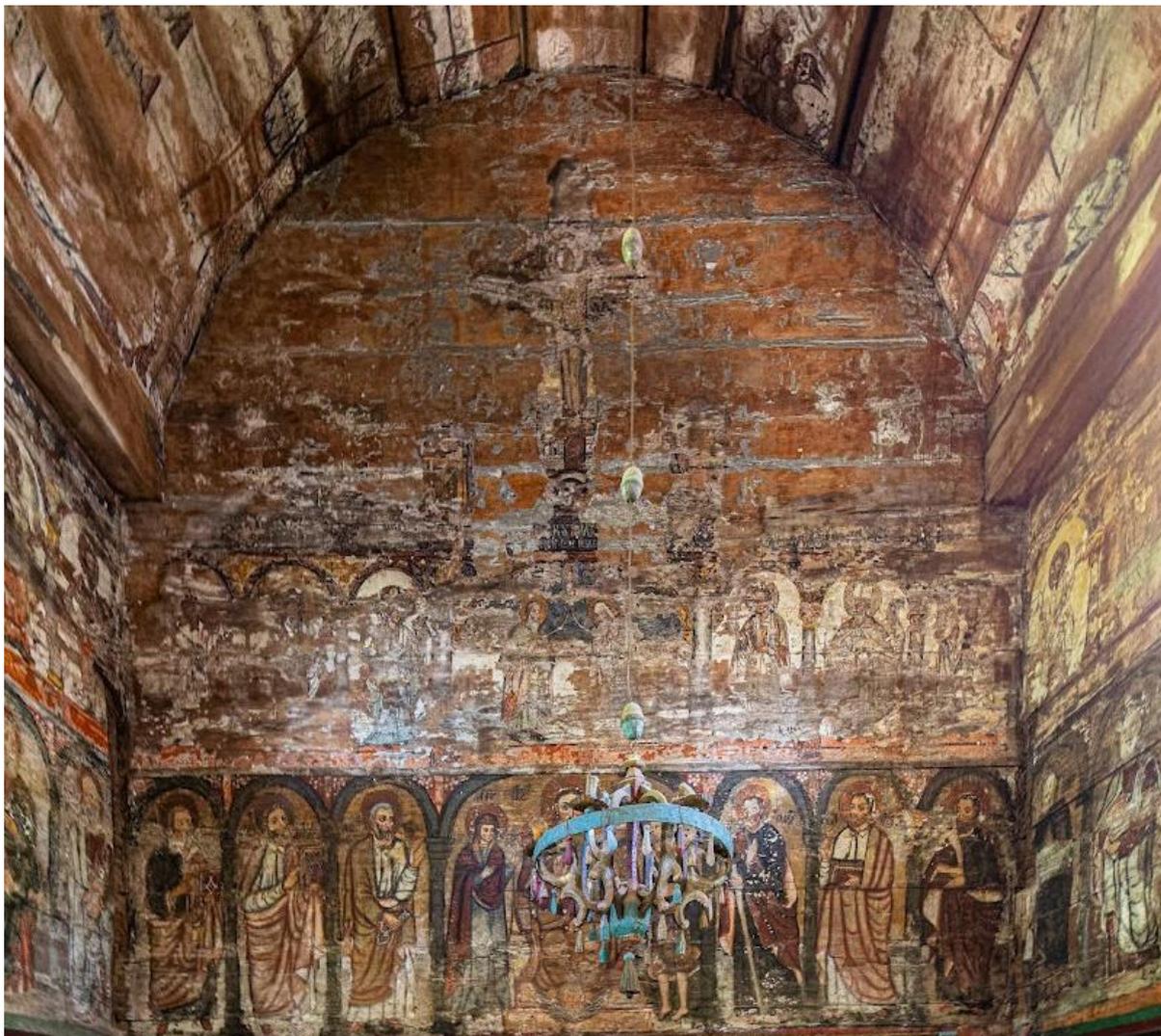
184. «Знамення Богородиці», фрагмент розпису коробового плафону вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



185. «Коронування Богородиці», фрагмент розпису східної стіни вітваря церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



186. «Виноградна лоза», орнамент у вітварі церкви в Колодному, друга половина XVII – початок XVIII ст.



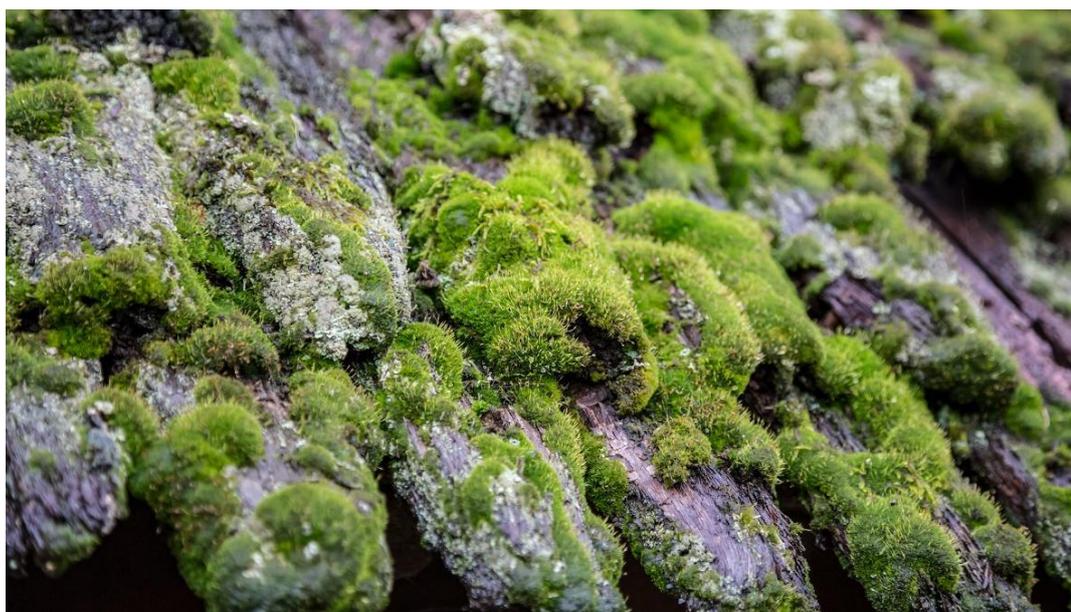
187. Стан збереженості розписів у наві в церкві в Новоселиці



188. Церква Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково, XVII ст.



189. Церква Святого Архистратига Михаїла у селі Крайниково, XVII ст.



190. Стан гонтового покриття церкви (верхньої) в Середньому Водяному на 2016 р.



191. Стан гонтового покриття церкви (верхньої) в Середньому Водяному на 2020 р.



192. Стан гонтового покриття церкви (верхньої) в Середньому Водяному на 2020 р.



193. Центральний шпиль церкви (верхньої) в Середньому Водяному на 2016 р.



194. Стан гонтового покриття церкви (верхньої) в Середньому Водяному на 2016 р.



195. Фотоматеріали проведення ремонтних робіт по відновленню дерев'яної церкви (нижньої) в Середньому Водяному, 2011 – 2013 роки



196. Церква (нижня) в Середньому Водяному, 2020 р.



197. Церква (нижня) в Середньому Водяному, стан після реставрації, 2016 р.



198. Центральна вежа церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному,
2020 р.



199. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 р.



200. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 р.



201. Стан церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 р.



202. Стан гонтового покриття церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 р.



203. Східна стіна нави в церкві Святого Миколая Чудотворця в Колодному, 2020 р.



204. Стан церкви Святого Миколая Чудотворця в Колодному на 2020 р.



205. Стан гонтового покриття церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка на 2015 р.



206. Центральна вежа церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка на 2015 р.



207. Стан гонтового покриття церкви Святої Параскеви в селі Олександрівка
на 2020 р.

ДОДАТОК В
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Нестеренко А. О. Настінний живопис XVII – XVIII ст. в церкві Святого Архистрага Михаїла в с. Крайниково на Закарпатті: синтез поствізантійських і українських народних традицій. *Art and Design*. 2024. № 2 (26). С. 137–151.
DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2.13>
2. Нестеренко А. О. Іконографічна програма церковного стінопису XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному на Закарпатті (реконструкція). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79. Том 2. С. 54–61.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-8>
3. Нестеренко А. О. Настінне малярство XVII – XVIII ст. в церкві Святого Миколи Чудотворця в с. Колодне на Закарпатті. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2024. № 53. С. 81–95.
DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-53-8>

ДОДАТОК Г
АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Нестеренко А. О. Храмова архітектура Закарпаття XVIII–XIX ст.: проблема відтворення зруйнованих церковних пам'яток. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до IV міжнар. наук. конф., Київ, 16–17 листопада 2022 року. Київ, 2022. С. 101–103.
2. Нестеренко А. О. Проблема збереження сакральної архітектури на Закарпатті у другій половині XX століття. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву* : зб. тез доповідей всеукр. наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих — 2023»), Київ, 15 березня 2023 р. Київ, 2023. С. 43–44.
3. Нестеренко А. О. Роль археологічних з'їздів у дослідженні храмового стінопису в Україні. *Перші Таранушенківські читання* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14 – 15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2023. С. 89 – 90.
4. Нестеренко А. О. Стінопис Свято-Михайлівської церкви в с. Крайниково на Закарпатті: до проблеми збереження. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення* : тези до міжнародної наук. конф., Київ, 20–21 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 101–102.
5. Нестеренко А. О. Стінопис у церкві Святого Миколая у с. Середньому Водяному на Закарпатті: проблеми збереження. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до V міжнар. наук. конф., Київ, 15–16 листопада 2023 р. Київ, 2023. С. 91–92.
6. Нестеренко А. О. Сильові особливості стінопису в церкві св. Параскеви в с. Олександрівка хустського району на Закарпатті.

Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну: Василь Єрмілов : тези до міжнар. наук. конф., 28 березня 2024 року, ХДАДМ. Харків, 2024. С. 62.

7. Нестеренко А. О. Храмові розписи XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття: сьгоднішні проблеми збереження. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву* : зб. Тез доповідей II всеукр. наук. конф., Київ, 04 квітня 2024 р. Київ, 2024. С. 66–68.
8. Нестеренко А. О. «Страшний суд» у настінних розписах XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези до VI міжнар. наук. конф., Київ, 13–14 листопада 2024 року. Київ, 2024. С. 155–156.