ЛЕВ СКОП
Музей "Дрогобиччина",
Дрогобич

ІКОНА "ХРИСТОС У СЛАВІ" КІНЦЯ XVI СТ. С. ЛІШНІ

Другий етап в еволюції творчого шляху дрогобицького маляра автора ікони "Богородиця – Одигітрія" з села Мражниці [1] був знаменний цілим рядом памяток. Серед них дві ікони з намісного ряду церкви села Лішні: "Богородиця – Одигітрія з похвалою" та "Христос у славі" а також ікона з намісного ряду церкви села Медвежа "Святі Стефан та Микола" [2].

На відміну від ікон попереднього етапу, де кольори часто повставали з досить контрастними зіставленнями червоних, блакитно-зелених, синіх та темно-коричнево-червоних тонів, ікони "Св. Миколай" з с. Рихтич чи празничкова ікона "Різдво Христово" з Зубриці, створених в останній чверті XVI ст., в іконі "Христос у Славі" з Лішні з'являються досить стримані зіставлення кольорових тонів, де домінують вохристо-оранжеві чи ніжні стримані переходи блідо-вохристих, оливкових, сіро-синіх та вохристо-оранжевих партій, нанесених підкреслено методом лесирування. Таке вирішення цього малярства скоріше наближене до монументального фрескового живопису, ніж до станкового іконопису. Це добре видно при порівнянні одного і того ж образу св. Миколая на намісній іконі з церкви села Рихтич першого періоду та образу святителя на іконі "Святі Микола та Стефан" з с. Медвежа другого періоду. Подібною гамою, наближеною до стінопису, наділена також ікона "Христос у Славі" с. Лішні.

Другий етап у творчості дрогобицького майстра міг би припасти на перелом XVI – XVII ст. хоча на відміну від майстрів львівської тогочасної школи, які працювали під проводом Федора Сеньковича вже у прозахідних напрямах, він виглядає, безперечно, своєрідно – архаїзовано. Навіть його тогочасну творчість можна назвати працею останнього галицького майстра, який вирішив завершити, навіть на рівні рефлексій, своєрідну національно-самобутню Самбірську школу іконопису, яка була поборником синтезу поствізантійської культури та національної школи церковного професійного малярства.

Показовою памяткою дрогобицького майстра, що презентує цей період, є ікона "Христос у Славі" з с. Лішні.

У першу чергу слід відмітити, що її композиційне вирішення для намісного ряду західноукраїнського іконостасу є для нас найбільш

пізньою памяткою з такою схемою. Навіть сам дрогобичанин надалі буде малювати в намісному ряді вже інші композиції типу "Христос – Пантократор". Так, дещо пізніше він створить "Христа на троні", по сторонах якого у клеймах дванадцять апостолів (церква Воздвиження м. Дрогобич). Цей варіант у першій пол. XVIIст. буде мати певну популярність.

Хоча на зламі XVI – XVII ст. все ж найбільш популярними на Галичині будуть ікони Христа у поколінному чи поясному виді: церква Народження Богородиці, Рогатин (НМЛ).

Ікона "Спас в славі" з с. Лішні намальована на трьох склеєних дошках і має загальний розмір 112x91x2,8 (см), по краях закріплена накладна профільована рама, по верхньому торцю якої нанесено червоно-коричневу опуш. Обрамлення, а також рельєфний декор на тлі-світі та німб Христа є посріблений і патинований жовтим лаком під золото.

В центрі композиції, обрамленій овалом мандорли, сидить на престолі Христос – Учитель. Традиційно правою рукою на рівні грудей благословляє, а лівою збоку підтримує поставлене на колінах розкрите Євангеліє, з типовим для таких прикладів текстом. Ноги Христа поставлені на прямокутній підставці – ступеденеумі.

У межах мандорли поза троном і постаттю Спасителя – Сили. Вони розділені лише кольором безпосередньо по серафимах, в середині вохристо-оранжевий ромб, а по його краях у межах мандорли сіро блакитний колір. Поза овалом мандорли у трикутних площинах, утворених по краях прямокутної форми композиції, на оранжево-червоному тлі білим гризайльно намальовані класичні для таких прикладів символи євангелістів.

Для визначення своєрідних особливостей композиційного вирішення аналізованої ікони хочеться первинно провести порівняльний аналіз з аналогічними памятками, виконаними як сучасними цьому маляру майстрами, так і художниками старшого покоління, які працювали в даному регіоні Перемишльської єпархії. Для цього були підібрані ікони з села Вовче [3] останьої чверті XVI ст.; села Дальови-Шкляри 80-ті р. XVI ст. та дві ікони 70-х років XVI ст. з сіл Бусовиська та міста Потелича (усі ікони з НМЛ) [4]. Підібрані памятки були створені для намісних рядів іконостасів і розкривають завершальну стадію в еволюції мотиву "Спас в славі" в галицькому середньовічному іконописі, останьою памяткою, відповідно, повстає твір з села Лішні.

З першого погляду видно, що ці твори хоча і вийшли з майстерень іконописців, які навчались у Самбірській іконописній школі, все ж

кожен прагнув створити власну неповторну композицію. Беручи від свого головного вчителя Федуска маляра з Самбора, [5] до прикладу, з ікони м. Потелича лише те, що вважали потрібним. Таке демократичне відношення до творів на дану тему у свого вчителя і спричиняло те, що кожного майстра самбірської школи можна відразу пізнати по цих же іконах на тему "Спас у славі".

Тепер можна зупинитись на аналізі конкретних частин композиції ікони з Лішні її порівняння з таких же частин у вище згаданих памятках.

Кожен майстер зовсім по-іншому вирішив проблему кольорових співвідношень як одеж Христа, так і кольори трону та по складності замісу пігментів червоні і сині символізуючих всесвіт мали форми мандорли – ромбу.

Відносно вирішення одеж, то все ж найбільш нетрадиційно у цьому випадку є зображення хітону і гіматію на іконі їх наставника Федуска маляра із Самбора, створеної для Святодухівської церкви міста Потелича. У даному випадку, порушуючи всі можливі першовзори чи певні правила зображення Спасителя, Федуско, посрібливши частини одягу Христа, розмалював її невеличкими квадратиками, притім покрив кольоровими лаками аж трьох видів: синім, темно-червоним і жовтим кольорами. Такого безпрецендентного випадку годі шукати у всьому візантійському і поствізантійському церковному малярстві взагалі. Що спонукало таким чином вирішити шати Христа зараз сказати важко, при чому подібний прийом він також використав на посріблених одежах архангела Гавриїла на своїй знаменитій іконі "Благовіщення", створеній у 1579р. для однойменої церкви села Іваничів [6].

Показово, що таке вирішення одеж сподобалось учневі Федуска по самбірському художньому осередку, відомому як автор ікон з села Вовче. Що і бачимо, правда вже при вирішенні посрібленого гіматію, на іконі "Спас у славі" з с. Вовче. У свою чергу дрогобицький майстер на лішнянській іконі, хоча взяв цілий ряд деталей з потелицької пам'ятки, вже відмовився повторювати творчу знахідку вчителя і досить своєрідно вирішив хітон – коричнево-червоним, а гіматій – вохристо-коричневим тоном. Останній прописаний в світлах срібними асистами. Асистами сріблом прописував і автор ікон з с. Шкло на ще одній памятці "Христос у славі", створеній для церкви села Суровиця (МНА. м. Санок, Польща) [7]. Правда, кольори хітону і гіматію хоча і наближені до вохристо-червоних, все ж інші, ніж на лішнянській іконі.

Показово, що на всіх згаданих іконах загальний тон, який творять одежі Христа, крім ікони з Даляви-Шкляри, є тон заднього плану. На

іконі з Дальової шати Ісуса є світліші по тону, бо лише на цій іконі син Божий у біло-оливково-вохристому хітоні та світло-вохристому гіматії. Цікаво, що вже на іншій своїй іконі з с. Суровиць цей майстер зобразив загальний тон небесних сил – серафимів значно світлішими по тону, ніж одяг Спасителя.

По-різному повстають на цих іконах і форми складок гіматію, а також як цим верхнім одягом прикриті частини хітону. Так, на Федусковій іконі з Потелича хітон бачимо лише у верхній частині на правій руці – традиційно відкритій на правій частині грудей. На іконі з Дальови форми хітону, крім верхньої частини справа, бачимо на неприкритому гіматієм правому коліні Спасителя та частково нижній частині. До половини під кутом праве коліно прикрите на іконі з Бусовиськ, а на іконах з Вовчого та з Лішні гіматій бачимо лише у нижній частині з-під хітону. Лише на двох іконах з с. Суровиці та Лішні праве плече зверху є частково прикрите гіматієм. Притім найбільше це плече є прикрите на іконі з с. Лішні.

Досить закономірно, що на кожній такій іконі виключно за бажанням автора створено внутрішній образ Спасителя – Учителя, а також форми зачіски та бороди. Так, на всіх іконах, крім Дальови та Суровець, пасма волося на голові Христа складають на право і на ліво. На іконах з Дальови і Суровець більш архаїзована зачіска у Спасителя, притаманна XV – XVI ст., коли пасма складають на плечі лише з лівого боку. Той сам колір волосся і його тон досить різний, і найчорніше волосся у Христа на іконі з Вовчого, а найсвітліше на іконі зі Шкляр. На іконі з Лішні волосся темно – коричневе, з неособливим підкресленням партій світла, відповідно у порівнянні з іншими тогочасовими пам'ятками такого типу.

Також на Лішнянській іконі можна побачити найбільш насичену за кількістю масу серафимів, що творять небесні сили в мандорлі поза Христом. Їх майже удвічі більше, ніж на Федусковій іконі з Потелича, утричі ніж на іконі з Шкляр, у четверо, ніж на іконі з Потелича. Як бачимо, що кількість серафимів теж залежало від бажання майстра працювати над досить складними образами серафимів, які почали творити своєрідне килимоподібне тло. Дрогобицький майстер таким чином досягнув максимального зосередження уваги людей, що молились перед образом, безпосередньо на лику Сина Божого. В інших іконах, де серафимів значно менше, їх збільшені лики до певної міри конкурують з образом лику Спасителя, як це можна побачити на іконах зі Шкляр чи Потелича.

Не дивно, що при праці над композиційним вирішенням теми "Христос у славі" кожен галицький майстер прагнув по-своєму

вирішити форми символізуючого царський трон престолу. Відповідно, у кожному вирішенні такого престолу на наших іконах можна побачити різні деталі, до певної міри запозичені з різних ікон, де є такий вид меблів. Тому, хоча такі престоли на іконах є виконані за законами творчої уяви наших іконописців, все ж вони повністю відповідають стилістичним умовам, характерним ужитковому мистецтву часу створення пам'ятки.

Конструкція престолу на іконі з Лішні вже має, на відміну від престолів, зображених на інших дещо старших іконах, риси популярного на Галичині стилю маньєризм.

Складається форма цього трону з прямої на рівні плечей рівної прямокутної форми спинки і подібної форми та розмірів сидіння. Спирається сидіння на вигнуті вперед декоровані широкі підніжжя, що формою нагадують розгорнуті сувої, що впираються на підставки, які декоровані дещо нахиленими у верхній частині плінтусами. Верхня частина спинки має накладну різьблену смугу з фризом строгого різьбленого орнаменту. По краях спинки прикрашено колони – подібними модулями, утвореними стилізованим пуп'янком квітки. З передньої частини цього пуп'янка зображено стилізовані листки аканту – однієї з найбільш популярних у різних стилевих епохах рослини. Менший овальний пуп'янок прикрашує краї задньої стінки, наче продовжуючи пластику бокових колоноподібних форм. У нижній частині ці бокові об'ємні форми встановлені на прямокутної форми бази, які з лицевої сторони мають стилізований рустовий камінь – улюблений в ренесансному стилі елемент. Останній часто використовувався як у творах прикладного мистецтва, так і особливо в архітектурі ренесансу, що можем побачити у декоруванні цілого ряду давніх будинків, хоча б на Львівській площі Ринок (Чорна кам'яниця та інші). До речі, досить подібними формами спинки згаданого трону дрогобицький майстер "декорував" трон-престіл на своїй дещо пізнішій іконі "Христос – деісусного типу" з іконостасу першої половини XVII ст. з церкви Воздвиження м.Дрогобича. Хоча у загальних рисах на останній іконі престіл є відчутно інший, ніж на лішнянському творі.

Вигнуті хвилястою формою передні ніжки престолу з лицевої сторони декоровані боніями, які теж були популярні у різних видах прикладного мистецтва та кам'яній пластиці, а особливо у художньому ковальстві. Відповідно взаємовпливи і спричиняли появи різних видів цих досить строго геометричних орнаментів. В оформленні пам'яток іконопису такий декор був надзвичайно поширеним у першій половині XVII ст. при оформлені обрамлень ікон. Обрамлення на іконах

переважно мали об'ємні різьблені форми, і самі бонії теж рустової форми, які зазвичай сріблили і покривали різного кольору лаками. Значна кількість так оздоблених обрамлень на іконах західноукраїнських іконописців зберігається у різних храмах і музеях.

Досить закономірно, що подібної форми вигнуті ніжки трону з відповідним декоруванням можна побачити і на інших пам'ятках церковного іконопису: "Христос – Пантократор" деісусного типу, ікона початку XVII ст. з церкви с. Опаки; на гравюрі "Благовіщення" 1619р. з Анфологіону розписах початку XVII ст. церкви Трійці у Потеличі, різьблених прикрасах обрамлень празничкових циклів середини XVII ст. з церкви Воздвиження та 1659р. церкви св. Юра (обидві у Дрогобичі).

Ноги Спаситель поставив на невисоку прямокутної форми підставку, яка в загальній композиції твору розміщена дещо під кутом до лінії горизонту. Показово, що такої форми підставка, як єдина деталь, що майже без особливих змін повторюється, є на всіх вже згаданих іконах "Христос у славі" з Потелича, Шкляр, Лісковатого та Вовчого.

Порівнюючи форми інших престолів, на яких сидить Спаситель (згаданих церков), слід навести деякі їх відмінності. Так, якщо на іконі з Лішні задня спинка рівно паралельна основі, то на іконі з Шкляр має есоподібну вигнуту форми, притім справа значно більше загнутим краєм. Такої форми спинку часто можна побачити на престолах з образом Спасителя чи Пречистої Діви, правда, на іконах скоріше середини та першої половини XVI ст.

Це свідчить про прагнення майстра дещо архаїзувати форми у своїй іконі, створеній у другій половині XVI ст. Сама ж декоративна система престолу відповідає духу пізньоготичного стилю, який був популярний у ті часи на теренах Галичини. Про це говорять притаманні готиці "поламані" форми дуг та інтерпретація колон. Вже на Федусковій іконі з Потелича задня форма спинки хоча є вигнута, все ж витримана за законами правильної дуги. Форми всіх інших як функціональних так і декоративних частин престолу побудовані на основі правильних геометричних форм, що є красномовним підтвердженням причетності образу такого виробу до стилю Ренесанс. Прямокутні ніші на нижній частині об'єму сидіння та спинки, ніжка престолу та їх бази, півкруглі колонки по краях спинки та ряд інших деталей вказують на причетність цієї декорації до вищезгаданого стилю.

Форми престолу на іконі з Вовчого вже мають відчутно маньєристичні риси, хоча цей вид меблів тут зображений явно у

скромнішому виді. Задня спинка має овальну форму, а по краях на колонах є завершення з прикрас стилізованих квітів. Цікаво, що на відміну таких квітоподібних виступів на іконі з Лішні, де пуп'янок у стадії перед розпущенням, на іконі з Вовчого квітка є розкрита повністю, що утворює дуже цікавий і неповторний декоративний ефект.

По-різному вирішували давні галицькі майстри і подушки, на яких сидить Спаситель. Іноді їх бувало і дві на престолі: Вовче, Шкляри – одна Вовче, Лішня, і відсутні повністю Бусовиська.

При цілому ряді певних подібностей у зображенні символів Євангелистів на згаданих вище іконах все ж є ряд деталей, що відрізняють їх між собою. Так, на відміну від інших ікон, де символи Євангелистів тримають у руках закриті Євангелія, на творі зі Шкляр у них розгорнуті хартії, які ці істоти немов читають.

По-своєму вирішив майстер ікони з Лішні ангела, що знаходиться у лівому верхньому куті, і дивиться безпосередньо на Спасителя. На всіх інших іконах ангели, як і всі інші істоти, відвернуті від Ісуса.

Різні підписи під символами Євангелистів вказують про певні розбіжності при присвоєнні їх конкретним авторам Євангелія. Так, на іконі зі Шкляр підписи повстають за найбільш популярним правилом, на Галичині: Орел – Іоан; Віл – Лука; Лев – Марко; Ангел – Матвій. У західній іконографії відміності у підписах над такими символами були більш популярними, що бачимо у подібних пам'ятках. Так, на французькій книжковій мініатюрі XV ст. зображено св. Луку з Левом, як і на нашій іконі, виконаній дрогобицьким майстром для церкви села Лішня. Водночас на Федусковій іконі з Потелича вже ім'я Марка бачимо зверху біля Орла – найбільш традиційного для Євангелиста Іоана.

Різний рисунок прикрас на рельєфному посрібленому тлі німбів Христа теж вказує на прагнення кожного майстра на творчу самореалізацію свого задуму стосовно цієї дуже важливої деталі, яка оточує голову Христа.

У майстра ікони з Лішні це декор стилізованої гілки бігунця; на творі з Потелича різної форми розмірів кружельця а двох верхніх діленнях стилізований рослинний мотив на іконі зі Шкляр вже повстає синтез різьбленного декору зі стилізованих листків і квітів, а посередині хрестовиння вже зображено форми боній, на іконі з Потелич стилізовані маленькі рельєфні дерева життя. Такі модулі є на ряді ікон самбірської школи: "Спас нерукотворний" з Дрогобиччини (ДНМУОМ) Федуска Маляра із Самбора; "Христос в Славі" др. половини XVI ст. (музей іконопису, Луцьк).

Їх походження можна цілком закономірно розглядати у контексті доби українського відродження другої половини XVI ст., коли наші майстри часто звертались до мистецького спадку часів Київської Русі та часів Галицько-Волинського королівства.

Власне, такого типу стилізовані дерева життя часто прикрашували різьблені у камені та золотарські прикраси на багатьох творах мистецтва у добу володарювання короля Данила: білокамяна пластика XIII ст. на храмах Володимиро-Суздальського князівства, виконана галицькими різьбярами та будівничими під керівництвом майстра Бакуна. Або у пластиці дитячого мармурового саркофагу XIII ст. з колекції Софії Київського музею-заповідника. Такі деревця бачимо і на ювелірних виробах, виконаних в техніці емалі, що складали прикраси ноші Київських та Галицьких можновладців XII – XIII ст.

А от рельєфні посріблені кружальця, що прикрашають німб Ісуса на Федусковій іконі "Спас у Славі" з Потелича, вже слід розглядати як переосмислене відродження культури більш прозахідної, відомої як ренесанс. На теренах Галичини, розташованої на перехресті східної та західної культур, тенденції такого мистецтва були досить органічно сприйняті, тому і існує тут термін романо-візантійський стиль. Німби з подібною декорацією можна побачити серед пам'яток станкового малярства, виконаного італійськими майстрами кола Дуччо або Мазаччо у XIV ст.

Коротко слід зупинитись на іконографії мотиву "Христос у Славі", або як ще його часто називають "Христос у Силах". З'явився цей мотив у християнському мистецтві під впливом описаних видінь таких пророків, як Ісая /6,1/; Езекиїл /1,26/; Даниїл /7,9/, а також Апокаліпсису Іоана Богослова /4,2/. Композиції, породжені цими видіннями, зображували у різних варіантах, зберігаючи в основі лише головну ідею цього урочистого сюжету. Головними елементами цих композицій були ілюстрації до слів пророків, які бачили постать Христа, сидячого на веселці у сяйві мандорли, по сторонах якої зображені символи Євангелистів. У більшості випадків символи відповідали класичним своїм прикладом, про що йшлось вище, та найчастіше тримали закрите Євангеліє.

Найбільш давні такого типу композиції з'явились у візантійській культурі орієнтовно у VI ст. в період найбільшого піднесення могутності цієї імперії, коли її мистецтво досягло свого апогею і почало диктувати напрями церковної образотворчості практично усім народам Європи і християнської Азії. Адже в цей період у Візантії почали проходити серйозні зміни ідеалів пізньоелліністичного

світобачення релігії та відповідно її мистецтва на ідеали мистецтва Близького Сходу, що базувалось виключно на символіко-алегоричних системах, відмінне від програм пізньоантичної проримської культури. Основною догмою цих змін стало послідовне складання візантійської художньої системи, ціль якої - створення на Землі образу небесного світу. В теоретичному плані на створення такої системи провідний вплив отримали отці Східної Церкви і теоретичні праці Псевдо-Діонісія Ареопагіта. Головним у творах цих теологів стають поняття "піднесеного" і "образа". Виходячи з протилежності земного і небесного, християнські автори звертались до ірраціональної сфери людської психіки. У авторів Ареопагітика це поняття вперше пов'язане з ідеєю строгої космічної орієнтації східнохристиянського мистецтва на відродження нереального та зрадливого, а вічновозвеличеного зверх реального архетипу [8].

Зберігаючи в основі вище згадане філософське трактування, композиції "Христос у мандорлі" в оточенні символів Євангелистів на ранніх пам'ятках називають "Христос у Славі" з огляду на відсутність символів небесних сил.

Починаючи з каролінгської епохи і до часів пізньої готики сцену видінь Христа пророками, яку на заході називають "Majestas Domini", можна побачити на різьбленій зі слонової кості панелі 800р. (Абатство Санкт-Галлен); мініатюрі 845-846рр. Бібліотеки Карла Лисого; виїмчатій емалі, релікварій кінця XII ст, створеного у майстернях французького міста Лімож [9]; скульптурі царського порталу катедри в Шартрі 1145р. Не меншої популярності ця сцена мала і у пам'ятках монументального живопису західноєвропейських святинь.

В церковну культуру Східної Європи мотив "Христос у Славі" чи "Христос у Силах" прийшов в кінці XIV ст. і його появу часто ототожнюють з приходом конкретної особи, якою був видатний грецький іконописець Феофан Грек. Найранніша пам'ятка такого типу датується зламом XIV – початку XV ст. – 1405р., розміщена у центрі Деісусного чину Благовіщенського собору Московського Кремля (Росія).

Традиція зображувати такий мотив у центрі чину моління була на теренах Московії досить традиційно стабільна (Кирилобілозерський іконостас 1497р. та багато інших).

Очевидно, під впливом або грецької, або російської культури міг бути створений цей мотив посередині деісусного чину в іконостасі середини XVI ст. з с. Стара Скварява, що все-таки слід розглядати як явище унікальне для галицького середньовічного іконопису XV – XVI ст. З пам'яток найбільш давніх, які розкривають мотив "Христос у

Славі" і традиційно для наших храмів установленої у намісному ряді, слід розглядати ікону другої половини XV ст. з села Тур'є (НХМУ). Перед тим у намісних рядах малювали переважно Христа у повен зріст: з церкви Успення Богородиці з Вільні (НМЛ); Стариська поч. XVI ст. (НМЛ).

Так, доба популярності композиції "Христос у Славі" у намісних рядах іконостасів, створених на теренах Перемишльської Єпархії, припадає фактично на все XVI ст. Вона була завершена чи не останньою пам'яткою, яку створив дрогобицький майстер для іконостасу церкви села Ліпшні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Скоп Л.* Іконопис автора образу "Богородиця з похвалою" з Мражниці // Борислав: минуле і сучасне. Перша наукова історико – краєзнавча конференція. – Дрогобич, 1998. – С.30.
2. *Опкович В.* "Никола в житии" из села Рихтичи // Декоративное искусство – Москва, 1979, №10. – С. 19.
3. *Свенціцький – Святицький І.* Ікони галицької України XV-XVI віків – Львів, – Табл. 18.
4. *Миляева Л.* Росписи Потелича. – Москва, 1971. – С. 60.
5. *Скоп Л.* Ікона "Христос у силах" XVI ст. з церкви св. Духа в Потеличі // Європейське мистецтво XV – XX століть. – Дрогобич, 1999. – С. 5.
6. *Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середновічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XCIII.
7. *Biskupski R.* Ikony. – Warszawa, 1991. – Табл. 49.
8. *Тяжелов В., Сопоцинский О.* Малая история искусств. Искусство средних веков – Москва, 1975. – С. 46.
9. *Брейк Бем Б.* Ларец – Реликварий // Декоративно-прикладное искусство от поздней античности до поздней готики – Ленинград, 1990. – іл 19.

ЮРІЙ СМІРНОВ
Львів

РЕСТАВРАЦІЯ ВІРМЕНСЬКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО ХРАМУ У ЛЬВОВІ У 1905 — 1929 роках

Після смерті львівського вірменського архієпископа Ісака Ісаковича у 1901 році його наступником був обраний, а 2 лютого 1902 року рукоположений ксьондз Юзеф Теофіль Теодорович (1864 — 1938 рр.), видатний церковний і політичний діяч, відомий церковний