

І. переїхав до Острога, де став настоятелем князівського замкового *Богоявленського храму*, єдиним серед місцевої єпархії проповідником. На Берестейському антиунійному соборі 1596 р. керував усіма нотарями, очолював делегації православних до київського митрополита Михайла Рогози; правдоподібно, саме тут дискутував із відомим католицьким проповідником *Петром Скартою*. Про це стало відомо Александрійському патріархові Мелетію Пігасові. У своєму посланні від 6 червня 1597 року “до хорепископа та протопопа Ігнатія” той порівнював його з Давидом, “який без повної зброї Саула вступив у бій з хвастливим Голіафом” і “в простоті мудрості... подолав філософа, що впивався гарно складеними сплетіннями об’юроділої мудрості”.

Є підстави вбачати в протопопі Ігнатії острозького публіциста, який писав під псевдонімом “*Клірик Острозький*”.

Джерела: Описи Острожчини другої половини XVI – першої половини XVII ст. / Упоряд. В. Атаманенко. – Київ – Острог – Нью-Йорк, 2004. – С. 94, 99; Соколов І. І. Про відносини Української Церкви до грецького Сходу наприкінці XVI та на початку XVII ст за нововиданими матеріалами // Записки історико-філологічного відділу УАН. – Київ, 1919. – Кн. 1. – С. 66; ЦДДАУЛ. – Ф. 3. – Оп. 1. – Спр. 9. – С. 1809-1810; Спр. 349. – С. 1111-1112; Monumenta Confraternitatis Stavropigianae Leopoldensis. – Leopoldis, 1895-1898. – P. 277, 324, 326, 331, 333, 349, 352, 354, 419, 483, 620-621.

Література: Мицько І. Острозька слов’яно-греко-латинська академія (1576-1636). – Київ, 1990. – С. 91-92, 95-96; Його ж. Чар архівних свідчень. Матеріали до біографій славетних публіцистів // Жовтень. – Львів, 1987. – № 3. – С. 87-89; Яременко П. К. Спроба розкриття псевдоніма Клірика Острозького // Наукові записки Львівського державного педінституту. – Львів, 1960. – Т. 16.

Ігор Мицько

Іконопис Острожчини XVI – першої половини XVII століття

У XVI – першій половині XVII ст. Острог був одним із найбільших центрів іконописання в Україні. Про це свідчать документи того часу. Найранішим із них є заповіт Іллі Костянтиновича Острозького від 16 серпня 1539 року. В ньому йдеться про виготовлення срібних шат до намісних ікон Богоявлення та Богородиці в Богоявленській церкві Острозького замку, а також до ікони архангела Михаїла в с. Межирічі. Згадані ікони вказують на давній однарусний варіант іконостасу Богоявленської церкви, відомий на Волині ще з часів князя Володимира Васильковича.

Згідно з податковим реєстром 1579 р. в Острозі працювало 6 малярів: Харитон, Лазко Гаврилович, Дашко, Духніч, Богдан і Федір. Така сама кількість майстрів була і в тогочасній визнаній мистецькій столиці України – Львові. Проте, якщо у Львові поряд з українськими малярами працювали поляки та вірмени, то в Острозі всі шестеро художників були українцями. Документ засвідчує існування в місті значного іконописного осередку, рівного якому не було на Волині і який своєю діяльністю охоплював значну територію та посідав особливе місце серед художніх центрів України, поступаючись лише Львову.

Іконописання в цей час виходить за межі монастирських осередків. Ікони створюються вже не тільки в монастирях, а й окремими майстрами, пов’язаними з міщанським середовищем, яке було благодатним ґрунтом для поширення культурних цінностей Відродження. Завдяки діяльності науково-освітнього гуртка слов’яно-греко-латинської академії в Острозі склалися особливо сприятливі умови для засвоєння ренесансних надбань Західної Європи, які синтезувались із традиційною слов’янською спадщиною, виплеканою на засадах греко-візантійської духовності, що зна-

ходило вияв і в іконах острозьких митців. У них поєдналось розуміння духовного та природного світу двох епох, стилістичні художні засоби середньовіччя та нового часу.

Найбільшою святинею Острожчини є чудотворна родова ікона князів *Острозьких* “Богородиця Одигітрія” (Богородиця Життеподательниця) XVI ст., що нині зберігається у Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Ікона написана у візантійській традиції. Образи Богородиці та Христа намальовані за візантійською іконографією часів Палеологів. На лівій руці Богородиця тримає Ісуса, а вільною рукою, ледь торкаючись ніжки Сина, показує на Нього, ніби закликаючи всіх людей йти Його дорогою, жити за Його заповідями. Христос згідно з візантійською традицією зображений із лицем дорослої людини як передвічний Бог. В одній руці Він тримає сувій, а іншою благословляє Матір і весь світ, який врятує своїми муками. У зображенні облич майстер використав як графічні прийоми, прокреслюючи брови, ніс, очі темно-коричневими лініями і висвітлюючи опуклі місця пробілами, так і живописні, застосовуючи тонкі градації кольорів від рожево-червоних на щоках до темно-коричневих у затінених місцях облич. Золоте тло, що нагадує надприродне фаворське світло, пов’язує ікону з іконописними концепціями середньовіччя, а різаний по левкасу рослинний орнамент наближує до мистецтва нового часу.

Перші паростки мистецтва нового часу ще більше виявляються на іконі “Богородиця Одигітрія” XVI ст. зі с. Стадник Острозького району. Художник розширює духовний потенціал образів Богородиці та Христа, наділяючи їх новими якостями, які були невідомі в традиційному іконописі, роблячи їх емоційними і людськими. На жаль, не збереглися очі Богородиці, можна лише уявити їх трагічну виразність. У болісно зведених до перенісся бровах, гіркій складочці вуст застиг глибоко прихований розпач матері, що

не може захистити свою дитину від страшного жереба. Один із центральних надприродних образів середньовіччя – Богородиця перетворюється у ренесансний людський образ простої жінки. Етичне та естетичне начало об’єднуються, і трансцендентний ідеал набуває людяності і земної краси.

Подальший відхід від візантійської іконографії простежується в іконі “Різдво Богородиці” XVI ст., що походить із с. Стадник. Сповнені урочистості та відчуття вищого сенсу події обличчя св. Анни, св. Іоакима та їх друзів, які прийшли привітати батьків із народженням дочки, не аскетичні та надмірно витягнуті, а округлі, об’ємні, з маленькими підборіддями, невеликими носами та пухкими вустами. Від візантійської іконографії в них залишилися лише надмірно великі очі, але не містично широко розплющені, а з природно ледь опущеними повіками. Інтер’єр кімнати зображений із дотриманням середньовічної стилістики за законами зворотної перспективи: стіл, ложе, стілець передані з різних позицій, ніби майстер бачить їх у неземному божественному просторі. Віяння Відродження виявились тут у тому, що у зображенні архітектури: брами, палацу, башти – проглядаються риси реальних острозьких будівель: надбрамної вежі, Круглої башти, палацу Острозьких. Інтенсивне будівництво в Острозі не могло не хвилювати творчої уяви митця і не проникати в намальовані ним ікони. Таким чином, трансцендентний зміст події – народження матері Спасителя світу – поєднується з конкретним земним місцем і часом події, що робить ікону більш зрозумілою і близькою для глядача.

Нова ренесансна концепція людини, яка своїми діями активно впливає на боротьбу між двома протилежними силами всесвіту – Господом та сатаною, втілилась в іконі Юрія Змієборця XVI ст., з церкви с. Точивик. Якщо на середньовічних іконах драматизм боротьби не знаходив свого вияву, оскільки вищий

світ ікони був непричетним до земної реальності, отже, св. Юрій здійснював свій подвиг легко, без надмірних зусиль, із допомогою лише вищої сили, то на іконі з с. Точивик образ Юрія значно активніший, енергійніший, насичений напруженою боротьби. Він долає змія не тільки могутністю Бога, а й власною силою, волею, сміливістю. Білий кінь героя не спокійно наступає на змія, а налітає на нього, стискаючи йому горло, з якого виринає страшне червоне полум'я. Потoki крові стікають з-під голови чудовиська, конвульсійно вигинається спіралевидними кільцями його хвіст, обплітаючи задні ноги коня. На чорному тулубі змія – жахливе червоне обличчя сатани. Цей образ у нижньому лівому кутку ікони протиставлений символічному зображенню Бога Саваофа, десниця якого коронує переможця. Зображення Саваофа розміщене по діагоналі у правому верхньому кутку композиції, над списом Юрія. А сам герой – у центрі, посередині діагоналі, між двома протилежними силами всесвіту. Із допомогою святого воїна Бог Саваоф карає втілення зла світу – сатану. Царівна Єлисава, яку рятує від змія св. Юрій, нагадує волинську дівчину, на ній вишите плаття без рукавів, біла сорочка та фартушок, батьки царівни також в одязі заможних волинських міщан. Реалістичні елементи наближували ікони до реального життя простих людей. Проте не могли не хвилювати консервативне духовенство, що вбачало в цьому руйнування самої трансцендентної сутності ікони, небезпеку перетворення її на картину з релігійним сюжетом, як це сталося на Заході. Така позиція ортодоксальних духівників була висловлена, зокрема, одним із діячів Острозького вченого гуртка *Василем Суразьким* у книзі *“О единой истинной православной вере”*, написаній в Острозі в 1588 році. Проте місцеві іконописці чітко розуміли міру і межу запозичень, свідомо обмежуючи їх так, щоб ікона не була подібна до західноєвропейської,

зберігала свою національну самобутність, а її глибинна духовна суть не змінювалась на громадженням побутових елементів.

Що стосується інших регіонів, які належали князям Острозьким, то тут варто відзначити Дубенський культурний осередок. Пензлю майстрів цього осередку належать ікони, одна з яких *“Пророк Ілля з Житієм”* походить із дубенської Іллінської церкви. Вірогідно, що ця ікона була замовлена князем *Василем-Костянтином* в пам'ять про свого брата Іллю Острозького. Постає св. Іллі зображена фронтально із сувоєм у руці, на плечі накинуто синій плащ, одягнений пророк у світло-синій хітон. На полях ковчега з обох сторін від святого розміщено шість житійних клейм. Сьогодні це єдиний зразок ікони з житійними сценами до кінця XVI ст., що походить з Волині.

До Дубенського осередку належать також ікони кінця XVI ст. з Хрестовоздвиженської пустині і походять, ймовірно, з намісного ряду іконостасу церкви. Ікони *“Богородиця Одигітрія”* та *“Христос Пантократор”* відзначаються своєю графічністю та приземкуватими пропорціями фігур святих. На сьогодні зберігаються вони в Харківському художньому музеї. Ще дві ікони з Хрестовоздвиженської пустині відомі лише зі світлин та книжкової гравюри.

До сфери впливу князів *Острозьких* належить група ікон 1590-х років, які вийшли з одного малярського середовища, межі діяльності якої розповсюджуються на території сучасних Сарненського та Володимирецького районів Рівненської області. До цієї категорії належать *“Богородиця Одигітрія з похвалою”* 1595 р. із с. Стрільськ, *“Христос Пантократор з апостолами”* 1592 р. з Великих Цепцевичів, *Царські врата* з наверхом із с. Клесів – всі вони зберігаються в Рівненському обласному краєзнавчому музеї.

Дослідники виявили декілька документів, що стосуються розвитку іконописного ма-

лярства Острозького осередку XVII століття. У записі від 6 вересня 1600 року в рукописному Євангелії зафіксовано про спорядження для церкви Різдва Богородиці с. Юсківців “помислом і накладом” острозького священника Ігнатія трьох намісних ікон – Спасителя, Богородиці та Різдва Богородиці, а також образу Спаса Нерукотворного. Цей запис дає уявлення про розвиток іконостасу на Острозьщині, який складався вже з намісного ряду та образу Спаса Нерукотворного над ним.

В *Акті розподілу володінь князів Острозьких 1603 р.* згадуються малярі Дашко на вулиці Красна Гора та Іван, що мешкав на вулиці Зарванській. Останнього ідентифікують з Іваном Ставровичем, який на початку XVII ст. працював у м. Буську, де для церкви Великомучениці Параскеви виготовив іконостас. Ще про одного острозького маляра Петра, котрий був боржником львівського аптекаря Яна Кучковського, йдеться в акті 1610 року. Правдоподібно, що в Острозі в першій чверті XVII ст. діяв навіть цех малярів, про що свідчить реєстр віддавання цехами воску до острозького парафіяльного костелу 1624 року. В актах костелу за 1624-1629 рр. згадуються імена малярів Яна та Павла, у реєстрі осілості Старого і Нового Острога 1654 р. – Івана, Станіслава та Вербила. Найбільш відомим з острозьких малярів початку XVII ст. був Іван Ставрович. Із його ім'ям пов'язують ікону “Успіння Богородиці” з церкви св. Великомучениці Параскеви в м. Буську, де на початку XVII ст. працював художник.

До цієї ікони дещо подібна ікона “Успіння Богородиці” середини XVII ст., що походить з Острозького Богоявленського собору. Очевидно, її автор бачив буське “Успіння” і “запозичив” з цієї ікони постаті апостолів Петра, Павла та ангела, що біля ложа Богородиці відрубують руки нечистивому Афонію. В іконі автор намагається об'єднати реальне середовище, що розгортається вглибину композиції, та ірреальний двовимірний

простір, який розвивається знизу вгору – по сходинах великої вертикалі буття. У нижній частині композиції, де зображена сцена боротьби ангела з нечистивим Афонієм, бачимо елементи лінійної перспективи – плитки підлоги мають перспективне скорочення, як і будинки ренесансної архітектури, намальовані у верхній частині ікони. Проте будівлі зображені не в реальному середовищі, а на тлі золотавого надприродного світла. Загалом композиція розвивається не в глибину, а знизу вгору рядами ієрархічної драбини, що підводять погляд до верхнього краю ікони, який сприймається як кордон земного і заклик до подальшого руху до Бога в безмежність небес. У верхньому ряду композиції зображена Богородиця, що возноситься на небо, а середній ряд ікони є проміжним. Апостоли, які мовчки застигли біля смертного одра Марії, та Христос, що тримає її душу у вигляді сповитої дитини, з'єднують земне і небесне. Їх самозаглиблення, рух всередину душі, всередину композиційного кола – до одра Марії, обертається рухом назовні у світозарну височину золотого фаворського сьйва, у якому здійснюється Пречиста Діва. Такій композиційній побудові ікони відповідає часова послідовність відображених на ній подій. У нижньому ряду епізод із нечистивим Афонієм та ангелом зображений у земному часі. У верхньому ряду – Вознесіння Богородиці – у трансцендентному часі. Персонажі середнього проміжного ряду – апостоли та святителі, що стоять біля ложа Богородиці, знаходяться в перехідному стані – від часу земного скороминучого, до часу позаземного вічного. Реальність події з'єднується з її ірреальним надприродним змістом. Ікона відображає сцену Успіння не в реальному вимірі, а відтворює сакральну сутність цієї події: своїм Вознесінням після Успіння разом із богопрославленим тілом Богородиці єднає земний і небесний світ.

Ознаки нового стилю виявились насамперед у трактуванні головних персонажів іко-

нопису – образів Христа, Богородиці, святих. Якщо середньовічне мистецтво тяжіло до підкреслення їх трансцендентної божественної природи через передачу безтілесності, нерухомості, безпристрасності, то ренесансне мистецтво, навпаки, акцентувало увагу на їх людяності. Якщо в середньовіччя одухотвореність образу не мислилась без упокорення плоті, матеріальна і духовна краса були несумісні, то в добу Ренесансу духовна і матеріальна краса не протиставлялись, не уявлялись відокремлено, а гармонійно поєднувались.

Поєднання природної фізичної сили та містичної надприродної сили Духа бачимо в образі Спаса-Еммануїла (Великого совіта ангел) початку XVII ст. зі с. Лючина. Образ Христа відображає слова пророка Ісаї, які частково написані на рамі ікони: “Яко отроча родися нам сын... И нарицаетсмя имя его велика совета ангел...”. Христос зображений як ангел, що стоїть на чолі великої наради ангелів. Його образ вражає духовною наповненістю, що виявляється у величезних надмірно розширених очах, у благословляючому жесті рук, які Христос підняв вгору, наче крила, розгорнуті за його спиною. Але на відміну від містичних безплотних образів середньовіччя, цей образ наділений великою природною силою. Міцна струнка постать юнака, здається, ледь втискується у відведену їй площину ікони. І хоча Спас зображений в ієратичній позі непорушного предстояння з нерухомим обличчям, внутрішня енергія і експресія, що нуртують у ньому, відчуються в напруженій колористичній гамі гарячих яскраво-червоних фарб його сорочки. Містична одухотвореність споріднює це зображення із середньовіччям, а фізична міць та енергійність – з образами нового часу.

Відхід від візантійського канону і наближення образів до життя бачимо на іконах першої половини XVII ст.: “Апостоли Андрій і Іаков” із с. Точивик, “Св. Микола з житієм” з

с. Бродова. Візантійські типи облич замінюються українськими, приваблюють не тільки духовною, а й тілесною красою, змінюється їх психо-емоційне трактування – замість замкнутості, суворості та аскетизму – відвертість, доброзичливість і лагідність. Святи виступають як особистості, значимі не у своєму надсвітловому існуванні, а у своїй чисто людській неповторності, це палкі проповідники Божого Слова, вершители добрих справ, помічники бідних і принижених.

Реалістичні тенденції острозького іконопису проявились і в традиційній за схемою іконі “Страшний суд” (середина XVII ст.), про яку є згадка в літературі, що вона зберігалась в одній із церков Острога. Серед персонажів пекла тут було зображено володаря м. Острога *Анну-Алоїзу Ходкевич* та її чоловіка *Кароля Ходкевича* – фанатичних католиків, які переслідували православне населення міста.

Ікони Острозького осередку є яскравим прикладом українізації іконопису XVI-XVII ст., виявом синтезу середньовічних та ренесансних ідейно-художніх концепцій. У них органічно поєднались середньовічна ідея ієрархії та ренесансна ідея єдності всього сущого, середньовічна духовна краса та ренесансна фізична досконалість, середньовічне прагнення до потойбічного та ренесансна життєва активність, середньовічне ідеальне узагальнення та ренесансний індивідуалізм. Вони відкривали нові перспективи в аналізуванні людської особистості, яка стояла в центрі уваги культури Відродження.

Література: Александрович В. Г. Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII-XVI ст. // Родовід. – 1994. – № 8. – С. 20-23; Його ж. Малярі та система малярських осередків Волині XVI століття // Матеріали IV науково-красознавчої конференції “Острог на порозі 900-річчя”. – Острог, 1993. – С. 5-7; Його ж. Мистецьке середовище Острога епохи академії (1576-1636) // Острозька давнина: Дослідження і матеріали / Відп. редактор І. З. Мицько. – Вип. 1. – Львів, 1995. – С. 59-68;

Бондарчук Я. В. Іконопис Острожчини XVI-XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції. – Луцьк, 1997. – С. 57-59; Їж. Синтез засад середньовічної та ренесансної духовності в іконописі Острозького осередку другої половини XVI – першої половини XVII ст. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної конференції з волинського іконопису. – Луцьк, 2000. – С. 38-41; Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 9-13, 73, 77, 119-123, 127, 128, 131, 135, 138, 139; Истомин М. П. Главнейшие черты в иконописи Волини // Искусство и художественная промышленность. – Москва, 1893. – № 14. – Ноябрь. – С. 72; Луць В. Д. Волинські ікони XIII-XVI століть // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2000. – Вип. 5. – С. 65-86; Мицько І. З. Буське братство (з архівних знахідок про культурне життя Буська в др. пол. XVI – на поч. XVII ст.) // Прапор Жовтня. – Буськ. – № 134. – 7.11.1986. – С. 3; Овсійчук В. А. Українське малярство X-XVIII ст. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 286, 357; Його ж. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – Київ, 1985. – С. 162, 164, 165, 168; Ричков П. А., Луць В. Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – Київ, 2002; Сидор О. Ф. Волинське малярство XVII-XVIII ст. // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 2. – С. 18-21.

*Ярослава Бондарчук,
Микола Бендюк*

Інвентар маєтків князя Олександра Острозького 1620 року

Інвентар маєтностей князя *Олександра Острозького* списано в серпні 1620 р. для визначення їх грошової вартості, тобто економічного потенціалу кожного поселення, для рівноцінного й справедливого розподілу між його дочками – Софією Любомирською, Катериною Замойською та *Анною-Алоїзою*

Ходкевич. Угода про поділ маєтків була підписана 24 січня 1621 року в м. Ярославі в присутності сестер, їхніх чоловіків та свідків і приятелів – троцького воєводи Олександра Ходкевича, белзького воєводи Рафала Лешинського та волинського мечника Яна Бондзинського. Зараз інвентар зберігається в бібліотеці наукового закладу Польської академії наук “Ossolineum” у м. Вроцлаві.

Інвентар дійшов до нашого часу не повністю. У повному варіанті він складався з 618 аркушів, записаних з обох боків. Зараз містить лише 403 аркуші, тобто третя частина документа втрачена. Очевидно, пізніше до цієї частини, що збереглась, було додано “Sumariusz spraw u przywileiow Domu X. Ostrogskich roku 1594 spisany, roku 1690 przepisany” (“Перелік справ і привілеїв Дому князів Острозьких року 1594 списаний, року 1690 переписаний”). Зараз інвентар і сумаріуш становлять єдиний документ, котрий розпочинається із сумаріуша. Відомі два його скорочені варіанти.

Один, скопійований наприкінці XIX ст., зберігається в рукописному відділі бібліотеки Варшавського університету. В ньому замість поіменного списку мешканців усіх 320 поселень подано лише їх загальну кількість, скорочено також і текст сумаріуша. Структура цього списку відрізняється від оригіналу тим, що тут спочатку подано сам інвентар (с. 1-336), а після нього вміщено сумаріуш (с. 337-373). Більш скорочений список лише інвентаря без сумаріуша, зроблений наприкінці XIX ст., є в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Він подає вкрай стисло інформацію щодо лише 238 поселень.

Сумаріуш становить складений у хронологічному порядку перелік надань великих литовських князів та польських королів князям *Острозьким* на маєтки, починаючи від привілея великого литовського князя Вітовта та польського короля Владислава 1386 р. Фе-