САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВЩИНИ

НАУКОВІ ЧИТАННЯ
ПАМ'ЯТІ МИХАЙЛА ДРАГАНА

Дрогобич
"Відродження"
1997

році апостольського ряду іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, яка є свого роду ключем до розуміння спільної програми розпису вівтарної частини (стінопис) та східної стіни нави (іконопис) [3]. Ці роботи фінансував у 1636 році Іван Іляшевич, дяк, родич Трушатицький [4].

3). Потребує перегляду датування розбудови головного іконостасу дрогобицької церкви св.Юра, виконаного Стефаном Поповичем Медицьким та двома його помічниками-сницарями. Якщо взяти до уваги раніше визначену дату 1659 на цокольній іконі з акафістом Богородиці, де є підпис Стефана Маляра [5] та нововиявлену - 1669, що розкрита з-під пізніших поновлень на обрамленні-карнизі ікони "Благовіщення", яка розміщена найвище в іконостасі, над композицією "Голгофа", то можна стверджувати, що іконостас створювався впродовж десяти років.

4). Завдяки реставраційно-науковим роботам у згаданий іконостас церкви св.Юра повернуто, через більше ніж сто років, намісний образ "Юрій-Змієборець" пензля Стефана Маляра, який до того містився в одному з бокових вівтариків церкви і був сильно перемальований.

5). Продовжуючи мову про малярський доробок Стефана Поповича Медицького, слід сказати, що завдяки реставраційним роботам вдалось також внести корективи у датування створення іконописцем іконостасу предтеченського приділу дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста. Так, на тильному боці ікони "Одигітрія" з цього іконостасу є напис, який говорить про те, що її виконано у 1664 році 23 червня на замовлення Симона Фецковича [6]. Ця дата свідчить про те, що іконостас приділу створений не впродовж 1669 року, як про це писалося раніше [7], а, принаймні, з 1664 до 1669 року. Тут слід також додати, що відому дату виконання стінопису в предтеченському приділі - 1672 [8] - треба розглядати як дату завершення С.Медицьким створення у повному об'ємі ансамблю іконопису та стінопису Воздвиженської церкви, робота над яким тривала від 1664 до 1672 року.

6). Не менш важливим є виявлення, зовсім недавно, дати смерті іконописця Стефана Медицького - 1689 рік, яка записана у синодику Воздвиженської церкви (музей "Дрогобиччина") [9].

7). Із цього синодика ми дізналися також про деякі важливі факти, що стосуються життя місцевого іконописця отця Воздвиженської церкви Василя Глібкевича [10]. Цей талановитий майстер українського бароко залишив нам на сторінках поминальної книги графічну композицію з півпостатями Христа, Богородиці та Василя Великого, яка нагадує схему "Моління". Митець виконав її у 1741 році, оформляючи поминальник Михайла Глібкевича, очевидно, свого родича [11]. В синодику записана й дата смерті о.Василя Глібкевича - 5 січня 1770 року [12], а також дата смерті його батька, теж пароха Воздвиженської церкви, Стефана Глібкевича - 15 грудня 1736 року. Стефан Глібкевич брав активну участь у поновленні Воздвиженського храму, про що свідчить напис із датою 1715, вирізьблений на балці, яка підтримує перекриття галереї перед входом у Воздвиженський храм.

Примітки:

1. Откович В. "Никола в житии" из с.Рихтичи// Декоративное искусство СССР. - Москва, 1979. - №10. - С.43; Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Еволюція творчості дрогобицького іконописця - автора ікони "Богородиця з похвалою" церкви успіння с.Мражниці (передмістя Борислава)// Історія Релігій в Україні. Тези повідомлень III круглого столу. - Львів. - С.106; Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Образ Богородиці у творчості дрогобицького іконописця кінця XVI - початку XVII ст. Федька (?) - автора ікони "Одигітрія з похвалою" зі с.Мражниці на Дрогобиччині// Богородиця і українська культура. Тези повідомлень і доповідей Міжнародної наукової конференції 14-15 грудня 1995 р. - Львів. - С.58.

2. На нашу думку, дрогобицькому іконописцю Федьку (?) належить декор на незавершеному в 1636 році апостольському ряді іконостаса з дрогобицької церкви Воздвиження.

3. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Іконостас середини XVII ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі// Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспектива. Четверта наукова конференція. - Львів, 1996 (в друці); Друзюк-Скоп Г.П., Скоп Л.А. Еволюція іконостасної стіни Воздвиженської церкви в Дрогобичі// Тези конференції "Скарби Франкового краю". - Львів, 1989. - С.33.

4. Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII-XVIII ст. у західних областях України// Православний вісник. - Львів, 1961. - №5-6. - С.184.

5. Свєнціцька В. Іван Руткович. - Київ, 1966. - С.51.

6. Друзюк-Скоп Г., Скоп Л. Митці з дрогобицького братства (нові знахідки)// Провісник. - Дрогобич, 1991. - №11. - С.2.

7. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. - Київ. - С.85.

8. Синодик. З колекції музею "Дрогобиччина". - Інв. - С.137.

9. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Дрогобицький іконописець 18 ст. отець Василь Глібкевич// Бойки. - Дрогобич. - №1. - С.10.

10. Синодик. З колекції музею "Дрогобиччина". - Інв. - С.

11. Синодик. З колекції музею "Дрогобиччина". - Інв. - С.95.

12. Синодик. З колекції музею "Дрогобиччина". - Інв. - С.91.

Галина Скоп-Друзюк,
Музей історії релігії, Львів,

Лев Скоп,
музей "Дрогобиччина", Дрогобич.

Федуско - маляр із Самбора та самбірська іконописна школа II-ї половини XVI ст.

Серед малярських осередків, що існували на заході України у II-й половині XVI ст., особливе місце посідає іконописна майстерня у Самборі [1]. Перейнявши своєрідну мистецьку естафету від майстерні в Перемишлі [2], самбірські іконописці не лише продовжили традиції високопрофесійного українського іконопису, але й створили свою малярську школу. Твори цієї школи, як і більш ранні ікони перемишльської школи іконопису, репрезентували яскраво виражені національні ознаки, сформовані як внаслідок еволюції регіонального українського малярства, так і переосмислення надбань тогочасної східної та західної сакральних культур. Тому мистецьку спадщину самбірської школи іконопису II половини XVI ст. треба сприймати як феномен української середньовічної культури в контексті національних культур Європи.

З історичних документальних джерел відомо низку імен малярів, творчість яких пов'язана із Самбором, зокрема: Герман - маляр із Самбора (свідчення 1575-1578 років), Якуб Лещинський, який прибув зі Львова, Ян із Самбора (свідчення 1584 року), Іван із Нового Самбора (давня назва Самбора), який був запрошений у Кам'янець у 1556-1559 роках [3]. Але, безперечно, провідним малярем цього осередку був Федуско із Самбора. Цей високопрофесійний і, на рідкість, своєрідний художник залишив свій підпис і дату 1579 на іконі

"Благовіщення, яку написано для церкви волинського села Іваничі [4]. Окрім цих відомостей, знаємо також, що Федуско записаний у 1568 році як житель міста Самбора [5]. На жаль, поки що не можемо ідентифікуватити згадані імена самбірських іконописців з іконами, згрупованими за малярською манерою виконання, що походять із цього осередку. Можливо, з часом це можна буде зробити на основі нових архівних знахідок. Але підписана Федуском-Малярем ікона з Іваничів дала ключ для виявлення великої групи творів даного майстра. Це було зроблено на основі науково-реставраційних досліджень.

Перед аналізом малярського почерку як самого Федуска, так і митців його кола, варто трохи зупинитися на іконописній спадщині художників-попередників старшого покоління, які започаткували самбірську школу іконопису. Іконописці, в яких учився Федуско-Маляр, сформувались як художники, безперечно, в майстерні Перемишля. У їхньому творчому доробку такі пам'ятки образотворчого мистецтва: "Одигітрія з похвалою" церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі; ікони 1547 року "Одигітрія" та "Успіння Богородиці" майстра Олексія (твори зберігаються в Національному музеї у Львові); мініатюри знаменитого Пересопницького Євангелія 1556-1561 років [6]; розписи храму у Лаврові, виконані, певно, після ремонту споруди в 1561; ікони середини XVI ст. "Поклоніння волхвів" із Бусовиська, ікони іконостасу з Ільника та низка інших.

Цілий ряд різноманітних малярських засобів із названих творів, які стали класичними в українському мистецтві, митці молодшого покоління самбірської майстерні, переосмисливши, вводили у свої композиції. Самбірська іконописна майстерня зберігала оригінальність упродовж другої половини XVI і майже до початку XVII ст., зберігаючи, дотримуючись притаманних школі малярських особливостей.

Еволюція українського національного мистецтва проходила в досить складних історичних умовах. Власне на період розквіту самбірської іконописної школи припадає початок протиріч із питань підпорядкування української церкви. Цілий ряд ідей, які виникли внаслідок нового піднесення протестантства в країнах Європи, сприймались українськими церковними діячами як прогресивні і мали позитивне значення у розвитку нашої культури, зокрема з'явилися переклади церковної літератури українською мовою. До них належить один із перших таких перекладів - шедевр українського образотворчого мистецтва - Пересопницьке Євангеліє. Малярські особливості художнього оформлення цієї пам'ятки красномовно засвідчують те, що вона виконана перемишльськими або самбірськими іконописцями - настільки близькі за манерою виконання мініатюри із зображеннями євангелистів до творів самбірської школи в період її становлення.

До найраніших творів, що вийшли із самбірської школи іконопису, очевидно, належить ікона "Одигітрія з похвалою" середини XVI ст., що була створена для іконостасу дрогобицької Воздвиженської церкви [8]. При аналізі цілого ряду малярських засобів, притаманних даному майстрові, складається думка, що саме у цього іконописця та автора ікони "Преображення" з Яблунова (Національний музей у Львові) [9] проходили перші студії Федуска - маляра із Самбора. На іконі "Одигітрія з похвалою", крім авторських розробок іконописних деталей, виразно видно й іконописні засоби, які, дещо раніше, були розроблені майстрами перемишльської школи. Наприклад, модельовані лики на іконах першої половини XVI ст. "Одигітрія" з Яворника Руського (МНА, Сянок, інв. №4297) [10], ікона з колекції Краківського музею народного мистецтва (інв. №XVIII-45) [11] та інші. У цих творах, близьких за манерою виконання деталей, є певні споріднені стилістичні риси: персонажі, зображувані на них мають подібні форми очей, надбрівних дуг, носа. Цікаво, що у всіх названих творах по коричневому тону брів проведені багром три паралельні лінії - прийом, який був засвоєний майстрами однієї школи. У мініатюрних постатях пророків та праотців на дрогобицькій іконі "Одигітрія з похвалою" добре видно й притаманні для перемишльської школи прийоми моделювання ликів, анатомії фігур, деталей одягу. На теренах Перемишльської єпархії вирішення цих деталей має свої анологи на багатьох творах середини XVI ст., зокрема, іконах "Св.Микита", "Різдво Богородиці" (обидві у Національному музеї у Львові).

Водночас "Одигітрія з похвалою", правдоподібно, є твором перехідного етапу від перемишльської до самбірської школи і, не виключено, що її автором був засновник майстерні в Самборі. На це вказують вжиті кольорові маси при моделюванні ряду деталей, а також рельєфне декоративне оформлення посрібленого тла, обрамлення та німбів. Важливо зазначити, що рельєфні декоративні орнаменти у вигляді хрестиків та рослинних мотивів на посрібленому тлі були поширеними у самбірській школі і мали характер буквально копій як у творах самого Федуска, так і на іконах інших майстрів цього осередка.

На нашу думку, самбірську школу іконопису заснували в середині XVI ст. вихідці з пермишльського малярського осередку, серед яких і автор мініатюр Пересопницького Євангелія. Порівнючи деталі пересопницьких мініатюр із аналогічними, за абстрагованим баченням, деталями, виконаними самбірськими іконописцями, а саме Федуском-Малярем, бачимо подібний архітектурний стафаж. У творчих композиціях Федуска архітектурні куліси передані з незначними корективами. Так, архітектурний стафаж на іваничівському "Благовіщенні" 1578 року, намальований, під вагомим впливом наставника форми, аналогічно до архітектурного стафажу в мініатюрі "Євангелист Матвій" Пересопницького Євангелія. Подібно до мініатюр згаданого Євангелія, передана й трава на поземі у творах майстра молодшого покоління самбірської школи іконопису, багато з яких були виконані для церков Перемишльської єпархії. Наприклад, на іконі "Успіння Богородиці" з Кальникова (Київський національний музей українського мистецтва) та на іконі з іконостасу церкви Св.Трійці в Потиличі.

Після аналізу мистецької спадщини самбірської школи іконопису другої половини XVI ст. у нас не виникає сумніву з приводу того, що провідним іконописцем у ній був маляр Федуско. Поки що відомо один твір, підписаний ним. Це храмова ікона "Благовіщення" з Іваничів розміром 199 х 105 см (Харківський художній музей). На ній читаємо: "ФЕДУСКО МАЛЯР ІЗ САМБОРА В ЛІТО ПО РОЖДЕСТВУ ХРИСТОВ 1579 ЛІТА МЦЯ ДЕКАБРІЯ Ф ГОДІНА ПРИ ДЕРЖАВІ СТЕФАНА КОРОЛЯ ПОЛСКОГО ВОЄВОДЫ СЕДМИКРОДСЬКОГО ПРИ ОСВЕЩЕНОМ ЕПІСКУПІ ФЕОДОСІЇ ВОЛОДИМИРСКОМ БЕРЕСТЕЙСКОМ ПОВЕЛЕНІЕМ І НАКЛАДОМ БЛАГОЧЕСТИВО ШЛЯХЕТНОЙ МІЛОСТІ ПАНЕ ІВАНКО ЛАВРЕНОВОЙ МАТРЕНЫ СЕМЕНОВНЫЙ ДЕНИС ІВАНКО СООРУЖИЛИ ОБРАЗА БЛАГОВЄЩЕНІЄ СВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЯ ДЛЯ СВОЕГО ТЕЛЕСНОГО І ДУШЕВНОГО СПАСЕНІЯ І ПОСТАВИЛИ ЕГО В ЦЕРКОВ СИЮ КОТОРУЮ ЖИ СИЮ ЦЕРКОВ СВОИМ НАКЛАДОМ ИЗБУДОВАХ ХВ...". Детальний аналіз авторської інтерпретації малярських прийомів у цьому, на рідкість монуметальному, творі показує, що пензлю Федуска - маляра із Самбора - належить цілий ряд ікон, які походять із теренів Перемишльської єпархії. На основі науково-реставраційних досліджень ми тепер вважаємо, що Федуско написав ще такі чудові ікони, як "Страсті Христові" та "Св.Трійця" з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (музей "Дрогобиччина"), "Спас Нерукотворний" (Київський національний музей українського мистецтва), "Юрій-Змієборець" із Жовкви (Національний музей у Львові), "Деісус" - центральна ікона з Дрогобича (Національний музей у Львові), ікони намісного ряду з невідомого храму "Отці Церкви" та "Йоаким та Анна" (Національний музей у Львові), а також іконостаси Успенської церкви в Наконечному (Національний музей у Львові) та церкви Св.Духа в Потеличі (Національний музей у Львові).

За еталон для порівняння та ідентифікації творів взято ікону "Благовіщення" з Іваничів, на якій дуже характерно моделюються лики Богородиці та архангела Гавриїла. Майстер Федуско тут користується власною розробкою пропорцій анатомічних частин лику - губ, носа та великих виразних очей. Об'єм лику він вирішує за допомогою коричневої санкірі, поверх якої, гризайльними приплавками з розбіленої вохри, набрані партії з дуже незначним додаванням червоної кіноварі у необхідних місцях. Таке моделювання ликів знаходимо на вищезгаданих іконах. Слід також відзначити, що Федуско по-різному моделював лики і постаті святих та неґативних персонажів. Якщо образи святих та позитивних персонажів він зображав, надаючи об'єму тілу та одягу, то неґативних - наче антитезу: лиця у них однотонні

та одноколірні, а загальні риси виведені ґротескно темною лінією-багром, із підкресленням внутрішніх вад. В результаті кожний такий персонаж мав добре виражені особисті риси і ставав надзвичайно цікавою карикатурою на сучасників Федуска. Принцип відмінності у зображенні позитивних та неґативних персонажів був дуже поширений серед самбірських майстрів, про що свідчать їхні твори. У самого Федуска цей принцип лаконічно виражений на його монументальній іконі "Страсті Христові" з дрогобицької Воздвиженської церкви.

Про бажання Федуска переосмислено продовжувати традиції більш раннього іконопису єпархії добре свідчить моделювання ликів у іконі "Борис і Гліб" церкви Св.Духа в Потеличі. Тут, на щоках лику св.Бориса виписано дугоподібні складки в такій манері, як це любили робити перемишльські іконописці в XV ст. Прикладом може бути також лик святителя Миколая з деісусного чину дрогобицької Воздвиженської церкви. Такий прийом Федуско часто застосовував, коли писав лики святих літнього віку, зокрема, на апостольському ряді іконостасу церкви в Наконечному. А ось лики святих молодшого віку та Богородиці, на цих іконах з Наконечного, виконані Федуском у манері, про яку йшлося вище. Аналогії бачимо також на ликах Богородиці у намісній іконі "Одигітрія" з потелицької церкви Св.Духа, апостолів Томи та Филипа та ангелів з іконостасу в Наконечному, ангелів із ікони "Трійця" дрогобицької церкви Воздвиженння Чесного Хреста та інших. Слід відзначити, що на одній іконі з Наконечного - "Успіння" - Федуско дещо відійшов од своєї манери моделювання лику: Богородиця має не узагальнений символічний образ неземної цариці, а, швидше, реалістичні риси людини, яка в спокої відійшла від мирського життя. Цей образ виконаний Федуском особливо бездоганно: оливково-зелені відтінки лику Марії гармонують із вохристо-теплими тонами ликів апостолів, які нахилили голови над Богородицею. Лики апостолів виконані майстром уже в характерній для нього кольорово-лінійній манері.

Пульсація творчого пошуку в малярській манері відчувається також у вирішенні одягу Діви Марії в іконах Федуска-Маляра. Так, на іваничівському "Благовіщенні" мафорій та туніка Богородиці декоровані лесированими на золотому тлі квадратиками у шахматному порядку. Щоправда, ці квадратики дещо пошкоджені, очевидно, після реставрації пам'ятки. Цей прийом в іконах майстра не єдиний, хоч був, напевне, досить часто вживаним, наприклад, в іконах "Христос в силах" та "Одигітрія" з церкви Св.Духа (Національний музей у Львові). На жаль, про квадратики на цих іконах ми теж дізнались із репродукцій альбому, виданого І.Свєнціцьким [13]. Під впливом цього мистецького прийому, до речі, не характерного для місцевого іконопису, декорував намісні ікони й автор ікон із Вовчого, також маляр самбірської школи.

Але не тільки так Федуско вирішував характер одягу Богородиці. Його творча фантазія створила декілька своєрідних варіантів передання зовнішнього вигляду Марії. Не типовим для українського іконопису є, наприклад, кольорове вирішення мафорію Богородиці на іконах "Успіння" та деісусного ряду іконостасу церкви в Наконечному. Тут її одяг складається з вохристо-жовтого мафорію та синьо-голубої туніки. Таке ж кольорове вирішення майстер застосував на дрогобицькій іконі "Страсті Христові" в клеймах "Зняття з хреста" та "Положення в гріб". Але у клеймі "Розп'яття" Діва Марія зображена в коричнево-червоному одязі. Треба також сказати, що образ Пресвятої Діви у творах Федуска, хоч і вирішується кожен раз індивідуально, проте її внутрішній світ переважно наповнений задумою та сумом.

Образ Ісуса Христа у творчості Федуска займав не менш важливе місце, ніж образ Богородиці. Зберігаючи індивідуальний іконописний почерк, маляр кожного разу трактував його по-новому. Наприклад, на іконі з намісного ряду церкви Св.Духа в Потеличі осяяний мудрістю лик Ісуса оточений не традиційними локальними кольоровими тонами одеж та фону, а немовби мережевом невеличких різноколірних півтонів та різномодульного декору: лазурно-синіх, краплачних та срібних квадратиків, декоруючих хітон та гіматій одеж та рельєфного посрібленого декору німбу, модульованого різними колами та хрестиками. Квадратики на одежах Христа нанесені лесировано кольоровими лаками, по формі складок. Цей ефект підсилюють також традиційні для таких випадків серафими, виконані грезайльно

червоними та синіми фарбами. Самі ж квадратики на одежах Христа нанесені лесировано кольоровими лаками, відповідно до форм складок.

Малярській манері Федуска характерне нанесення темних ліній, що підкреслюють силуети та складки на одежах персонажів, зокрема, лінія багра - суміш кіновари та сажі. Сітку, утворену лініями в тінях, бачимо на червоному плащі св.Юра на іконі з Жовкви. Ця авторська розробка лінійного руху складок та їхніх форм на одежах часто повторюється у різних творах Федуска. В такий спосіб, наприклад, вирішені динаміка гіматію на іконах апостольського ряду з Наконечного та гіматію Христа у сцені "Христос навчає апостолів" на іконі "Страсті" з Дрогобича, а також одягу архангела Гавриїла на іконі "Благовіщення" з Іваничів та інших.

По-своєму вирішує Федуско й партії волосся та борід. Показовим у цьому плані є образ апостола Петра з деісусного ряду в Наконечному: тоненька сивина передана білими хвилястими лініями, нанесеними по голубому підмальовку. Бороду святого автор змоделював кругами, які, ближче до вух, більші розміром, зменшуються донизу. Таке вирішення волосся та бороди зроблене на основі раніших зразків перемишльського іконопису другої половини XV ст., переосмислених автором. Це видно при порівнянні лику св.Петра з Наконечного та лику цього ж апостола з деісусного чину другої половини XV ст. з Дрогобицької церкви Воздвиження. Темноволосих святих Федуско виконував, не підкреслюючи світлотіньовими лініями, що, до речі, теж практикували давні майстри. Якщо так порівняти ще цілий ряд окремих деталей вирішення постатей святих на творах Федуска, то можна впевнено сказати, що цей автор переосмислено відроджував кращі досягнення раннього українського іконопису. Це було притаманне майстрам доби українського Відродження.

Особливої уваги заслуговує підхід Федуска до вирішення архітектурного стафажу, що теж, на рідкість виразно, виступає наче конкретний учасник дій у композиціях його ікон. На його "Благовіщенні" з Іваничів багатоярусні базиліанські споруди розміщені за головними персонажами. Тут дуже старанно прописані найменші подробиці усіх декоративних елементів цих споруд. Рожево-червоних кольорів споруда за спиною Діви Марії протиставлена сіро-голубій будівлі, що за спиною архангела. Характер завершень цих будівель також підкреслює внутрішній стан головних героїв: над головою Богородиці архітектурна споруда має півкругле завершення, що символізує рівновагу та спокій, а над головою архангела - двоскатний загострений дах, завершення загалом має строгіші, не такі вишукані форми. Використовуючи творчі знахідки своїх попередників, Федуско на кожній іконі створює свої неповторні архітектурні мотиви, зберігаючи власне розуміння та авторські іконописні деталі. Особливо цікавими та живописними виглядають будівлі архітектурного стафажу у сценах ікони "Страсті Христові" з Дрогобича. Порівнючи статику іваничівського "Благовіщення" та експресивні лінії і форми дрогобицьких "Страстей", стає зрозумілим значення деяких деталей у його творах. Наприклад, деякі будівлі у "Стастях" буквально повторюють динаміку тіл головних персонажів переднього плану. У сцені "Вмивання рук" гострий дах будівлі заднього плану загальними формами проектується на постать і високий тюрбан сидячого на передньому плані Пилата. Аналогічно вирішена динаміка співставлень постатей і будівель у сцені "Христос перед Пилатом" та ряді інших. Водночас, нахилений до центру гострий дах правої будівлі у композиції "Несення хреста" ніби створює опір і ще більше навантаження Ісусові, який несе на Голгофу хрест.

Щодо зображення позему, то Федуско полюбляв світлий вохристо-оливковий тон, дещо змінюваний змістом гам вохри. Рослини він виконував найскромніше, що було характерним не лише для майстерні, але й для всього тогочасного галицького церковного малярства. Рослинний покрив на його творах складався лише з бідних пучків трави невеличких розмірів і розташованих у рядок через певні інтервали на горизонтальному поземі. Так вирішений позем на "Благовіщенні" з Іваничів, "Страстях Христових" з Дрогобича, "Деісусі" з Наконечного та інших. Ми побачили, що у кожного майстра школи була виключно власна манера малювати рослини на поземі, за зображеннями яких часто можна визначити

руку конкретного майстра.

Варто також зупинитися на декоративній системі посріблених та позолочених рельєфних зображеннях тла - світу, обрамлень та німбів на іконах самбірського майстра. Декор складався із синхронно повторюваних модулів стилізованого грецького хреста, кругів, гілок бігунця та, рідше, з гілок аканту. Ці сницарські декори робили явно одні й ті ж майстри, які обслуговували іконописців майстерні. Їхній характер також був притаманний виключно для церковного малярства Перемишльської єпархії у другій половині XVI ст. Ці мотиви, правдоподібно, мали свою послідовність у часі. Так, наприклад, тла з хрестиків на іконах "Благовіщення" з Іваничів та "Одигітрія" з Потелича виконані явно в один короткий проміжок часу, як, зрештою, і їхній живопис. А ось ікона "Борис і Гліб" із іконостасу в тому ж таки Потеличі створена виглядає дещо пізніше і по часу виконання наближається до "Деісусу" в Наконечному. Останні мають тло, змодельоване стилізованими клаптиками гілок бігунця. Не важко зауважити, що цей майстер у цей проміжок часу зробив такий декор і для інших майстрів цеху - авторів ікон із Вовчого, церкви Св.Трійці в Потеличі, церкви успіння з Кальникова та інших.

Декор - це, безперечно досягнення станкового мистецтва. Водночас, вище розглянуте, рельєфне тло із хрестиків не було надбанням творчості сучасників Федуска. Наприклад, на іконі середини XVI ст. "Одигітрія з похвалою" із Воздвиженської церкви в Дрогобичі тло саме такого типу, виконане майстрами попереднього покоління, і є воно найранішим поки що зразком такого декору. У середині XVI ст. таке тло на іконах ще не було традиційним для самбірської майстерні. Як приклад - іконостас з Ільника та перша стадія іконостасу із Бусовиська.

Однак є також ікони, виконані Федуском на лише позолоченому, без рельєфного декору, тлі і з таким же обрамленням. Мова йде про вже не раз вищезгадувану монументальну ікону з п'яти нескріплених дощок "Страсті Христові" із дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста (розмір 257 х 218). Не виключено, що відсутність такого декору є навмисною, щоб імітувати монументальність розпису.

Щодо інших малярів цієї школи - сучасників Федуска цієї школи, які дотримувалися засад Перемишльської школи іконопису, то своїм малярством вони деколи поступалися цьому самбірському майстрові. Це, однак, зовсім не применшує того великого значення, яке мав їхній мистецький доробок для української культури. Коротко зупинимося на конкретних майстрах та їхній малярській спадщині. Так, авторові іконостасу другої половини XVI ст. із церкви Св.Трійці (Національний музей у Львові) можуть належати, як ми припускаємо, такі твори: "Архангел Михаїл" та "Св.Микола і П'ятниця" із Сухого Потоку, храмова ікона "Успіння Богородиці" з Кальникова (Київський національний музей українського мистецтва), "Народження Марії" з Греська біля Пшеворська (музей у Перемишлі), "Страшний суд" (музей у Кракові). Для творчості цього майстра притаманні більш статична побудова композиції, більш локальні кольорові партії та приземкуваті постаті. Він також оригінально інтерпретував рослини на поземі, декор на архітектурному стафажі. На архітектурі та меблях часто вводив декор із графічної сітки чорного кольору на вохристому підмальовку. В центрі кожного модуля-ромба на сіточці - біла мітка. Персонажі ближчі, ніж у творах Федуска, до східного типу. Все це добре видно, коли порівнювати ікону згаданого маляра "Успіння" з Кальникова з іконою Федуска "Благовіщення" з Іваничів.

Другий маляр, автор ікон із Вовчого та другого етапу іконостаса з Бусовиська, використовував кольорову палітру значно ближчу до Федускової, ніж до автора ікони з Кальникова. Однак він також демонструє власне розуміння анатомічних пропорцій постатей, зображення позему та архітектурного стафажу. В цьому можна переконатися, співставивши аналогічні за мотивом твори "Микола з житієм" із Вовчого та "Микола з житієм" із Наконечного.

Найближче до Федуска, за манерою іконописання, стоїть автор ікон "Св.П'ятниця з житієм" з Дрогобича (музей "Дрогобиччина") та "Йоан Хреститель з житієм" з Лещина коло Перемишля (музей у Перемишлі). У цих храмових іконах дуже подібно до Федускової манери

написані лики, статика та пропорції персонажів, архітектурний стафаж та інше. Однак перераховані деталі тут дещо поступаються рівню професійного виконання Федуска. Подекуди навіть виникала думка, що це ранні твори самого Федуска, але це не доведено.

На завершення ще скажемо, що, крім високого малярського рівня, на цих іконах знаходимо унікальне джерело для реконструкції одягу людей даного регіону. Лише на церковних творах Федуска представлені практично всі верстви тогочасного населення в характерному для них одязі. Це питання вже порушувалося нами у раніших публікаціях. Тепер лише хочемо додати, що одяг першосвященика в іконі Федуска "Введення у храм" із празничкового ряду Успенської церкви в Наконечному є класичним для галицьких єпископів і міг виникнути тут під впливом одеж тогочасного єпископа Володимирського та Берестейського, згаданого малярем у підписі на іваничівському "Благовіщенні".

Вищесказане про самбірську школу малярства, зрозуміло, не вичерпує теми, однак ще раз показує, що ця школа була, власне, тим осередком, який формував українську національну культуру в другій половині XVI ст.

Примітки:

1. Александрович В. Штрихи до історії малярського осередку в Кам'янці// Подільське братство. Інформаційний вісник 2. - Кам'янець-Подільський, 1992. - С.27-30.
2. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Федуско - маляр з Самбора та самбірська іконописна школа другої половини XVI ст// Історія релігій в Україні. Тези повідомлень V Міжнародного круглого столу. - Львів, 1995. - С.429.
3. Александрович В. Штрихи до історії малярського осередку в Кам'янці// Подільське братство. Інформаційний вісник 2. - Кам'янець-Подільський, 1992. - С.28.
4. Свєнціцька В. Живопис XIV-XVI ст.// Історія українського мистецтва. - Київ, 1967. - Т.2. - С.273.
5. Александрович В. Штрихи до історії малярського осередку в Кам'янці// Подільське братство. Інформаційний вісник 2. - Кам'янець-Подільський, 1992. - С.28.
6. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Художнє оформлення Пересопницького Євангелія// Волинська ікона. Питання історії вивчення дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції. - Луцьк, 1995. - С.16; Скоп-Друзюк Г., скоп Л. Пересопницкое Евангелие 1556-1561 гг. - памятник перемишльской школы иконописи// Книга в пространстве культуры. Тезисы научной конференции. - Москва, 1995. - С.55-58.
7. Там само. - С.58.
8. Ікона вперше була опублікована в альбомі: Міляєва Л. Стінопис Потелича. - Київ, 1969. - С.112. У 1993 році реставрована Л.Скопом у музеї "Дрогобиччина". Тоді ж були проведені науково-реставраційні дослідження даної пам'ятки.
9. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Майстер ікон "Преображення" 1580 р. з с.Яблунева// Бойківщина. Історія та сучасність. Матеріали Міжнародного історико-народознавчого семінару. - Самбір, 1995. - С.136.
10. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. - Київ, 1976. - Табл.XCIII.
11. Там само. - Табл.XCVIII.
12. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. - Київ, 1970. - С.15.
13. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV-XVI ст. - Львів, 1929.
14. Друзюк-Скоп Г., Скоп Л. Одяг дрогобичан 16 ст.// Скарби Франкового краю. Тези наукової конференції. - Львів, 1989. - С.33