САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВЩИНИ

НАУКОВІ ЧИТАННЯ
ПАМ'ЯТІ МИХАЙЛА ДРАГАНА

Дрогобич
"Відродження"
1997

4. Skubiszewski P. Malarstwo karolinskie i przedromanskie. Warszawa, 1973. - S.161, 164-165. 11. 50, 51; Bloch P. Novum opus facere me cogis. Zum Hieronymusbild im Kolner Ewangeliar der Ambrosiana// Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift fur K.H.Usener zum 60. - Geburtstag am 19. August 1965. - Marburg an der Lahn, 1967. - S.119. Abb.1.

5. Пуцко В.Г. Иконы в древнем Белозерье// Белозерье Историко-литературный альманах. - Вологда, 1994. - Вып.1. - С.237-239.

6. Свєнціцька В. Українське станкове малярство XIV-XVI ст. і традиції візантійського мистецтва// Українське мистецтво у міжнародних зв'язках, 1993. - С.17.

7. Пуцко В.Г. Раннепалеологовская иллюминованная рукопись в Москве (ГИМ. Муз.3648)// Памятники культуры. Новые открытия, 1988. - Москва, 1989. - С.308-303.

8. Galavaris G. The illustranions of the Prefaces in Byzantine Gospels. - Wien, 1979. - P.106, figs.83, 84.

9. Weitzmann K. Four icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art// Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. - Wien, 1972. - Bd.21. - P.279-286, figs.1-8.

10. Ibid. - P.286-289, fig.9.

11. Buchthal H., Belting H. Patronage in Thirteenth-Century Constantinopole. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. - Washington, 1978. - P.32-33. Pls.68, 69a.

12. Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. - Athenes, 1956. - T.I. Figs.131-135; Athenes, 1958. - T.II. P.119-120; Мийович П. Тријаде на Синајском менолошком диптиху// Старинар, Нов. сер. - Београд, 1969. - Кн. XIX, 1968. - С.175-190.

13. Sotiriou G. et M. Op. cst. - T.I. - Figs.126-130; T.II. - P.117-119.

14. Ibid. - T.I. - Figs.144-145; T.II. - P.123-125.

15. Ibid. - T.I. - Figs.136-143; T.II. - P.121-123. Про згадані синайські ікони див. також: Мийович П. Менолог. Историјско-уметничка истраживаньа. - Београд, 1973. - С.180-181. Дослідження присвячене, в основному, календарним циклам у стінописах.

16. Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Ctntury// Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. - Chicago, London, 1971. - P.306, figs.306-307.

17. Вокотопулос П.Л. Ікони менологія Великого Метеора// Євфросинон. Збірник М.Хатзідакіса. - Афіни, 1991. - Т.1. С.78-89, табл.25-36 (грецькою мовою, з коротким англійським викладом на с.90).

18. Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV-XVI веков. - Москва, 1967. - С.47-48, рис.14-16.

19. 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. - Москва, 1988. - №129. Приклади російських ікон-менологіїв див.: Мийович П. Менолог. Историјско-уметничка истраживаньа. - Београд, 1973. - С.180-185.

20. Джурич В.Й. Сопочани. - Београд, 1963.

21. Пуцко В. Греко-волынская икона Христа-Пантократора// Cyrillomethodianum. - Thessalonique, 1989-1990. - T.XIII-XIV. - С.111-125, 129-147.

22. Свєнціцька В. Українське станкове малярство XIV-XVI ст. і традиції візантійського мистецтва// Українське мистецтво у міжнародних зв'язках, 1993. - С.17. Кольорові відтворення цих мініатюр див.: Popova O. Les miniatures russen du XIe au XVe siйcle. - Lйningrad, 1975. - Figs.15-18.

23. Ibid. - Fig.

24. Византийские мастера в XIII в. на Руси// Byzantinorussica. - Москва, 1974. - №1. С.76-97.

25. Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки (Автор-сост. Корина О.А.). - Москва, 1974. - С.68-70, №13.

26. Пуцко В.Г. Иконы в древнем Белозерье// Белозерьею Историко-литературнЫй альманах. - Вологда, 1994. - Вып.1. - С.240-241.

27. На превеликий жаль, медальйони із зображеннями пророків білозерської ікони досі не опубліковані у повному складі. Поодинокі відтворення див.: Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. - Москва, Ленинград, 1958. - Перед С.65.

28. Свєнціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. - Львів, 1990. - С.7-8.

Лев Скоп,
музей "Дрогобиччина", Дрогобич.

Ікона "Воздвиження Чесного Хреста" початку XVI ст. з Дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста.

Музей "Дрогобиччина" володіє унікальною колекцією іконопису XV-XVIII століть, цінність якої полягає не лише у кількості та якості творів, але й у тому, що їхня переважна більшість була створена конкретно для дрогобицьких храмів. Така збірка дає можливість простежити еволюцію церковного малярства храмів одного міста, що тривала впродовж трьох століть, а також зрозуміти, наскільки поважними та освіченими були замовники, які вкладали чималі кошти в таку високопрофесійну працю.

Аналізуючи малярські особливості одного з таких творів - храмової ікони XVI ст. "Воздвиження Чесного Хреста" з однойменного дрогобицького храму [1], не можна залишити поза увагою характеристику всього тогочасного українського мистецтва. У XVI ст. у Східній та Центральній Європі створюються пам'ятки з підкреслено національними рисами, які щораз більше віддалялись від загальної орієнтації на візантійські першозразки. Це століття розділяють на два періоди: передвідродження та відродження, коли національні мистецькі школи досягли свого найвищого розквіту [2]. Дуже добре видно це тоді, коли співставити іконопис західноукраїнських малярських осередків тієї доби з одночасовими пам'ятками сакральної культури Польщі, Росії, Балкан.

Ікона "Воздвиження Чесного Хреста" була створена на початку XVI ст. як храмовий образ у процесі чергового етапу оформлення іконостасу [3] дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста, збудованої у другій половині XV ст. [4]. Не виключено, що ікона була написана замість більш раннього, ще з XV ст., храмового образу, створеного для новозбудованого храму.

Цей твір, як і виконаний дещо раніше деісус із іконостасу другої половини XV ст., виконаний високопрофесійною перемишльською школою іконопису. Не важко побачити, що ікона написана кольоровою гамою, запропонованою авторами-іконописцями деісусу, що вказує на бажання дотриматися школою одного живописного ансамблю в різночасових творах. Отож, загальну кольорову гаму ікони "Воздвиження" складає кольорова палітра, в якій співставляються холодні синьо-зелені та яскраво-червоні тони. У композиції іконостасної стіни ця ікона первинно закріплювалася на стіні із правого боку, на площині, що утворилася від перепаду більшої ширини нави до меншої ширини вівтарної частини.

Аналіз ікони "Воздвиження" та інших відомих зразків даного мотиву, збережених як із початку XVI ст., так і значно раніших, показав, що даний твір є цілком оригінальною, багатофігурною композицією з цілим рядом сцен, пов'язаних із подією знайдення та встановлення Господнього Хреста, з особливостями монументальних творів. Тут слід відзначити, що до початку XVI ст. тема "Воздвиження" дуже змінилася від часу первинного її сприймання в іконописних першозразках, і в мотиві досить часто постає синтез двох сцен, що стають основою ікон "Воздвиження Чесного Хреста": "Єпископ" та "Костянтин з Ольгою тримають хрест".

Серед ранніх першозразків - мініатюра з "Менологія" імператора Василія (за виданням Кавалієра), де зображено Воздвиження Хреста єпископом, який стоїть на амвоні, та мініатюра

XI ст. з Костянтином та Ольгою (лист із Євангелія, Палат [5] Парма, бібліотека Палатина [6]). Остання композиція була значно поширенішою у християнському мистецтві, про що свідчать численні приклади як малярства, так і прикладного мистецтва XI-XIII століть, наприклад, фраґмент стінопису XII ст. храму Софії в Новгороді, з композиційно аналогічною сценою "Костянтин та Ольга тримають хрест" [7].

Із часом композиція ускладнилась: збільшилася кількість учасників основної сцени празника, а також додалися клейма з допоміжними композиціями, що послідовно розгортають історію знайдення Чудотворного Хреста. Ця тенденція виявлялася як в українському іконописі, так і в іконописі інших національних регіонів. Водночас західноукраїнські майстри деколи дозволяли собі вільно компонувати ікони з головною темою "Воздвиження". Так на іконі XV ст. "Воздвиження Чесного Хреста" з села Здвижень (Національний музей у Львові) по середині головної частини, у два яруси, зображено (вгорі) постать єпископа, який, в оточенні духовенства, тримає в руках хрест та (внизу) Костянтина й Ольгу, які, вже в оточенні своєї свити, встановлюють хрест. Загальне тло верхнього ярусу композиції має червоний колір, а нижнього - зелений. Із боків та в нижній частині ікони, у дванадцяти клеймах, намальовано сцени страсного циклу та життя Ісуса Христа, які, як це було прийнято у середньовічному іконописі, утворюють обрамлення центральної композиції. Така подача композиції ікони зі Здвиженя є унікальною і свідчить про те, наскільки вільно могли малярі в той час поводитися з іконописними канонами. Відомо також, що і в російському тогочасному іконописі майстри досить вільно і творчо вирішували тему "Воздвиження", первинно керуючись вимогами національних шкіл. Наприклад, в іконі "Воздвиження Чесного Хреста" кінця XV ст. (Новгородський історико-архітектурний заповідник) [9] та у творі XVI ст. за даним мотивом із Загорського музею (інв. №5719) [10]. На іконі з Новгородського музею є, хоч і дуже умовний, переспів композиції галицької ікони "Воздвиження" з Журавна (Національний музей у Львові) [11], що засвідчує наявність культурних взаємовпливів між галицькими та новгородськими землями у минулому.

Дрогобицька ікона "Воздвиження Чесного Хреста" композиційно розділена на чотири яруси: у трьох нижніх зображено дев'ять сцен із найважливішими подіями знайдення Господнього Хреста, а у верхньому (четвертому) - архітектурний стафаж - панораму з культових споруд, розміщених за груповою композицією третього яруса. Цей верхній ярус є найбільш урочистим у композиції, кульмінацією свята Воздвиження єпископом Чесного Хреста. На двох нижніх ярусах сцени розміщені дещо у дивному порядку, придуманому, безперечно, самим іконописцем. Перше клеймо другого ярусу починає розповідь про чудесне знайдення хреста: "явився ангел цареві Костянтину ві сні і повелів йому хрест шукати", а останнє є заключним у сценках цього ярусу: "цар Констянтин та його мати Олена принесли хрест до єпископа". Сцена у середині другого ярусу: "прийшов цар Костянтин питати, як поклонитися хресту" та сцени нижнього ярусу є проміжними з даної історії. У нижньому ярусі, зліва направо, постають сцени: "питає цар Костянтин жидів про цей Хрест Господній", "заслабував цар Костянтин", "лежачі в землі хрести йдуть вогнем до неба", "привели царя і повеліли йому копати хрести", "знаменувався Хрест Господній і встав мертвець".

Працюючи над даною іконою для дрогобицького храму, іконописець мав метою детально розповісти історію знайдення Господнього Хреста, увівши навіть місцевий апокрифічний мотив "заслабував цар Костянтин" [12]. Рух горизонтальних членувань реґістрів, які в міру наростання збільшують висоту фігур та зменшують кількість сюжетів, безперечно, підсилює звучання найголовнішої на іконі дії - підняття єпископом над головою Хреста. Таке пірамідальне наростання значимості в композиції ікони створює особливий монументальний ефект і перегукується, досить віддалено, з візантійським мотивом "Воздвиження", зокрема, на мініатюрі з "Менологія" імператора Василія (видання Кавалієра), де єпископ із хрестом стоїть на амвоні (підвищенні, що нагадує трибуну), а диякон та святителі - на сходинках, що ведуть угору. Основною відмінністю між ідеями порівнюваних творів є значно абстрактніше розуміння майстром дрогобицької ікони події та введення ним у

композицію низки повністю творчо осмислених сцен із історії знайдення царем Костянтином Господнього Хреста. Паралельно з наростанням висоти реґістрів у дрогобицькій іконі, пропорційно збільшується висота постатей у них, що розраховано на послідовне сприйняття головної ідеї сюжету. Також дуже велику роль відіграє кольорове навантаження усіх частин ікони. Найнижчий реґістр із п'яти клейм має особливе підкреслення синьо-зеленого тону, якому у клеймах протиставлені тепло-червоні партії. Від цього нижній реґістр, у загальній композиції ікони, виступає наче п'єдестал. Це кольорове вирішення згаданого реґістру також гармонує з колористичним ефектом синьо-зелених поземів у іконах XV ст. деісусного чину дрогобицького храму, які, як зазначалося, були закріплені ярусом вище на східній стіні нави [14].

Кольорове вирішення наступних вищих реґістрів теж з певним наміром акцентує головну постать ікони - єпископа з хрестом. Другий знизу реґістр має відчутно спокійніше, урівноваженіше кольорове вирішення. Тут зелені кольори у більшої частини партій не є такі насичені, як ярусом нижче, а ненасичені, блідо лесировані. Тла-світи, які у клеймах нижнього реґістру темні синьо-зелені, тут - світлі, деякі вохристо-золотисті. Реґістром вище, де відбувається подія "Воздвиження", тло ще світліше. Постать святителя-єпископа у цьому ряді є найбільшою, наймасштабнішою в іконі, написана з дотриманням законів зображення ієрархів у іконописі. Єпископ одягнений у червоний саккос, синьо-зелений хітон та білу епітрахіль із великими блідо-сірими хрестиками на ній. Високий за рангом духівник - сивоволосий, із довгою сивою бородою. Образ єпископа наділений найскладнішими психологічними рисами в іконі. Тут виникає цікаве питання: чому згаданий святитель підписаний іменем св.Якова? Це цілком апокрифічний мотив, і, можливо, малося на увазі возвеличення Якова, сина Божого, першого єрусалимського єпископа. За каноном, у сюжеті повинен бути єпископ єрусалимський Макарій, який займав цю посаду, коли цар Костянтин віднайшов Хрест Господній. Сама подія Воздвиження Чесного Хреста відбувалась 13 вересня 335 року, на другий день після посвячення новозбудованого царем Констянтином на Голгофі в Єрусалимі храму Господнього Воскресіння [15].

Як у противагу кольоровому вирішенню образу, так і для ще більшого підкреслення, на іконі написано двох молодих дияконів, які стоять обабіч високого духівника. У кольорі їхній одяг протиставлений одягові головної постаті - єпископа - і складається з білих стихарів. Цю білу симетричність одягу дияконів порушує незначна живописна асиметрія кольорів їхніх підризників та орарів: підризник лівого диякона блідо-зеленуватий, а правого - темний синьо-зелений, орар у лівого - червоний, у правого - блідо-зелений, такий, як колір підризника у лівого диякона. Так само незначну живописну асиметрію у постатях дияконів створює те, що у лівого є невеличка чорна борода, а правий - безбородий. Однією рукою обидва диякони підтримують руки єпископа, який підняв над головою хрест, а другою - кожен тримає кадило, яким розмахує. Цікаво, що хоч диякони і підтримують руки єпископа, для підкреслення ієрархії, все ж вони розміщені ярусом нижче, що створює ефект зворотньої перспективи, яка знов-таки розрахована на монументальне звучання головної постаті - єпископа з хрестом у руках.

Із боків від дияконів зображено чотирьох (по два з кожного боку) священиків. Їхні образи, лінійним та кольоровим вирішенням, теж підкреслюють постать найвищої духовної особи в Єрусалимі. Цікаво, що стоять вони вже на сино-зеленому поземі, а не на тепло-вохристій смузі, яка немов служить п'єдесталом трьом центральним фігурам цього ряду. Це також уносить відповідний композиційний ефект, виділяючи центральні фігури, які мають бути на амвоні. Якщо для одягу священиків збережено певну тональну симетрію, то кольори їхні цілком протилежні: червоний саккос і синій хітон у лівого крайнього священика та блідо-зелений саккос і синьо-зелений хітон - у симетрично протилежного. Це надає дуже цікавого композиційного настрою всьому ряду. Цікаво також, що для постатей цих священиків проведена лінія однакового вирішення в кольорах та формі деяких деталей: білі епітрахілі, коричневі євангелія та червоно-кіноварне взуття. Однаково виконані й посріблені німби

священиків. Взагалі всі німби постатей цього ряду також утворюють своєрідний пірамідальний рух угору до Хреста Господнього.

Як атитеза динамічному підйому кольорово-лінійного вирішення нижніх реґістрів, постає верхній реґістр із зображенням завершень архітектурного стафажу заднього плану - панорама уявного архітектурного комплексу храму Господнього Воскресіння в Єрусалимі. Ці споруди досить світлі, тонально однакові, однак у кольорі їхні фасади різні: то холодніше, то тепліше навантажені. Фасад центральної будівлі наближений до розбіленого оливково-вохристого кольору, а бокових - до вохристо-червоного, також розбіленого тону. Центральний храм із одним заломом, півкруглим завершенням та грецьким хрестом на півмісяці угорі виступає величаво. Храм покритий червоною черепицею, фактура та форма якої підкреслена білими лініями, що імітують відбите сонячне світло. Безперечно, прототипом зображення святині для українського іконописця послужив узагальнений вигляд тогочасних західноукраїнських храмів, виконаних у ренесансному стилі. Форми цього храму наче повторюють силует фігури єпископа з піднятим хрестом, яка написана по центральній осі церкви і розміщена перед центральним входом, що ледь видно за головою цього духівника. За центральною спорудою симетрично намальовані, вже дещо менші, храми також із базиліанськими формами. Правда , у них вже не півкруглі шатрові завершення і не червоні, а синьо-зелені. Не менш цікавий вигляд і культової споруди зліва у реґістрі з арітектурною панорамою. Перед нами знов-таки тогочасний регіональний праобраз або надвратної церкви, або дзвіниці з ренесансними рисами та базиліанськими формами. Ця споруда, як і центральний храм, також покрита великою червоною черепицею. Звертають на себе увагу такі елементи споруди: високий вузький вхід та фриз із бійницями. Такі бійниці були типовими для галицької архітектури XVI ст., коли муровані храми при потребі перетворювалися на оборонні споруди. Подібні бійниці збереглися до сьогодні в костьолах Самбора та Дрогобича (в останньому вони цілком закладені цеглою). Завершує цю споруду грецький хрест, установлений на символі поверженого мусульманства - півмісяці. На характер споруди як надвратної культової вказує намальований перед нею гурт людей, над яким читається напис "народ", який мовби проходом зайшов на урочистості Воздвиження Чесного Хреста. Цей гурт вносить певний дисонанс у рівномірну динаміку членувань реґістрів, оскільки намальований по середині лінії, що розділяє реґістри ікони зліва. Щодо надвратних храмів, то в Україні вони були популярними ще з часів Київської Русі. Про це свідчать збережені до сьогодні святині Києво-Печерської Лаври: Троїцька надвратна церква та церква Всіх Святих. У Галичині також будували аналогічні за функціями споруди: відомі надвратні дзвіниці пам'яток дерев'яного будівництва Бойківщини.

Ідея багатопланового подання історії знайдення Хреста Господнього була поширеною в іконописі XVI ст. Наприклад, на іконі із Загорського музею також зображено на задньому плані величний храм та надвратну дзвіницю, через яку йде народ [16]. На російській іконі її автор точно зобразив російську церковну архітектуру з тогочасними рисами.

Справа в реґістрі ікони з дрогобицького храму зображено високий червоний балдахин із синьо-зеленими колонами. Тут він постає як праобраз давнього ківорію, що знаходився над престолом у вівтарній частині храму. За аналогією із загорською іконою, на якій із протилежної сторони від надвратної дзвіниці намальовані царські палати, ще можна припустити, що й на дрогобицькій іконі також імітуються палати царя Костянтина.

Усі сцени на дрогобицькій іконі мають чимало деталей, немов списаних із оточуючого середовища: майже у кожній із них досконало передаються етнографічні одежі різних класів краян, меблі, побутові предмети тощо. Наприклад, одяг чоловіка у клеймі, де викопують хрести, свідчить про те, що він не особливо заможний мешканець краю. На цьому клеймі молодий чоловік, який викопує хрест, одягнений у довгий, скромного покрою червоний жупан із вохристим облямуванням. Такий самий одяг і на дітях у сцені, де Костянтин розпитує дітей про місцезнаходження Хреста. Щоправда, у дітей цей верхній одяг без облямувань і має, крім червоного, ще й синій зразок. Більш заможні міщани носили тоді поверх жупанів

плащі, які переважно були іншого, часто протилежного за тоном, ніж самі жупани, кольору. Групу таких заможних городян бачимо у виходячих із надвратної дзвіниці постатях. Тут чоловіки одягнені у плащі або синьо-зелені поверх червоного жупана, або бліді вохристо-зеленуваті - поверх темно-зеленого. Бачимо тут також зразки жіночого одягу. Жінки розміщені на задньому плані. Їхній верхній одяг складається з довгої сукні (на іконі вони виконані різними кольорами) та білої шалі і хустки, пов'язаної на голові. Такі білі хустки є на головах усіх жіночих персонажів у інших клеймах ікони. Чоботи у всіх фігур здебільшого червоного кольору, інколи чорного та коричневого тону. У вояків, які супроводжували Костянтина та Ольгу (крайнє праве клеймо другого знизу реґістра), халяви чобіт завернуті. Загалом вояки на іконі, з обладунками та зброєю, відображають, очевидно, своїх протипів у краю з початку XVI ст. У крайньому лівому клеймі нижнього реґістра виведено образ єврейського кагалу.

При порівнянні малярських особливостей ікони з Дрогобича та інших ікон початку XVI ст. виявляється багато спільних рис, зумовлених вимогами часу на теренах заходу України, зокрема Перемишльської єпархії. Спільні професійні риси майстрів цих українських земель викликані, безперечно, взаємовпливами внаслідок творчих контактів. Візьмемо хоч би спільні в характері малюнків тонові відношення таких деталей, як моделювання світлотіньових партій, форм лещадок, архітектурного стафажу та інших деталей ікони.

Насамперед згадаєм ікону з Волині "Покров Богородиці", що зберігається у Рівненському краєзнавчому музеї [18]. Первісно вона була виконана для Троїцької церкви села Річиця. На цій монументально величавій іконі волинський майстер, для підкреслення образу Богородиці, створив пірамідально наростаючу композицію, а розміщення груп людей нагадує паралельні реґістри. Подібно, як і на дрогобицькій іконі, верхній (четвертий) реґістр утворюють куполи храмів, увінчаних хрестами. Центральний купол наймасивніший, півкруглий за формою, покритий великою червоною черепицею і, разом із головною фігурою - Богородицею - розміщений по центральній осі.

Щодо характеру моделювання деталей на іконі "Воздвиження" з Дрогобича та їхніх аналогів на творах Перемищльської єпархії, то слід зупинитися на формі лещадок. Їхній аналіз показав, що на зламі XV-XVI століть характер форм лещадок нагадував тильну сторону стопи дикого звіра. У раніші часи лещадка, створені на наших теренах, не мали такої форми. На іконі "Воздвиження Чесного Хреста" з Дрогобича вони зображені на чотирьох із п'яти клейм нижнього реґістру. До ікон із західноукраїнських теренів, на яких є такі гірки, належать "Трійця" початку XVI ст. (Національний музей у Кракові, інв. №87), "Сходження в ад" із села Поляна на Львівщині (Національний музей у Львові, інв. №65), "Страшний суд" із села Мшанець на Львівщині (Національний музей у Львові, інв. №34505). Основною рисою тогочасного моделювання лещадок є три, або дещо більше, невеличких кружельцят на верхній лінії прямокутної форми гірок.

Дуже подібно на іконах того часу вирішувалась і світлотіньова побудова одеж персонажів. З аналогів дрогобицької ікони "Воздвиження" у вирішенні цього елементу іконопису найперше слід згадати ікони уже названого деісусного чину кінця XV ст. - іконостасу Воздвиженської церкви. Світлотіньова структура хітонів та гіматіїв апостолів Петра та Павла на іконах із цього деісусу змодельована синьо-зеленими кольорами, аналогічно до колористики хітонів двох святителів лівого краю найголовнішого реґістра ікони "Воздвиження". Подібно вирішені й партії на хітоні св.Георгія з ікони XV ст., що походить із села Тур'є на Львівщині (Національний музей у Львові, інв. №1644), та на інших творах цієї школи іконопису. Разом із тим, що даний прийом моделювання складок є особливо характерний, бачимо також, що він не був єдиним в арсеналі творчої фантазії автора дрогобицької ікони "Воздвиження". Про це свідчать зображені персонажі. У цій іконі також знаходимо популярний ще з минулих століть прийом, який прийшов сюди в часи розквіту візантійського малярства: це - контурна лінія, що по всій довжині, через певні проміжки, має невеличкі півкруглі завитки. У даному творі цей елемент є на силуеті нижньої частини балдахину в архітектурному стафажі. Цей елемент є і на деісусних іконах іконостасу церкви

Воздвиження в Дрогобичі, на іконі XIV ст. "Юрій-Змієборець" із села Станиля (Національний музей у Львові), у рописах каплиці XV ст. у Любліні та багатьох інших.

У дрогобицькій іконі "Воздвиження" цікаво вирішене ще живописне виконання площин фасадної стіни центрального храму Вознесіння і тла у клеймах другого знизу реґістру. Його особливість у тому, що по всій площині світло-сірого тону тампоном або пензлем досить густо нанесені невеличкі світлі цяточки. Такий живописний прийом немов створює ефект незатертого тиньку, нанесеного на стіну. Це, очевидно, також творча знахідка іконописців Перемишльської єпархії. Про це говорять зображення фасаду стіни єрусалимської будівлі на іконі "Розп'яття" із села Воля Кривицька (Окружний музей у Перемишлі) та інші композиції цього майстра з Рихвальду, верху ступеденеуму на іконі XV ст. "Спас-Пантократор" із села Милика (Національний музей у Львові) та фраґменти інших ікон.

Також привертають увагу посріблені, патиновані під золото жовтим лаком тло та обрамлення. Тло нанесене на рівну поверхню, світле. Обрамлення ж декороване, різьблене по левкасу, має мотиви ґотичного орнаментального фризу. Модуль останнього складає стилізований рослинний мотив, що в'ється навколо середньої лінії-осі. Такий мотив можна побачити не лише на пам'ятках кінця XV - початку XVI століть Північної та Центральної Європи, де затримався ґотичний стиль, але й на українських іконах [19]. Серед численних прикладів відзначимо ікону "Успіння Богородиці" 1547 року майстра Олексія із села Смільник (Національний музей у Львові).

Підсумовуючи, скажемо, що дрогобицька ікона "Воздвиження Чесного Хреста" є, без сумніву, одним із чудових шедеврів початку XVI ст., виконаним високопрофесійним майстром перемишльської школи українського малярства і є феноменом зі своєрідними особливостями в контексті національних культур Європи.

Примітки:

1. Міляєва Л.С. Українська ікона XI-XVI ст. Комплект репродукцій. - Київ, 1991. - Табл.19.
2. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. - Москва, 1987. - С.228.
3. Друзюк-Скоп Г.П., Скоп Л.А. Еволюція іконостасної стіни Воздвиженської церкви в Дрогобичі// Тези конференції "Скарби Франкового краю". - Львів, 1989. - С.35.
4. Скоп Л. Перлина бойківської дерев'яної архітектури церкви Воздвиження XV-XVII ст. в місті Дрогобичі// Бойки. - Дрогобич, 1993. - С.16.
5. Друзюк-Скоп Г.П., Скоп Л.А. Історія іконостасу церкви Воздвиження XV-XVII століть// Бойки. - Дрогобич, 1994. - С.
6. Факсимільне видання в бібліотеці Львівського Національного музею.
7. Лазарев В.Н. История византийской живописи. - Москва, 1986. - С.245.
8. Гренберг Ю.И. "Константин и Елена" Софийского собора в Новгороде// Древний Новгород. - Москва, 1983. - С.141.
9. Свенцицкая В.И. Мастер икон XV века из сел Ванивки и Здвижень// Древнерусское искусство. - Москва. - С.273.
10. Лазарев В.Н. Новгородская живопись. - Москва. - С.41.
11. Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. - Москва, 1977. - С.235.
12. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. - Київ, 1976. - Табл.LXXXIV.
13. Міляєва Л.С. Українська ікона XI-XVI ст. Комплект репродукцій. - Київ, 1991. - Табл.19.
14. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. - Київ, 1976. - Табл.LXVIII.
15. Катрій Ю.Я. Пізнай свій обряд. - Рим, 1982. - С.222.
16. Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. - Москва, 1977. - С.235.
17. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Образ галицкого еврейства XIV-XVIII в. в украинской иконописи. - Москва, 1996. - С.16.
18. Александрович В. Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці// Волинська ікона. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції. - Луцьк, 1995. - С.9.
19. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. - Київ, 1970. - С.15.

Лев Скоп,
музей "Дрогобиччина", Дрогобич.

Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI-XVIII століть.

Проведені останніми роками розвідки з питань художнього життя у місті Дрогобичі доповнили раніше відомі дані з цієї теми, внесли в неї низку суттєвих коректив.

1). Спонукувані до їх викладу, почнемо з характеристики творчого доробку дрогобицького іконописця Федька, який жив і працював у Дрогобичі в кінці XVI - на початку XVII століть [1]. На сьогодні ми можемо говорити вже про 26 творів цього на рідкість своєрідного майстра, творчий стиль якого явно сформований самбірською школою іконопису. Значна кількість його творів, виконаних у різний час, дає можливість простежити еволюцію його творчості, що тривала впродовж останньої чверті XVI - першої половини XVII століть (до 1636 ? року) [2]. Подаємо перелік відомих на даний час ікон Федька в порядку їхнього виконання в часі:

Остання чверть XVI ст.:

1. "Одигітрія з похвалою" з Мражниці (музей "Дрогобиччина").
2. "Св.Микола з житієм" з Рихтич (Національний музей у Львові).
3. "Св. Василій Великий" з Рикова, можливо, первинно з церкви в Рихтичах (Національний музей у Львові).
4. "Спас Нерукотворний" з Вашевичів (Національний музей у Львові).

5-14. "Благовіщення", "Введення в храм", "Різдво Христове", "Стрітення", "Хрещення", "В'їзд у Єрусалим", "Вознесіння", "Сходження в ад", "Зішестя Св.Духа" - празнички зі Сколе (Національний музей у Львові).

15-16. "Богородиця та Арх.Гавриїл", "Йоан Хреститель та Арх.Михаїл" - ікони деісусного чину з невідомого храму (Історичний музей в Сяноку, Польща).

17. "Микола та Стефан" із Медвежі (Національний музей у Львові).

18-19. "Одигітрія з похвалою", "Христос в силах" з Лішні (Національний музей у Львові).

Початок XVII ст.:

20-21. "Одигітрія", "Кузьма та Дем'ян" - двостороння напрестольна ікона з Єзуполя (Національний музей у Львові).

22-23. "Одигітрія", "Св.Ілля" з Лішні (Львівський музей історії релігії).

24. "Покрова" з Медвежі (Національний музей у Львові).
25. "Юрій-Змієборець" із Попелів (Національний музей у Львові).
26. "Христос Пантократор" деісусного чину з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (музей "Дрогобиччина").

2). Наступним важливим фактом є виявлення нами дошки з незакінченого у 1636