

о. Михайло ОЛІЙНИК

Місто Самбір у XV – XVI ст. стає відомим суспільно-культурним і релігійним центром на Перемильщині. Тут, у середині XVI ст., зароджується іконописна школа, тяглість її існування починається від славної, з кількасотлітньою церковно-мистецькою традицією перемиської школи, що переживала пік свого розвитку у XV – першій половині XVI ст. Хоча Русь була позбавлена на той час своєї державності, проте склалися сприятливі обставини для розвитку культурно-національного життя в Руському воєводстві Речі Посполитої за толерантної політики тодішнього польського короля Стефана Баторія. Цей правитель прагнув зменшити міжнаціональну та міжконфесійну конфронтацію на теренах Речі Посполитої за допомогою низки мудрих законів. Єпископський статус міста Самбора сприяв приїздові сюди художників-іконописців з інших регіонів та діяльності неповторної іконописної школи перемиської традиції. **Самбірські іконописці у другій половині XVI ст. та їх творча спадщина**

На сьогодні збережена лише незначна частина творів самбірських іконописців. Втрачено і давній іконопис із храмів самого міста Самбора. З архівних джерел відомі, крім Федуска, імена принаймні чотирьох вже згаданих (див. «Слово» № 47) художників, творчість котрих пов'язана з іконописною школою в Самборі: Герман, Якуб Лещинський зі Львова, Ян із Самбора та Іван із Нового Самбора. На жаль, не збереглося жодних підписаних майстрами робіт, крім Федуска, тому неможливо атрибуувати, які саме групи ікон належать кожному зокрема. Ікони самбірських малярів об'єднані загальними малярськими рисами, притаманними саме цій школі. Але, за стилістичними особливостями, всі твори самбірських малярів можна розділити в окремі групи. Отож, провівши аналіз спадщини бойківських іконописців, можемо розрізнити творчість принаймні 7-8 майстрів.

Серед учнів перемиських малярів, котрі стояли біля витоків самбірської школи разом з Федуском, був автор молільного чину з церкви Рогатина та з с. Білі Ослави Надвірнянського району Франківщини, котрий, мабуть, працював у цьому регіоні; і ще один (можливо, учень цього іконописця) – автор празничкового ряду з церкви в околицях Калуша, на що вказує характер декору тла їхніх ікон і деякі малярські елементи (див. с. 2 обкладинки).

Інший колега Федуска – автор ікони «Преображення» із с. Яблунева (80-ті рр. XVI ст., іл. 1). За припущенням Л. Скопа, цей майстер розпочав навчання у самбірському осередку, а

згодом працював уже в іншому місті, можливо, в західній частині Перемиської єпархії. Серед збережених на сьогодні його творів – ікони для іконостасів церков Лісковатого, Задільська, Лопушанки Хоминої («Різдво Христове» див. с. 3 обкладинки), Шклярів (Лемківщина, іл. 2), Бартного, де він працював сам або з іншими самбірськими іконописцями. У с. Вовче він написав ікону «Страшного суду», в Костаровцях – «Розп'яття», в Хашові – «Миколай з житієм».

Характерною особливістю його ікон є зображення євангельських подій на тлі стилізованого карпатського краєвиду, на відміну від інших його колег, котрі, ще за давньою візантійською традицією, зображали гірки-лещадка. Він також оздоблює одяг персонажів фрагментами вишивки.

Його учень відомий як автор ікони «Страсті Христові» із с. Великого на Старосамбірщині кінця XVI – початку XVII ст. та ікони Богородиці з похвалою з Терла (біля Хирова) і Михайлівської церкви в Долині; «Воскресіння» з Немирова (Яворівщина). Від свого вчителя він запозичує стилізацію карпатського краєвиду і елементи вишивки в одязі. Іншому учневі належать ікони Богородиці з Ясінки Масьової і Долини, Миколай з житієм з Нового Яру (біля Кам'янки Бузької) та Ванівки.

До Самбірської школи (можливо, уже з числа учнів самого Федуска) належить іконописець, відомий у літературі як автор ікон із с. Вовчого, де у двох храмах разом із колегою по осередку виконав іконостаси. Пензлеві цього митця належать ікони з церкви с. Бусовисько: «Миколай», «Різдво Христове» (див. на с. 3 обкладинки), «Софія Премудрість Божа» та царські врата (у цій церкві Федуско як старший майстер-учитель виконав намісні ікони Христа і Богородиці). Лише іконописець із глибокими богословським знанням і, очевидно, у співпраці з духовенством, міг створити ікону такого високого богословського рівня для завершення іконостасу (Див. «Слово» № 35)². Він також написав ікони для церкви Святого Миколая у Старому Самборі, с. Топільниця; «Богоявлення», «Різдво Христове» з празничкового ряду церкви Параскеви, с. Малнів на Мостищині. Цей же автор виконав ікони розп'яття з сіл Лішня, Мельничне (Іл. 3), Кривчиці та Збоє (тепер Словаччина); деізісний чин з Дрогобиччини, «Страшний суд» з Малої Горожанки.

Іконописці Самбора писали не лише станкові ікони. У їхньому доробку знаходимо хоругви і книжкову мініатюру. Збережена на сьогодні двохстороння хоругва з іконами святого Миколая і Христа для церкви Параскеви у Старій Солі (Іл. 4), авторства маляра ікон з Вовчого, є найстарішою збереженою хоругвою на Західній Україні в збірці Львівського Національного музею. Іконописець, про котрого мова, є також автором мініатюри з

Євангелія – м. Стрий, остання чверть XVI ст. (Іл. 5).

Не менш знаним був іконописець, відомий як автор іконостасу церкви Пресвятої Трійці в Потеличі (поза межами Бойківщини працював не один Федуско). Серед збережених його творів – ікони із с. Лопушанка Хомина (де працював разом із автором Преображення з Яблунева). Його пензлю належать ікони з с. Тисовиця, с. Медвежа, намісні ікони з Ясениці Замкової. Він виконав намісні ікони у Новшині, Мельничому, Либохорі, празничні ікони з іконостасу в Саноку, «Успіння Богородиці» з церкви с. Кальникова, «Страшний суд», «Богородиця Одигітрія» і «Молільний чин» із с. Смільна та композиція «Деїзіс» із Касінова (тепер Польща), деїзісний чин з Краківського музею (Іл. 6). «Нерукотворний образ» із Торок, «Страшний Суд» із Ганкович (тепер Польща), «Богородиця з похвалою» з Тур'є.

За іконами для іконостасу церкви Собору Архангела Михаїла із с. Ясениці Замкової відомий ще один іконописець самбірської школи (Іл. 7). Ікона «Архидиякон Стефан та св. Миколай» кінця XVI – початку XVII ст. із с. Поляна – це твір ще іншого маляра самбірської школи. Окремому майстрові належать збережені ікони «Миколая з житієм» з Галичини та «Святої Параскеви з житієм» з Рожнятова.

Іконописці самбірського осередку намагалися створювати оригінальні варіанти іконографічних композицій, постійно перебуваючи у пошуках та відходячи від канонізованих в інших країнах взірців у строговізантійських традиціях. На це, наприклад, вказують ікони «Різдва Христового», виконані самбірськими малярами, де кожен по-своєму вирішує цю тему (див. с. 3-4 обкладинки).

Оригінальною і багатую спадщиною вирізняється ще один іконописець, відомий як автор ікони «Богородиці Одигітрії» з церкви у Мражниці³. Цей маляр був учнем Федуска. Він належав до молодшого покоління самбірських іконописців. У мистецькому спадку дрогобицького іконописця кінця XVI – початку XVII ст. збережені ікони із с. Зубриця, Сколе, Монастирця Лішнянського, Лішні, Медвежої, Рихтич (ікона «Миколая з житієм», ост. чверть XVI ст. (Іл. 8), Раневич, церкви у Мражниці, ікона «Василія Великого» і «Спаса нерукотворного» із с. Рикова, ікона «Страсті» із с. Ільник та фрагмент деїзісного чину з музею в Сяноку. Самбірсько-дрогобицьким майстром були виконані (за спостереженням Тетяни Думан) також мініатюри для Євангелія з Дрогобиччини (збережена мініатюра євангелиста Матея)⁴.

У своїх ранніх творах, таких, як «Різдво Христове», кінця XVI ст. із с. Зубриця, маляр в основному наслідує іконопис перемиських засновників самбірської школи та своїх наставників. Композиція цієї ікони в загальних рисах побудована у дусі поствізантійських пам'яток XV – XVI ст., коли посередині сцени зображали монументальну фігуру лежачої Богородиці поряд із маленьким Ісусом, довкола котрої розміщені невеликі групи постатей. Але, утверджуючи власне розуміння співвідношення кольорових партій в іконописі та дещо змінюючи композицію, дрогобицький майстер уже заперечує старі традиції⁵. Отож, його мистецтво входить в епоху маньєризму. У пізніших творах початку XVII ст., як, наприклад, іконі «Різдва Христового» з празничного ряду іконостасу у Сколе (див. с. 2 обкладинки), маляр повністю змінює композицію «Різдва», синтезуючи західно-європейський варіант цієї теми з галицьким XVI ст.

На переломі століть, із завершенням епохи Відродження та відходом старших наставників, самбірський осередок призупиняв своє існування. Могло бути, що окремі майстри оселялися в місцях, де потребували їхніх творів і були чисельні замовлення. Видається, що маляр ікони «Богородиці Одигітрії» з Мражниці переїхав із м. Самбора в м. Дрогобич. Про це свідчать його роботи з м. Дрогобича та околиць: «Святий Миколай» із села Рихтичі, ікони «Миколай з житієм», «Покрова» із с. Медвежа, двохстороння ікона «Богородиці Одигітрії» та «Косми і Дам'яна» з с. Винник, «Юрій-змієборець» з с. Попелів, «Нерукотворний Спас» із с. Раневич. У своїх дослідженнях Л. Скоп припускає, що в 1636 р. цей, тепер уже дрогобицький (за місцем проживання) маляр, створив стінопис святилища храму «Воздвиження Чесного Хреста» у Дрогобичі. Він знову звертається до традицій Київської Русі, зображаючи в апсиді «Богородицю Втілення», Святих Отців і пророків. Водночас розпочав роботу над іконостасом цього храму, адже там, на той час були вже потемнілі архаїчні ікони з XV ст. Для намісного ряду майстер написав лише ікону Христа Пантократора, адже ікона Богородиці та Воздвиження були новішими (із середини XVI ст.), і приготував дошки для деізісного чину та почав наносити декоративний малюнок⁶. Однак це замовлення йому «не судилося» виконати.

Траплялося, що іконопис для однієї церкви виконували кілька малярів однієї школи, якщо замовлення потрібно було виконати терміново. Так було, наприклад, у церкві Параскеви містечка Стара Сіль, у Вовчому, Бусовиську, Лопушанці і Медвежій, де над роботою працювали двоє-троє іконописців одного осередку.

Самбірські малярі забезпечували потреби в іконографічному оформленні храмів у середині XVI – початку XVII ст. не лише Перемиської єпархії. Твори цього осередку знаходимо на Львівщині, Лемківщині, Франківщині та Волині.

Особливості іконопису Самбірської школи

Живопис самбірської іконописної школи характерний посиленою, інколи жорсткою, графічністю за допомогою міцних чорних ліній, що не спостерігалось в попередньому столітті, співставленням кіневарно-червоних, охристих, оливкових, ультрамариновосиніх та білих кольорів, що притаманно ренесансному стилеві.

Особливістю творів самбірської школи є характер оброблення декору на іконах (на тлі і німбах). Очевидно, дошки для ікон, ґрунтування та позолочення виконував один цех, у який входили столярі і сницарі (золотарі). Декор формувався накладанням левкасу у формі галузки, хрестиків різної форми, кружків, «безкінечної» гілки бігунця. Його елементи за формою співзвучні мистецтву Палеологівської епохи, що виконували золотарі Македонії, та творам ранньоіталійського живопису XIII – XIV ст.7.

По-різному розуміли «Добу Відродження» в художньому мистецтві Західної та Східної Європи. У Західній Європі Відродження у мистецтві розумілося художниками Італії, а згодом й інших країн, як звернення до давніх елліністичних традицій. Воно полягало в продовженні пошуку методів відображення матеріальної дійсності. Леонардо да Вінчі у XV ст. та його послідовники Рафаель і Мікеланджело, Антоніо Корреджо та інші на основі нових відкриттів у фізиці, зокрема в оптиці, випрацьовували нові методи і живописні прийоми передачі навколишньої реальності. Вони встановлювали закони світлотіні, кольору, перс-пективи. Ще однією рисою доби Відродження на Заході є зникання іконічності в більшості релігійних творів і наближення їх до світського мистецтва за характером передачі і художніми засобами. Західноєвропейські митці починають відображати земну, а не небесну реальність, або небесну – на зразок земної.

Провізантійський іконопис Греції та Балкан в основному наслідував мистецтво останньої доби Візантії. Проте деякі течії (грецькі іконописці, що переселилися в Італію, чи їхні учні) намагалися синтезувати візантійське і західноєвропейське малярство пізньоготичного напрямку – таким був іконопис Кіпру.

У Росії відродження розумілося як звернення до традицій Київської Русі та іконопису високих зразків XIV – XV ст. Згідно з рішеннями Стоглавого собору, іконописці змушені були копіювати давні зразки, за чим пильно стежила світська імперська і церковна влада. До цього часу збережено чимало майже однакових одностипних ікон, авторство яких, практично, неможливо встановити, як і час їхнього виникнення, через те що у

роботах не проглядається індивідуального почерку маляра. Лише на Півночі Росії, де царська влада мала меншу змогу контролю мистецтва, зустрічаються творчі, хоча, часом, і прості за виконанням ікони.

У той час, як в інших малярських цехах Руського воєводства другої половини XVI ст. – у Львові і Кракові, де працювали українці, відчувалися польсько-німецькі впливи латинізму, – в Самбірському осередку відроджувалася українська національна культура з виразними ознаками східного сакрального мистецтва. Малярі цього осередку вдало продовжували давні традиції в нових культурно-історичних умовах, шукаючи «свіжих» методів образного вираження богослов'я.

Звільнившись від культурного впливу Візантії, український іконописець відчув себе більш вільно і творчо. Митці Самбора не копіювали давнього іконопису, а «Відродження» розуміли творчо. В українському малярстві XVI ст. більша увага звернена на земну реальність, проте ренесансні ідеї Європи отримують в Україні специфічне вираження. У творах самбірських малярів іконічність зображення зберігається. Малярі в цей час синтезують у своїх творах досягнення власної спадщини, поствізантійського мистецтва та європейського малярства готики і ренесансу.

У XVI ст. змінюється сам підхід до зображення природного середовища в іконах. Сильно стилізоване відтворення гористих місцевостей Греції (круті і гострі скелясті «гірки-лещатка» Кападокії) менше використовується у творах, натомість іконописці вводять в ікону природне середовище українського ландшафту: округлі, покриті рослинністю Карпати. Це бачимо в іконі «Преображення» з Яблунева (Іл. 1), Різдва з Лопушанки Хоминої (див. с. 3 обкладинки) та «Страсті Христові» (1593 р.) з с. Великого біля Добромиля. Українські іконописці вводять земний світ в ікону, але створюють не «правдиву ілюзію» матеріального світу, а його іконічний тип. Образ земного світу в середовищі ікони поступово наповнюється елементами земної реальності. В іконописних творах самбірські малярі зображали предмети з навколишнього середовища жителів Перемишльщини: їхній одяг, зброю, архітектуру, інтер'єр будинків, меблі. Квіти і кушки на поземі – стилізовані реальні рослини, стафаж – стилізований інтер'єр та екстер'єр тогочасних споруд. Це наближало молільників, котрі споглядали ікони, до божественних подій і актуалізувало події історії спасіння для мешканців краю. Однак це були не оптичні відбитки матеріальних речей, як у західному ренесансному живописі, а іконічні прототипи предметів як результат богословського осмислення земного часопростору.

У другій половині XVI ст. в українських іконах самбірської школи ще зберігається традиційна площинність. Однак в зображенні святих і релігійних сюжетів спостерігається

тенденція до виразнішої передачі їх рухів, виразу ликів, пластики тіл; постаті стають міцніші. У моделюванні раніше темнуватих ликів небожителів, збільшуються природність кольору тіла і форм, помітнішим стає типаж рис місцевого населення. Архітектура, хоча ще достатньо стилізована, але в багатьох творах має відповідники-прототипи реальних об'єктів: храми, ратуші, будинки міст Перемишля, Самбора, Дрогобича, Вишні. Символічно-статичні тенденції в зображеннях минулих століть поступаються більш живописно-об'ємному трактуванню образу з конкретними рисами сучасників іконописця з національними ознаками у типажі та побутовій обстановці, в одязі, інтер'єрі, пейзажі.

Майстри Самбора відроджували забуті іконописні сюжети (ікони «Бориса та Гліба», «Йоакима й Анни», «Трьох Святителів»), а також створювали нові. Канонічна символіка кольорів не сковувала українського іконописця у творенні образу та вираженні поставлених богословських завдань. На прикладах іконопису Самбірської школи можна побачити, що маляр часто не притримується «канонічного» розмальовування одягу в символічних кольорах, як це бачимо в провізантійському малярстві. В одному творі він, часом, «одягає» одну і ту ж особу в одягу різного кольору, так вирішуючи поставлене завдання. Федуско у своєму творі «Страсті Христові» з церкви Воздвиження в Дрогобичі (Див. «Слово» № 47 обкладинка) надає одяжі Богородиці в різних сюжетах цієї монументальної і багатосюжетної ікони відмінних кольорів. У сцені «Несіння хреста на Голготу» Богородиця зодягнута в традиційно-символічні кольори (мафорій – червоної барви). У центральній сцені – «Розп'яття» – верхня одяга Богородиці змінюється на мафорій чорного кольору. В сюжетній композиції «Зняття з хреста» мафорій Богородиці – охристо-жовтої барви. Отож, автор ікони намагався передати певні істини, настрої, а на загал – відкрити глядача на богословську глибину переданої події.

Оформлення храмів Перемиської єпархії в другій половині XVI ст.

Аналізуючи збережену іконописну спадщину другої половини XVI ст., можна провести реконструкцію іконостасів та облаштування іконами храмів Бойківщини того часу, на який припадає діяльність іконописців самбірського осередку.

Більшість ікон у другій половині XVI ст. розміщувалися в іконостасі. Українські іконостаси, як зауважує Л. Скоп, радше були подібні до готичних західних темплонів, закріплених на висоті. В іконостасах до XVI ст. була відсутня різьблена пластика. Особливістю іконостасів перемисько-самбірської традиції було те, що вони не були високими із чисельними рядами, як тогочасні провізантійські (московські з деїзісним, пророчим чинами, рядом патріархів і праотців), де святилище повністю закривалося від нави. Західноукраїнські іконостаси XV – середини XVI ст. склалися переважно з двох-трьох

рядів: намісного, деізісного і празничного, що не були строго регламентованими, як в Московії⁸.

Основна увага в іконостасі було зосереджено на великого розміру намісних іконах «Христа» та «Богородиці». Якщо в першій половині XVI ст. перемиські іконописці виконували ікону «Христа» в повний зріст, то до кінця XV – XVI ст. іконописці малювали переважно ікони типу «Христос в силах», деколи «Христос на престолі», рідше «Христос з апостолами». У Московії в намісному ряді часто встановлювали велику ікону «Нерукотворного Спаса», або поясну «Христа», а посередині молільного чину – ікону «Христа в Силах».

Парною до ікони «Ісуса Христа» в намісному ряді самбірські майстри у другій половині XVI ст. виконували переважно ікону «Богородиці з похвалою (з пророками)». Тому на той час в іконостасі не було необхідності ряду пророків, який починає з'являтися в Галичині лише в кінці XVI ст.

Над намісним рядом встановлювали чин моління (так званий деізісний). Орієнтуючись на малярство перемиської школи XVI ст., самбірські іконописці в деізісних чинах вже зображають ікони чотирьох євангелістів та апостолів (разом з двома архангелами, Богородицею та Іваном Христителем з Наконечного, невідомий з Бойківщини майстра з Вовчого), а не інших різного роду святих, як це було у XV – на початку XVI ст. Фігури розміщуються симетрично. Часто зображають триморфон (з Медвежої, Наконечного, Дрогобича) Христа з Архангелами, які до кінця століття переходять за престіл, як «стражі Господнього престолу». Апостолів зображають переважно по двоє на одній дошці.

В іконостасі під деізісним, мабуть, обов'язковим до кінця XVI ст. стає празничний ряд з іконами найбільших Господських і Богородичних свят Літургійного року. Їх могли писати і попарно на одній дошці з парою апостолів молільного чину.

У XVI ст. Царські врата оздоблювали простою різьбою на завершенні, але, до кінця XVI ст., хреста ще не встановлювали. Царські врата, що виготовлялися у самбірському осередку, ще зберігали архаїчні форми – головна увага приділялася саме іконам, які починають оздоблювати різьбою по левкасу, або накладати левкас у формі галузки, хрестиків, кружків, гілки бігунця, на зразок орнаментального оздоблення своїх ікон. Такими є збережені Царські врата другої половини XVI ст. з Пав'є, Бусовиська, кінця XVI

ст. з Либохори та початку XVII ст. із Жданної. Особливістю двох останніх є зображення на них не євангелістів, а святих: Василя Великого та Івана Золотоустого в повний ріст і сцени Благовіщення. Уверху, над ними, традиційно розміщувалася ікона «Спаса Нерукотворного», нижня частина якої вирізувалася по формі верхньої частини врат. Іконостас завершувався іконою «Пресвятої Трійці», «Софії-Премудрості Божої» (Див. «Слово» №35), або розп'яттям з предстоячими.

Крім ікон, в іконостасі найбільш поширеними іконографічними сюжетами в храмах Галичини були великого розміру ікони Страшного Суду і страстей Христових.

З монументального мистецтва самбірських малярів того часу, практично, нічого не збереглося, якщо не брати до уваги пізніші (1636 р.) розписи Воздвиженського храму Дрогобича. Розписи святилища ніби продовжували програму невисокого іконостасу, зображаючи і святих, і Христа Пантократора, і Богородицю Втілення з пророками.

Молоді малярі, котрі пройшли школу в Самборі, продовжували у кінці XVI – на початку XVII ст. працювати вже як самостійні майстри, прагнучи зберегти поствізантійські традиції, як щодо підходів у малярстві, так і щодо конструктивних схем іконостасів. Про це свідчить творчість іконописця, маляра «Богородиці Одигітрії» з Мражниці та його колег.

Діяльність самбірського малярського осередку і вихідців з нього, котрі працювали окремо, припиняється у першій чверті XVII ст. Із впливом західноєвропейського маньєризму, поставлення нових філософсько-богословських акцентів, змінюються запити замовників мистецтва. Старі традиції самбірського осередку в нових умовах вже не могли відповідати духові нової епохи. Ініціатива переходить до малярів Львова.