

УДК 75.046.3+75.052+72.025.4]:726:27-523.4(477.87)"16/17"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-8>

Андрій НЕСТЕРЕНКО,
orcid.org/0000-0001-9318-6622
аспірант, викладач кафедри рисунку
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) nesterenko.andrey2018@gmail.com

ІКОНОГРАФІЧНА ПРОГРАМА ЦЕРКОВНОГО СТІНОПІСУ XVII–XVIII СТ. В ЦЕРКВІ СЯТОГО МИКОЛАЯ (ВЕРХНІЙ) В СЕРЕДНЬОМУ ВОДЯНОМУ НА ЗАКАРПАТТІ (РЕКОНСТРУКЦІЯ)

У статті розглянуто настінне малярство XVII–XVIII ст. в дерев'яній церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному Рахівського району Закарпатської області. На основі проведеного аналізу досліджень мистецтвознавців В. Залозецького, П. М. Жолтовського, Г. Н. Логвина встановлено композиційне розміщення сюжетних сцен в настінних розписах церкви. Простежено стилевий розвиток стінопису, його особливості, колористичні рішення. Вперше проведено реконструкцію іконографічної програми втраченого стінопису. Виявлено, що храмові розписи XVII–XVIII ст. в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному представлені практично усіма сюжетними сценами, які були розповсюдженими в настінному церковному малярстві у другій половині XVII ст. на Закарпатті. З'ясовано, що в храмі були розмальованими бабинець, нава і вівтар народними майстрами у різні часові періоди. Настінному живопису в церкві Святого Миколая (верхній) притаманна декоративність, графічність, площинність, народність, застосування локальної плями. Виявлено в наві орнаментований мотив із вазонів і квітів, який використовувався в різьбі іконостасів та народному настінному малярстві.

Визначено, що причиною часткового знищення стінопису стали зміни внутрішньої конструкції церкви, зроблені наприкінці XIX ст.: виріз між бабинцем і навою, якого не було в старохристиянських дерев'яних храмах. Негативними факторами стало використання церкви у якості когоспного складу за радянських часів, зберігання настінного живопису в неналежних умовах, нівелювання його цінності.

Засвідчено, що, на сьогодні, в церкві фрагментарно зберігся стінопис тільки в бабинці. Після перемальовування в кінці XX ст. він втратив свою автентичність. За збереженими фрагментами схарактеризовано, що «Страшний суд», образи святих на стінах, «Знамення Богородиці», «Жони мироносиці» та сцена «Адам і Єва» на стелі намальовані за традиційною іконографією, яка у XVII столітті склалася в українському церковному мистецтві. Проте, іконографічні сюжети зберегли лише свій загальний вигляд, втративши стилістичну манеру, оригінальність, внутрішній зміст.

В 2018 році церква була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення.

Ключові слова: іконографічна схема, настінне малярство XVII–XVIII ст., церква Святого Миколая (верхня), Середнє Водяне, Закарпаття, реконструкція, культурна спадщина.

Andrii NESTERENKO,
orcid.org/0000-0001-9318-6622
Postgraduate, Lecturer at the Drawing Department
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) nesterenko.andrey2018@gmail.com

ICONOGRAPHIC PROGRAM OF CHURCH MURAL PAINTING OF THE 17TH–18TH CENTURIES IN THE CHURCH OF SAINT NIKOLAI (UPPER) IN SEREDNE VODIANE IN TRANSCARPATTIA (RECONSTRUCTION)

The article examines the wall painting of the XVII–XVIII centuries in the wooden church of St. Nicholas (upper) in the Seredne Vodyane Rakhiv district of the Transcarpathian region. The compositional placement of the story scenes in the wall paintings of the church was established based on the analysis of the researches of art critics V. Zalozetskyi, P. M. Zholtovskyi, G. N. Logvin. The stylistic development of wall painting, its features, color solutions were traced. For the first time, the reconstruction of the iconographic program of the lost wall painting was carried out. It was found that the church paintings of the XVII–XVIII centuries in the church of St. Nicholas (upper) in Seredne Vodyane are represented by almost all the plot scenes that were widespread in church wall paintings in the second half of the XVII century in Transcarpathia. It was found out that folk painters in the temple painted the vestibule, nave and altar in different time periods. The wall painting in the Church of St. Nicholas (upper) is characterized by decorativeness, graphics, flatness, nationalism, and the use of local stains. An ornamented motif of vases and flowers was discovered in the nave, which was used in carving iconostases and folk wall painting.

It was determined that the reason for the partial destruction of the wall painting was the changes in the internal structure of the church, made at the end of the 19th century: a cutout between the nave and the nave, which was not found in early Christian wooden churches. Negative factors were the use of the church as a collective farm warehouse in Soviet times, the storage of wall paintings in improper conditions, and the leveling of its value.

It was found that, to date, the church has a fragmentary wall painting preserved only in the vestibule. After being redrawn at the end of the 20th century, it lost its authenticity. According to the preserved fragments, it is characterized that the "Last Judgment", images of saints on the walls, "Signs of the Virgin", "Myrrh-bearing Wives" and the scene "Adam and Eve" on the ceiling are painted according to the traditional iconography that developed in the 17th century in Ukrainian church art. However, the iconographic subjects have preserved only their general appearance, having lost their stylistic manner, originality, and inner meaning.

In 2018, the church was recognized as a cultural heritage object of national importance.

Key words: iconographic scheme, wall painting of the 17th – 18th century, St. Nicholas Church (upper), Seredne Vodyane, Transcarpathia, reconstruction, cultural heritage.

Постановка проблеми. Настінне малярство XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття – мистецьке надбання України, цінне джерело інформації про розвиток українського монументального живопису. Збереження національної спадщини є важливим для кожної цивілізованої країни. Проте, через непростий шлях у відстоюванні своєї державності, в Україні протягом століть нищилися національні пам'ятки: відбувалися процеси руйнації дерев'яних церков, а разом з ними втрачалися стінописи.

Негативними чинниками ставали також некваліфіковані перебудови та реставраційні роботи, що призводили до втрати автентичності настінного малярства. Розписи в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному зазнали саме такого перемальювання у кінці XX століття, яке знівелоувало їх самобутність, оригінальність, а, загалом, і мистецьку цінність, хоча, стінопис у XVII ст. мав багату іконографічну програму. На сьогодні, чимало сюжетних сцен знищено. Тому відтворення композиційної схеми втраченого стінопису в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному, з'ясування основних принципів, за якими розвивалося монументальне малярство у XVII–XVIII ст. на Закарпатті, є важливим і актуальним, воно має виняткове значення для збереження української культури.

Аналіз досліджень. Вивчення теми дослідження демонструє обмежену кількість наукових праць по настінному малярству XVII–XVIII ст. в дерев'яній церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному Закарпатської області, а робота по реконструкції іконографічної програми втраченого стінопису зовсім не проводилась. Окремі дослідники провели частковий опис настінного малярства в церкві в Середньому Водяному. У часописі історії і культури «Стара Україна» (Залозецький, 1925: 131–139) була опублікована стаття В. Залозецького «Малярство

Закарпатської України (XIV–XIX)», в якій він писав про іконографічні програми настінних розписів в дерев'яних церквах на Закарпатській Україні, у тому числі і коротко про композиційні сцени стінопису в Середньому Водяному (Залозецький, 1925: 133). Загальне обстеження настінного малярства в церкві Святого Миколая (верхній) зробив П. М. Жолтовський (Жолтовський, 1988: 108–111). В його праці можна знайти схеми розміщення іконографічних сюжетів та унікальні ілюстрації святих із бабинця, за якими можна визначити деякі стилістичні та композиційні особливості виконання художніх образів. Про іконографічну програму настінного розпису в Середньому Водяному писав Г. Н. Логвин, відмітивши, що «... розписи у вітварі зараз заклеєні папером, а в нефі та бабинці дуже пошкоджені» (Логвин, 1968: 357). Дослідник частково доповнив іконографічну програму назвами сюжетних сцен. Він підкреслював, що настінний живопис майстерно виконав народний художник, який добре знав закони монументального живопису (Логвин, 1968: 357).

Розгляд наукової літератури по настінним розписам в церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному на Закарпатті засвідчив відсутність відображення цілісної програми настінного малярства XVII–XVIII ст. Відтворення іконографічної схеми стінопису в церкві Святого Миколая (верхній) дасть змогу розширити знання про розвиток монументального малярства на Закарпатті і доповнити картину мистецтвознавчих процесів, які відбувалися в Україні протягом цього періоду.

Метою статті є проведення реконструкції автентичної іконографічної програми XVII–XVIII ст. в дерев'яній церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному Рахівського району Закарпатської області та встановлення характерних ознак і особливостей розвитку церковного малярства цього періоду на Закарпатті.

Виклад основного матеріалу. Село Середне Водяне (до 1948 року – Середня Апша) в Рахів-

ському районі на Закарпатті вперше згадується в історичних документах в XIV ст. (Історія міст і сіл Української РСР, 1969: 529). Г. Н. Логвин притримується думки, що в XVI столітті воно «... виникло на "волоському праві", тобто було засноване вихідцями з сусідньої Валахії» (Логвин, 1968: 354). Вище по течії річки стоїть старовинна дерев'яна церква Святого Миколая (верхня), за іншою назвою – «Микола Горішній», а нижче по течії – також дерев'яна церква Святого Миколая (нижня) – «Микола Долішній». Вони вважаються найдавнішими храмами потиської групи (басейну р. Тиси) на Закарпатті. Існує думка, що церква Святого Миколая (верхня) збудована у 1428 році, її конструкція характерна для оборонної форми будівель XIII–XV ст.: «Вона належить до числа найбільш ранніх зразків дерев'яних храмів, які збереглися в Україні, відбиваючи у своїй архітектурі традиції давнього оборонного будівництва романської доби» (Пам'ятки архітектури й містобудування України, 2000: 115). В церкві відсутнє оздоблення на зруб та одвірках, вікна схожі на бійниці. Вона тридільна, всі приміщення прямокутні, нава – ширша. М. Сирохман зазначає, що верхня Миколаївська церква у Середньому Водяному має найдавніші «... дубові зруби (1428 р.), надбудову над якими зведено близько 1600 р. Близько 1760 р. в наві замінили плоске перекриття зрубів на трапецієподібне...» (Сирохман, 2000: 592–595). Хоча, в церкві не знаходяться написи стосовно дати її побудови, за Г. Н. Логвином, теперішню споруду «... можна датувати 50–60-ми роками XVII ст. на підставі повної аналогії її форм, просторової композиції зрубів, планової організації, архаїчних конструктивних форм та архітектурних деталей з датованою церквою долішньою св. Миколи в тому ж селі ... Вони збудовані, мабуть, у середині XVII ст. однією артільлю теслярів. На зрубі Долішньої церкви є напис: "Подважен бисть храм святий року божого 1699"» (Логвин, 1968: с. 354).

В церкві Святого Миколая (верхній) були розписи XVII–XVIII ст. Щодо дати виконання стінопису у дослідників є розбіжності. М. Сирохман пише: «У 1601 р. розписали наву, в XVIII ст. – бабинець» (Сирохман, 2000: 592–595). П. Жолтовський вважає, що стінопис «... як свідчать його іконографічні та стилістичні особливості, належить до XVIII ст.» (Жолтовський, 1988: 108). Г. Н. Логвин зазначає, що настінне малярство в церкві Святого Миколая (верхній) відноситься до другої половини XVII століття (Історія українського мистецтва, 1968: 155). Автор вказує, що в церкві «... було розписано всі три приміщення, але вівтарні розписи заклеєно шпалерами, і для дослідження

вони неприступні ... На стінах церкви збереглися первісні розписи, а стелю, мабуть через заміну дощок, було розписано пізніше, очевидно, наприкінці XVIII, а можливо, навіть на початку XIX століття» (Історія українського мистецтва, 1968: 155).

Проведена у кінці XX ст. реставрація, на жаль, знівельувала автентичність настінного живопису, втратилась оригінальність стилістики, простонародна декоративність, атрибути історичної доби. М. Сирохман акцентував: «Ці розписи є видатними творами народного малярства, але на початку 1990-х років їх грубо і невміло перемальовано» (Сирохман, 2000: 592–595). Проте, зробити реконструкцію іконографічної програми розписів XVII–XVIII ст. можливо завдяки дослідникам, які зафіксували окремі композиційні і стилістичні особливості стінопису та частково представили ілюстративний матеріал.

В. Залозецький писав у своїй праці «Малярство Закарпатської України (XIV–XIX)» (Залозецький, 1925) про розписи в церкві в Апші середній (Середньому Водяному): «Незвичайно цікавий є уклад і розміщення ... розписей в самій церкві» (Залозецький, 1925: 133). «Зміст зображень, а головню їх ідейне значіння, себто зображення цілої історії людства "sub specie divinae aeternstatis"¹ – ось програма розписей абшанських церков» (Залозецький, 1925: 134). В. Залозецький дав схему розміщення композиційних сюжетів в Апші (у Залозецького – Абша) середній (горішній церкві):

- бабинець (притвор) – сцени із життя Ісуса Христа на Оливній горі і зображення святих;
- стеля бабинця (притвору) – «Свята Трійця», по праву сторону – «Воскресіння» у вигляді трьох ангелів біля гробу, по ліву сторону – сцена «Вигнання з раю»;
- на стіні між бабинцем і навою (притвором і головним кораблем) – «Страшний Суд»;
- стеля нави (головного корабля) – по середині «Свята Трійця», а у кутках – євангелісти;
- на бічних стінах нави (головного корабля) – сцени «Страстей Господніх».

В. Залозецький порівнював іконографічну програму настінних розписів в Апші із стінописом в церкві в селі Шандрово (Олександрівка) Хустського району Закарпаття, відмічаючи аналогічність в обох храмах «Страшного Суду», композиційну подібність «Страстей Господніх», відсутність в Апші алегоричних епізодів та сцен Апокаліпсису (Залозецький, 1925: 134). За твер-

¹ "sub specie divinae aeternstatis" (лат.) – «під маскою божественної вічності»; переклад зроблений автором статті

дженням дослідника, розписи в Апші виконані значно раніше від шандрівських і стилістично відмінні між собою: в сценах, побудові, архаїчних композиціях, в яких «... пробиваються недвозначно візантійські впливи» (Залозецький, 1925: 134). «Провенієнцію» настінних розписів дослідник знаходить в сусідній Буковині: «... розміщення сцен є подібне ...», розписи «... зближені до буковинських. Не тільки укладом і розміщенням, але навіть візантійським характером стилю» (Залозецький, 1925: 134). Дослідник стверджує, що стінопис в Апші виконаний у XVII столітті, а згодом – перероблений і в ньому вже можна побачити «... деякі барокові мотиви» (Залозецький, 1925: 134). За В. Залозецьким, «... в сучаснім бароковім малярстві нігде не находимо сеї програми церковної розписи ... Як раз в буковинських розписах заховалася ся середньовічна циклічна система окрашення внутрішніх стін церкви, ... під тим оглядом візантійське мистецтво задержало сей ... середньовічний зміст зображень о много довше чим західно-європейське» (Залозецький, 1925: 134–135). За стилем автор розписи в Апші відносить до візантійських, а в Шандрові – до бароково-класицистичних, акцентуючи на «... цікаве, тільки на наших територіях можливе, явище ...» – комбінацію середньовічної візантійської теми з модерним західноєвропейським бароково-класицистичним еkleктизмом (Залозецький, 1925: 134–135).

Цінним матеріалом став проведений опис стінопису та частково представлений ілюстративний матеріал, зроблений у другій половині ХХ ст. дослідниками П. Жолтовським та Г. Логвином. Розписи, за їхньою думкою, були виконані народними майстрами, їм притаманна декоративність, застосування великих локальних плям червоного, зеленого, синього кольорів та ознаки українського походження. П. М. Жолтовський вказував: «В своїй цілості розписи церкви в с. Середнє Водяне є визначним твором народного малярства. Образ людини поданий тут у всіх аспектах народного естетичного розуміння, яке цінувало в людині насамперед моральну силу, ясний розум, фізичне здоров'я» (Жолтовський, 1988: 108–111). Дослідник уподібнював композиційну схему розписів у наві, на відміну від В. Залозецького, до схеми розписів, виконаних в церкві Святого Миколая Чудотворця в селі Колодне Тячівського району Закарпаття (Жолтовський, 1988: 108). У своїй праці (Жолтовський, 1988: 108) він дав такий опис іконографічних сюжетів:

- на західній стіні – постать лежачого Ієсея;
- на північній і південній стінах – «Страсті»;

– на плафоні – «Всевидюче око», оточене дванадцятьма знаками зодіака та «Трійця новозавітна».

Г. Н. Логвин зауважував, що нава призначалася «... для найважливіших за змістом сцен – страстей» (Історія українського мистецтва, 1968: 155), а розписи в наві «... виконані із знанням законів монументального живопису. Майстер легко аранжує всі епізоди, дає виразні мізансцени, тонко відчуває потрібний темп розповіді, переконливо відтворює драматизм і напруження ситуацій» (Логвин, 1968: 357). За дослідником: «Розписи нефа відтворюють сцени "Страстей", розташовані в два реєстри. Між ними по ширині віконець проходять смуги з намальованими вазонами і квітами. Цей мотив вже знайомий нам по різьбі в іконостасах та народних настінних розписах» (Логвин, 1968: 357). Г. Н. Логвин конкретизує розписи у наві:

– на північній стіні – сцени «... "Розп'яття", "Радуйся, цар іудейський" та "Зняття з хреста". Під ними, мабуть, було розташовано ще три сцени» (Історія українського мистецтва, 1968: 156);

– на південній стіні «... у верхньому ярусі ясно видно тільки композицію «Омовіння ніг», а в нижньому – "Христос у багрянлиці", "Бичування" та "Христос перед Пілатом" (остання збереглася найкраще)» (Історія українського мистецтва, 1968: 156).

Дослідник відмітив: «У неквапливому ритмі чергуються компактні групи "Страстей" на тлі архітектурних мас та просторових інтервалів. Чоловічі образи енергійні й мужні, жіночі сповнені поезії, їх ніжні овали м'яко обрисовані» (Логвин, 1968: 357). Для живопису є характерним: «Тонке сполучення кольорів, виразний і впевнений малюнок ... Архітектурний пейзаж теплого попелястого кольору та постаті воїнів у сіро-синіх шоломах і кольчугах прекрасно гармоніюють із синьо-блакитним тлом. Манера письма майстра досить скупа ... обличчя він виконує в типово фресковій манері – вохрою та обводить чорно-коричневим, трохи розмитим контуром. Характерним для цих розписів є крупні риси облич, а також великі форми й маси архітектурного пейзажу» (Історія українського мистецтва, 1968: 156–157).

У вівтарі, на сьогодні, стінопис не зберігся. За Г. Логвином, там «... були розміщені сцени євхаристичного циклу» (Історія українського мистецтва, 1968: 155). За П. Жолтовським: «Є лише фрагменти зображення «Трійці новозавітної» на плафоні, «Неопалима купина» на західній та «Тайна вечеря» на північній стінах вівтаря» (Жолтовський, 1988: 108).

Частково зберігся стінопис в бабинці, але після перемальовування він втратив свою цінність як

мистецька пам'ятка. П. Жолтовський зафіксував на східній стіні бабинця зображення «Страшного суду», а на «північній, західній та південній його стінах постаті святих, частина яких перенесена сюди з вівтарного чину (Іоанн Златоуст, Василій, Григорій). Серед цих святих уміщено цікавий портрет "Ієрея Никори", очевидно, фундатора храму. 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» (Жолтовський, 1988: 108). Автор зазначав, що на плафоні бабинця знаходиться «Знамення Богородиці», «Жони мироносиці» та сюжетна сцена «Адам і Єва».

Г. Н. Логвин вказував на зміни внутрішньої конструкції церкви, що привели до часткового знищення живопису: «Спочатку бабинець і неф розділяла глуха стіна з дверима посередині, як у старохристиянських храмах, а той виріз, що є тепер, зроблений наприкінці XIX ст.» (Логвин, 1968: 356). За Г. Н. Логвином: «В бабинці написані «Страшний суд», портрет титаря храму – священика – й розміщені в певному порядку зображення святих патронів – мабуть, тезок титарів з їхніми дружинами» (Історія українського мистецтва, 1968: 155). Дослідник передав враження, яке виникало при заході в церкву: «... глядач ... відчував спрямовані на нього з південної і північної стін бабинця погляди монументальних постатей святих та жінок-великомучениць, увінчаних вінками слави. Зі стелі на нього дивилися суворі очі богоматері ("Знамення"), а прямо перед ним (біля дверей і над ними) розгорталася драматична картина "Страшного суду". Майстер добре відчув масштабність фігур в окремих сценах і вдало поєднав їх не лише між собою, але й з постатями інших великих композицій» (Історія українського мистецтва, 1968: 155–156). Г. Логвин засвідчував, що розписи в храмі: «... пом'якшують його похмурість, надають йому барвистості ...» (Логвин, 1968: 357), а колористика підсилює враження: «Яскраві декоративні площини червоних, тепло-вохристих чи смарагдово-зелених кольорів одягу добре гармоніювали з сіро-блакитним тлом. Серед насичених сіро-синіх тонів де-не-де спалахувала кіновар багрянці Христа» (Історія українського мистецтва, 1968: 156). Він відмічав, що фігури в бабинці «... майже втричі або вдвічі більші за розмірами ...» від тих, які змальовані у нав'язаних сценах «Страстей» (Історія українського мистецтва, 1968: 157). Зображенням характерна простота малюнку та колористичний лаконізм: «Постаті нижнього ярусу виконано на сіро-бла-

китному або вохристовому тлі, що попеременно чергуються. І тут палітра майстра досить обмежена – червона, цегляна, вохра, свіжа зелена й сіро-синя фарби» (Історія українського мистецтва, 1968: 156–157). Дослідник акцентував на застосування в художніх образах реалістичних елементів: «... особливу увагу привертають кілька жіночих постатей в одязі, типовому для XVII століття. Навіть хустки на голові пов'язані саме так, як їх пов'язували міщанки того часу» (Історія українського мистецтва, 1968: 157). Жіночі образи у бабинці «... відзначаються якоюсь особливою м'якістю і поетичністю. Кожна з зображених тут жінок має свій яскраво виявлений характер. Наймолодша – це Параскева, покровителька торгівлі й жіночого ремесла. За скупістю живописних прийомів і обмеженістю палітри кольорів, лаконізмом малюнка й тонкою поетичністю образ Параскеви є шедевром в українському монументальному мистецтві XVII століття» (Історія українського мистецтва, 1968: 157). За думкою Г. Н. Логвина, чоловічі фігури у бабинці (іл. 2) малював інший маляр і вони «... сповнені суворі величі, мужньої сили й нагадують місцевих селянських дідів та попів» (Історія українського мистецтва, 1968: 157). Для досягнення монументальності та виразності «... майстер відкидає зайві подробиці в рисах обличчя, фіксуючи увагу на головному: загальному силуеті постаті, характерній поставі голови, її нахилі чи повороті» (Історія українського мистецтва, 1968: 157).

Г. Н. Логвин, як і П. Жолтовський, звертав увагу на зображення священика ієрея Никора (іл. 3): «Трохи вище над ним на стіні написано ікону "Святий Микола". Складається враження, що ієрей Никора молиться перед іконою – він стоїть, молитовно склавши руки. Безсумнівно, це є зображення титаря храму священика Никора (Миколи), який, мабуть, збудував цю церкву на честь свого патрона і звелів намалювати себе перед іконою свого тезки – популярного в народі святого» (Історія українського мистецтва, 1968: 157). Г. Логвин наголошував, що: «Очевидно, замовник вимагав (а художник зважився це зробити) вмістити його серед святих. І на обличчі його – вираз людської гідності. Це нечуване на ті часи вольнодумство, що є результатом проникнення гуманістичних ідей навіть у найдавніші куточки України» (Логвин, 1968: 357).

Отже, іконографічна програма стінопису XVII–XVIII ст. в дерев'яній церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному у другій половині XX ст. складалася із сюжетних сцен, які були розповсюдженими в сакральному мистецтві Закарпаття в той період:



Лл. 1. «Богоматір»
(Іст укр. мист. Т. 3, 1968: с. 156)



Лл. 2. «Святитель»
(Жолтовський, 1988: с. 109)



Лл. 3. «Іерей Никора»
(Логвин По Україні с. 347)



Лл. 4. «Страшний суд» (11)



Лл. 5. «Жони мироносиці» (11)

- бабинець – сцени із життя Ісуса Христа на Оливній горі, «Страшний Суд», зображення святи-телів та жінок-великомучениць, серед них Св. Стефан, іерей Никора, Св. Катерина, Св. Варвара, Св. Параскева, Іоанн Златоуст, Василій, Григорій;

- стеля бабинця – «Свята Трійця», «Жони Мироносиці», «Богоматір Знамення», «Воскре-сіння», «Вигнання з раю», «Адам і Єва»;

- нава – «Страсті Господні» (на північній стіні у верхньому регістрі – «Розп'яття», «Радуйся, цар іудейський», «Зняття з хреста»; на південній стіні у верхньому регістрі – «Омовіння ніг», в нижньому – «Христос у багрянці», «Бичування» та «Христос перед Пілатом»), на західній стіні – «Дерево Єссея»;

- стеля нави – «Всевидюче око», оточене два-надцятьма знаками зодіака, «Трійця новозавітна» та євангелісти;

- вітвар – сцени Євхаристії, «Неопалима купина», «Тайна вечеря»;

- плафон вітваря – «Трійця новозавітна».

Наразі, обстеження настінних розписів в церкві в бабинці демонструє порушення автентичності сюжетних сцен та образів. Зокрема, за збереженими фрагментами «Страшного суду»

(іл. 4) можна встановити, що він намальований за традиційною іконографією, яка у XVII столітті склалася в українському церковному мистецтві: у верхньому регістрі в мандорлі – Христос, обабіч на хмарах стоять Богородиця та Іоанн Предтеча, за ними – святі. Нижче у регістрі по центру – книга на столі, хоча, зазвичай, зображувався престол, ще нижче – рука, яка тримає терези, але терези відсутні. Обабіч на хмарах – навколішках зліва змальована жіноча фігура, а справа – чоловіча фігура, за ними сидять на декоративних стільцях святі (апостоли). Потрібно відмітити, що у всіх трьох регістрах зліва від центру зображено по одній жіночій фігурі, а справа – по одній чоловічій. За ними постаті вже об'єднані в певні групи. Хоча, Г. Логвин зауважував, що «... "Страшний суд"... у найцікавішій частині знищений; лишилися тільки частина пащі диявола та постаті грішників» (Логвин, 1968: 357), на сьогодні, ці сцени «Страшного суду» не простежуються. Дослідження стінопису показує відсутність деталізації, перевагу темних кольорів: темно-синього, коричневого, темно-оливкового тощо. Можна побачити, що фігури у другому регістрі розміщені на різній відстані одна від

одної, що свідчить про довільне змалювання постатей. Характерними ознаками зображення є використання грубої контурної лінії для рисунку образів, рис обличчя, складок одягу.

Після перемальовування зображення Богоматері на стелі бабинця у порівнянні із образом Богоматері (іл. 1), який дає Г. Логвин (Історія українського мистецтва, 1968: 156), демонструє втрату внутрішнього стану та характеру образу. Дослідник відмічав: «В бабинці панує монументальне зображення богоматері, великі очі якої спрямовані на глядача» (Логвин, 1968: 357). Наразі, збережено лише загальний вигляд. Рисунок виконано товстою контурною лінією, зафарбовано локальними плямами. Змінилися також зображення великомучеників, святителів, ктитора храму, навіть, риси обличчя. Не передано особливостей образу, не збережена стилістика виконання. П. Жолтовський зазначав: «Однією з кращих можна вважати композицію "Жони мироносиці" на плафоні бабинця. Своєрідно подані мотиви пейзажу у вигляді зелених хвиль. Такими ж примітивними засобами зображені й хмари на синьому, блакитному, часом вохристому тлі» (Жолтовський, 1988: 108). Аналіз композиції «Жони мироносиці» (іл. 5) показує, що, на жаль, самотність композиції втрачена.

За радянських часів негативним фактором стало зачинення церкви та використання її не за призначенням (як колгоспного складу). За таких умов настінний живопис зазнав значних пошкоджень. З 1995 року церква відновила своє функ-

ціонування, а в 2018 році була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070041) (Державний реєстр національного культурного надбання, інтернет-ресурс).

Висновки. На основі наукових праць дослідників та натурального обстеження вперше було проведено реконструкцію іконографічної програми втраченого стінопису XVII–XVIII ст. в дерев'яній церкві Святого Миколая (верхній) в Середньому Водяному Рахівського району на Закарпатті. Аналіз настінних розписів показав, що сюжетні сцени виконувалися народними майстрами за традиційною іконографією, яка у XVII столітті склалася в українському церковному мистецтві. В храмі в XVII–XVIII ст. були розмальованими бабинець, нава і вівтар, а живопис характеризувався декоративністю, народністю, застосуванням локальної плями та введенням в композиційні сцени реалістичних елементів. Зображення титаря храму священика Никора (Миколи) стало результатом проникнення ідей гуманізму у церковне мистецтво. Після перемальовування у кінці XX ст. настінні розписи втратили свою автентичність, оригінальність стилістики, простонародну декоративність, атрибути історичної доби. Настінний живопис церкви Святого Миколая (верхня) в Середньому Водяному є важливою частиною української мистецької спадщини та не має бути забутий і втрачений.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с.
2. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
3. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наук. думка, 1983. 179 с.
4. Залозецький В. Малярство Закарпатської України (XIV–XIX). Стара Україна. Львів. 1925. VII–X. С. 131–139.
5. Історія міст і сіл Української РСР: в 26 т. / голов. редкол.: Тронько П. Т. (голова) та ін. Київ: Голов. ред. Укр. рад. енциклопедії АН УРСР, 1967–1974. Закарпатська область / редкол. тома: Белоусов В. І. (голова) [та ін.]. 1969. 786 с.
6. Історія українського мистецтва: у 6-х томах. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття / ред. 3-го тому: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. Київ, 1968. 439 с.
7. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 463 с.
8. 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.
9. Сирохман М. Церква України. Закарпаття. Львів: МС, 2000. 880 с.
10. Державний реєстр національного культурного надбання. URL: <https://data.gov.ua/dataset/014aba3a-63ed-4edf-b6b1-b26f1ad29953> (дата звернення: 20.08.2024).
11. Спадщина. Середнє Водяне. Церква святого Миколая (Горішня). URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/1428-1600-2020.html> (дата звернення: 20.08.2024).

REFERENCES

1. Zholtoivskyi P. M. (1988). Monumentalni zhyvopys na Ukraini XVII–XVIII st. [Monumental painting in Ukraine of the 17th – 18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka. Kyiv: Scientific opinion. 159. [in Ukrainian].
2. Zholtoivskyi P. M. (1978). Ukrainyskyi zhyvopys XVII–XVIII st. [Ukrainian painting of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka. Kyiv: Scientific opinion. 327. [in Ukrainian].
3. Zholtoivskyi P. M. (1983). Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI–XVIII st. [Artistic life in Ukraine in the XVI–XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka. Kyiv: Scientific opinion. 179. [in Ukrainian].

4. Zalozetskyi V. (1925). Maliarstvo Zakarpatskoi Ukrainy (XIV–XIX). [Painting of Transcarpathia Ukraine (XIV–XIX)]. Stara Ukraina. Lviv – Old Ukraine. Lviv. VII–X. 131–139. [in Ukrainian].
5. Tronko P. T. (Ed.). (1967–1974). Istoriiia mist i sil Ukrainskoi RSR. [History of cities and villages of the Ukrainian SSR]. (in 26 vols). Kyiv: Holov. red. Ukr. rad. entsyklopedii AN URSS. Kyiv: Chief editor of the Ukrainian Council of the Encyclopedia of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Bielousov V. I. (Ed.). (1969). Zakarpatska oblast – Transcarpathian region. 786. [in Ukrainian].
6. Yurchenko P. H. (Ed.). (1968). Istoriiia ukrainskoho mystetstva. [History of Ukrainian art]. (In 6 vols, vol. 3). Mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII stolittia. Kyiv. Art of the second half of the 17th–18th centuries. Kyiv. 439. [in Ukrainian].
7. Lohvyn H. N. (1968). Po Ukraini. Starodavni mystetski pamiatky. [Across Ukraine. Ancient art monuments]. Kyiv: Mystetstvo. Kyiv: Art. 463. [in Ukrainian].
8. Mardera A. P. & Vecherskyi V. V. (Ed.). (2000). Pamiatky arkhitektury y mistobuduvannia Ukrainy. [Monuments of architecture and urban planning of Ukraine]. Dovidnyk Derzhavnogo reiestru natsionalnoho kulturnoho nadbannia. Kyiv. Directory of the State Register of National Cultural Heritage. Kyiv. 108–117. [in Ukrainian].
9. Syrokhman M. (2000). Tserkvy Ukrainy. Zakarpattia. [Churches of Ukraine. Transcarpathia]. Lviv: MS. Lviv: MS. 880. [in Ukrainian].
10. Derzhavnyi reiestr natsionalnoho kulturnoho nadbannia. [State register of national cultural property]. URL: <https://data.gov.ua/dataset/014aba3a-63ed-4edf-b6b1-b26f1ad29953> (last accessed: 20.08.2024).
11. Spadshchyna. Serednie Vodyane. Tserkva sviatoho Mykolaia (Horishnia). [Heritage. Seredne Vodyane. Church of St. Nicholas (upper)]. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/1428-1600-2020.html> (last accessed: 20.08.2024).