

The process of transformation of stained glass art at the Ukrainian territory, specifically in western region is examined in the article. The main stages of development of Western Ukrainian stained glass are retraced and determined.

Key words: stained glass, glass, style, stage.

УДК 7.071.1:2+7

Михайло Приймич

ТВОРЧІСТЬ ФЕРДИНАНДА ВИДРИ У РОЗВИТКУ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЗАКАРПАТТЯ

У статті розглядається творчість одного зі знаних закарпатських церковних живописців середини ХІХ ст. Фердинанда Видри. Зроблено першу спробу систематизації відомих фактів з його життя і творчості та проаналізовано відомі і нововідкриті твори художника. Вперше презентується графічна ілюстрація живопису центральної нави Хрестовоздвиженського кафедрального собору в Ужгороді, яка була створена 1858 р.. Разом із тим вводиться у науковий обіг інформація про живопис Фердинанда Видри у церкві св. Йона Хрестителя у с. Золотарево Хустського р-ну, що датується 1875 р., і який можемо вважати останньою його помітною роботою.

Ключові слова: Живопис, церква, композиція, колорит, іконографія, декор, ілюзорність.

У статті маємо намір представити відомі і нововідкриті факти життя і творчості Фердинанда Видри (1815–1879), а також проаналізувати особливості його живопису. Творчість художника розглядається у світлі нововідкритого живопису у святилищі Хрестовоздвиженського кафедрального собору та Консистоїральної зали єпископської резиденції в Ужгороді. Останні відкриття дозволяють по-новому оцінювати творчість єпархіального художника Фердинанда Видри, який зробив великий внесок у розвиток церковного малярства на території Мукачівської єпархії у другій половині ХІХ ст.

Сьогодні наукові зацікавлення у галузі мистецтвознавства Закарпаття переважно звернуті до питання розвитку крайового мистецтва. Аналіз видань та публікацій останніх двох десятиліть дозволяє говорити, що головна увага науковців зосереджена на особливостях закарпатської художньої школи, явище якої охоплює майже усе ХХ ст. У багатьох висновках та висловлюваннях появу своєрідного мистецького явища на Закарпатті не обумовлюють жодними образотворчими традиціями, а тільки народним декоративним мистецтвом, європейськими модерновими впливами та красою природи [1. с. 22–29]. На наш погляд, таке твердження могло сформуватися за відсутності належного опрацювання існуючого художнього матеріалу. Тому питання вивчення художніх процесів кінця ХVІІІ–ХІХ ст. має велике значення у контексті створення реалістичної картини розвитку закарпатського мистецтва.

Серед праць, які присвячені творчості Фердинанда Видри, можемо назвати роботу С. Папа [8.], у якій дослідник намагався з'ясувати місце майстра в історії крайового мистецтва. Також необхідно згадати дослідження А. Ізворіна [5.] та Г. Островського [7.], які також частково торкалися творчості художника, аналізуючи розвиток образотворчого мистецтва краю. Серед праць останнього часу необхідно згадати роботи Л. Пушкаша [12.] та дослідження М. Сирохмана [9.].

Однак детального вивчення творчості художника покищо немає. Навіть можемо сказати, що на разі не проведено належного збору та систематизації образотворчого спадку художника.

Метою публікації є систематизація та аналіз образотворчої спадщини визначного закарпатського церковного художника другої половини ХІХ ст. Фердинанда Видри, періоду його діяльності у с. Білки Іршавського р-ну. Це передбачає низку завдань, які необхідно розв'язати у межах цього дослідження:

- збір та систематизація відомих та нововідкритих пам'яток мистецтва та біографічних фактів, пов'язаних з Фердинандом Видрою;
- представлення нововідкритих фактів у контексті сучасних досліджень закарпатського церковного мистецтва.

Творчість епархіального художника Фердинанда Видри можемо поділити на два періоди, які умовно можемо назвати ужгородським та білецьким (с. Білки Іршавський р-н). На сьогодні, щоб говорити про другий період творчості художника на Іршавщині та Хустчині, потрібно значно більше матеріалів, які б могли свідчити про причини та час його переїзду з уманщини (північно-західна частина сучасного Закарпаття) до Марамороша (південно-східна). Це могло відбутися на початку 1860-х рр., бо у 1960 р. він виконував іконостас для церкви Вознесіння Господнього у с. Семірки Пречинського р-ну [3], тобто працював ще на території Ужанської жупи, а 1865 р. бачимо його підпис на склепінні церкви Успіння Пр. Богородиці у Білках. Саме на цю пору припадає (1858 р.) виконання стінопису у наві Хрестовоздвиженського кафедрального собору, які проіснували до 1939 р. [11].

Єдиною інформацією про художника у цьому часі є лист владики Василя Поповича за 1864 р., у якому високо оцінюється роль благородного Фердинанда Видри і надається рекомендація обов'язково звертатися до живописця для затвердження як різьбярських, так і живописних робіт у храмах епархії. У документі вказується, що епархіальний художник дає право працювати над виконанням різьбярських робіт у Мукачівській епархії майстрам: Івану Крайняку, Н. Ковачу, Івану Бадишу(?) і Н. Шлосселу, який походив, за записом, із «Шелестовской Гамри». Ця інформація дуже цікава, бо, як твердить дослідник Балаж Мейсарош, у Мукачеві згадується ціла родина Шоселів, з яких перший відомий для дослідника Франц Шоссел, який із сином Йосипом працювали як теслі у Мукачеві. Андрій Шоссел відомий ливарник з Шелестова, який тут працював між 1827–1851 рр. і відомий тим, що закінчив Віденську академію мистецтв та став першим художником, який виконував власні ескізи для створення ливарних форм. Цьому ж митцю дослідник приписує також виконання дерев'яних скульптур двох ангелів для вітара у с. Шенборн, що може говорити про зв'язок родини і з обробкою дерева. Думаємо, що значно більше інформації про цю мистецьку родину пролле публікація зазначеного дослідника. Ми сьогодні можемо тільки припустити, що Н. Шлоссел був представником родини відомих на ту пору у краї скульпторів.

Таким чином, документ 13 лютого 1864 р. свідчить про роль Фердинанда Видри у формуванні церковної естетики. Також в одному з листів з'являється цікава інформація, пов'язана з вимогами технології виконання іконостасів, де єпископ зазначає необхідність узгоджувати живопис з різьбярською справою і, зокрема, указує на недопущення з'єднання декоративного різьблення з дошкою живопису. Наголошується, що дошка має вільно вставлятися і вийматися з іконостасної рами, бо буває, що дошка тріскає і її треба замінити. Тобто у зазначеному листі критикується той принцип, коли на дошці виконувалася різьба, а потім на ній же виконувався живопис. У такому випадку, коли щось ставалося з живописом, чи різьбою треба було замінити обидва зразу. Разом з тим, можемо говорити, що у 1860-х рр. домінує виконання живопису на дошках, про що свідчить і ціла низка творів, що збереглися з цього часу.

Якщо перший етап діяльності пов'язаний з Ужгородом, то другий можна пов'язати з Білками, бо, як свідчить переважна більша робіт цього часу, основним місцем його діяльності стали храми на території сучасних Іршавського та Хустського р-нів. Однією з перших і найкраще збережених пам'яток майстра на цій території є монументальний живопис у церкві Успіння Пр. Богородиці у с. Білки, будівництво якої було завершено 1838 р. [9. с. 258–259]. Інтер'єр храму формується витягнутим простором однонавної споруди із домінуванням масивних пристінних стовпів, що виступають своєрідними внутрішніми контрфорсами. Весь простір оздоблено пишними бароковими розписами з переважанням ілюзорного архітектурного декору. Цікаво, що художник використовує ті ж принцип розписів, які були притаманні скоріше першій половині XVIII ст., а не другій XIX ст. Тобто, маємо підстави вести мову про архаїзуючу манеру в оздобленні храмового простору.

Зі збережених написів бачимо, що роботи у храмі виконав Фердинанд Видра у 1865 р. На це вказують латинські написи на композиції «Розп'яття Господне». Перший – W.F. 1865. – бачимо біля підніжжя розп'ятого, з правого боку від Христа, розбійника, який, маємо всі підстави вважати, є ініціалами епархіального живописця Фердинанда Видри. З іншого боку цієї сцени добре прочитується напис WEIRIH J., за винятком ледь помітної першої літери. Прізвище Вейріх уперше зустрічаємо у Білках, а, зважаючи на подальше періодичні згадки про нього поряд з Видрою, можемо вважати його художником, який співпрацював з епархіальним художником. Зокрема, маємо відомості, що вони разом працювали над живописом у церкві Вознесіння Господнього у с. Мала Розтока Іршавського р-ну, розписи у якій датуються 1866 р. Наступною, виконаною у співпраці, роботою були розписи у церкві св. Архангела Михаїла у с. Горбок, живопис у якій датується 1871-

1872 рр. Дуже цікавим фактом є те, що після смерті Видри художник буде працювати сам, зокрема таку інформацію маємо про церкву с. Дунковиця, яку художник розписав та виконав для неї іконостас у 1884–1885 рр. [2.].

Щодо Білок, то досить складно визначити, яку частину робіт виконував кожен із митців, проте на основі аналогів та існуючої інформації можна припустити, що провідну роль відіграв Фердинанд Видра. Таку думку можемо обґрунтувати на підставі напису, збереженого у церкві с. Зарічево, можемо говорити, що фігуративні композиції виконував саме Фердинанд Видра. У відповідності до напису Ф. Видру названо іконописцем, а іншого митця, який працював з ним у храмі, Августа Свободу – малярем. Це дає нам підстави говорити, що співпраця художників полягала у взаємодоповненні роботи іконописця і маляра. Під терміном «маляр», найвірогідніше, маємо справу з художником, який виконував альфрейні роботи, а іконописець – художник, що виконував фігуративні зображення. Таким чином, роботи, які виконувалися у храмах Видрою разом з Вейріхом, найвірогідніше, мали той же принцип співпраці. А це дає нам підстави припустити, що альфрейні роботи виконував Йоан Вейріх. За умови, що таке припущення вірне, треба визнати надзвичайно високу мистецьку вправність цього художника. І це стосується не тільки побудови композиції, але також колориту та віртуозності у виконанні. Декоративні роботи характеризуються досконалістю моделювання, навіть у тих місцях, які знаходяться на значній відстані від глядача, наприклад, на склепінні, для нього немає випадкових і неважливих деталей, бо тут бачимо делікатні рефлекси на архітектурних деталях та рослинних мотивах. Тобто, маємо справу з професійним майстром.

Живопис храму Успіння Пр. Богородиці у Білках побудований на нюансному зіставленні теплих і холодних сірих, які творять цільний колорит архітектурної композиції храму. Дякуючи цим кольорам вирішено колонади, карнизи, арки, розетки, вензельки, декоративні чаші. На цю кольорову приглушену ілюзорну архітектурну структуру нанесено додаткові яскраві акценти, що вирішені через зображення реалістичних квітів та жанрових сцен, які моделюються за допомогою відкритих яскравих кольорових поєднань. Завдяки цьому художнику вдалося створити єдину колористичну структуру, де чітко виділяються інтенсивністю звучання яскраві квіти, які немов відтіняють сіруватий колорит архітектурного декору, надаючи інтер'єру храму матеріальності і масивності.

Сюжетні композиції склепіння охоплюють архітектурні обрамлення і, починаючи зі святилища, виконані у певній послідовності. У вівтарній частині зображено «Всевидяче око» в оточенні ангелів та хмар. Розкрепований карниз та декоративні вазонки, які творять завершення архітектурної форми, мають багато спільних рис із розписами у святилищі кафедрального собору в Ужгороді. Однак зображення ангелів мають свою особливість, вони позбавлені того динамізму та підкреслених ракурсів, як у соборі, проте отримали додаткову символіку. Зокрема, три ангели під «Всевидячим оком» тримають хустину із зображенням лику Христа – «Спас Нерукотворний» – та дві білі стрічки з написами «свят, свят, свят». Фігури ангелів видають руку Видри з притаманною йому манерою виконання яскравих тіней з виразними активними рефлексамі.

У наві, починаючи від іконостасу, зображення виконано у наступній послідовності: «Введення Марії до Храму», «Розп'яття Господне», «Успіння Пресвятої Богородиці» та «Покрова Пресвятої Богородиці». На західній стінці на хорах виконано композицію «Страшний суд». На жаль, так звані реставраційні втручання (особливо це стосується композиції «Страшного суду») призвели до значних втрат як мистецької якості, так і самого авторського письма.

Центральними композиціями склепіння наві храму є «Розп'яття Господне» та «Успіння Пресвятої Богородиці». Про їх значення свідчить виконана складна ілюзорна архітектурна композиція з використанням колонади, арки та складної конструкції карнизів. Бачимо, що переважна більшість композицій пов'язані з життям Марії, які не мають безпосереднім джерелом Святе Письмо, а базуються на переданні церкви, витоки яких можемо знайти в апокрифічних книгах «Протоевангеліє Якова» та «Псевдоевангелія Матея». Через композиції бачимо увагу, яку художник приділяє богородичним святкам, адже останні мали особливе значення на Закарпатті, бо саме восени відбувалися головні прощі до паломницьких центрів тогочасної Мукачівської єпархії. Звісно, головна увага зосереджена на надзвичайно шанованому святі у краї – «Успінні Пресвятої Богородиці», яке виконано зразу за композицією «Розп'яття». Формальним засобом колонад виділено головні композиції склепіння храму, у яких основна ідея – це спасіння через смерть і воскресіння Господне.

З усіх зображень виглядає, немов випадковою, «Голгофа», але саме ця композиція відображає своєрідний апогей посвяти і служіння, що представлено у двох інших богородичних сценах, розташованих обабіч центральної. На відміну від центральних сцен, обидві бокові композиції на склепінні обрамлено карнизом на консолях. Таким чином, можемо помітити ідейну вісь сюжетів – це

служіння через посвяту себе Богу. Разом з тим, із формальної точки зору можемо зауважити майже аналогічність у виконанні «Покрови» на одному з вівтарів кафедрального собору в Ужгороді та на склепінні у Білках, що додатково підтверджує наше припущення щодо виконання Фердинандом Видрою фігуративних композицій у більшості церков.

Три підпружні арки творять могутній каркас, на який спирається склепіння головної нави. Арки пишно декоровані складними розетками та орнаментами, а на їх опорних стовпах виконано алегоричні зображення, які творять своєрідний перегук між сценами Старого та Нового Завітів. Сама арка як архітектурний елемент з'єднує південний опорний стовп із північним, утворюючи своєрідну райдугу Завіту. Починаючи з західної пари стовпів, – виконані «Манна небесна» та «Євхаристична чаша з вином і дискос із хлібом». На центральній арці – «Скрижалі Мойсея» та «Євангеліє», а на арці біля іконостасу – «Мідний змій» та «Розп'яття Господнє». Таким чином, ідейно від заходу до сходу композиції розкривають Боже милосердя, Божий Заповіт та Спасіння, які відображено через образ та прообраз. Композиція «Розп'яття» знову повертає нас до головної ідеї, виведеної на склепінні храму.

Загалом, багато мотивів, які використано при оздобленні храму у Білках, можна зауважити також у святині кафедрального собору в Ужгороді. Серед них – виконання у святині церкви композиції «Всевидяче око». Але не тільки ідея всевидячого ока, яка була притаманна багатьом бароковим розписам, але і окремі декоративні деталі, виконані у вівтарі церкви Успіння Пресвятої Богородиці, наприклад, здвоені консолі, нагадують форми, притаманні розписам Андрія Тртіні в Ужгороді. До таких мотивів належать також пурпурні драперії, які спадають з підвіконь, а також виконання у вівтарній частині чотирьох євангелістів, які тут розташовані у верхній частині апсиди поміж намальованими колонами. Це дозволяє нам говорити про вплив ілюзорного живопису, який було виконано в Ужгороді наприкінці XVIII ст., на принципи створення архітектурного ілюзорного декору у церкві с. Білки, а також в інших храмах, які розписував Ф. Видра.

Завдяки могутньому декору твориться цільна єдина архітектонічна композиція, в оточенні якої виникла проблема встановлення іконостасу. Виконання характерного плоского зразка з неактивними членуючими консолями зробило б його структуру крихкою. Тому надання іконостасу вираженої архітектурної структури може свідчити про втручання Видри у його композицію. Іконостас справді чудово вписався завдяки масивним колонадам намісного ярусу, хоча інші яруси мають менш виражену архітектоніку. Щоб зберегти архітектурну глибину, іконостас формуються за допомогою двох стінок, простір між якими становить близько 40см. Завдяки цьому прийому ікони намісного ряду розташовано на другій конструктивній стіні набагато глибше, ніж верхні яруси. Дякуючи цьому прийому, намісні ікони розташовані у своєрідних портиках, фланкованих двома колонами. Колоната з виразними композитивними капітелями творить значний простір. На рівні колонади намісного ярусу знаходяться верхні яруси. Такий прийом надає іконостасу органічності у декоративному інтер'єрі. Намісний ряд має декор у вигляді ордера, на який спирається апостольський ряд зі зламаним по вертикалі карнизом. Колони, що фланкують образи цього ряду, спираються на консолі. Ікони вміщені в овали, а центральна ікона апостольського ряду, «Деїсіс», укомпонований у крузі. У просторі між намісним та апостольськими рядами розташовані образи празникового циклу. Ікони цього ряду виконано також в овальних медальйонах, охоплених рослинним орнаментом, який формується ритмом акантових листочків та завитків. Над апостольським рядом у круглих медальйонах, також із акантовим орнаментом, виконано пророчий ряд. Поширення орнаменту у вигляді аканта, поява між іконами своєрідних султанів у вигляді пальмової гілки та чітка ордерна система дають підстави говорити про впливи класицизму. Над зображенням «Деїсісу» виконано своєрідне т'ябло з написом «БУДИ ІМЯ ГОСПОДНЕ БЛАГОСЛОВЕННО ОТ НЫНІ Й ДО ВІКА», а над ним – Розп'яття з предстоячими. У трилиснику, що завершує верхнє рамено хреста, зображено Бога Отця і Св. Духа, що від нього сходять.

Звісно, не можемо говорити, що такого роду зростання архітектоніки є явищем зовсім унікальним, бо помітні тенденції зауважуємо в останній третині XIX ст. і в інших церквах. Підтвердженням цього є реконструкція 1885 р. іконостасу церкви св. Миколая Чудотворця у Токаї (Угорщина), коли було замінено намісні образи авторства Михайла Манковича.

У вівтарній частині церкви у Білках є величний престіл із балдахіном із композицією у вигляді голуба в оточенні хмар над ним. Балдахін має складну конструкцію і спирається на колони іонічного ордера. На всіх чотирьох боках престолу виконано живописні композиції: «Покладення до гробу», «Авраам і Мельхіседек», «Жертвоприношення Авраама» і «Жертвоприношення Ноя після потопу». Ці композиції мають ту ж логіку, що й алегоричні зображення у наві храму. Цікаво, що на «Жертвоприношенні Ноя» виразно виділено веселку як знак Заповіту, що Господь більше не знищить

у такий спосіб людину. Окрім престола, тут знаходиться жертвник із зображенням «Зняття з Хреста». У нижньому лівому куті жертвника є напис «Въ память Михаила Уигелія Бывшаго Пароха Бълецкаго, Его Позоставшеися Вдовицы Гжи Іуліаны Алмашіеевой иждивеніемъ». Порівнюючи манеру живопису на склепіннях храму та на іконостасі, можемо впевнено говорити, що їх виконував один художник – Фердинанд Видра.

Манера різьблення, яке виконане у Білках, має багато спільного із зразками, які можемо бачити в інших храмах, зокрема, у с. Горбок. Дуже шкода, що про живопис тут говорити досить складно, бо відбулися значні пізніші втручання. Але особливо цінною є інформація, записана на тильній стороні іконостасу. Вона допомагає з'ясувати групи майстрів, що працювали у цьому часі разом. Іконостас у Горбку було завершено в 1870 р., про що свідчить напис церковнослов'янською мовою на зворотному боці ікони «Богородиця Одигітрія» намісного ряду: «Подъ епископствомъ: Его Высоко Превосходительства Г. СТЕФАНА БЕРЛАНЪЯ Под Титорствомъ Іоанна Сумиоѣ и В...В...ряг и подъ сѣльскимъ Сидіемъ Василя А... Совиршилося Шаркадь 1872 Мая...» та напис на звороті ікони «Спаситель»: «Сей Иконостазіонъ, и цѣла Церковь измалъвана В роках 1871, и 1872. Чрезъ Бд: Г. Фердинанда Вѣдри и Іоанна Вайнріха Позолочена в роках 1870, и 1871 – чрезъ Фрн Поволнѣ. й оурѣзаное внеи дерево, Чрезъ Г. Стефана Ковачъ, и Онуфрія Кокодиняк Вроках 1868, 1869, й 1870.» Тобто, працювати над різьбленням іконостасу розпочали після завершення робіт у Білках.

Онуфрій Кокодиняк, який згаданий у написі, згодом став засновником цілої родини майстрів по дереву. У Приборжавському Іршавського р-ну працювали його три сини Теофіл, Модест та Корнелій. Складається враження, що Онуфрій Когодинчак (уточнене прізвище Кокодиняк) активно співпрацював із Фердинандом Видрою, коли живописець працював на Іршавщині. Його роботи відомі, окрім Горбка, у Теремлі та Розтоці. Манера виконання рослинних орнаментів, використання на царських вратах мотиву рук, що утримують галузки винограду, свідчать, що іконостас у Білках також виконував Онуфрій Кокодиняк.

Окрім згаданих храмів, художнику належала низка творів у цілому ряді інших церков Закарпаття, наприклад, згадуються виконані ним ікони для церкви Св. Трійці у с. Велика Копаня. Вірогідно, що останньою роботою художника, яка нам відома, є розписи храму та іконостасу у церкві св. Йоана Хрестителя у с. Золотарево Хустського р-ну. Про роботу тут зазначеного єпархіального художника свідчить напис з тильної сторони іконостасу, який свідчить, що «Сей дом Божий созданный 1865 и окрашенный 1875 го года под руководствомъ превеленѣшаго г. Антонія Иляшевича пароха миснаго – кураторомъ Михаиломъ Турокъ и прочими благодѣтелями золотарувскими на вичность и славу Божию». Аналіз живопису, який зберігся на іконостасі, дозволяє нам з упевненістю говорити, що робота належить єпархіальному художнику Фердинандові Видрі. Коли візьмемо до уваги принципи виконання рисунка, а також колористику та спосіб моделювання облич та драперій, можемо з упевненістю говорити про руку того ж майстра, який працював у Білках. Зважаючи на час виконання, припускаємо, що це один з останніх об'єктів, над яким працював художник.

Беручи до уваги монументальний живопис, який можемо бачити на фотографії 1940-х рр., маємо підстави говорити, що принципи побудови композиції та мотиви виконано художником, який працював у Білках. Фотографія дозволяє говорити, що живопис тут виконувався за певною виробленою схемою. Тому, можливо, ця робота була виконаною завдяки співпраці між Видрою та Вейріхом. Важко бути упевненим у тому, що над різьбленням тут працював Онуфрій Когодиняк, бо самі мотиви значно відрізняються від відомих нам творів цього митця. Хоча площинність цієї манери може бути пов'язана з майстернею цього художника.

Найвірогідніше, що у цьому часі Видра мешкав у Білках, бо саме сюди, за свідченням Островського, до нього приїздив у подальшому визначний монументальний церковний живописець Ігнатій Рошкович. Цікавими з цього огляду є низка ікон, які збереглися у храмі і використовувалися для вшанування на аналої. Вони дуже близькі за принципами композиції до творів Фердинанда Видри, але при уважнішому обстеженні можемо дійти висновку, що рука тут не така вправна. Таким чином ці образи скоріше можемо приписати комусь із учнів митця.

Висновки. Існуюча інформація дає підстави вважати, що тут, у Білках, Видра працював аж до своєї смерті у 1879 р. Отже, можемо говорити про одного з визначних митців, які зробили значний вплив на формування живопису Закарпаття, що він другу половину своєї діяльності присвятив саме творчості у храмах Іршавського та Хустського районів. У цьому часі він активно співпрацював з Іваном Вейріхом та різьбярем Онуфрієм Кокодиняком. Разом з тим можемо впевнено говорити, що художник перебуваючи у Білках також займався навчанням молодих художників, з учнів якого можемо назвати Ігнатія Рошковича. Спираючись на аналіз живопису, можемо твердити, що художник

був видатним колористом, чудовим рисувальником та вправним виконавцем живопису як монументального, так і станкового.

1. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису / Л. Біксей // Живописці Закарпаття. – 2009. – № 1. – С.22–29.
2. ДАЗО. – Інвентарний опис. – Ф. 151. – Оп. 2. – № 2023.
3. ДАЗО. – Інвентарний опис. – Ф. 151. – Оп. 2. – № 2061.
4. Епископска каплиця в Унгварь // Миссийный календар на рок 1943. – Унгвар, 1943.
5. Изворин А. Сучасні руські художники / А. Изворин. – Унгвар, 1943.
6. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Видання третє, виправлене / Ю.Катрій. – Львів : Свічадо, 2004. – С.194–195.
7. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К. : Мистецтво, 1974. – 198 с.
8. Пап С. Ікони й іконописання на Закарпатті / С. Пап. – Рим, 1992. – 136 с.
9. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття / М.Сирохман. – Львів : МС, 2000.
10. Шематизм Мукачівської єпархії на рік 1868. – Унгвар, 1868. – С. 16.
11. A katolikus egyház szervezete magyarorszáiban. A katolikus Magyarország. A magyarok megtérésének és a magyar királyság megalapításának kilencszázados évfordulója alkalmából// szerkeztették Kiss J., Sziklay J. – Budapest, 1902. – II kötet. – 779 old.
12. Puskás L. Házad ékessége / L.Puskás. – Budapest, 1991.

В статті розглядається творчість одного з відомих закарпатських церковних живописців середини ХІХ в. Фердинанда Вьдры. Сделана перша спроба систематизації відомих фактів з його життя і творчості, а також проаналізовані відомі і нові відкриті твори художника. Вперше презентується графічна ілюстрація живопису центрального нефа Крестовоздвиженського кафедрального собору в Ужгороді, яка була створена в 1858 р. Разом з тим вводиться в науковий оборот інформація про живопис Фердинанда Вьдры в церкві св. Іоанна Хрестителя в с. Золотарево Хустського р-на, датований 1875, який ми можемо вважати останньою його помітною роботою.

Ключевые слова: Живопись, церковь, композиция, колорит, иконография, декор, иллюзорность.

The paper considers the creative activity of Ferdinand Vydra, one of the well-known church painters of the middle of the 19th century. Here was made a first attempt of systematizing of known facts in his biography. His known and newly discovered works are analyzed. It is the first time where we can find a presentation of the graphic illustration (1858) painting in the central nave of the Exaltation of the Holy Cross Cathedral in Uzhgorod. The information about the painting of Ferdinand Vydra of 1875 in St. John The Baptist church in the village of Zolotarevo, Khust District, is introduced into art history. It can be considered as his last significant work.

Keywords: painting, church, composition, colour, iconography, decor, illusory.

УДК 761/.763:22

Вікторія Плотнікова

БІБЛІЯ ПІСКАТОРА Й УКРАЇНСЬКА ГРАВЮРА: НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ІНТЕГРАЦІЯ

У статті підкреслюється ідентичність рис української гравюри, а також висвітлюються факти запозичення композиційних мотивів, сюжетів, стилю гравірування у майстрів, що працювали в країнах Західної Європи. Своєрідність надбань у мистецтві друкованої графіки виявляється у західноєвропейській та українській гравюрі як результат порівняльного аналізу мистецьких пам'яток світової гравюри ХVІ – ХVІІ ст. Висловлено спостереження щодо трактування релігійних сцен, відповідності сюжету зі змістом книги, порівняння ілюстрацій «Біблії Піскатора», виконаних відомими європейськими майстрами із кращими надбаннями творців української гравюри ХVІ-ХVІІ століття.

Ключові слова: гравюра, західноєвропейська гравюра, українська гравюра, «Біблія Піскатора», «Theatrum biblicum», ідентичність, інтеграція.

© Плотнікова В., 2015.