Рис. 1. Родина Драґанів батько Дмитро, мати Марія, Михайло, Ярослава та Петро в інтер'єрі хати поч. XX ст.

Рис. 2. Л.Скоп, У.Косів, Р.Василик в інтер'єрі хати Драґана, вересень 2001 р.

Одигітрія" та "Благовіщення". Остання нині висить на північній стіні нави і на ній виявлена дата *"ANNO 1761"*, яка прочитується зліва на поземі.

З часу побудови храму збереглося ще чимало речей церковного ужитку, серед яких напрестольний хрест і два підсвічники, різьблені та інкрустовані перламутром, бісером і мідним дротиком. Судячи зі стилістики ці твори виконані, правдоподібно, у професійних майстернях фабрики Левинського у Львові.

Оформлення церкви Преображення в Тустановичах у загальних рисах має характер синтезу неостилів та власної церковної культури. Так, високий іконостас тустановицької церкви вступає в діалог з українськими іконостасами XVII ст., виконаних у стилі ман'єризму. Ідейна прогама стінопису, розташування фігур та декор беруть першовитоки, швидше з культури часів Київської Русі та пізньої готики. Архітектура церкви основана на двох, дещо різних, мистецьких напрямах: декор на стінах фасаду – неороманський, а баня виконана в необароковому стилі.

Важливим для нас, під час перебування в Тустановичах, було те, що ми жили у хаті, де народився і виріс Михайло Драган. В ній збереглися речі, сучасні добі, в яку він жив. У цій хаті, з перших днів нашого там перебування, було заплановано найближчим часом відкрити Музей Михайла Драгана.

ЛЕВ СКОП
Музей «Дрогобиччина»,
Дрогобич

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ РОЗПИСІВ ВІРМЕНСЬКОГО СОБОРУ У ЛЬВОВІ

В 1925 році у Вірменському соборі м.Львова реставратором п.Якушем було виявлено фрагменти фрескового стінопису кінця XIV ст. [1] з первинного оформлення цієї унікальної святині. За словами першого і найбільш серйозного дослідника цих малювань, українського вченого М.Голубця [2], виконано їх відразу після побудови собору в останній чверті XIV ст. На жаль, уцілілі фрагменти є лише невеликою частиною ансамблю фрескових розписів, які через недбалість під час останніх поновлень були збиті. Тому навряд чи колись можна буде з'ясувати, яким був тематичний уклад малювань

XIV ст. у цьому соборі. Серед виявлених фресок найкращий стан має живопис на віконних прорізах, де намальовано монументально-величаві постаті (2,5 м) Іоана Богослова з Прохором та св. Якова, біля якого зображена невелика фігура ктитора. З інших збережених малювань можна відзначити також образ Христа-Пантократора у круглому медальйоні, що на переломі склепінь, та декілька частково вцілілих фігур невизначених святих, що над південним входом у бік вівтаря [3].

До визначення якісної сторони розписів Вірменської церкви зверталися також такі дослідники, як Г.Логвин [4], В.Овсійчук [5], Р.Липка [6], В.Вуйцик [7], у працях яких домінував суто інформативний або загальноописовий характер.

Проблема, яку хочеться поставити під час подальших досліджень цих малювань, полягає у спробі визначення їх художніх особливостей у контексті тогочасної культури, яка в основі наслідувала ідеї Східної Церкви.

Спочатку доцільно нагадати, що в культурі середньовічної Європи завжди існували провідні художні центри, де формувались узагальнено-стильові напрями, що впливали на культуру інших народів. Ці центри хоч і перебували в ареалі впливу Візантійської імперії, все ж постійно переходили у різні міста. Останнє, у свою чергу, залежало від суто історичної ситуації, яка тоді складалася. Так, у різні часи головними мистецькими центрами, де народжувались напрями церковного мистецтва Східної Церкви, були Константинополь, Салоніки, Афон та ін. Звісно, що кожна стильова епоха у візантійській культурі мала лише їй характерні особливості, які відчутно відрізнялися від попередніх і наступних. Тому ці епохи мають окремі назви, у яких часто використовувались імена імператорських династій.

Спираючись на існуючі наукові праці, які систематизують різні епохи візантійської культури [8], ми бачимо, що деякі з фресок Вірменського собору постають як класичний приклад високопрофесійного іконопису другої половини XIV ст., створеного в час останнього піднесення візантійської культури, який досить доречно називають епохою Палеологівського ренесансу.

Насамперед хочеться спинитись на аналізі образу на фресці св. Іоана з Прохором, виконаного за всіма естетико-філософськими канонами, які сповідувало тогочасне візантійське мистецтво. В.Овсійчук так охарактерезував подобу св. Іоана: «... має підкреслену динамічність, пафос руху, сміливість ракурсів, підкреслену в обличчі психологічну експресію» [9]. Водночас така характеристика цього

церковного живопису, що наближає його скоріше до реалістичного мистецтва, ніж до символічного, абстрагованого, є, безперечно, не випадковою. Щоб краще зрозуміти вирішення даним професійним іконописцем цього образу, звернемося до мистецьких концепцій зазначеної історичної епохи. Суть цих концепцій полягає у підвищеному зацікавленні філософією як античної Греції, так і Риму, з яким відповідно у цей період Візантія активізувала культурні контакти. Це був час серйозної полеміки між послідовниками ідей латино-італійського світу, яких очолював монах Варлаам, та послідовниками ідей, що сповідували вищість духовних ідеалів над земними, до яких належали монахи-ісихісти, очолювані Паламою. Цей час теж прирівнюють за значенням до італійського Ренесансу. А основою для відродження в культурі епохи Палеологів були як ідеї античного світу, так і епохи Юстиніана.

До характеристики вирішення образу Іоана з Прохором у Вірменському соборі добре підходять слова В.Лазарева: «В XIV ст. в іконі, фресці та мініатюрі віднині все пронизано рухом: вбрання розвивається, підкреслюється жестикулювання фігур, їх повороти стають значно вільніші,... відбувається поглиблення простору. Риси ликів дрібнішають, вираз набирає менш суворого характеру,... міняється також колорит. Він стає м'якшим, ніжнішим, делікатнішим. Улюбленими фарбами стають блакитно-синя, зелена, жовта. Іде утвердження більш вільно-живописного, притаманного гуманістичним тенденціям, стилю. Щоправда, було б водночас не правильно розглядати цей стиль як реалістичний. Іконне начало, за всіма своїми законами, було первинним у цьому новому напрямі візантійської культури» [10].

Новий, раніше не відомий у візантійському мистецтві поворот фігури з на мить застиглим рухом тіла та складним ракурсом голови, з рисами лику, наближеними до реалістичного мистецтва, красномовно ілюструє образ Іоана зі стінопису Вірменського собору. Він характерний для пам'яток іконопису, створених під впливом тогочасної візантійської культури в другій половині XIV ст. художниками різних національностей та народів. Водночас це зовсім не завадило попри все розвивати кожній національній культурі власні, своєрідно неповторні особливості в іконописі, за якими можна визначити ту чи іншу національну школу. Досить закономірним явищем є аналогія як у характері розвороту фігури, так і у виконанні ряду інших частин живопису, що простежується на згаданій композиції з Вірменського собору, так само, як і на багатьох тогочасних творах іконопису.

Візьмемо постать св. Петра в композиції «Христос зцілює сліпого» на фресках 1385–87 рр. монастирської церкви Св. Лазаря у Равенеці [11], Іоана Богослова на іконі «Богородиця та Іоан Богослов» 1395 р. з Полоновського монастиря Св. Іоана Богослова [12] та багато інших. Особливо близькими у лінійно-композиційному вирішенні з розписоми Вірменського собору є ціла низка книжкових мініатюр, у яких конкретно зображено Іоана Богослова з Прохором. Можливо навіть, що львівський живопис творився під певним впливом ілюстрацій з грецького рукописного Євангелія. Серед таких мініатюр кінця XIV ст. можна відзначити композиції з Євангелія Хітрово або Євангелія Пархоміна, що їх виконано явно грецькими іконописцями [13].

Незважаючи на те, що у другій половині XIV ст. відбувалося неабияке піднесення і становлення національних шкіл, малярські особливості яких вже порівняно досліджені, нам ще важко однозначно визначити, до якої школи можуть належати розписи Вірменського собору міста Львова. Для цього треба провести ще не одне серйозне дослідження.

Деяка відмінність прослідковується у характері виконання образу Якова у стінописі Вірменського собору. На нашу думку, образ апостола Якова значно перемальований у першій половині XVI ст., очевидно, після пожежі 1527 р. Особливої корективи зазнала верхня частина постаті Якова. Так, перед нами постає сивобородий чоловік у крислатому капелюсі, плащі-мантії. Цей одяг характерний для XVI ст., власне так малювали Якова й інші художники того часу. Це вказує на існування у XVI ст. типу образу даного апостола. Практично такий самий характер виконання має образ Якова на іконі італо-грецької школи XVI ст. «Четверо святих» з колекції Ермітажу [14]. Порівняння цих пам'яток дозволяє говорити про вплив певного нового першовзору на створення даних малювань. Очевидно, образ ктитора біля постаті Якова у розписах Вірменського собору і відноситься до часу поновлення фресок, за які він заплатив. Тут можна згадати й ікону «Св. Миколай» XVI ст. з церкви Панагії Хрисаминнотиси, що у Нікеї. На тій іконі теж зображені ктитори, на головах яких, до речі, ті ж модні тоді крислаті капелюхи [15].

Також дуже близькими за характером виконання узагальнених форм постаті та одягу на ній до апостола Якова з львівських малювань є виконаний на початку XVI ст. образ св. Вергілія у фресках Благовіщенського собору Московського кремля [16].

До періоду першої половини XVI ст. можна віднести створення ікони «Одигітрія», яка тривалий час була важливою святинею у

Вірменському соборі. Цілком поголжуємося з М.Гембаровичем, що цю ікону виконали перед 1534 р. [17]. Порівняти характер виконання живопису на іконі Одигітрія з Вірменського собору можна з образом Мадонни з дитям 1540 р., що знаходиться у костелі філінців м.Гостиня (Польща) [18]. Зіставляючи характеристики цих творів, бачимо цілу низку однотипно вирішених деталей, притаманних стильовій епосі тогочасної Центральної Європи. Це моделювання анатомічних частин ликів та рук, складок одягу та декоративних прикрас мафорію, інші характерні складові.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Голубець М.* Середньовічні фрески у Вірменському соборі у Львові // Стара Україна. – Львів, 1925. – С. 121.

2. *Голубець М.* Мистецтво // Історія української культури. – Київ, 1994. – С. 476.

3. *Голубець М.* Середньовічні фрески у Вірменському соборі у Львові // Стара Україна. – Львів, 1925. – С. 122.

4. *Логвин Г.* Живопис // Історія українського мистецтва. – Київ, 1967. – С. 186.

5. *Овсійчук В.* Пам'ятки українсько-вірменських зв'язків XIII–XVIII ст. // Українське мистецтво. – Київ, 1974. – С. 112.

6. *Липка Р.* Ансамбль вулиці Вірменської. – Львів, 1983. – С. 77.

7. *Вуйцик В.* Львівський державний історико-архітектурний заповідник. – Львів, 1979. – С. 11.

8. *Лазарев В.* История византийской живописи. – Москва, 1986; *Лихачева В.* Искусство Византии IV–XV веков. – Москва, 1981. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики. – Киев, 1991.

9. *Овсійчук В.* Пам'ятки українсько-вірменських зв'язків XIII–XVIII ст. // Українське мистецтво. – Київ, 1974. – С. 112.

10. *Лазарев В.* История византийской живописи. – Москва, 1986. – С. 157.

11. *Ђурић Ј.* Византијске фреске југославији. – Београд, 1975. – С. 164.

12. *Паскалева К.* Иконы от България. – София. 1981. – С. 80.

13. *Popova O.* Les miniatures russes du XI c. au XV c. siecle. – Leningrad, 1975. – С. 114, 116.

14. *Банк А., Безносова М.* Искусство Византии в собраниях СССР. – Москва, 1977. – С. 141.

15. *Полевой* ... Искусство Кипра Средних веков // Сокровища Кипра. – Москва, 1976. – Табл. XX.

16. *Данилова Н.* Живопись // История русского искуства. Том 1. – Москва, 1978. – С. 76.

17. *Gębarowicz M.* Obrazy i Rzeźby // Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie. – Lwów, 1933. – S. 20.

18. *Козакевич Х., Козакевич С.* Ренесанс в Польше. – Варшава, 1977. – Ил. 86.