



УДК 75.052:27-565.5]:[726:27-523.4](477.85-22)
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.04.956>

СТРАСНИЙ ЦИКЛ В СТИНОПИСІ НАВИ ВОЗНЕСЕНЬСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ЛУЖАНАХ

Оксана САДОВА-МАНДЮК

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3863-3482>

кандидат мистецтвознавства, викладачка,

Львівський фаховий коледж

декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша,

вул. Снопківська, 47, Львів, 79011, Україна,

e-mail: oksanasadova@ukr.net

Стаття присвячена дослідженню розписів церкви Вознесіння Господнього в Лужанах (Чернівецька обл.), що датуються XV ст. За багатьма ознаками це настінне малярство співзвучне з тогочасними стінописами християнських храмів візантійського та поствізантійського періодів. З кінця XIX ст. церква та її розписи були в полі зору науковців і краєзнавців, але вивчати їх комплексно було неможливо, оскільки більша частина малярства була забілена. В останні десятиліття, завдяки проведеній реставрації, відкрилась можливість їхнього дослідження. З'явилися наукові статті, що стосувались малярства нартексу, де зберігся ктиторський портрет і за яким увесь стінопис храму датується XV ст. Проте відмінність між малярством нартексу та нави, окреслює принаймні два різних періоди розпису, який виконувався різними групами майстрів. Тому актуальним є вивчення технологічних, іконографічних та стилістичних особливостей стінопису нави, а згодом і вівтаря. Це дозволить провести їхній порівняльний аналіз з розписом нартексу і уможливить уточнення періодизації і датування настінного малярства храму.

Стінопис лужанської церкви зберігся не повністю, але збережені сцени, передовсім Страстей Христових, дозволяють частково збагнути задум замовників і виконавців малярства.

Метою статті є пошук іконографічних аналогів Страсного циклу, адаптація зображень до архітектури, визначення шляхів поширення певних типів тощо. Дослідження ґрунтується на мистецтвознавчому аналізі, описовому і компаративному методах.

Ключові слова: Лужани, Страсний цикл, іконографія, стінопис, монументальне малярство, розписи.

Oksana SADOVA-MANDYUK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3863-3482>

Ph.D., Art History lecturer,

Iv. Trush Lviv Professional College of Decorative and Applied Arts,

47 Snopkivska St., Lviv, 79011, Ukraine,

e-mail: oksanasadova@ukr.net

THE PASSION CYCLE IN THE WALL PAINTING OF THE NAVE OF THE ASCENSION CHURCH IN LUZHANY

The article is devoted to the study of the frescoes of the Church of the Ascension of the Lord in Luzhany (Chernivtsi region), dating back to the 15th century. In many respects, this mural painting is consistent with the contemporary paintings of Christian churches of the Byzantine and post-Byzantine period. From the end of the 19th century, the church and its paintings were in the field of view of scientists and local historians, but it was impossible to study them comprehensively since most of the murals were whitened. In recent decades, thanks to the restoration, the possibility of their research has opened up. There are scientific articles related to the painting of the narthex, where the portrait of the founder is preserved and according to which the entire wall painting of the temple dates back to the 15th century. However, the difference between the painting of the narthex and the nave delineates at least two different periods of painting, which were performed by different groups of masters. Therefore, it is important to study the technological, iconographic, and stylistic features of the wall painting of the nave, and later the altar. This will make it possible to carry out their comparative analysis with the painting of the narthex and make it possible to clarify the periodization and dating of the wall paintings of the temple.

The wall painting of the Luzhany church has not been completely preserved. Large losses of painting and the absence of more than half of the images in the nave complicate research, especially the study of the iconographic program of the temple's painting. Along with this, the preserved scenes, primarily of the Passion of Christ, allow us to partially understand the intention of the customers and artists of the painting. The aim of the article is to search for iconographic analogues of the Passion cycle, adapt the images to architecture, determine the ways of distribution of certain types, etc. The study is based on art historical analysis, descriptive and comparative methods.

The results of the study of the Passion cycle in the mural painting of the church in Luzhany revealed that its feature is the emphasis on the themes of sacrifice and salvation. The idea of strengthening the didactic function in the monumental Passion scenes probably belonged to the priest, who could also have been the author of the iconographic program of the altar part and the nave. The iconography of most part of compositions, which were widespread in the decoration of temples at least from the end of the 13th century, is related to the scenes of the same name in the paintings of the churches of Athos and the Macedonian school in general. The interpretations of the widespread iconographic variants («The Kiss of Judas», «The Pilate's court», «Jesus is Laid in the Tomb») turned out to be interesting.

Keywords: Luzhany, Passion cycle, iconography, wall painting, monumental painting, murals.

Вступ. Церква Вознесіння Господнього в Лужанах привертає увагу дослідників з другої половини XIX ст. Перший докладний опис храму, включено з його історією, архітектурними деталями, розписами та іконостасом, здійснив настоятель лужанської парафії Д. Дан [1]. Також про неї коротко згадували К. Ромшторфер [2, с. 424] та А. Чоловський [3]. У 1930-х рр. в об'ємній праці присвяченій еволюції релігійного малярства Буковини і Молдавії, частково відкриті розписи охарактеризував Д. Штефанеску [4, с. 90—91]. Архітектуру лужанської церкви розглядали у статтях Г. Бальш [5], Н. Григораш і І. Капрошу [6, с. 25—28], Г. Логвин [7, с. 423; 8, 359] та інші. В останні десятиліття, після розкриття фресок реставраторами Державного науково-реставраційного Інституту «Укрзахідпроектреставрація», були опубліковані нові дослідження К.І. Чобану [9, с. 5—14], Е. Драгнева [10, с. 87—128] та М.П. Крука [11, с. 129—152], присвячені головним чином стінопису нартекса.

Метою даної статті є вивчення іконографії Страсного циклу в наві церкви Вознесіння Христового в Лужанах Чернівецької обл. і виявлення її особливостей у порівнянні з відомими середньовічними розписами.

Виклад основного матеріалу. Лужанський храм, як і його розписи, науковці відносять до середини XV століття [7, с. 423; 8, с. 359; 1, с. 8; 11, с. 134]. Це датування ґрунтується на підставі вотивного напису поруч із портретом ктитора храму Федора Вітолти і документу про купівлю цим боярином села Лужани у 1453 році [12, с. 50—52].

Стіни та склепіння всіх частин церкви колись були повністю вкриті настінним малярством. З різних причин стінопис зберігся нерівномірно і має великі втрати. Розписи храму виконані на двошаровому тиньку в техніці, застосування якої було характерне для середньовічного малярства.

Композиційно зображення у наві були розташовані горизонтальними рядами, що переходять з однією стіни на іншу по периметру приміщення. Цих рядів первісно було щонайменше шість (піділ склепіння невідомий). У нижніх частинах стін наві фрагментарно збереглося зображення білої завіси, декорованої червоною і синьою смугами. Над нею, подані ростові фігури окремих святих, мучеників і мучениць, а також збереглися зображення двох жінок,

які, можливо, належали до родини фундатора. Наступний ряд містить поясні зображення отців церкви, більшість яких намальована в круглих мандорлах. Вище них знаходяться два ряди присвячені Страстям Христовим. Сцени першого з них у висоту перевищують два метри, другий значно менший (наприклад, «Зняття з хреста» 213 см і над ним «Поцілунок Юди» 158 см). Залишки зображень двох композицій, що знаходяться над Страстями на західній стіні наві, вказують на існування ще одного ряду. Проте ці фрагменти малярства не дають можливості встановити сюжети.

Страсний цикл

Страсті Христові в Лужанах, як зазначалось вище, розташовані у двох рядах, нижній з яких значно більшого розміру. Згідно збережених композицій на південній і західній стінах, розповідь у обох рядах, розвивалась за годинниковою стрілкою. Вона розпочиналась на південній стіні, продовжувалась на західній і, правдоподібно переходила на північну, оскільки існуючим композиціям в послідовності бракує сцен-ілюстрацій євангельських подій. Сьогодні на західній стіні у верхньому ряді збережені дві з трьох сцен: «Поцілунок Юди» та «Суд Пилата». Ряд нижче включає композиції «Возведення Христа на хрест», «Розп'яття Ісуса Христа» на південній стіні та «Зняття з хреста», «Покладення у гріб» і «Воскресіння Ісуса Христа» — на західній. Залишки ліній поділу і збережені фрагменти малярства свідчать, що на південній стіні вище сцен «Возведення Христа на хрест» і «Розп'яття Ісуса Христа» знаходилося ще по одній композиції. Розташування сцен показує, що художники дотримувались стрункої системи поділу площин під малярство. Це також дозволяє припустити, що незбережені композиції північної стіни були розміщені аналогічно південній. У такому випадку сцен Страсного циклу на стінах наві ймовірно було чотирнадцять. Також відомо, що на стінах апсиди знаходяться композиції «Омивання ніг апостолам» та «Тайна вечеря», якими розпочинається Страсний цикл. Їхнє дослідження стане можливим лише після завершення реставрації малярства апсиди.

У наві лужанської церкви, як вже зазначалось, збереглися не усі сюжети. Тому сьогодні першою сценою із Страсного циклу є «Поцілунок Юди» (158 x 190 см) на західній стіні (іл. 1). Вона розта-



Іл. 1. Поцілунок Юди. Західна стіна нави. Церква Вознесіння Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

шована у верхньому ряді Страстей і ілюструє описані у канонічних Євангеліях події. Її малярство сильно пошкоджене і збережене на рівні підмалювку.

Центром композиції є фронтальна постать Ісуса Христа у червоному хітоні з похиленою вниз головою. Ісус зображений без німбу, можливо, щоб не перекривати інших дійових осіб, зокрема Юду, що тягнеться до поцілунку. Голова Юди намальована зліва позаду. Христос знаходиться у спокійній позі, а воїни, що обступили Ісуса, показані в русі, з піднятими і приготовленими до удару палицями. Справа від центру виділяється постать воїна у жовтій сорочці, що з розмахом заніс меч над двома апостолами, які були разом з Христом. На тлі позему у правому нижньому куті зображено навколішки апостола Петра, який відрізає вухо Малху. Апостоли, що представлені на передньому плані, розгублено спостерігають за Христом, один з них озираючись втікає. Єдиним антуражем всієї групи є гора, що намальована позаду на тлі темного неба.

Іконографія композиції «Поцілунок Юди» досліджувалась багатьма вченими, які намагались за відомими їм пам'ятками класифікувати певні типи зображень [13, с. 325—344]. Від перших найпростіших варіантів композицій, де були присутніми Христос, Юда, воїни і апостоли, сцена все більше ускладнювалась і розширювалась. Близько X ст. композиція «Поцілунок Юди» об'єднала три євангельські епізоди: поцілунок Юди, арешт Христа та відрізання Пе-

тром вуха Малху і саме в такому варіанті повторюється в більшості пізніших страсних циклів [14, с. 45]. Зміни у цьому типі зображення переважно торкались розташування окремих дійових осіб, їхніх поз та атрибутів. Прикладом можуть бути стінописи XII ст. у наві церкви кіпрського монастиря-скиту св. Неофіта [15, с. 29—30], 1298 р. в церкві св. Миколая в Прилепі [16, с. 461], розписи сер. XIV ст. у церкві «Св. Богородиця» скельного монастиря в Іваново у Болгарії [17, с. 68].

Пошук можливих аналогів лужанської сцени приводить до однойменних композицій в стінописах Протатону [18, с. 31—2] і Ватопеди [18, с. 91—3] на Афоні та розписів Михаїла і Євтихія кін. XIII — поч. XIV ст. церкви св. Георгія в Старо Нагоричане [19, с. 207]. У всіх цих зразках найбільш схожою є постать воїна у короткому одностонному хітоні, що зображений праворуч від центру композиції. Він стоїть з широко розставленими ногами, а його фігура подана у динамічному розвороті. Однією рукою воїн схопив Христа (у афонських зразках і в Старо Нагоричане) або апостола (в Лужанах), а іншою заніс меч для удару. За твердженням Н. Зарраса, ця фігура є характерною для монументального малярства Михаїла Астрапа та Євтихія зокрема і для палеологівської епохи в цілому [19, с. 188]. Ще один воїн позаду, що замахнувся палицею, має подібність з таким же персонажем у Ватопеді [18, с. 91—3]. І хоча сама постать дещо відрізняється, схожим залишається вирішення його плаща, що піднявся від різкого руху вгору. Також у перелічених пам'ятках співзвучними є сцени з Петром і Малхом у правому нижньому куті. Характерною є поза Малха, який упавши, простягнув вперед свою руку. Згадані схожі елементи композицій в стінописах говорять про певний іконографічний зразок, що був відомий, як у найбільших грецьких монастирях, так і в мистецтві віддалених земель.

Лужанська композиція «Поцілунок Юди» має і певні особливості. У ній Христос виявляє покору. Його повний смиренності образ нагадує постать Христа з середньовічних сцен «Висміювання Ісуса», де він одягнений у багрянцю. Ще одна відмінність полягає в тому, що фігура Юди у Лужанах повністю схована за постать Христа і видніється лише його невелика голова. Подавати Юду, як людину невеликого зросту було поширеним у середньовічному

малярстві, чим підкреслювалась «духовна ієрархія» [20, с. 434]. Таким чином, Христос, як головний персонаж події, є виділений художником з натовпу: і позою, і масштабом, і кольором. Цей акцент відрізняє малярство від згаданих зразків.

Наступна сцена «Суд Пілата» знаходиться в центрі ряду (155 x 162 см) і ілюструє описану в Євангеліях подію (іл. 2). Вона збереглась переважно на рівні підмальовку. В її центрі зображено динамічну постань Ісуса Христа, за яким прямує натовп. Люди, що йдуть за Ісусом, жваво жестикулюючи звертаються до Пілата, що зображений у правій частині композиції. Піднявши праву руку, Христос веде розмову з Пілатом, який відповідає прибулим схожим жестом. Пілат сидить на високому троні, з короною та у царському вбранні. Ліворуч від нього за низькою огорожею зображено воїна-мечоносця, позаду — охоронець зі списом та служниця з мідницею (символом омивання рук). Христос з нимбом, вище якого виконаний білим напис: ІС ХС. У верхній частині сцени на тлі темного неба намальовано багату архітектуру.

Сюжет «Суд Пілата» був поширеною сценою у християнському мистецтві [20, с. 450—451; 14, с. 79—80] і мав декілька іконографічних варіантів. В основі одних було Пілатове «омивання рук», в інших відображався момент розмови Христа з Пілатом. Ці дві іконографічні моделі були найбільш поширеними в стінописі. Відповідно до першої в центрі представлено Пілата, який сидить на високому троні і омиває руки. Зліва нижче до нього підводять Христа із зв'язаними руками, за яким слідує натовп. Праворуч стоять воїни та прислуга з жбаном (розписи кін. XIII — поч. XIV ст. в афонських Протатоні [18, с. 22—3] та Католіконі Хіландару [18, с. 72—2], церкві св. Георгія в Старо Нагоричане [21, с. 49; 19, с. 208, 210]). Друга модель передбачає центральне зображення Ісуса Христа із зв'язаними руками. Його постать розвернена до Пілата, який сидить на троні у правій або лівій частині твору. За Христом слідує натовп, обабіч Пілата стоять слуги та воїни (стінописи XII ст. у наві церкви кіпрського монастиря-скиту св. Неофіта [15, с. 29—30], сер. XIV ст. церкви «Св. Богородиця» в болгарському Іваново [17, с. 82], 1470 р. в каплиці св. Хреста на Вавелі [22, с. 203]).

«Суд Пілата» в Лужанах відноситься до другого іконографічного варіанту і в основі є схожим



Іл. 2. Суд Пілата. Західна стіна нави. Церква Вознесення Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

до розписів 1300 р. у монастирі Печ [23, с. 393] і 1535 р. у афонському Католіконі Великої Лаври [18, с. 127—3]. Подія розгортається по горизонталі і композиція має два смислові акценти: з одного боку — Христос на чолі натовпу, а з іншого — Понтій Пілат з охороною та прислугою. Проте на відміну від згаданих зображень, де Христос має зв'язані руки, у лужанській сцені його руки розв'язані. Він веде розмову з Пілатом. Подібний елемент розмови, коли Христос має підняті руки і жестом звертається до Пілата є у розписах 1320 р. в Католіконі Хіландару [18, с. 72—2] та збережеться пізніше у стінописах, наприклад, кін. XVI ст. в Сучавиці. Характерним елементом для сцен є постать воїна-мечоносця обабіч Пілата. Намальований у військових обладунках, він тримає меч двома руками. Також схожим є натовп, що вимагає у Пілата винести вирок. У подібних сценах інших стінописних страсних циклів Понтій Пілат відповідаючи прибулим, одночасно вмиває руки. У лужанському малярстві Пілат ще веде розмову з прибулими людьми, на що вказують жести його рук, проте прислуга позаду вже має приготовану мідницю. Цікавою є постать служниці. Її немає у згаданих зразках. Проте фігура служниці нагадує постать воїна з щитом, що стоїть позаду Ірода в сюжетах «Мудреці перед Іродом» (сцена присутня у розписах низки пам'яток, зокрема у церкві св. Миколая поч. XV ст. в Куртя де Арджеш). У Лужанах озброєні воїни подані в обладунках, а частково



Іл. 3. Возведення на хрест. Південна стіна нави. Церква Вознесіння Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

втрачена фігура позаду Пілата одягнена не у військовому одязі, а в довгій сукні з оздобою навколо ший. Щит, що знаходиться в руках воїнів у зображеннях з мудрецями та Іродом, тут перетворився на мідницю в руках служниці. Нам не вдалось віднайти подібний аналог в сценах з судом у Пілата. Можливо, цей варіант зображення був розроблений авторами лужанського малярства самостійно.

Третій сюжет цього ряду на західній стіні — невідомий, оскільки малярство збереглося лише на невеликому фрагменті. На ньому зображено відставлену ногу на тлі зеленого позему. Аналог, у якому персонаж сцени стоїть у схожій позі, знаходимо у стінописі каплиці св. Хреста на краківському Вавелі у сцені «Бичування Христа» [22, с. 204]. Це дозволяє припустити, що і в лужанській церкві на місці втраченої сцени могла бути однойменна композиція. Тим більше, за євангельською розповіддю саме цей епізод вкладається у хронологію подій. Як вже зазначалось наступні композиції на північній стіні втрачені. За аналогією з південною стіною їх тут могло бути два, а далі страшний цикл переходив на регістр нижче на південну стіну.

Нижній ряд Страсного циклу розпочинається сценою «Возведення Христа на хрест» (210 x 205 см) на південній стіні (іл. 3). У ній праворуч на передньому плані намальовано невелику Голгофу з печорою, на тлі якої зображено череп Адама. На Голгофі

встановлено високий хрест з приставленою до нього драбиною, по якій піднімається Ісус Христос. Його фігура знаходиться в центрі композиції і розвернена майже фронтально. Роблячи кроки по перших щаблях і відвернувши голову від хреста, Ісус дивиться на глядача. Він намальований з німбом. Пов'язка на стегнах прикриває його оголене тіло, а багрянниця лежить під хрестом. Праву руку Ісуса тримає воїн, що стоїть поряд, лівою Господь вказує вгору на хрест. Вгорі на драбині стоїть нахилений чоловік, який тягне Ісуса за плече. Праворуч хреста зображено сотника в червоному плащі. Ліворуч від центру намальовано ще трьох воїнів у середньовічних обладунках. Поверх доколінних сорочок вони одягнені у коротку броню (кольчугу) без рукавів та птериги. Додатково обладунки зміцнені латами (зерцалами) на грудях і плечах. На їхніх головах круглі шоломи з бронєю-захистом шиї. В руках воїни тримають списи. Подія відбувається на тлі єрусалимської стіни з двома вежами. Над стіною зображено темно-синє небо із залишками слова «возведення».

Сюжет композиції «Возведення на хрест» відсутній у канонічних Євангеліях і з'явився під впливом середньовічної літератури [13, с. 385]. Дослідники пов'язують появу цієї іконографії з Візантією [13, с. 386; 24, с. 111—112; 25, с. 87—88]. Особливого поширення тема Ісусового сходження на хрест набуває у кінці XIII—XIV ст. у македонських і сербських пам'ятках. В епоху палеологів виникло два варіанти зображень події, що відбувалася на Голгофі [24, с. 114] і відрізняються вони положенням постаті і рухами Ісуса Христа. У першому варіанті він самостійно піднімається на хрест по драбині. Переважно Ісус поданий в профіль, тримається за драбину руками і ставить ногу через щабель. Такі зображення кінця XIII ст. знаходяться в афонському Протатоні [18, с. 24-3] та кін. XIII — поч. XIV ст. у церкві св. Георгія в Старо Нагоричане [21, с. 66; 19, с. 196, 211]. Другий варіант представляє сцену, в якій Ісуса Христа силоміць тягнуть на хрест по драбині: двоє чоловіків стоять на двох драбинах обабіч хреста і схопивши за руки Ісуса змушують його робити крок. Тіло Христа розвернене фронтально, стоячи на табуреті він робить крок на суппеданеум чи драбину. Як зазначила А. Дербес, така зміна в іконографії була викликана занепокоєнням в суспільстві реальною смертю Христа [24, с. 113] і мала переда-

вати його емоційний стан як людини. З невеликими відмінностями такі композиції знаходяться в стінописі XIII ст. церкви св. Микити в Чучері [24, с. 273], розписах поч. XIV ст. в хіландарському Католиконі на Афоні [18, с. 72-1] і кін. XIV ст. в церкві Христа Еставроменоса у Ворізі на Криті [26, с. 268].

В Лужанах сцену «Возведення на хрест» можна було б віднести до другої групи зображень — Христос розвернений до глядача, піднімається по драбині, ліва рука піднята вгору, права спрямована до низу. На тій же драбині вище стоїть невеличкий чоловічок і тягне Ісуса за ліве плече. Драбини обабіч хреста — відсутні. Ісус дивлячись на глядача, хоча і відвернений від хреста, та на відміну від згаданих зображень, не є обезсиленним. Його кроки по драбині доволі впевнені. Лівою долонею він вказує на хрест, чим акцентується тема жертвовності. Така іконографічна модель відповідає першому типу зображень. Невідомим залишається зразок для лужанського малярства, який є ніби перехідним варіантом між двома типами іконографічних схем. Ймовірно, художник розробив його сам, використавши відомі йому варіанти.

Наступна великоформатна композиція південної стіни «Розп'яття Ісуса Христа» (210 x 315 см) ілюструє євангельські події, а її іконографічна схема є поширеною у монументальному малярстві (іл. 4). На тлі темно-синього неба і вохристо-рожевої єрусалимської стіни зображено три великі хрести з розп'яттями. Центральний хрест, на якому розп'ятий Ісус Христос, вищий за два інші з табличкою-титулусом вгорі. Лише він встановлений на умовному зображенні Голгофи, в якому на тлі печери знаходяться череп і кості Адама. Ісус намальований із прибитими до хреста руками, похилою на праве плече головою, закритими очима. Його ноги оперті на суппеданеум. Руки Христа провисли, а тіло прогнулось. На стегнах Ісуса — довга біла пов'язка. Ліворуч під хрестом стоїть Богородиця, звівши погляд на сина. Правою рукою вона вказує на Ісуса, долоню лівої — приклала до щок. Її за плече підтримує Марія Магдалина, яка знаходиться збоку. За ними видніються постаті ще двох жінок. Праворуч під хрестом стоять св. Іван та сотник Лонгин. Їхні фігури значно вищі за жіночі, особливо Івана. Улюблений учень Христа зображений молодим безбородим чоловіком. Його голова похилена, коліна напівзгнуті. Свою праву долоню



Іл. 4. Розп'яття Ісуса Христа. Південна стіна нави. Церква Вознесення Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

Іван приклав до лиця, а ліву руку опустив вниз. Сотник Лонгин з піднятою вгору головою зображений позаду учня. На ньому військові обладунки, у лівій руці — щит. Розбійники, розп'яті на хрестах з боків, дивляться вбік Ісуса. Вони також лише в пов'язках на стегнах. Фігура розбійника ліворуч Ісуса має такий же прогин вліво. Постаць розбійника з правого боку намальована майже фронтально. Нимби у сцені мають Ісус Христос, Богородиця та св. Іван.

Сцена «Розп'яття Ісуса Христа» одна з найбільш поширених у християнському мистецтві [13, с. 396—460; 20, с. 473—512; 25, с. 88—164]. Її перші зображення з'явилися ще в VI ст. [20, с. 474]. Основою іконографії цього сюжету є зображення розп'ятого Ісуса Христа в присутності Богородиці та св. Івана. Інші персонажі та елементи композиції відіграють другорядну роль для розширення оповіді, посилення символіки, тлумачення богослов'я. Г. Мілле вивчаючи всі деталі іконографії «Розп'яття Христа», виділив окремі типи: сирійський, каппадокійський і візантійський [13, с. 400—404]. Згодом Л. Рео визначив три іконографічні фази (символ, живий Христос і мертвий Христос) [20, с. 475], що співпадають з класифікацією типів Г. Мілле. Перший тип, як найдавніший представляє Ісуса Христа — Тріумфатора: з горизонтально витягнутими руками, прямостоячого на суппеданеумі [13, с. 400]. Марія в благальній позі стоїть з піднятими руками, які часто накриті мафорієм. Св. Іван з Євангелієм у лівій руці, правою ж вказує на неї. Цей тип вважається найдавнішим (сирійський тип, символ, VI—X ст.). У другому типі, Ісус набуває



Іл. 5. «Зняття з хреста». Західна стіна нави. Церква Вознесіння Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

рис добровільної Жертви [13, с. 402]. Він з відкритими очима, його поза статична. Стан болю і жалю передається через симетричні жести рук Марії та Івана, які вони прикладають до облич (каппадокійський тип, живий Христос, X—XII ст.). Третій тип відмовляється від статичності і симетрії другого варіанту і наголошує на темі Жертви заради Спасіння. Через впровадження реалізму майстри намагаються підкреслити людську природу Ісуса [13, с. 407]. Його тіло, що безсило обвисло на хресті набуває пластичного вигину, руки провисають, голова схилена на праве плече, очі закриті. Марія та Іван часто стоять один біля одного. Марія, проникнута горем. Іван, згідно Євангелія, взявши Марію під свою опіку, намагається її заспокоїти. Композиції цього типу є більш динамічні, розширюються кількістю персонажів [25, с. 131] та введенням додаткових символів (візантійський тип, мертвий Христос, XIII—XIV ст.). До них належать більшість зображень македонської школи кін. XIII — поч. XIV ст. Ця класифікація є узагальненою і звичайно, що має багато винятків, особливо коли мова йде про іконографічні нововведення на Заході чи Сході, певні впливи чи регіональні мистецькі школи.

Лужанська сцена «Розп'яття Ісуса Христа» має риси другого і третього іконографічних типів. Її композиція статична і симетрична. Всі три розп'яті фігури намальовані схоже, тіла на них застигли в подібних позах. Постаті біля хреста стоять на одному рівні по-

зему. Тягар смутку і розпачу Марії та Івана переданий положенням рук, що прикривають обличчя. Це риси другого типу, що існували в іконографії Русі з сер. X ст. і аж до XVI ст. і пізніше [13, с. 403]. Проте тіло Христа, його руки — плавно вигнуті, його голова схилена і очі закриті — риси, що характеризують третій тип. Композицію також оживляє постать сотника Лонгина, який намальований з піднятою вверх головою і відставленою в бік ногою. Схожі фігури Спасителя та св. Івана можна знайти в багатьох пам'ятках (настінне малярство 1208—1209 рр. церкви Богородиці в Студениці [16, с. 545]).

Після зображення «Розп'яття Ісуса Христа», розповідь переходить на західну стіну, де розташована композиція «Зняття з хреста» (213 x 190 см). Про цей сюжет коротко повідомляється у Євангеліях. У лужанській сцені представлено момент зняття з хреста тіла Ісуса (іл. 5). Подія відбувається на тлі єрусалимської стіни з вежею та бійницею круглої форми. Над стіною — темно-синє небо, із залишками втраченого напису білилом. В центрі композиції зображено великий хрест. Він стоїть на Голгофі, у якій на тлі чорної печери зображено череп Адама. Всі дійові особи розташовані перед хрестом.

В центрі зображення Ісус Христос, Прсв. Богородиця і св. Йосиф Ариматейський. Тіло мертвого Христа опущене на руки матері, яка знаходиться зліва. Руки Ісуса звільнені, але ноги все ще прибиті до хреста. Богородиця зображена майже фронтально на високому подіумі. Перед собою вона тримає Ісуса, притулившись своїм обличчям до його лівої щоки. Тримати Христа допомагає їй св. Йосиф. Він стоїть на драбині приставленій до хреста. Св. Іван, що стоїть праворуч, схилився і припав до лівої руки Господа. Зображення правої руки Христа втрачене. За аналогією з подібними іконографічними схемами, праву руку мали б підтримувати жінки, які стоять позаду Богородиці. Їхні постаті присутні на лужанській композиції, але збереглися лише частково. Праворуч внизу намальовано св. Никодима, який намагається кліщами вивільнити ноги Ісуса. Нимбом, крім Христа і Богородиці, наділено також і св. Йосифа Ариматейського.

Перші відомі ілюстрації сюжету «Зняття з хреста» походять з IX ст. і вже у X ст. мають іконографічну завершеність композиції [20, с. 213]. Одним із найдавніших зображень сцени в монументальному

малярстві є розписи першої пол. X ст. церкви Токалі Кілісе в Каппадокії [27, с. 38]. У ній св. Йосиф тримає на руках тіло Ісуса, Никодим звільняє ноги, а Богородиця припала до рук Сина. Згодом до композиції долучаються св. Іван та жінки. Така розширена модель є в стінописі XII ст. у наві церкви кіпрського монастиря-скиту св. Неофіта [15, с. 35]. У стінописі 1164 р. церкви в Нерезі у сцені Богородиця вже обіймає сина і притуляється своєю щокою до його щоки [28, с. 144]. Наприкінці середньовіччя у монументальному малярстві утверджується іконографічний тип, в якому на тлі хреста тіло Ісуса тримають Марія та св. Йосиф, Никодим навприсідки звільняє ноги від цвяхів, праворуч св. Іван цілує ліву руку Христа, а до правої — припала Марія Магдалина, що зображена ліворуч перед групою жінок. Такий варіант лежить в основі розписів XIII—XIV ст. Серед них стінопис кін. XIII — поч. XIV ст. афонського Ватопеду [18, с. 93-1], малярство сер. XIV ст. церкви Перивлепти в Містрі [29, с. 122—3] та церкви св. Георгія в Старо Нагоричане [21, с. 88; 19, с. 196, 213]. Лужанська композиція «Зняття з хреста» також належить до цього ряду і найближчим до неї за іконографією є стінопис кін. XIII ст. Протатону на Афоні [18, с. 27-2].

Наступною сценою, що знаходиться в центрі західної стіни є композиція «Покладення у гріб» (216 x 164 см), про яку можна знайти короткі повідомлення в канонічних Євангеліях та апокрифах (іл. 6). У лужанській стінописній ілюстрації подія відбувається на тлі високих гір, між якими проглядається єрусалимська стіна. У центрі зображено кульмінаційний момент — прощання Богородиці з тілом Ісуса перед похованням. Діва Марія, сидячи, схилилась і обійняла сина, тіло якого лежить у неї на колінах. Вона пригорнулася щокою до його обличчя. На правому плечі Марії збереглось зображення зірки, навколо голови намальовано німб. Вище німбу залишки монограми. Тіло Ісуса повністю сповите в білу плащаницю, відкритим залишений тільки лик. Христос поданий з німбом. Його ноги підтримує св. Іван, який стоїть позаду Богородиці. На другому плані зображено св. Йосифа Ариматейського та жінок, які згідно євангельської розповіді були присутні під час поховання. У правій частині композиції на горі намальовано вхід до печери, на тлі якого стоїть св. Никодим. Простягаючи руки вперед, він го-



Іл. 6. «Покладення у гріб». Західна стіна нави. Церква Вознесіння Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

товий прийняти тіло Христа. Вгорі на темному небі залишились сліди напису білилом.

Іконографія композиції «Покладення у гріб» складалась протягом декількох століть [13, с. 486—516; 20, с. 522—524; 25, с. 168—174; 30, с. 476—490]. Перші варіанти зображень ілюстрували євангельську оповідь і представляли процес занесення тіла Ісуса Христа до гробу [25, с. 168; 30, с. 476—477]. У сценах Йосиф Ариматейський та Никодим вдвох заносять загорнене в плащаницю тіло Ісуса до печери. Цей варіант сцени згодом розширився через додавання зображення Богородиці, жінок, св. Івана (розписи першої пол. X ст. церкви Токалі Кілісе в Каппадокії [27, с. 38]). Обидва зразки, існували поряд довгий час і навіть могли зустрічатись в одному творі. Введення додаткових фігур, а особливо Богородиці, мало літературне походження [31, с. 102; 30, 482], що згодом вплинуло на зміст зображення і появу нового іконографічного варіанту з темою Оплакування. В таких сценах Марія стає головною фігурою. Часто в пізніших зображеннях сцени «Покладення у гріб» та «Оплакування» об'єднані і важко визначити основну тему [25, с. 174]. Проте, як дві окремі композиції однієї розповіді вони не зустрічались ніколи [30, с. 476]. В одному з різновидів цієї сцени Ісус знаходиться на руках Богородиці, яка тримає та обіймає його стоячи навколішки. Часто вона притуляється до нього лицем. Тримати



Іл. 7. «Воскресіння Христове». Західна стіна нави. Церква Вознесіння Господнього. Лужани. Фото О. Садова-Мандюк. 2009 р.

Ісуса допомагає Йосиф Ариматейський або Никодим. Св. Іван переважно в поклоні цілує руку Христа, а жінки, що намальовані на другому плані, спостерігають за похоронною процесією. Зауважимо, що в перших зображеннях Христа малюють загорненим у плащаницю, а згодом з XI ст. його тіло часто подається лежачим на розгорненій плащаниці, що розкладена на колінах Богородиці. Зразок такої іконографічної моделі знаходимо в особливо наповненій емоціями сцені стінопису 1164 р. церкви в Нерезі [28, с. 50—52, XLVI]. Варіанти зображення дещо змінюються в пізніших стінописах, наприклад, вводиться камінь-помазання додається більше персонажів, основні дійові особи розставляються в інший спосіб, їхніми жестами акцентується голосіння за померлим. У таких варіантах наголос ставиться на Оплакуванні. До них відносяться стінопис кін. XII ст. в церкві св. Георгія в Курбіново [32, с. 74—75], XIII ст. церкви Прсв. Богородиці Перівлепти в Охрид [31, с. 107], розписи кін. XIII ст. Ватопеду на Афоні [18, с. 83-1, 93-1]. Важливим і характерним елементом сцени є представлення події біля підніжжя хреста або безпосередньо перед занесенням до печери. Цей елемент композиції дозволяє більш точно розмежувати теми Поховання і Оплакування. У згаданій афонській сцені, як і інших пізніших зображеннях Афону [18, с. 83-1, 127-4, 173-1], подія відбувається під хрестом відразу

після зняття тіла. Тема Оплакування тут визначальна. В розписах Нерезі, Курбіново і Охрид зображено зупинку похоронної процесії: Богородиця прощається з Ісусом перед входом до печери, інші дійові особи допомагають тримати тіло. Тут тема плачу поєднується з темою похоронної процесії і за іконографією є ближчою до Покладення до гробу.

У Лужанах сцена «Покладення у гріб» поєднує зображення похоронної ходи з оплакуванням. Процесія зупинилась на мить перед входом до печери: Богородиця, присівши, в останнє пригорнула Христа, а Никодим вже простягає руки, щоб прийняти тіло. Св. Іван, Йосиф Ариматейський, жінки слідує за тілом без особливих виявів відчаю. Це не сцена голосіння, яку бачимо у стінописі Ватопеду [18, с. 83-1, 93-1], а тихе прощання сповнене скорботи і жалю. Зображення Богородиці в лужанській сцені є близьким до «Оплакування» у розписах XII ст. у церкві св. Безсеребренників у Касторії [32, с. 76]: перед входом до печери Богородиця у схожій позі пригортає Христа, але не притуляється до нього обличчям. Цей вияв особливої інтимної близькості Матері і Дитини є присутній у Нерезі [28, с. 50—52, XLVI].

Іконографічну близькість помітно між лужанським варіантом «Покладення у гріб» та з однойменною сценою кін. XIII ст. церкви св. Георгія в Старо Нагоричане [21, с. 90; 19, с. 198, 213]. У ній показано похоронну процесію, що включає тему плачу: тіло Христа загорнуте у плащаницю несуть Йосиф Ариматейський та св. Іван. Никодим з протягнутими вперед руками, чекає біля входу в печеру з відкритим гробом обабіч. Позаду них у лівій частині композиції стоять жінки на чолі з Богородицею. Марія у горі приклала свою ліву руку до лиця [19, с. 213]. Тему плачу тут підтримують ангели у верхній частині зображення, один з яких закрити очі рукою, а інший від розпачу розвів руки. Іконографічна модель цього стінопису має багато спільного з сценою в Лужанах. Відрізняються вони тим, що Богородиця і Йосиф Ариматейський поміняні місцями. Відповідно композиція в Старо Нагоричане, де Йосиф несе тіло, є більше розповідною. В Лужанах на його місці знаходиться Богородиця, яке пригортає до себе Христа, посилюючи таким чином емоційність події.

Близька аналогія до лужанської композиції існує у розписах 1470 р. в каплиці св. Хреста на Вавелі

[22, с. 208]. У них є співзвучними зображення Богородиці і Христа, св. Івана, що допомагає нести тіло та Никодима на тлі печери. Іконографічна подібність тут доповнюється і колористичним рішенням, що вказує на певний однаковий для обох стінописів зразок. Цей тип на Буковині існував у XV ст. Деяку типологічну схожість можна побачити у стінописі кін. XV ст. в церкві Воздвиження чесного Хреста в Петреуць біля Сучави.

Права композиція цього ряду представляє сюжет «Воскресіння Христове» в іконографічній редакції «Зішестя в ад» (220 x 175 см), що походить з апокрифів (іл. 7). Сцена розгортається на тлі високих вохристо-червоних гір. В центрі на передньому плані зображено Ісуса Христа в білому одязі на тлі овальної мандорли. Він ступає по розбитих стулках воріт пекла. У лівій руці Христос тримає сувій, праву — подає Адамові. Старець, опустившись на ліве коліно, стоїть на краю могили. Він простягнув свою праву руку до Ісусової, лівою вказує на Господа. Обабіч Адама стоїть Єва і простягає руки в бік Христа. Позаду неї — Авель і ще двоє чоловіків, що виходять з чорної печери в горі. Зліва від центру композиції зображена друга група людей, які сліднують за Христом. На передньому плані в царському одязі і коронах подано пророків Давида та Соломона, які однаковими жестами правиць вказують на Ісуса. Позаду, трохи вище них знаходиться ще один цар та Іван Хреститель. Ісус Христос, царі та Іван Хреститель зображені в німбах. На темно-синьому небі, що проглядається між горами, є залишки напису: Воскресіння.

Іконографія сюжету «Воскресіння Христове», зокрема його різновиду «Зішестя в ад», опрацьована багатьма дослідниками [29, с. 204—214; 20, с. 531—537; 34, с. 99] і підсумована А. Картсоніс [33]. Основа композиції, в якій присутні Христос, Адам і персоніфікований образ аду, склався до поч. VIII ст. [33, с. 69]. Згодом сцена дещо змінювалась і з'явилося декілька її іконографічних типів, які виокремив К. Вейдман [34, с. 99]. Вчений помітив, що у найдавніших зображеннях Христос входить у пекло, щоб визволити Адама. Він класифікував його як перший іконографічний тип, назвавши наративним [34, с. 99; 35, с. XXV]. І вже «в X ст. цей перший тип Воскресіння встановлюється як іконографічна норма з поправками, що уточнюють, але не змінюють зміст зображення» [33, с. 165]. Всі інші типи

вирізняли в залежності від розташування і дій основних постатей, а додавання певних персонажів чи поява окремих деталей (хрест в руці Христа) несли додаткове смислове навантаження. В другому типі змінюється рух Христа: він виходить з пекла і витягує за собою Адама [34, с. 99]. Цей іконографічний варіант, названий ренесансним, склався в X ст. [34, с. 99] і в цей час у ньому з'являється постать Єви [33, с. 8].

Третій тип, за визначив К. Вейдман — догматичний, з'явився у другій половині IX ст.: Христос, показуючи рани, стоїть фронтально, вище Адама і Єви [34, с. 99]. На початку цього ж століття до сцени почали додавати царів Давида і Соломона [33, с. 70]. Як підкреслила А. Картсоніс, третій тип ніколи не набув такої популярності як перший і другий і є відомий завдяки манускриптам [33, с. 164]. Науковці також виокремили четвертий тип, як комбінацію другого і третього [33, с. 9]. Він поєднує досить статичну фронтальну постать Христа із стигмами на ногах, який подає руку Адаму. В сцені присутні Єва, Іван Хреститель, царі Давид і Соломон.

Аналізуючи лужанську сцену «Воскресіння Христове», очевидно є її приналежність до першого іконографічного типу. Христос знаходиться безпосередньо в аду і крокуючи по розбитих вратах, що лежать навхрест, іде назустріч Адаму. Один з найдавніших відомих взірців цього типу в стінописі знаходиться в розписах першої пол. X ст. церкви Токалі Кілісе в Каппадокії [27, с. 40]. Він має певну схожість з лужанською композицією. У цьому варіанті Христос зображений в подовгуватій мандорлі і рухається праворуч до Адама. В сцені також присутні Єва і царі. Додатковим нюансом, що зближує цей стінопис з лужанським, є «старомодний сувій» [33, с. 165] у лівій руці Христа. Як аналог, що має схожі іконографічні риси з лужанським стінописом, можна розглядати сцену Воскресіння з розписів XIV ст. церкви Богородиці Перівлепти в Містрі [29, с. 116-3]. У ній подія відбувається між двох гір і Христос ступаючи від центру праворуч, подає руку Адаму, що приклякнув на краю могили. Ісус знаходиться в мигдалевидній мандорлі з сувоєм у лівій руці. Єва стоїть обабіч Адама і простягає накрите плащем руки до Христа. Позаду них інші постаті, що виходять з пекла. Подібно до лужанської композиції тут подана і ліва група персонажів: три

царі стоять у схожих позах, а Іван Хреститель має такий самий поворот голови.

Наступні дві великі сцени стінопису в Лужанах, що знаходились на північній стіні, мали б завершувати Страсний цикл. Сьогодні важко сказати, які саме сюжети були обрані майстрами і чи композиція «Вознесіння Ісуса Христа» завершувала Страсний цикл чи було зображена на склепінні храму.

Висновки. Збережені сім композицій в церкві Вознесіння Господнього в Лужанах Чернівецької обл. є частиною великого циклу, що колись знаходився на трьох стінах нави і апсиди. Розповідь у ньому розпочиналась у вівтарі, потім переходила на південну стіну і далі за годинниковою стрілкою йшла на західну та північну стіни. Проте після цього вона не завершувалась, як у більшості тогочасних храмів, а продовжувалась рядом нижче у тому ж напрямку. Колись у наві було чотирнадцять епізодів, сім з яких сьогодні втрачені. Враховуючи два, які знаходяться у вівтарній частині, можна припустити, що в минулому набір із шістнадцяти сцен творив достатньо повний ілюстративний ряд. Особливістю лужанського стінопису нави є відсутність інших циклів, що в багатьох храмах знаходились в сусідніх регістрах. Збагачення розписів темами П'ятидесятниці, Акафістів чи житій окремих святих розширювало ілюстративність Євангелій, служб чи проповідей. Натомість у Лужанах є лише Страсті, що займають два центральні ряди, чим акцентується особлива тема жертвовності і спасіння. Це підтримується і зображенням окремих сюжетів циклу.

Досліджуючи іконографію окремих Страсних сцен у лужанській церкві стає зрозумілим, що художники використовували зразки, які були поширені в оздобленні храмів, принаймні від кін. XIII ст. Помітно, що більшість з них мають спорідненість з однойменними композиціями церков Афону і македонської школи в цілому. Знання цих іконографічних схем майстрами, спонукає до пошуку їхніх зв'язків з Святою горою. Чи це йшло через прямі контакти, чи перейняття зразків відбувалось в певних майстернях, що орієнтувались на афонські розписи, можливо вдасться дослідити в майбутньому. Проте очевидним є те, що використання іконографічних зразків не було простим повторенням. Порівняльний аналіз довів, що в сцени були внесені певні зміни, що впливали на їхню інтерпретацію («Поці-

лунок Юди», «Суд Пілата», «Покладення у гріб»). Так, наприклад, Христос у сюжеті «Возведення на хрест» представлений як добровільна Жертва заради спасіння людства, що надає образу символічності і посилює його догматичність. Нахил голови, жести, постава фігури, що мали таке велике значення у візантійській іконографії, впливали на це чи найбільше. Завдання змістити наголоси з метою посилити дидактичну функцію Страстей у Лужанах, безсумнівно було поставлене духовною особою, священиком, який добре знав богослов'я і склав іконографічну програму розпису в цілому.

1. Dan D. Lujenii. *Biserica, proprietarii moșiei și locuitorii lui*. Cernăuți, 1893.
2. Romstorfer K.A. *Bildende Kunst. Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. Bukowina. Wien, 1899. P. 409—458.
3. Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historji Sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1907 roku. *Sprawozdania Komisji do Badania Historji Sztuki w Polsce*. Kraków, 1913. T. 9. Z. 1—4. P. CXXXIX.
4. Ștefănescu I.D. *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*. Paris, 1928. P. 90—91.
5. Balș G.I. Biserica din Lujeni. II. Introducerea pridvorului în planul bisericilor moldovenești. *ARMSI*. XI. București, 1930.
6. Grigoraș N., Caproșu I. *Biserici și Mănăstiri vechi din Moldova*. București, 1968. P. 25—28.
7. Логвин Г.Н. *Украина и Молдавия*. Справочник-путеводитель. Лейпциг, 1982. 493 с.
8. *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*. Т. 4. Киев: Будівельник, 1986.
9. Ciobanu C.I. Biserica din Lujeni: istoria cercetării monumentului și specificul programului iconografic. *Ars Transsilvaniae*. Bucarest, 2011. XXI. P. 5—14.
10. Dragnev E. Programul iconografic al pronaosului bisericii înălțării de la Lujeni. *Schola. Ars. Historia: in honorem Tereza Sinigalia, la 45 de ani de activitate științifică*. Pătrăuți: Heruvim, 2014. P. 87—128.
11. Kruk M.P. Biserica ortodoxă din Lujeni. *Schola. Ars. Historia: in honorem Tereza Sinigalia, la 45 de ani de activitate științifică*. Pătrăuți: Heruvim, 2014. P. 129—152.
12. *Documenta Romaniae historica. A. Moldova*. Vol. II (1449—1486). București, 1976.
13. Millet G. *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. Paris, 1960. 809 p.
14. Derbes A. *Picturing the passion in late Medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*. New York: Cambridge University Press, 1996. 270 p.

15. Mango C., Hawkins E.J.W. The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings. *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 20. 1966. P. 119—206.
16. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. Москва: Индрик, 2000. 592 с.
17. Йорданов С. Скалният манастир Свети Архангел Михаил при село Иваново. Варна: Славена, 2009. 127 с.
18. Millet G. *Monuments de l'Athos relevés avec le concours de l'armée française d'Orient et de l'Ecole française d'Athènes*. V. 1. Les Peintures. Album. Paris, 1927. 264 pl.
19. Zarras N. The Passion Cycle in Staro Nagoričino. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. Wien, 2010. 60. P. 181—213.
20. Réau L. *Iconographie de l'art chrétien*. T. II. *Iconographie de la Bible i Nouveau Testament*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. 769 p.
21. Todić B. *Старо Нагоричино*. Belgrade: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1993. 248 p.
22. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470). *Studia do dziejów Wawelu*. 1968. 3. P. 175—293.
23. Todić B. *Serbian Medieval Painting: The Age of King Milutin*. Belgrade: Draganić, 1999. 393 p.
24. Derbes A. Images East and West: The Ascent of the Cross. *The Sacred Image, East and West*, Urbana — Chicago: University of Illinois Press, 1995. P. 110—131, 270—279.
25. Schiller G. *Iconographie of Christian Art*. Vol. 2. The Passion of Jesus Christ. NY: Graphic society LTD, 1972. 692 p.
26. Zarras N. New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration. Narrating the Sacred Story. *The New Testament in Byzantium*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2016. P. 239—275.
27. Epstein A.W. Tokali Kilise. Tenth-century metropolitan art in Byzantine Cappadocia. *Dombarton Oaks studies*. 22. Washington, D.C. 1986. 90 p.: 140 il.
28. Sinkevič I. *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2000. 209 p.
29. Millet G. *Monuments byzantins de Mistra; matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles*. Paris: E. Leroux, 1910. 353 p.
30. Weitzmann K. The Origin of the Threnos. *Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York: New York University Press, 1961. Vol. 1. P. 476—490.
31. Maguire H. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1994. 148 p.
32. Hadermann-Misguich I. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*. 2 vol. Bruxelles: Éditions de Byzantion, 1975. Vol. 2. 128 p.
33. Kartsonis A.D. *Anastasis: The Making of an Image*. Princeton: New Jersey, 1986. 265 p.
34. Weitzmann K. Aristocratic Psalter and Lectionary. *Record of the Art Museum Princeton University*, 1960. Vol. 19/1. P. 98—107.
35. Millet G. Mosaiques de Daphni. Adoration des mages. Anastasis. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*. Paris, 1895. T. 2. Fasc. 2. P. 197—214l.

REFERENCES

- Dan, D. (1893). *Lujany. The church, the owners of the estate and its inhabitants*. Chernivtsi [in Romanian].
- Romstorfer, K.A. (1899). Visual arts. *The Austro-Hungarian Empire in Words and Pictures. Bukovina* (Pp. 409—458). Wien [in German].
- (1913). Reports from the sessions of the Art History Committee for the period from January 1 to December 31, 1907. *Reports of the Commission for the Study of the History of Art in Poland, 1—4* (Vol. 9, pp. CXXXIX). Krakow [in Polish].
- Shtefanescu, I.D. (1928). *The evolution of religious painting in Bukovina and Moldavia from the origins to the 19th century* (Pp. 90—91). Paris [in French].
- Balsh, G.I. (1930). Church from Lujeni. II. The introduction of the porch in the plan of Moldovan churches. *ARMSI, 11*. Bucharest [in Romanian].
- Grigorash, N., & Caproshu, I. (1968). *Old Churches and Monasteries of Moldova* (Pp. 25—28). Bucharest [in Romanian].
- Logvyn, G.N. (1982). *Ukraine and Moldova. Guidebook*. Leipzig [in Russian].
- (1986). *Monuments of urban planning and architecture of the Ukrainian SSR* (Vol. 4). Kyiv: Budivelnik [in Russian].
- Chiobanu, C.I. (2011). The Church of Lujeni: the history of the monument research and the specifics of the iconographic program. *Art Transsilvaniya, 21*, 5—14. Bucharest [in Romanian].
- Dragnev, E. (2014). The iconographic program of the pronaos of the Church of the Ascension from Lujeni. *School. Art. History: in honor of Tereza Sinigalia* (Pp. 87—128). Petreutsi: Heruvim [in Romanian].
- Kruk, M.P. (2014). The Orthodox Church in Lujeni. *School. Art. History: in honor of Tereza Sinigalia* (Pp. 129—152). Petreutsi: Heruvim [in Romanian].
- (1976). *Documenta Romaniae historica. A. Moldova* (Vol. 2: 1449—1486). Bucharest [in Romanian].
- Millet, G. (1960). *Research on the iconography of the Gospel in the 14th, 15th and 16th centuries according to the monuments of Mistra, Macedonia and Mount Athos*. Paris [in French].
- Derbes, A. (1996). *Picturing the passion in late Medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*. New York: Cambridge University Press.
- Mango, C., & Hawkins E.J.W. (1966). The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings. *Dumbarton Oaks Papers, 20*, 119—206.
- Dzhurych, V. (2000). *Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia*. Moscow: Indrik [in Russian].

- Yordanov, S. (2009). *The Rock monastery of St. Archangel Michael near the village of Ivanovo*. Varna: Slavona [in Bulgarian].
- Millet, G. (1927). *Monuments of Athos identified with the assistance of the French Army of the East and the French School of Athens* (Vol. 1). Paris [in French].
- Zarras, N. (2010). The Passion Cycle in Staro Nagoričino. *Yearbook of Austrian Byzantine Studies*, 60, 181—213. Wien.
- Reau, L. (1957). *Iconography of Christian art* (Vol. 2). Paris [in French].
- Todich, B. (1993). *Staro Nagorichino*. Belgrade: Srpska akademija nauka i umetnosti [in Serbian].
- Rozycka-Bryzek, A. (1968). Byzantine-Ruthenian Wall Paintings in the Swietokrzyska Chapel in Wawel (1470). *Wawel Castle Study*, 3, 175—293 [in Polish].
- Todich, B. (1999). *Serbian Medieval Painting: The Age of King Milutin*. Belgrade: Draganich.
- Derbes, A. (1995). Images East and West: The Ascent of the Cross. *The Sacred Image, East and West* (Pp. 110—131, 270—279). Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Schiller, G. (1972). *Iconographie of Christian Art* (Vol. 2). New York: Graphic society LTD.
- Zarras, N. (2016). New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration. Narrating the Sacred Story. *The New Testament in Byzantium* (Pp. 239—275). Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- Epstein, A.W. (1986). *Tokali Kilise. Tenth-century metropolitan art in Byzantine Cappadocia*. Dombarton Oaks studies (Vol. 22). Washington: D.C.
- Sinkevich, I. (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Millet, G. (1910). *Byzantine monuments of Mistra; materials for the study of architecture and painting in Greece in the 14th and 15th centuries*. Paris [in French].
- Weitzmann, K. (1961). The Origin of the Threnos. *Essays in honor of Erwin Panofsky* (Vol. 1, pp. 476—490). New York: New York University Press.
- Maguire, H. (1994). *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Hadermann-Misguich, L. (1975). *Kurbinovo. St. George's Frescoes and 12th-Century Byzantine Painting* (Vol. 2). Bruxelles: Editions de Byzantion [in French].
- Kartsonis, A.D. (1986). *Anastasis: The Making of an Image*. Princeton: NJ.
- Weitzmann, K. (1960). Aristocratic Psalter and Lectionary. *Record of the Art Museum Princeton University*, 19 (1), 98—107.
- Millet, G. (1895). Mosaics of Daphni. Adoration of the Magi. Anastasis. *Monuments and memorials of the Eugène Piot Foundation*, 2 (2), 197—214. Paris [in French].