TULA-online.org

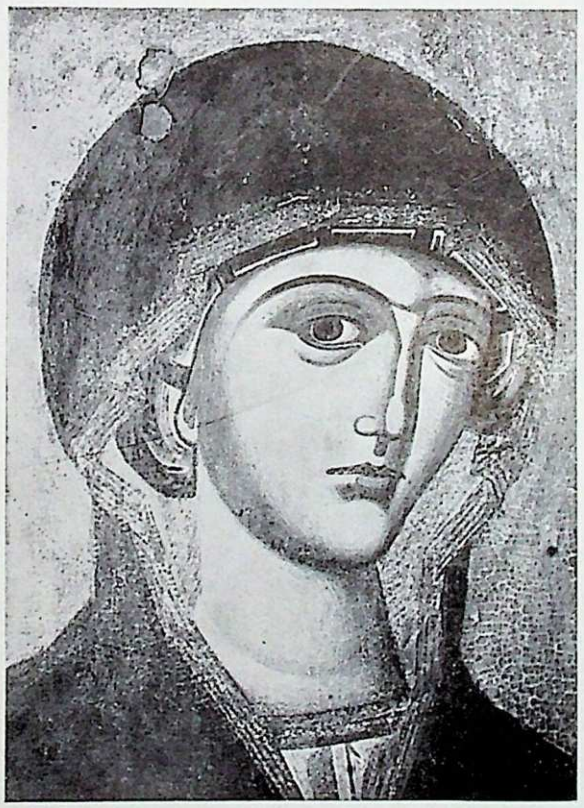
TULA-online.org

TULA-online.org

TULA-online.org

І. СВЄНЦІЦКИЙ

ІКОНОПИСЬ ГАЛИЦЬКОІ УКРАІНИ XV-XVI. ВІКІВ



ЛЬВІВ 1928.

TULA-online.org

TULA-online.org

ІКОНОПИСЬ ГАЛИЦЬКОІ УКРАІНИ XV-XVI. ВВ.

TULA-online.org

TULA-online.org

ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ.

І. СВЄНЦІЦКИЙ

ІКОНОПИСЬ ГАЛИЦЬКОІ УКРАІНИ XV-XVI. ВІКІВ

ЛЬВІВ 1928.

TULA-online.org

Печатня ОО. Василіян у Жовкві

TULA-online.org

Summa rerum.

Praefatio . . . . . VII—X.
De arte Ucrainae halyčensis opera . . . . . XI—XII.
Halyčensis iconographiae fata 1
Modus definiendi provenientiam chronologicam monumentorum iconographiae halyčensis 5
Iconae halyčenses XV. s. 9
„ exeuntis XV. et ineuntis XVI. ss. 23
Sociales et historicae conditiones iconographiae halyčensis XVI. s. evolutae 29
De argumentis thematicis iconographiae halyčensis XVI. s. 35
De specificis signis iconarum halyčensium XVI. s. 51
De thematibus vulgaribus iconographiae halyčensis XV—XVIII. s. 63
Modus traditus delineandi figuras et formas 69
Ars efficiendi iconas 81
Positio iconarum in ecclesiis; typi iconostaseos 87
Carta provenientiae localis iconarum XV—XVI. s. quae in Museo Nationali Leopoli reperiuntur . . . 93
Pictores halyčenses ucrainienses 1522 - 1650 a 95

Index iconarum hoc libro impressarum 99

Зміст.

Переднє слово . . . . . VII—X.
Важнійші праці і статті про галицьке мистецтво давніх часів . . . . . XI—XII.
Доля памяток галицькоі іконописи давніх діб 1
Метод означення походження памятників галицькоі іконописи 5
Галицькі ікони XV. в. 9
Ікони XV на XVI. вв. 23
Суспільно-історичне тло розвитку галицькоі іконописи в XVI. в. 29
Тематичний зміст ікон XVI. в. 35
Огляд особливих ціх галицькоі ікони XVI. в. 51
Побутовий первісток в галицькій іконописі XV—XVIII. вв. 63
Закон традиції пропорцій і форм 69
Техника галицькоі іконописи 81
Розміщення ікон у церкві 87
Карта походження галицьких ікон XV—XVI. вв. в Національному Музеєви у Львові 93
Галицькі іконописці малярі XVI—пол. XVII. в. 95

Показчик ікон у книжці 97
Латинські показчики 99

TULA-online.org

TULA-online.org

Передне слово.

Перші досліди галицькоі іконописи йдуть ще від половини минулого століття. Але всі вони засновані на матеріялови нерозчищених ікон, що було приводом до виснівків, далеких од зображення дійсноі суті даноі доби іконописи. Найкраще свідчать об тім статті давніщих і новіщих польських дослідників галицькоі іконописи. Ці дослідники погоджуються на тому, що добою розцвіту галицького церковного малярства є друга половина XVII. в., коли то повставали такі величаві іконостаси як свято-Пятницький у Львові, Рогатинський, Бучацький, Краснопущанський і Богородчанський. Вислід іх міркувань зводиться до приняття за основу мистецького життя Західноі Украіни переходу од давнього іконописного шаблону до модерного через місцевий ренесанс і барок. Із цим безперечно погодиться кожний, що вважатиме за мистецьке тільки те, що засновується на реалістичному зображенні художником даного сюжету і теми. Але між тим це є тільки одна невеличка сторінка розвитку галицько-украінського мистецтва, але не вся сущність його.

Такий погляд на справу розвитку галицько-украінського малярства давав привід усім польським дослідникам вважати його появу на протягови XVII—XVIII. в. за рівнодійствуючу сильних впливів посторонніх, перш завсе польських. Ствердив це найкраще рецензент „Прикрас рукописів галицькоі Украіни XVI. в.“ думкою про конечність рівнолеглости і залежности деяких мотивів украінськоі рукописноі орнаментики із орнаментом сучасних польських рукописів. Зовсім вилучати можливість впливів польських на украінське мистецтво Галичини годі, особливо для XVIII. в. після закріплення унії і в добу остаточного занепаду традицій іконописи. Але найти його на памятках галицько-украінського мистецтва — іконописи, гафту, міньятюри, церконого будівництва і дереворитництва — вчасніще за половину XVII. в. дуже не легко. Мало того, впливи польські на мистецький доробок галицькоі Украіни за XVII—XVIII. вв. є так випадкові і дрібні, а місцевий польський на західно-украінських землях доробок є так типічно західно-европейським у місцевому переломленні, та в значніщих випадках твором чужим, що правильнійшим є розглядати розвиток сих національних мистецтв з осібна. Одиноко належить звертати бачну увагу на лінії стичности обох національних мистецтв Галицькоі Землі під впливом західно-европейських мистецьких струй.

Тимто дослідник галицько-украінськоі іконописи XV—XVI. в., доби найбуйнійшого розцвіту станкового темперного малярства Західноі Украіни, може приняти з виразами найщиріщого признання тільки архивні праці поляків, що дійсно виявили світови дорогоцінний історичний матеріял про іконописців православноі західно-украінськоі територіі. Хоча на основі доси зібраного і пізнаного історично-архивного матеріялу годі говорити про приналежність творців люблинських і краківських фресок до украінськоі народности, то місцеві львівські і перемиські акти дають вже чимало свідоцтв украінського походження цілого ряду іконописців — членів малярського цеху. Немає в нас тільки даних про приналежність одного-другого твору кисти цих мистців. В цему і заключається вся трудність,

TULA-online.org

що не дає змоги дослідникови дати живий яркий образ великої індівідуальної творчости доби розцвіту. Хоча ми в дійсности не вміємо поки-що приписати якомусь одному творцеви по імени його — певну групу ікон, то всеж таки ми можемо вказати на кілька дуже визначних мистецьких кистий, з яких кожна по свому вибивається змежи всіх инших. А всі вони разом промовляють до нас мовою творчої національної збірноти — Галицької України. І, хоча можна найти деякі звязки цеї збірної творчости з далекими землями східного Словянства, то всеж-таки є вони так загального характеру (византо-словянська основа), а індівідуально так незначні, що краще буде на головній основі цієї спільноти — а саме на староруському мистецтві великокняжої доби домонгольського періоду оперти досліди постепенної розбіжности і роздільности східнословянського мистецтва XIII—XIV. в.

Обслідування памяток галицько-українського мистецтва — церковного будівництва, особливож міньятюр і пластики, представлених збірками рукописів і металічних находок XII—XIV. в., зможе виявити це широке византійське підложа, на якому правдоподібно мусіло розвиватися і мозаічне і фрескове мистецтво церковної іконописи галицького князівства. Ця мало поки-що обслідована доба була в тісному звязкові з византо-київським періодом українського мистецтва. Про це свідчать найкраще: тематичний зміст бронзових енколпіонів і міньятюр, іконографічні типи сюжетів і тла, їх загальний стиль, техника іконописи і звязані з нею техничні назви. Все те є для усеї великої области колишнього культурного впливу Византії на Подніпрівя і Подністрівя спільним, ярко ріжним од усіх памяток матеріяльної культури західної Европи. І хоча воно було ненаціональне по первісному походженню, то ставало національним вчасти через мистців-українців, головнож по духови і формі культурно-національного життя великих просторів східно-словянських земель.

Мало того, памятки Подніпрівя і Подністрівя домонгольського періоду виявляють цілий ряд особливших ціх, що їх не находимо на однородних памятках Новгороду, Пскова, Смоленська, Володимира на Клязьмі, Ростова і Ярославля на півночі. І тут ясно виступає рівнобіжність явищ, що складаються на т. з. націоналізацію мови, письменства і мистецтва. Є це як раз доба формування національних груп Східного Словянства. А націоналізація ця була тільки перетворенням чогось дотепер спільного у особливше індівідуальне, відповідно до умовин історичного життя даної групи. Переміна загального в одиничне — ось і основа націоналізації інтернаціонального, ось і зародок народности в ясних обрисах індівідуального обличча творців.

Очивидно, відбувається воно довгими протягами часу, які ми сьогодні тільки по дрібним зломкам матеріяльного і духового життя пізнаємо, відтворюємо і окреслюємо. Тут розгортається безмірно широке поле для всяких міркувань і гіпотез, але правдою остане завсе тільки те, що буде засноване на належно обслідованому і пізнаному матеріялови дійсного життя. А що життя і всесвіту є тільки ланцюхом огнив постійного наростання, лучби і схрещення найріжніщих первістків і видів, то нич дивного, що те саме діється і в житті нації, яка од сього не перестає бути сама собою — ясно означеною збірною одиницею. А що всяке життя є висловом і вислідом вольної творчости, то годі нам буде і в будучому придавати за богато значіння тим чужим впливам, які можуть бути тільки вислідом творчого занепаду живого організму.

Памятки давнього мистецтва України були доси здебільша предметом уваги істориків культурно-національного життя українського народу. Збирачі старовини, археологи — музеологи, архівісти, історики, філологи — ось перші дослідники і памяток давнього

TULA-online.org

українського мистецтва, а в даному випадкови іконописи. Кожний із цих дослідників підходив по своїому до цих памяток і безперечно причинявся до всестороннього пізнання їх. Згадаємо тільки галичан — Петрушевича, Шараневича, Скобельського, школу Грушевського і митрополита Андрея Шептицького.

Святоюрський каноник Антін Петрушевич працював в области галицько-української музеології як любитель старовини і людового побуту від 1845. р. І за сей довгий 65-літній протяг часу він успів зібрати таку скількість безцінних памяток староруського мистецтва, які сьогодні є окрасою збірок Народного Дому і Національного Музею, та подати стільки вісток про нього у 5-ти томах своєї „Гал.-рус. сводної літописи“ і в статтях про Крилос і Галич, що йому вповні належить імя батька галицько-українського музейництва.

Сидір Шараневич, один з перших дослідників культурно-національного значіння карпатських доріг, довголітній професор австрійської історії у львівському университетові, невтомний дослідник львівської Ставропігії, та основник першого галицько-українського музею у тійже Ставропігії, був у дійсности теж головним провідником мистецько-археологичних інтересів Мильковича і Скобельського.

Професор української історії на львівському университетови Михайло Грушевський став рівнож засновником музею української старовини при Науковому Т-ві ім. Шевченка у Львові, та осередком школи молодших істориків, що посвятили чимало праць історії галицько-українського мистецтва давніх часів. Та й сам професор залюбки брався за накреслення суцільних образів цього мистецтва, бо без нього образ культурно-національного життя українського народу бувби неповний.

Любитель-знавець староруського мистецтва і невтомний збирач його памяток галицький митрополит Андрей Шептицький, як основник Національного Музею — став духовним отцем вже двадцяти-літньої наукової праці, присвяченої музеєм виключно давньому галицько-українському культурно-національному життю. Йде ся праця — де з більшим, де з меншим розмахом, але завсе з бачною увагою на необхідність розвязати основні проблеми культурно-національного життя Галицької України. Одною з них є проблема формування національного обличча в мистецтві.

В виду цего винити їх за те, що вони не вибрали історії українського мистецтва за предмет свого виключного заняття, що вони по своїм силам працювали значно більше на инших полях чи то українознавства — чи суспільного життя, що вони навіть не думали своїми дослідами мистецького дорібку давньої України вдоволити всіх сучасних і майбутніх знавців українського мистецтва — не доводиться. Навпаки, обєктивний дослідник, обізнаний з історією досліду національних мистецтв, тільки з признанням ствердить, що любителі мистецтва — купці-збирачі, археологи-музейники, історики і філологи — своєю особлившою увагою до памяток давнього мистецтва причинилися тільки до появи основних праць фахівців по історії мистецтва. Вкажемо тільки на купця Шлімана і його заслуги для класичної археології, на російських купців і промисловців — Строганових XVI. в., Хлудова, Царского, Толстова, Щукина, Боткина і Третьякових; на праці філологів Буслаєва, Тихонравова, Кирпичникова і Шляпкина по історії старо- і великоруського мистецтва, а Петрова по українській старовині.

І хоча опісля дослідники-спеціалісти внесли чимало нового в розуміння давнього мистецтва, то заслуги любителів-збирачів і дослідників для пізнання історії мистецтва є так великі, що сьогодні нам не може прийти на думку розбиратися в тому, чи в них були наукові дипломи для фахового заняття цими питаннями, чи вони займалися ними принагідно, чи постійно. І природно, бо заняття проблемами появи і історії мистецта є в життю любителя-збирача, музейника, археолога, історика і філолога тільки природним явищем,

TULA-online.org

є виявом тільки живучих потенцій їх єства, є складником тільки широкого світогляду дослідника. Проблеми мистецькоі творчости є тісно звязані з проблемами поетичноі творчости; проблеми розвитку мистецтва виринають з проблем історично-культурного життя народа і землі; проблеми впливів і перехрещень у мистецтві є нероздільними складниками проблем життя збірноти і одиниці. А все те розглянуте з ріжних становищ стає основою формально-стилістичного розгляду і розподілу мистецьких творів, стає предметом досліду техники поодиноких діб і родів мистецтва. І як би ми сьогодні не старалися дати всесторонній дослід національного мистецтва якоісь доби і землі, то найблизчий дослідник — з иншим засобом знання і ходом думок — зможе вчинити це ще основнійше, ще глибше, ще краще, щоби за якусь хвилю инший дослідник знов його випередив і поставив у тіни.

Виявити отсю всесторонню суть і важність українського мистецтва зможуть тільки основні праці цілого ряду дослідників на основі можливо найширшого, найчисленнійшого і найдокладнійшого пізнання не тільки зібраних по музеям памятників старовини, але й розкинених по всім усюдам іх найдрібніщих зломків. Збірки українськоі старовини у Національному Музеєви у Львові є дуже багаті, але вони далеко не обхоплюють усього безчисленного багацтва галицько-українського культурно-мистецького добра. Тимто видання Національного Музею мають тільки відслонити рубець заслони, за якою скривається для світу велика незнана ще скарбниця того добра, яким тільки Галицька Україна його збогатила.

Львів, 25—27 січня 1928 р.

І. С.

TULA-online.org

Важнійші праці і статті про галицьке мистецтво давніх часів.

1854—7. **Rastawiecki E.** — Słownik malarzy polskich, I III.
З архивним матеріялом про цехових малярів XV—XVII. в., про малюнки Владича 1393 - 4 р. в Кракові (III 55-7) і статутами цехів.

1857. **Описаніе иконъ** по церквахъ рускихъ въ столичномъ градѣ Львовѣ (Федора Білоуса).

1874—1897. **Петрушевич А. С.** — Сводная гал. рус. лѣтопись 1600—1800 I—V, Львів.
(Чимало записів з датованих рукописів і ікон, бувас і про міньятюристів та іконописців.)

1876. **Schmidt W.** — Suczawa's historische Denkwürdigkeiten, Czernowitz.
(Мова про вплив визант. іконописи на молдавоволос.)

1885. **Выстава археологична полько-руска во Львовѣ.** (Poln.-ruthen. archäolog. Ausstellung in Lemberg. Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie.)
Чимало знимок з: ікон, гафтів, плащениці 1427 р, оправ книжок, сосудів, іконостасів у Рогатині і св. Пятниць у Львові, Страшного суда в Роздолі.

— **Wierzbicki L.** — Tekst objaśniający do wystawy polsko-ruskiej.

— **Dzieduszycki W.** — Pogląd na dzieje sztuki na Rusi. (Wystawa archeolog. pol. rus.)

— **Sokołowski M.** — Malarstwo ruskie (Wyst. archelog. polsko-ruska 13—24).
Studya i szkice z dziejów i cywilizacyi, Kraków 1899 t. I. Bizancyum i Ruś.

1886. **Юбилейное изданіе** въ память 300-лѣтняго основанія львовского Ставропигійского Братства.
(Статті Шараневича, архивний матеріал і рисунки Яна Сас Зубржицкого будови Волоської церкви.)

— **Шараневич И.** — Памятники Гал.-рус. старины въ изображеніяхъ (3 табл. енколпіонів з Галича і Звенигорода).

1887. **Łoziński W.** — Malarstwo cerkiewne na Rusi (Kwart. Hist. I.)

1888. **Шараневич И.** — Каталогъ археологическибібліографической выставки Ставропигійского Института во Львовѣ.

— Альбом 60 таблиць 32 × 44 cm. фотографічних знимок важнійших предметів археологічної вистави Ставропигійського Інституга, виконаних Е. Тржемеским в пяти примірниках, з яких у Львові нема ні одного.

1889. **Шараневич И.** — Отчетъ изъ археологически-библіографической выставки въ Ставропиг. Инст-тѣ и Опись фотографически знятыхъ предметовъ изъ тойже выставки (ст. 59 - 70 табл. XXX—XL з іконами, ст. 87—94 тб. LII—LX. з портретами)

— **С(кобельський) П.** — О археольогично-бібліографичній виставці Ставропиг. Ін-та („Зоря" ч. 5, 8—16).

— **Łoziński W.** — O malarzach lwowskich. (Sprawozdania Komisji do badania historyi sztuki w Polsce III. Kraków, (головно XVI. в.)
Bostel F. — Z dziejów malarstwa lwowskiego (ibidem V).

1896. **Milkowicz W. Dr.** — Ein nordrussischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600., Wien.

1898. **Milkowicz W. Dr.** — Zwei Frescokalender in den Bukowiner Klosterkirchen in Woronetz und Suczawitza aus d. XVI. Jh., Wien.

1900. **Wojciechowski T.** — Kościół katedralny w Krakowie. (Про фрески 1471 р.)

— **Грушевський Мих** — Історія Украіни-Руси, т. III. ст. 418.—442 і 642—6 про мистецтво княжої доби до 1340. р., (1907) т. VI. ст. 368—390 і 616—622 про мистецтво до XVII. в.

— **Свєнціцкий І.** — Національзація въ иконописи (Временникъ Ставр. Инст. 1900).

1905. **Сумцов Н. Ѳ.** — К исторіи украинской иконописи (Сборник Харьк. Истор-филологич. О-ва XVI).
(Про ікони з козаками, народний первісток у зображенні Б-ці, Страш. суди, о давніх укр. іконах, вістки про малярів.)

1907. **Крипякевич Іван** — Львівська Русь у 1-ій полов. XVI. в. (Зап. Наук. Т ва ім. Ш-ка т. LXXVII.)

1908. **Свєнціцкий І.** — Опись музея Ставропигійскаго Института во Львовѣ (про давнє мистецтво у відділі рукописів, ікон і архиву).

TULA-online.org

1909. **Свєнціцкий І.** — Дещо про церковну старину (Нива ч. 1—4).

1912. **Podlacha W.** — Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny, Львів.

— **Грушевський М.** - Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII в., Київ. (Чимало дереворитів жанрового змісту.)

1913. **Podlacha W.**— Historya malarstwa polskiego, z. 3. st. 85-114. Sztuka ruska na ziemiach polskich. (Lublin, Sandomierz, Wawel, Пересоп. евг)

— **Свєнціцкий І.** — Лавришевское евангеліе нач. XIV. в. (Изв. Русск. Отдѣл. Ак. Наук, з 22 табл. знимок рисунків.)

1913. **Шептицький Андрій** — З історії і проблєм нашої штуки (Діло, ч. 279—281, три фелетони з бібліографією визант. мистецтва).

1914. **Pełenski J. Dr.** — Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej, Kraków.

— **Свєнціцкий І.** — Галицько-руське церковне малярство XV—XVI. ст. (Записки Науков. Т-ва ім. Ш-ка у Львові CXXI).
Дещо про візантійську іконопись, памятники гал. іконописи XV. в. — іх розміщення в церкві іконописна композиція, малярська техніка — іконописний підручник, поділ і знаменні прикмети іконописи XVI. ст. — зміст ікон — складні ікони Страстий і Страшного суда — значний вклад творчої уяви іконописця художника, гал.-рус. малярські цехи і малярі XVI—XVII. ст. на основі архивних даних. (Рец. **Подляхи** — Kwartal. Histor. 1916.)

1921. **Голубець М.** — Українське малярство XVI—XVII. ст. під покровом Ставропигії (Збірник львівськоі Ставропигії І. ст. 247—324 подрібна бібліографія.)

1922—3. **Свєнціцкий І.** — Прикраси рукописів Галицькоі України XVI. в. I—III (чимало мінья-тюр) рец. Gębarowicz — Kwart. Hist. XXXVII.

1923. **Сосенко М.** — Прикраси галицьких рукописів XVI—XVII. вв. Ставропигійського музею, таблиць 18.
(Вибрав із зарисівок покійного мистця і означив І. Свєнціцкий.)

1923. **Антонович Д.** Скорочений курс історії українського мистецтва.
(Ст. 93—102 про іконопись XVI. в. і ii звязь з зах.-европ. ренесансом.)

1924. **Свєнціцкий І.** — Початки книгопечатання на землях України 1573—1790 р.
(З великою кількістю дереворитів XVI-XVII. в)

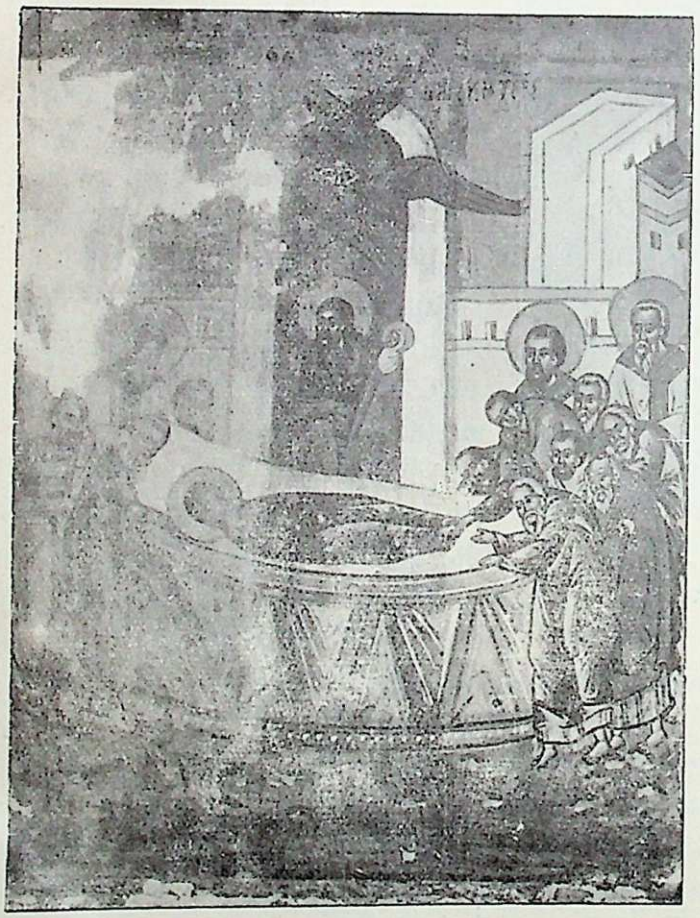
1925. **Kopera Feliks** — Średniowieczne malarstwo w Polsce; ст. 126—142: Malarstwo ścienne ruskie, Краків.
(Фрески сандомирські, люблинські, святокрижські.)

1925—6. **В. Пещанський** — Дещо про українські і великоруські ікони (Богословія III. 320—326 ст., IV. 267—288), Львів.

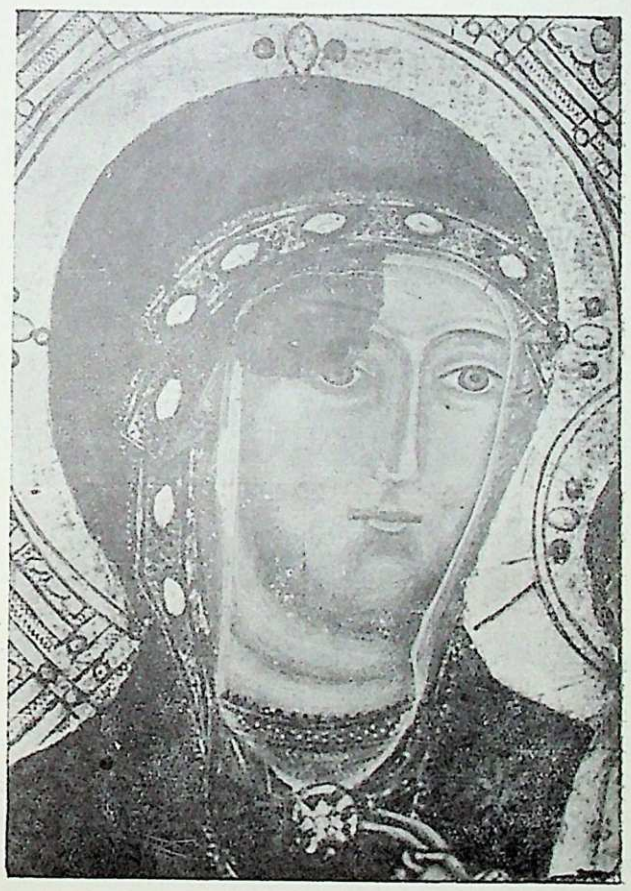
TULA-online.org

Доля памяток галицькоі іконописи давніх діб.

До часу систематичного збирання памяток галицькоі іконописи, начатого на початкови XX. в. галицьким митрополитом Андреєм Шептицьким, ся іконопись була предметом випадковоі уваги поодиноких любителів старовини і загальноі неуваги до неі ширших кол суспільности. Старовіцькі ікони, що иноді перетривали довгі віки і були свідками чи ще не доби державноі незалежности Галицькоі Украіни, звичайно припадали густими верствами пилюки, що змішана з вогкістю людського віддиху і копіттю кадильного і свічного диму — творила непрозору заслону іх первісних мистецьких цінностий.



1. Ікона половини XVI в. з Либохори — у первісному виглядови під болотом, після зняття верстви бруду і зовсім розчищена.



2. Деталь ікони около 1560 р. з Долини з останками незнятоі перемальовки (гл. ст. 3)

Кромі того побідний хід нових течій у церковному устроєви і в поглядах на церковне мистецтво — чинив давню ікону незрозумілим пережитком у церковному обиходови, а іі мистецтво дивним і небажаним явищем у суспільному життю. Давнину, як свідків предківських заповітів — дехто шанував, дехто зберігав для курйозности, а загал духовенства

TULA-online.org

3. Прекрасного письма ікона пол. XVI. в. із Стариск через непошановок безповоротно знищена.

вірних і церковних малярів та різьбарів прямо нищив. Вже з чималого часу прекрасні деісісні ікони — Молення, що первісно творили головний ряд передпрестольного іконостасного ряду, усунули для шаблонного нового іконосасту на бічні стіни, просверлюючи прекрасні лики грубими свердлами і пробиваючи іх товстезними тиблями, або грубезними ковальськими широкоголовими цвяхами. Малярі що завсе потребували заробітку, в ріжні часи за дрібну плату перемазували иноді по кілька разів навіть прекрасне давнє, щоби вдоволити сучасний риночний смак темноі і неосвіченоі в справах естетики і мистецьких цінностий громади вірних.

Чимало давнього добра з пошани для святині нищили — закопуючи в землю, або спалюючи на огні, що було навіть освячене церковними правилами. Ось:

„Каноническіе отвѣты митрополита Іоанна II. (1080 — 9.) §. 11. Свѧтꙋю трапезꙋ древѧнꙋ сꙋщю и честныѧ кресты (и) иконы, аще ветхы бꙋдꙋть, постраивати, а не отврещи: аще отинꙋдь ветхы бꙋдꙋть, и божественныѧ иконы никакоже имѣюще вписаныхъ образъ свѧтыхъ, (въ) мѣстѣхъ оградныхъ или иныхъ честныхъ, кдѣ ни человѣкъ, ни ино что животинъ помѣтаѥмо скверно нечисто, погребꙋтьсѧ со всѧкымъ храненьѥмь. Лꙋче бо въздръжати сихъ и постраивати, да не ѧвимсѧ обидѧчи сихъ божественыхъ и честныхъ, иже нꙋжа паче инѣхъ чтити. Идеже, ѧкоже рече, преставлѧютьсѧ древѧны церквы, и ины на томь мѣстѣ не поставлѧютьсѧ, мѣсто въ немже олтарь, идеже таина творѧщесѧ [свершаѥтьсѧ], оградити и неприкосновенно хранити, ѧко свѧто и честно, ѥгда не ѿнꙋжа [„отиюдꙋже“ *ἵνα μή ἐξ οὗ ἡγιάζοντό τινες καταπατεῖται*] свѧщеньѥ приимахꙋ, и нечестнѣ свѧтаѧ попираютьсѧ. (Рус. Истор. Библіотека т. VI. Сптб. 1880. Памятники древнерусскаго каноническаго права I. ст. 5—6.)

З міцного матеріялу давньоі здоровоі липини ікон XV — XVI. в. робили навіть ступні сходів на дзвіницю (нпр. Головецько біля Стрілок), або престоли (Либохора біля Турки), або шафи (нпр. Страшний суд із Трушевич). Чимало давніх ікон викидали на горища, під дзвіниці, приміщали на внішніх стінах церков — де вони під впливом змін погоди і температури нищіли до кінця і пропадали повільною смертю на завсігди. Загальнож у нові церкви переношено старі ікони лише для часового, але вже не властивого ужитку. Великі

TULA-online.org

ікони Страшних Судів і Страстий уміщували на зовнішніх стінах церков, довгими Моленнями виповняли передню стінку хорів, а з колишніх намісних ікон робили нижній ряд нового іконостасу. Часто бувало й таке, що давні ікони допасовували до нових місць, через що доводилося в них вирізати деякі частини. Таким чином понищено — Молення зі Стариск, Страшний суд з Долини, чимало ікон намісних, три ікони камянецького іконостасу, дві празничні з Далеви...

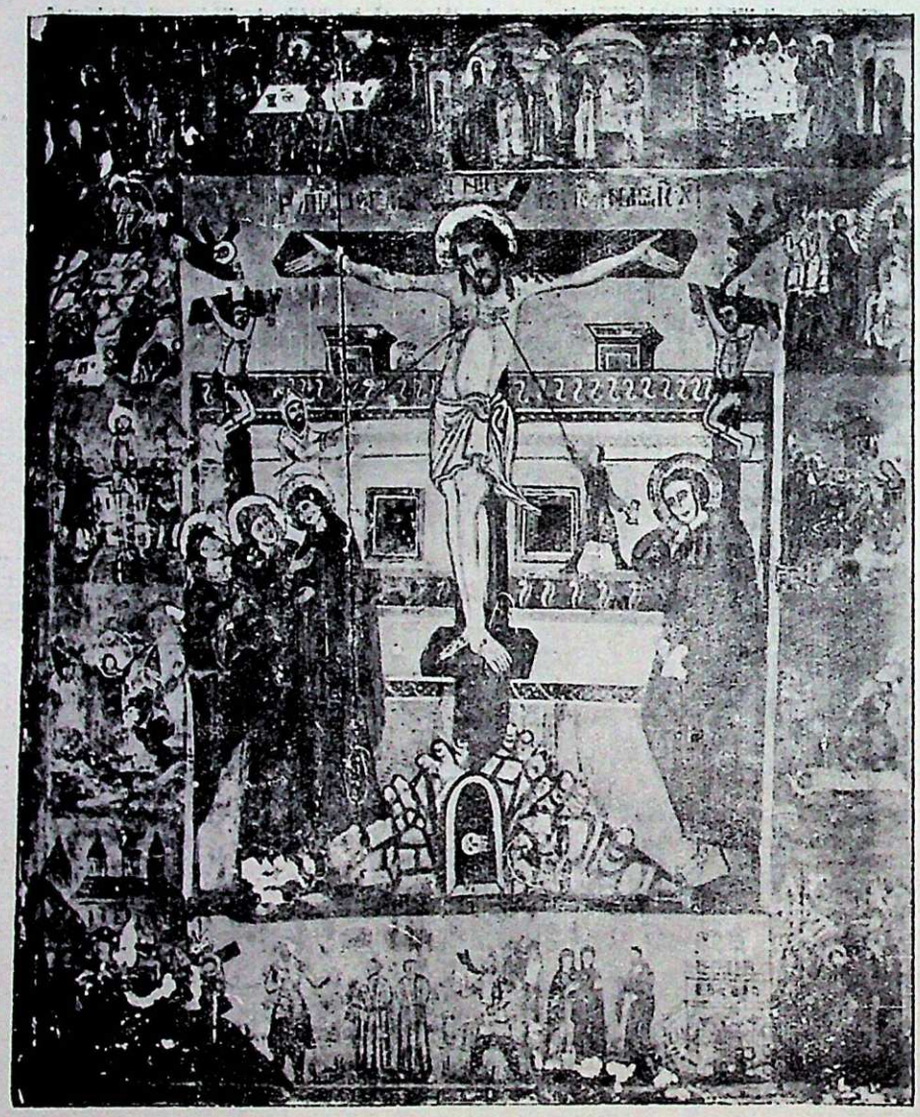
А що до нас не заховалися ані памятники трівкого камяного будівництва княжоі доби з мозаіками і фресками, ані мистецькі памятники народнього побуту давнього часу, то належало перш усього визбирати останки давнього церковного мистецтва, здебільша твори незвісних мистців із люду, що й було первісним і головним бажанням Основника „Церковного Музею.“ Одначе вже скоро виявилося, що зібрані по церквам предмети давнини, — виказують і певну частину колишнього народнього побуту, особливож художно-творчу сторону культурно національного життя гал. Украіни. Тим-то завданням переміненого з „Церковного“ і випосаженого митрополитом Андреєм Шептицьким „Національного Музею“ було вже не тільки збирання і переховування памяток давнини, але й розкриття іх первісного вигляду, та вивчення історіі іх появи.

4. Ікона пол. XVI в. перемальована густою олійною краскою на початкови XIX в. у Долині (гл. ст. 8).

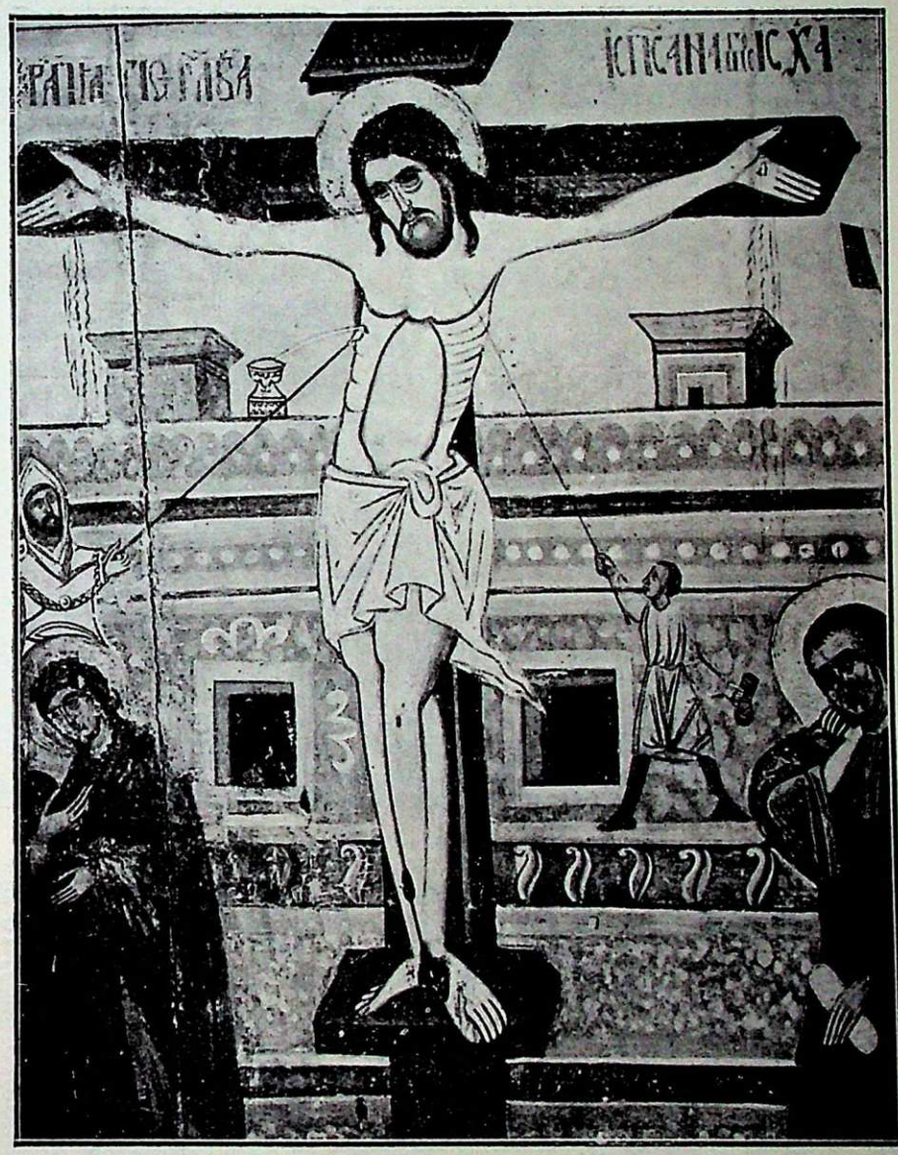
Вже початкове розчищення деяких ікон, зібраних самим основником музею, виявило його велике чуття для прекрасноі давнини, схованоі під верствами нагромадженоі віками заслони. Тільки завдяки отсему самому дарови вичуття прекрасноі давнини під верствами вікового болота і перемальовок удалося і співробітникам музею зібрати великий історичний матеріял галицькоі іконописи, на основі якого ведеться у музеєви вже скоро чверть століття невпинна дослідна праця над історією галицькоі ікони.

Систематичні праці над розчисткою давніх ікон протягом 1913—14 р. М. Л. Бойчука, та 1922—26. В. П. Пещанського і 1926—7 р. Ярослави Музикової дали незвичайно важні висліди, бо розкрили глибоку красу давньоі ікони, що в очах історика стала живим свідком ще давнійшоі художно-іконописноі традиції галицькоі Украіни.

TULA-online.org



5. Сильно побита і перемальована олійно 1855. р. ікона Страстий XVI. в. у Жогатині.



6. Сеіж ікони осередня часть після розчистки в Національному Музееви у Львові.

TULA-online.org

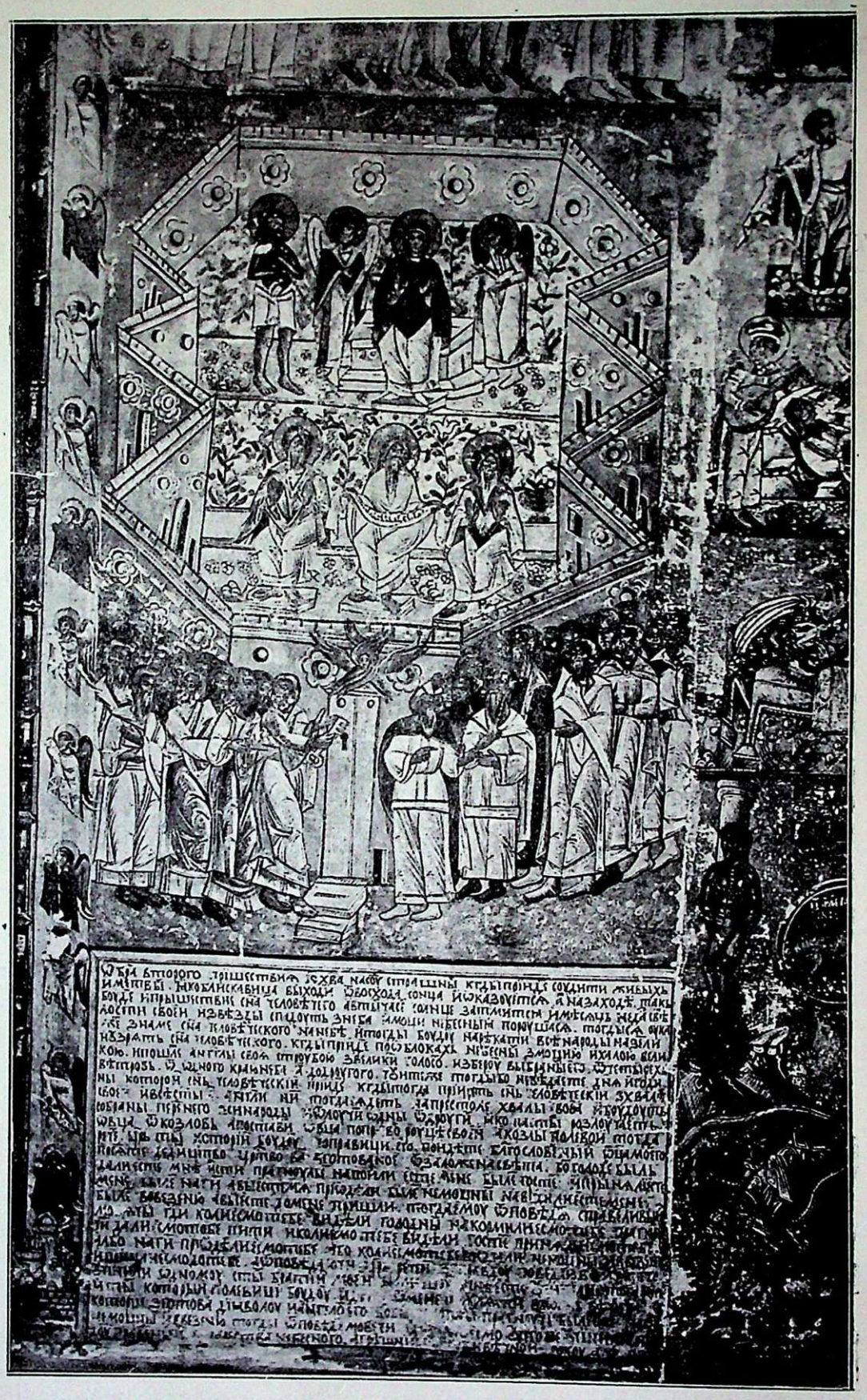
Метод означення часу походження памятників галицькоі іконописи.

Історик галиц. іконописи не мав і не має перед собою ясно означених дат часових, по яким він змігби докладно поділити зібране іконописне добро Галицькоі Землі по століттям і іх частинам. Він не має готових даних про іконописні робітні і художні напрямки-школи іх працівників, що сьогодні так удатно переводиться в історіографіі руськоі іконописи, та почасти балканськоі. Не було звички в галицьких іконописців підписуватися на іконах, тільки спорадично оставляли вони дати, як на камянецькому Страшному судови 1587 (ст. 6), або на іконі Спаса з Долини 1565, та на Моленню зі Стариск, що захованися до нас тільки в обривках. Немає сих так важних дат і на іконах инших українських музеів Галичини. Зате маємо цілий ряд датованих ікон пізнішого часу від початку XVII. і протягом XVIII в., по яким можна встановити границю іконописноі техніки з перед кінця XVI. в.

7. Намісна ікона Спаса з написом 1565 р. з Долини.

Колиж розглянути мініятюри датованих записями рукописів XIV—XVI вв., та вивчити рисунковий і барвний стиль сих малюнків прикрас, то покажеться, що для розпізнання ікон зперед кінця XVI. в. є певні добре означені ціхи власноі галицькоі землі мистецькоі творчости. Рівнож чималу службу помічничих середників в означенню памяток давньоі іконописи галицькоі землі є палеографічні дані написів на них, що ясно виявляють поодинокі частини давніх діб. Наконець порівнання галицькоі іконописи із сумежними — Романіі і Балканів, та Великоруси, особливо давнього Великого Новгороду дає рівнож

TULA-online.org



8. Деталь Страшного Суда із Каменки стр. з підписом року 1586.

TULA-online.org

чимало дуже корисних вказівок для усталення часовоі послідовности розвитку галицькоі іконописи і часовоі приналежности поодиноких памяток ii так багато зібраних в Національнному Музеєви.

На основі помічень по сьому методови ми можемо ствердити, що гал. ікона XV—XVI в. придержується давнього византійського типу — по темам, по композиції і по рисунковим пропорціям. На добрих іконах заховалася особливша краса високо розвиненого визант. мистецтва, на инших більше або менше вдатні спроби особового мистецтва самоуків. Але всі знані нам памятники давнього галицького мистецтва ціхує почування краси — як самоі теми, так і гаряче бажання як найкраще передати ii лініями рисунку і площинами красок.

Давню галицьку ікону знаменує: чоловий рисунок плоскоі композиції, невелика гамма красок сильного контрасту, поважний иноді навіть строгий вираз лиць, спокійна безстрастна велич, великий внутрішній спокій. З прекрасною гаммою красок годиться до подробиць ритм ліній рисунка, що завсе доволі свобідно передає красу одухотвореноі постати і мягкість ii рухів. В давній іконі панує згода між ритмом форм і симфонією красок. Пластична мова мистця — іконописця XV—XVI. в. є завсе дуже ядерна і добре звязана: вона лаконична і ясна в рисункови без розтяглоі балакучости; ярка площинами насилених красок, прозора і чиста іх ніжними тонами, та завсе сильна живими звязями з величними традиціями ще так недавньоі монументальности.

Коли ікона XV в. продовжає иноді традицію XIV в. в острих заломах ліній складок одежі, то рівночасно вона вже знає і мягкі заокруглені лінії, що стають для іконописців XVI. в. звичайною нормою, переходячи иноді у барочні форми повівних складок одежі.

Архитектурне тло на іконах XV. в. дуже вбоге, скромне. На іконах XVI. в. воно стає предметом пильноі уваги, бо іконописець стремить вдоволити багату уяву своєі буйноі творчости. Іконописець XVI. в., повертаючи до розмаху монументальних мозаік і фрескових мальовил, очивидно ще раз переживає красу могутніх творів стінописи давно минулих часів. Ось чим можна пояснити велике споріднення празників із Далеви з флоренцькими мозаіками (гл. G. Millet — Recherches p. 94 fig. 36, p. 102 f. 41—43), та бусовиських ікон з афонським (ib. p. 97.). Іх лучить свобідний сильний читкий рисунок і ніжна гармонія ярких контрастових красок.

Симетричність композиції, ii велика декоративність і ніжна одухотвореність постатий — ось загальні ціхи памяток гал. іконописи того давнього часу. Скромна простота невишуканого рисунку, легкий гарний почерк, добрі пропорції фіґур, свобідний подих життєвоі дійсности — ось і стиль сих дорогоцінних памяток великого колись творчого культурно-національного життя Зах. Украіни.

Мистецтво — культура. З огляду на сей особливий стан, в якому находяться здебільша памятки західно-украінського галицького мистецтва давніх діб, до них належить підходити перш усього зі становища історіі культури. А що культурно-національне життя Украіни на ріжних землях ii було вислідом ріжних течій місцевоі традиції та культурних схрещень-взаємин із сусідами, то необхідно встановити цей звязок і в поодиноких ділянках культури Украіни.

TULA-online.org

9. Ікона около 1560 р. з Долини після знятоі перемальовки (гл. ст. 3).

Ввиду цего дослідник історіі культури мусить глядіти на мистецтво кожного народа як на вислід одних і тих самих духовотворчих сил, що виявляються завсе немовби залежно одна від другоі — тільки ріжною техникою. Форма, в якій здійснюється творча думка — чи буде це твір письменника-поета, чи гармонія і ритміка композитора, чи зорова мова ліній рисунку — барвних площин малюнку — масивів будівлі і постатий архитекта — скульптора — мистця, є в дійсности для всіх вразливих на красу — джерелом особливих естетичних переживань.

Тимто історик укр. письменства давніх віків мусить прочути звязок цего письменства з мистецтвом і побутом сих далеких часів. Рівнож і історик давнього укр. мистецтва мусить належно пізнати давнє письменство Украіни і звязаних з нею спільним напрямком творчого життя і почування краін. Дух часу-мода завсе були і будуть найкращими показчиками збірного життя-стилю доби. Його встановити є завданням історика культури. До цего веде ще й історія культурно-національного життя Украіни, яке виявляє тісний звязок між мистецтвом і літературою давніх діб. Цей звязок зазначився справді великою залежністю іконописи від письменства в обробленню самих тем, що іконографічно перекладали словесну повість.

Коротко сказавши, до означення часу походження поодиноких ікон може причинитися і знання укр. церковноі архитектури і давнього письменства, і взагалі культурного життя Украіни до XVI. в.

TULA-online.org

Галицькі ікони XV. в.

На галицькій Україні не відкрито покищо ясно означених памяток українськоі монументальноі фрескової стінописи, лише дрібні останки ii є на північній стіні жіночої частини монастирськоі церкви в Лаврові, либонь з половини XVI. в. Але з початку XV. в., бо вже 1418 р. є чудові фрески руки Андрія в люблинському костелови, та мабуть з цьогож часу в ниші південного вікна середньоі частини вірменськоі катедри у Львові зображення Якова і Івана з Прохором, та великий круг фресок із 1470 р. у святокрижській каплиці на Вавелі в Кракові.

Не маємо основ для твердження, що Андрій з Люблина і творці знищених вірменських, та сильно закритих невдатною реставрацією краківських фрескових мальовил

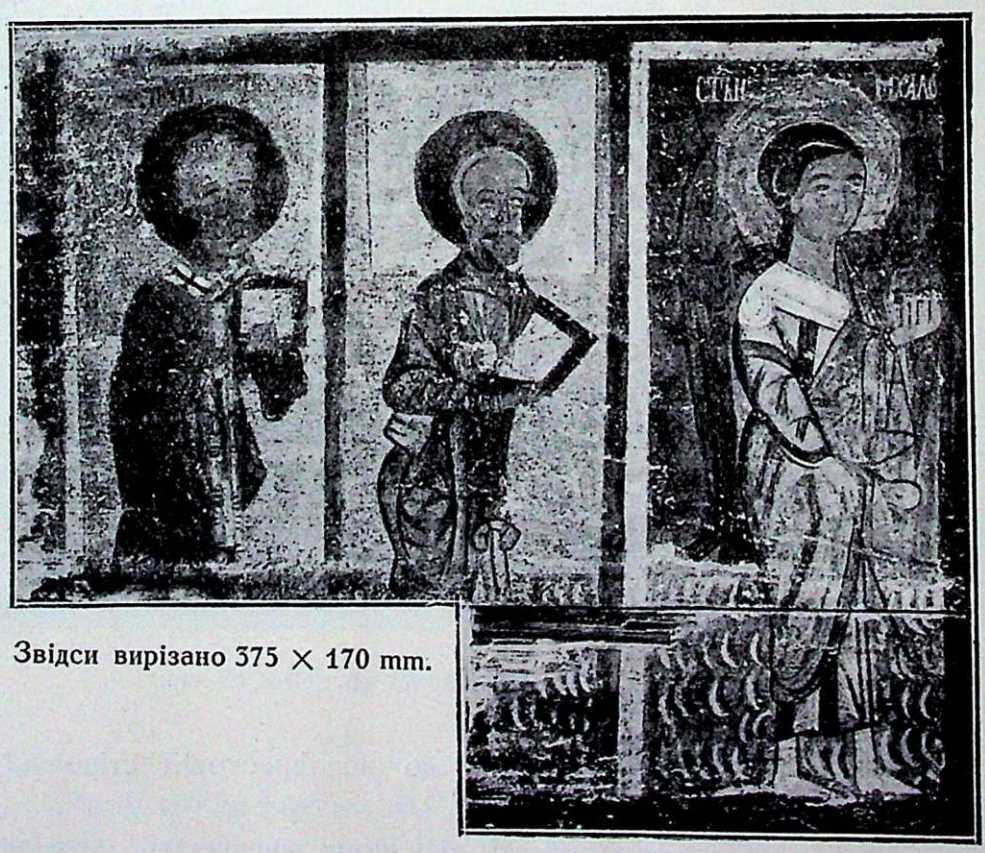
10. Молення із Стариск пол. XV. в. (80 × 65 cm.)

є галицькими Українцями. Але для нас ясно, що на фресковій стінописі образувався творець ікони Молення із Стариск, яке „коупил раб бжи юрко за свое здрав".

Середньо високі дещо головасті постаті цієі ікони нагадують загальновізантійський тип. Контурна ядерність рисунка і самостійне розміщення поодиноких постатий по ріж-

TULA-online.org

11. Ліва сторона Молення із Стариск. (77×65 cm.)



Звідси вирізано 375 × 170 mm.

12. Права сторона Молення із Стариск. (77×65 cm.)

TULA-online.org

нобарвним полям; притьмарені тони малюнку покладені широкими, мягкими фресковими мазками і ледви намічене зеленими і киноварними мазками квітисте тло землі — нагадують нам добу фресок великокняжої доби. Почерк букв дозволяє нам означити час повстання ікони половиною XV. в.

Творець ікони був добрим рисівником і знавцем тіла, що засвідчив легкими обрисами постатий, простим укладом одежі і добрими пропорціями голов, рук і ніг. Одиноко постать арх. Гавриіла за Іваном Хрт. (ч. 11.) вийшла занадто головастою і деревяною од лівої руки вниз. Можливо, що ся постать найбільше потерпіла од пізнішої перемальовки, та була найглибше змита дощем.

Всі постаті зображені в молитовному рухови, лицями до Спаса. А що дошка гладка, без усякого обрамлення, то поодинокі постаті відділені одна від другої темними і ясними полосами, широкими 2—4·5 cm., а весь образ обрамлений широкою на 3 cm. темною полосою. Тло ікони звичайне малярське, без золота. Воно творить своїми ріжнобарвними полями певну внутрішню орнаментаційну цілість, складаючись на переміну з площин замальованих багром (б), зеленню (з) і ясною киноварю (к). Якби не те, що тла постатий Івана Хрт. і арх. Гавриіла однакові, то тло ікони представляло би ефектний красковий меандр:

Приземне тло зображає леваду, покриту сухою пожовклою травою з червоними плямами квіток.

Це зображення нижнього тла є свого рода первісною основою, з якої опісля, особливо наприкінці XVI. ст., а обовязково в XVII. ст. розвинувся ряд цінних крає-

13. Нерукотворений образ пол. XV. в. (63 × 51 × 3 cm.)

TULA-online.org

14. Рождество Господне, новгородського письма поч. XVI. в. із Поворозника. (27×31 cm.)

видних малюнків з виразним стремлінням іконописців до реальних образів природи — замість первісних умовних. З другого боку воно інтересне й само собою, як вираз декоративних стремлінь іконописця, що вмів викликати певний красковий ефект, впровадивши два й три ріжні тла для поодиноких частин постаті одної особи, через що невелика скаля красок дала йому спромогу значно оживити весь образ, зложений з доволі одноманітних постатий. Без поділу ж тла на барвні площини по відношенню: крок — плечі — голова, цей ефект був би неможливий.

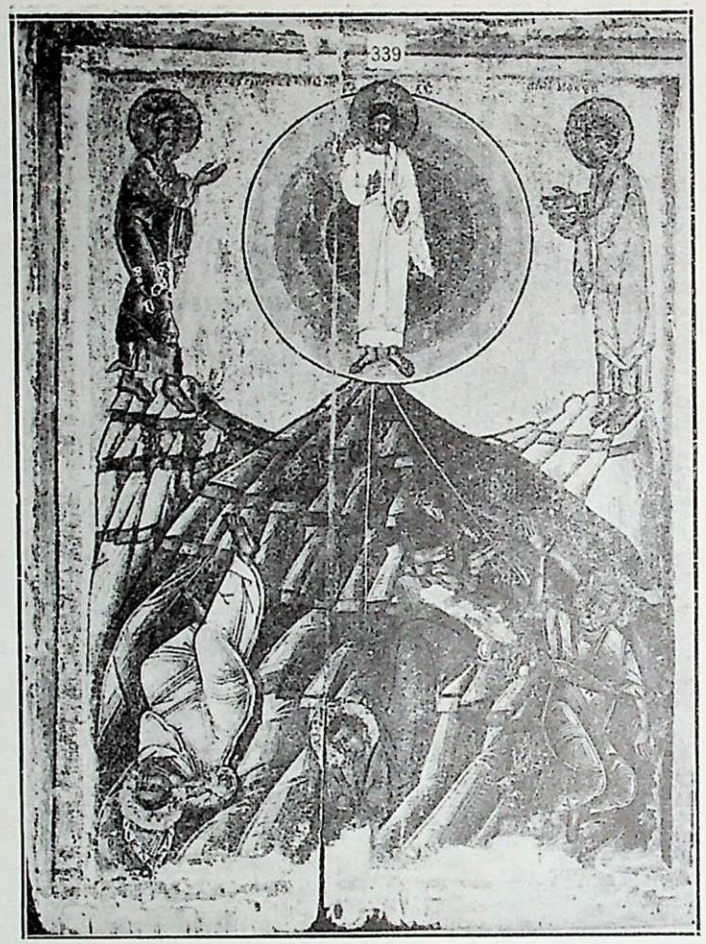
Найблищим до цієї ікони памятником — по техниці письма і свобідній простоті рисунку без усяких традицій школи — є Нерукотворений образ Спаса незвісного походження, набутий з приватної збірки (ч. 13). Ікона ся пострадала сильно від дощу і сонця. Рожаво-жовті мазки на скулах є одинокими підкресленнями високих місць на цій іконі, що вся впрочім держиться в одній площині строго орнаментаційної композиції. Творець цеї ікони пішов за новгородським способом винесення частини осереднього рисунка на верхнє поле обрамлення, з чим стрічаємося і на типічно новгородській іконці Рождества поч. XVI. в. з Поворозника (н-р 14).

Найстаршим зразком самостійної станкової іконописі — з особлившим трактованням близчих до видця частин композиції темнійшими барвними площинами, а дальших ясними рожавими тонами — є Преображення з Цеперова. Грубість доски, тільки намічений ковчег ікони і невелика гамма красок з дрібкою синьої, та дрібний устав написів свідчать про глибоку давнину сеї ікони (ч. 15—16).

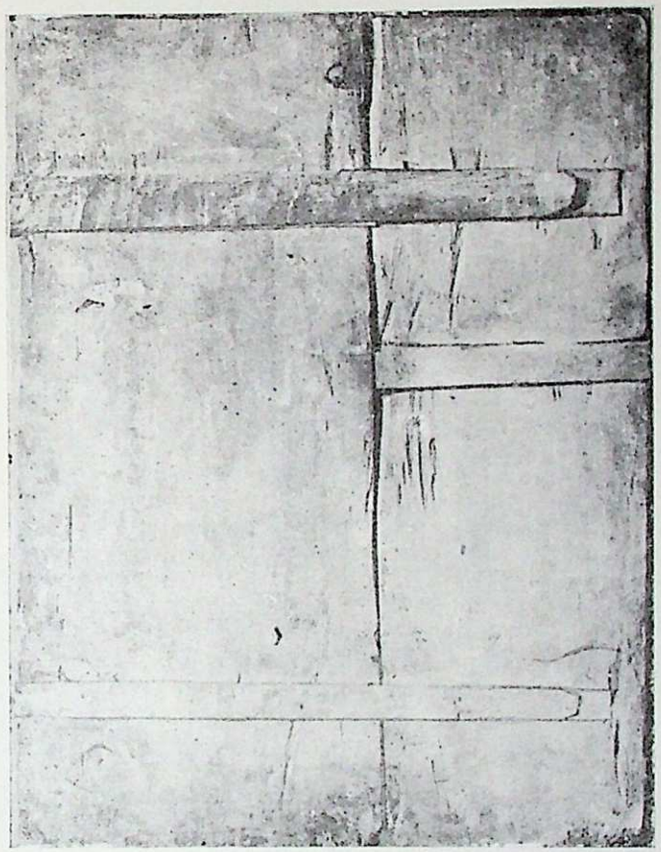
В сучасному видови належить ії однести до початку XV. в., і приписати дійсно доброму майстрови, що володів уповні симетричною композицією, прекрасним читким рисунком мінятуриста і ніжним почуттям гармонії барвних площин. Коричняно-оливкові площини передньої гори, легко освітлені білими смужками — творять прекрасне тло для сіро-зеленкавої, киноварної і ясножовтої одежі нижніх постатий. Тільки намічена тут і там киненими дрібними кущиками трави рістня Тавору, що знімається рівнобіжними пластами до трьох верхів гористого сідла, є безперечним одголосом доброго знання традицій краєвидного рисунку доби розцвіту візантійської іконописі X—XI. в. і найблизчих до них творів київських мозаік і фресок.

Ще більшого мистця пізнаємо в бусовиському Преображенню (ч. 17). Творець сеї ікони був не тільки великим майстром рисунку, композиції і красок, але й дійсним виучнем італо-грецької школи початку XV. в. Тільки за прикладом цеї школи міг галицький мистець здорові смолисті доски покрити на обороті тонкою верствою левкасу, та скріпити їх споєння прибитими поперечними листвами замісто впусканими в рівці шпугами (ч. 18).

TULA-online.org

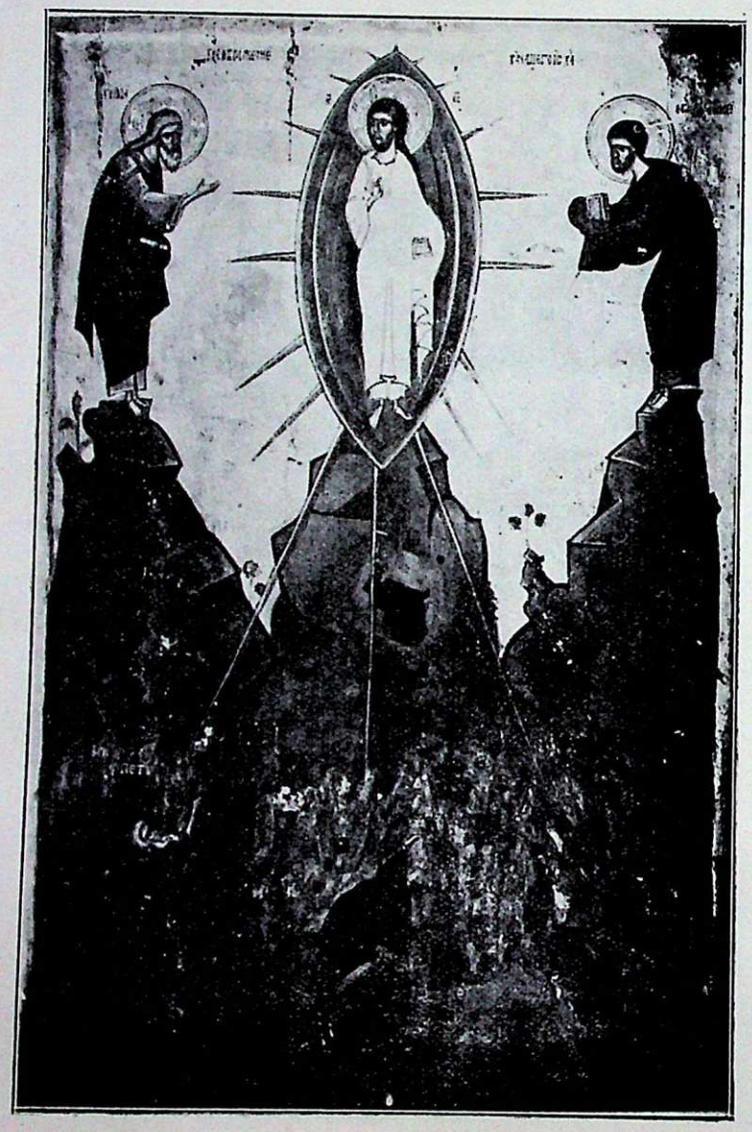


15. Преображення початку XV. в. із Цеперова.



16. Оборот цеперівського Преображення (67×86·5×3 cm.)

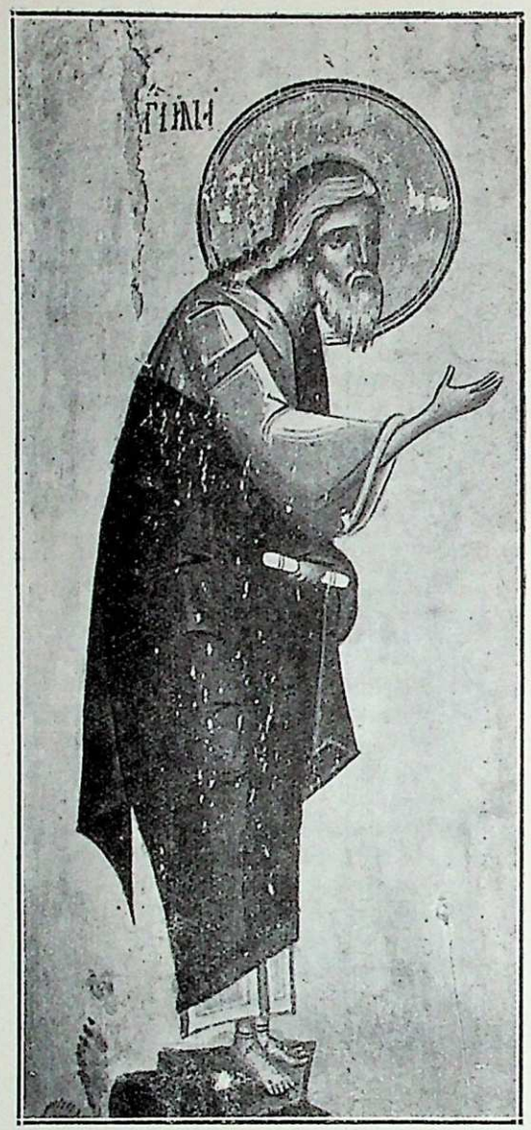
TULA-online.org



17. Преображення поч. XV в. із Бусовиськ (101×156×2·5 cm.)

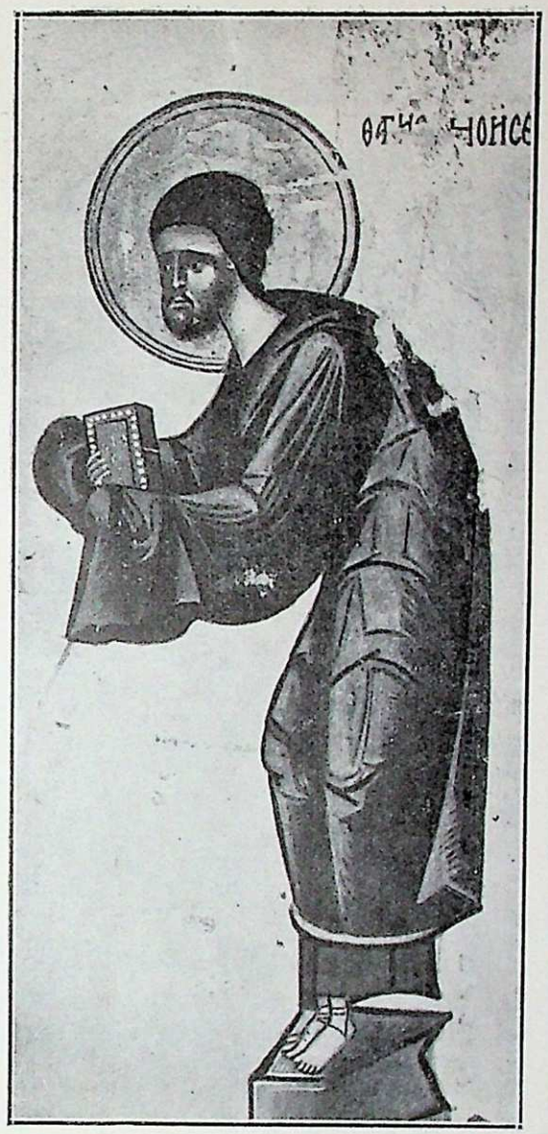
18. Оборот бусовиського Преображення поч. XV. в,

TULA-online.org



20.

19. (Оваль 25—57 cm.)



21.

19—21. Деталі верхньоі части бусовиського Преображення поч. XV. в.

TULA-online.org

Під левкас дошка була виклеєна тонким полотном. На так приготований грунт були нанесені обриси першоі знаноі нам галицькоі краєвидноі композиціі. Краєвидний характер композиціі підчеркується видом скель, що нагадують відорвані скелі підгірського Подністрівя з деревцями дуже дискретно розкиненими по іх шпилям і склонам.

По особлившему ставиться мистець до тілесних частин постатий: вони є немов різьбою у слоновій кости, якоі лискучий золотисто-жовтий рельєф передано красками. Творець вже ясно бачить даль, та видить гру освітлених і затінених місць рельєфу на площині, через що тіни на глибших місцях, а світла по краям скель стають першою спробою перспективи у галицькому малярстві пол. XV. в.

Ще сильніщим стає вражіння од цеі ікони, коли вникнути в особлившу симфонію багрових і коричняно-зелених тонів, оживлених темною киноварю квіток на склонах скель і на одягови ап. Івана. — Сильна чорна опись іматія і сорочки довкруги шиі Спаса сильно підчеркує іі рельєфність і мягку тонкість у стіп (ч. 19).

Ікона ця складається з двох частин — горішньоі і долішньоі по три фігури. У верхній частині на вершках трьох високих скель стоять: Христос вис. 45 cm. в остроконечнім овальнім крузі вис. 57 cm., Ілля з нахиленою головою і Мойсей з молитовно протягненими руками нахилений вперед. Обі статі, майже о голову низші від Ісуса, мають підставу рівноваги значно більшу від підстави Ісуса, що стоіть зовсім просто. Наслідком цего всю увагу приковує до себе велична й воздушна постать преображеного, постати-ж по бокам тілько доповняють загальну гармонію композиціі і відносно осередньоі особи виконують служебну ролю тла (ч. 19—21).

У долішній частині ікони ап. Петро протягнув молитвенно руки до Спаса, через що одяг огортає мягкими хвилястими складками його стать. Два инші апостоли в перестраху впали ниць на склоні гори, витягнувшись різким рухом головою вниз і спрятавши іі в складках рукавів. Виразні обриси напружених мускулів протягненоі ноги, туловища і плеча, та нервовий скорч другоі ноги і схована в складках рукавів голова, що творять на тлі гори два краскові трикутники з рівнобіжними основами, говорять не тільки про сильне зворушення обох постатий, але й про художну умілість іконописця, який сі лініі потягнув різким сильним рухом руки. Акцентовання противенства між ніжними лініями молитовноі постати ап. Петра і різкими обрисами обох лежачих постатий, та гармонійний добір красок у зображенні одягів і гір, свідчать про те, що перед нами твір іконописця-художника.

Мистець сеі ікони, як один з найкращих представників доброі іконописноі школи на галицькому Підкарпаттю, міг звідси піти на добрі заробітки чи то у Краків, чи навіть дальше на північ.

Осібняком стоіть двосторонна ікона — хрест із Бусовиск із зображенням святих — „Гиѡргие“ і „Дїмитри“, виразного південнословянського письма XV. в. Овалі лиць, видовжені постаті, орнамент одягів, гамма красок — свідчать про особливий стиль, якого нияк не можна злучити із усіми знаними нам стилевими рисами зібраного і пізнаного галицького матеріялу (ч. 22—23).

З ікон до сеі групи найстарших, а темою композиціі Причастія Апостолів з рук Христа одиноким у Галичині памятником — є царські врата з Домажира біля Львова. Мінятюрний спосіб рисунку, фрескова гамма красок, гравірований по лусковато подзьобаному левкасі листковий орнамент — на подобу чеканених металічних окуттів царських врат багатих церков, сміливий піввінець скрізноі різьби верхом доски на зразок кілець заставок рисунків XV. в. — все те свідчить про глибоку давнину памятника (ч. 24).

TULA-online.org

22.

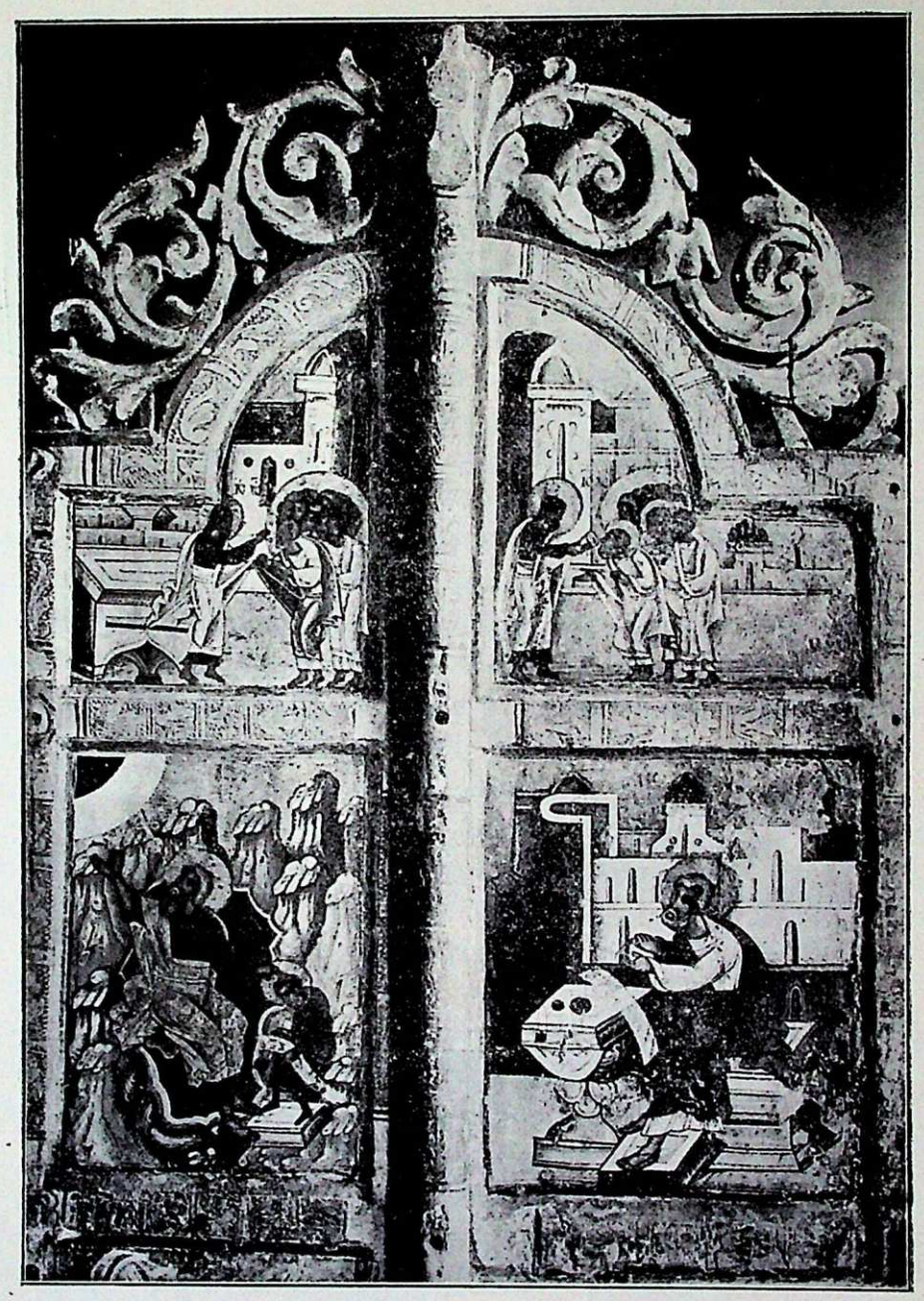
23.

(виміри: 9—22 – 34 cm.)

22—23. Хрест із зображеннями св. Димитрія і на обороті св. Георгія південнословянського письма пол. XV. в. із Бусовиськ.

TULA-online.org

Дія композиції розвивається на симетрично виведеному архитектурному тлови. Христос і Апостоли звернені на обох половинах композиції — в ту саму сторону, але оба рази з инших місць: раз Хс. находиться на ясному тлови нижшої частини архитектури, осередньої через широкий архитектонічно збудований столець, а Учні в молитовному нахиленні на тлови високої будівлі; другий раз навпаки. Це асиметричне розставлення фігур підчеркує рух, який мусіли виконати учасники в часі зображеної дії.



24. Царські врата пол. XV. в. із Домажира (65×138 cm.)

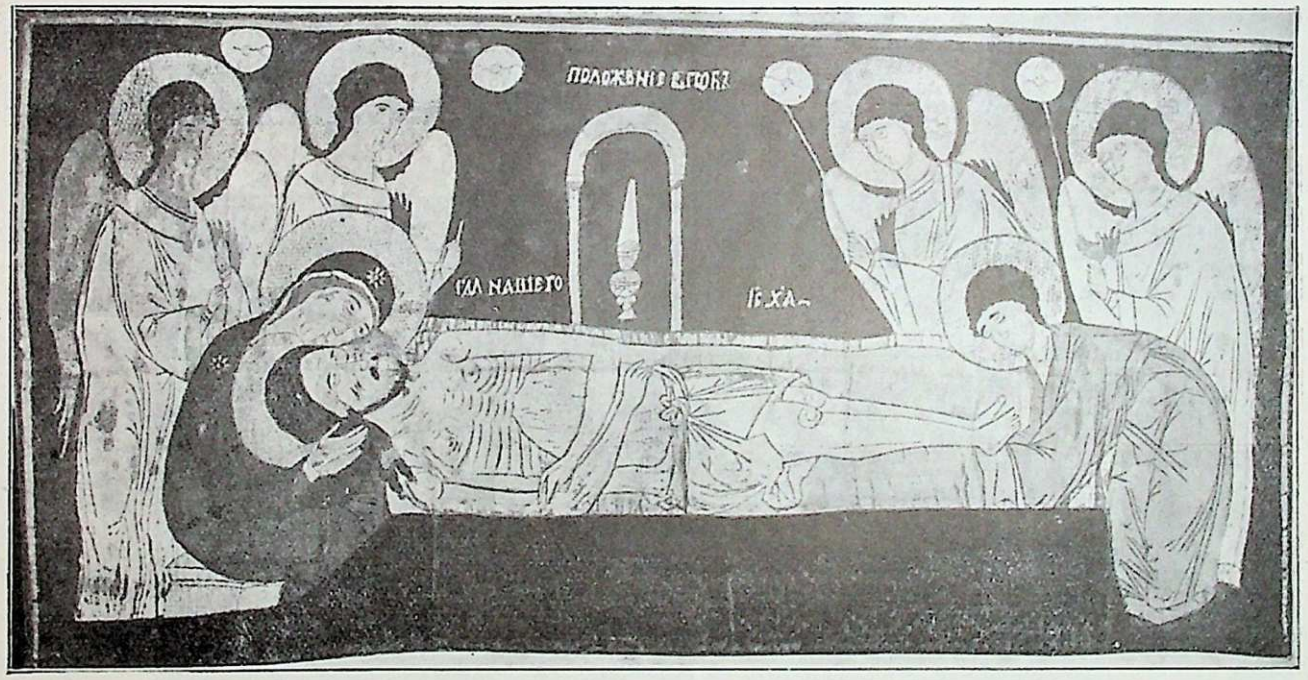
Спаситель зображується на обох дверцях у тому самому одягови: багровий хитон повисше кісток і білий гіматій, перекинутий від пояса через ліве рамя і плече; в першому разі (причастіє тіла) — свобідний конець гіматія розвівається; в другому разі він спливає свобідними складками в низ. Можливо, що іконописець бажав зобразити таким робом момент першого руху при повороті Христа від стола в сторону Апостолів, та його спокійну поставу в другій дії — причастія крови.

TULA-online.org

Порівнуючи се зображення з однородними давнійшими, ми переконуємося, що взірцем для нього могло служити тільки зображення в роді того, яке видимо в московському Євангелію 1339 р. (А. Успенскій: Очерки по исторіи рус. искуства, I. ст. 313), або вчасти така ікона, яку подибуємо в стінописи ярославськоі (моск.) церкви св. Николи (Н. Покровскій: Евангеліе въ памятникахъ искуства, ст. 283). Зображення самого сюжету Евхаристіі на царських вратах находимо ще в збірці Н. П. Лихачева, які ще тим інтересні для нас, що мають у своїому закінченню й Благовіщення (И. Грабарь: Ист. русск. иск., VI, 213), чого на нашій памятці немає.

Іконописно — зображення це представляє немалу ціну. Висше була згадка про влучне розміщення Апостолів і ріжноманігність архитектурних обрисів, через що обі части ікони, хоч в дійсности повинні би бути тотожні, не повторяються. Допустивши раз сю художну вольність у рисунку, іконописець покористувався нею й дальше в часі малювання, тай наложив на оба рисунки тла инші краски, отже — коли на правій стороні всі бокові стіни і повздовжний дах значені чорною краскою з густими пробілами, то на лівій стороні те саме зазначено киноварю і вохрою. Мало того, гіматій на ап. Петрі, раз — зелений, другий раз білий.

Цієї композиції в цьому місці більше немає на галицьких памятниках; зате вона живе глибоко у XVII. в. на царських вратах північноі Руси.



25. Плащениця шита шовками у пол. XV. в. із Жиравки, нашита на поч. XIX. в. на вишневий брокат. (100×50 cm.)

Шиті шовками і золотом фігури молитовного ряду з оплеччя золочівського фелона і плащениця із Жиравки замикають сей ряд памяток XV. в. Часову приналежність сих памяток засвідчують найкраще рисунок постатий, композиція положення у гріб і гамма красок. Ці шитва мають ще всі знамена вольноі мистецькоі творчости. Невільнича залежність од шаблонів і традиції, ця знаменна риса цехового ремісничого шитва і малярства пізніщого часу, тут зовсім бракує.

В плащениці основою шитва був ясновишневий шовк іматія — намітки Богоматери. По ньому шито фігури, оставляючи дрібні смужки основи для означення ліній рисунку

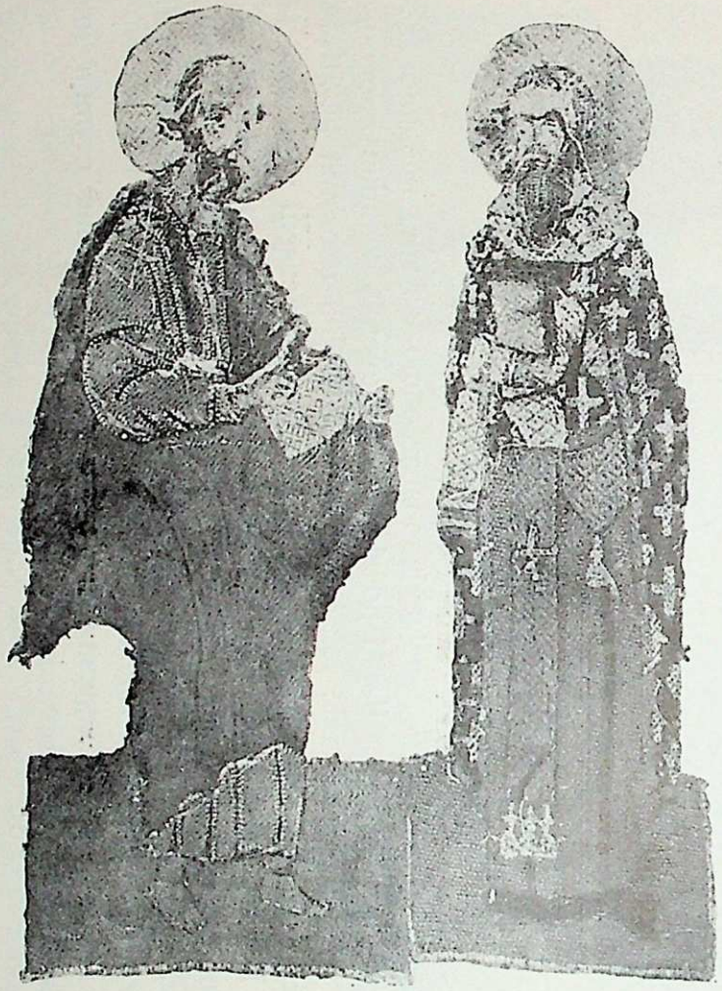
TULA-online.org

26.

27.

26—27. Деталі лівого і правого боку плащениці із Жиравки.

TULA-online.org



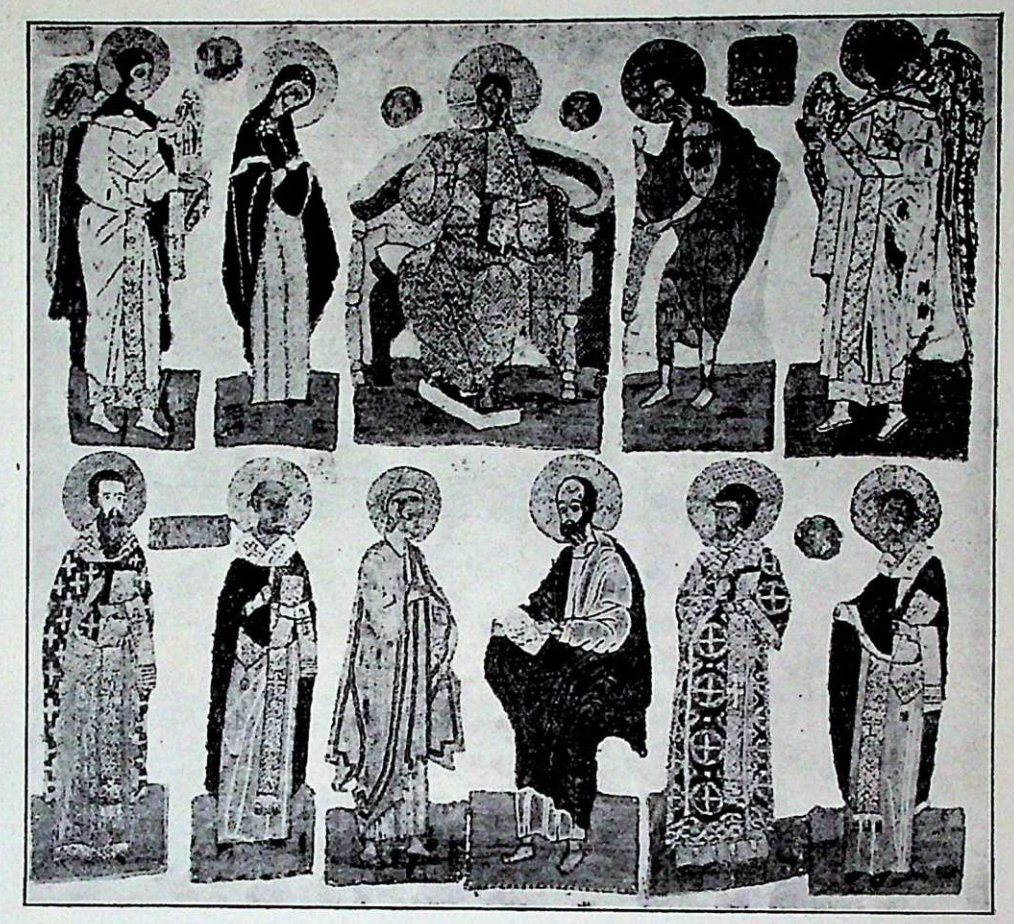
28. Оборот золочівського шиття з ясно означеними лініями швів.

29. Деталь лицевої сторони шиття золочівського оплеччя. (9×28 cm.) (11×28·5 cm.)

TULA-online.org

тіла, одежі, пробілів і описи. Тіло Христа і плащі пристоячих ангелів загафтовані сирим шовком сріблисто-сірих тонів; пелена і одяг ап. Івана видержані в ясному теплому золотисто-жовтому тонови; під багряним іматієм на голові Богоматери є смужка синьої намітки.

В сучасному видови плащениця находиться мабуть з поч. XIX. в., коли то її перенесли на звичайний темно-малиновий брокат і вивели напись: „Положенїе во гробѣ“.



30. 11 фігур деісісного ряду з оплеччя золочівського фелону кін. XV. в.

Золочівське шитво знаменне аплікаційно-килимовою злукою поодиноких частин зашитих піль через кілька рядків. Шви і розділи загафтованих клинців виступають доволі ясно на гранях як приземного тла, так і поодиноких частин постатий (ч. 28—29).

Кольористика цієї памятки галицького шитва нагадує насичені тони київських мозаїк і давніх емалій. В цему шитві переважає срібна нитка у — вінцях, на одягови Спаса і ризах Василія Великого та Івана Злт. Спідні одяги держані переважно в синіх тонах на постатях Василія, Николи, Петра, Богоматери, Івана Хрт., Павла і Григорія; оплеччя престола і його тло рівнож в синіх тонах.

Впрочім на верхніх ризах переважають багряні тони ріжних ступнів насичення із гармонійними пробілами, та сіраві тони умбри.

TULA-online.org

Ікони XV на XVI. вв.

На грані XV. і XVI. вв. находиться декілька ікон індівідуального художнього походження, але з виразними слідами чи то дещо чужого впливу, чи то деяких знаменних для пізніщої масової творчости XVI. в. ціх. Це є: Деісіс з Волцнева, сильно рисовані і мальовані Апостоли іконостаса з Каменки стр., Богомати з Яричева ст. і Микола з Торок.

Тла сих ікон держаться в тонах слонової кости — ясніщому і темніщому вощано-жовтому, залежно од загального колориту самої композиції. Спільними ціхами цих ікон є ясний лаконичний рисунок з чисто графічним підчеркненням постатий і рухів; невелика гамма основних красок, завсе добре згармонізованих спорідненими тонами; рухи поста-

31. Деісіс початку XVI. в. із Волцнева 67×43×11·5 cm).

тий легкі, спокійно величні; вираз лиць лагідно поважний, а в яричівській і волцнівській іконах радісно милий; одяги повівні без зайвих складок і золотих ниток; краєвид у зачаточних формах.

Волцнівське молення було писане в ярких тонах по давнім традиціям доброі школи з вольним розміщенням усіх постатий, без орнаментаційного оброблення приземного тла. Тільки пара ключів — один чорний, другий червоний, завішених гейби в ритмі руху на червоній нитці перекиненій через ліву руку ап. Петра (ч. 32), свідчить про деякий вплив західного малярства, що вже з XIV. в. випосажує святих деякими подробицями іх індівідуального значіння в небесній ієрархії і життя на землі.

TULA-online.org

32.

33.

32—33. Постаті правої і лівої сторони Моління початку XVI. в. із Волцнева, (разом 117×43 cm.)

TULA-online.org

Зате мистець молення з Лисятич, зараз по сусідству з Волцневом, що дійшло до нас в невеличкій частині із зображенням ап. Петра і Василія В., мабуть близко тогож часу, злучив цей ключ Петра із спливаючими в діл складками іматія в одну орнаментаційну цілість. Отож чуже для ока східного церковника немовби скрилося у загальній композиції, як це сталося в золочівському шитві (ч. 30). Вплив чужого виявився також у готичній стилізації кириличних написів на знаменних для зах.-евр. малярства XIV — XV. в. розвинутих острими заломами звитках. Впрочім обі постаті так легко і ясно нарисовані і викінчені в малюнкови, що глядач мусить признати за творцем сеї ікони велике індівідуальне мистецтво.

Яричівська ікона Богоматери — Одигитрії (путеводниці) (ч. 39) вражає видця перш усього розмахом рисунку. Дещо більше як в природну величину майже погрудне зображення промовляє до нас прекрасною величністю обох постатий, нарисованих без закиду. Сю красу ікони підчеркує і оживляє видержана в киноварних і вохряних тонах гамма красок, та блеск теплої черні очий. Лице, уста і шия Богоматері передають цвитучу молодість і мягку силу дівочого тіла. Так простими засобами рисунку і краскової техники міг тільки добрий творець виявити так великі досягнення і можливости свого мистецтва.

34. Останки лисятицького Молення поч. XVI. в. (41·5 × 76 × 1·5 cm.)

Ікони молення з Каменки стр. (ч. 35—38) відзначаються пишною яркістю контрастових тонів і сильним рисунком цілости і деталів, що все було підчеркнене матовим тоном золоченого злегка проритого у ромби тла. Судячи по височині повних зображень, ікони сі творили дуже поважну іконостасну стінку довжиною на 7 і висотою на 4 m. Цей іконостас свідчив про велике мистецтво галицькоі землі на переломі XV до XVI. в., що ще знало, любило і умієтно продовжувало традиції византословянськоі іконописі минулих віків.

На основі розгляду повищої групи ікон ми маємо основу сказати: мистецтво це — без манєри, без випадкового глядання чогось неозначеного, без примусу майстерства, лише прекрасне простотою і силою рисунку, дуже близкого до дійсности навіть у подробицях, було надхнене ясністю замислу й довершене руками, що вповні володіли техникою пластичноі мови у передачі не тільки художнього замислу, але й краси і поваги реальноі дії. Мистецтво це, виявлене ось тут на невеликій слількости памятників іконописи, було вислідом безперечного розцвіту ii.

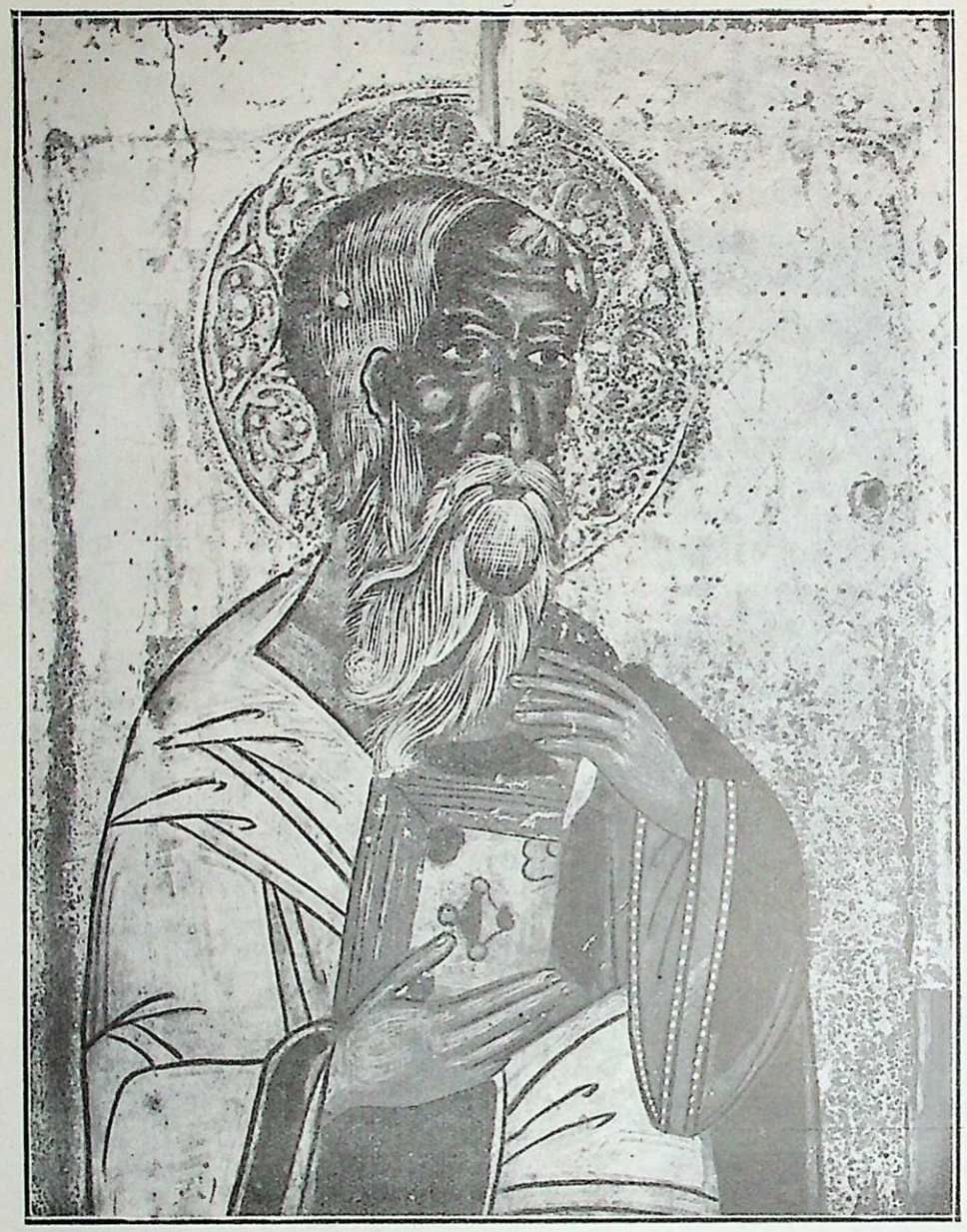
TULA-online.org

35. Богомати

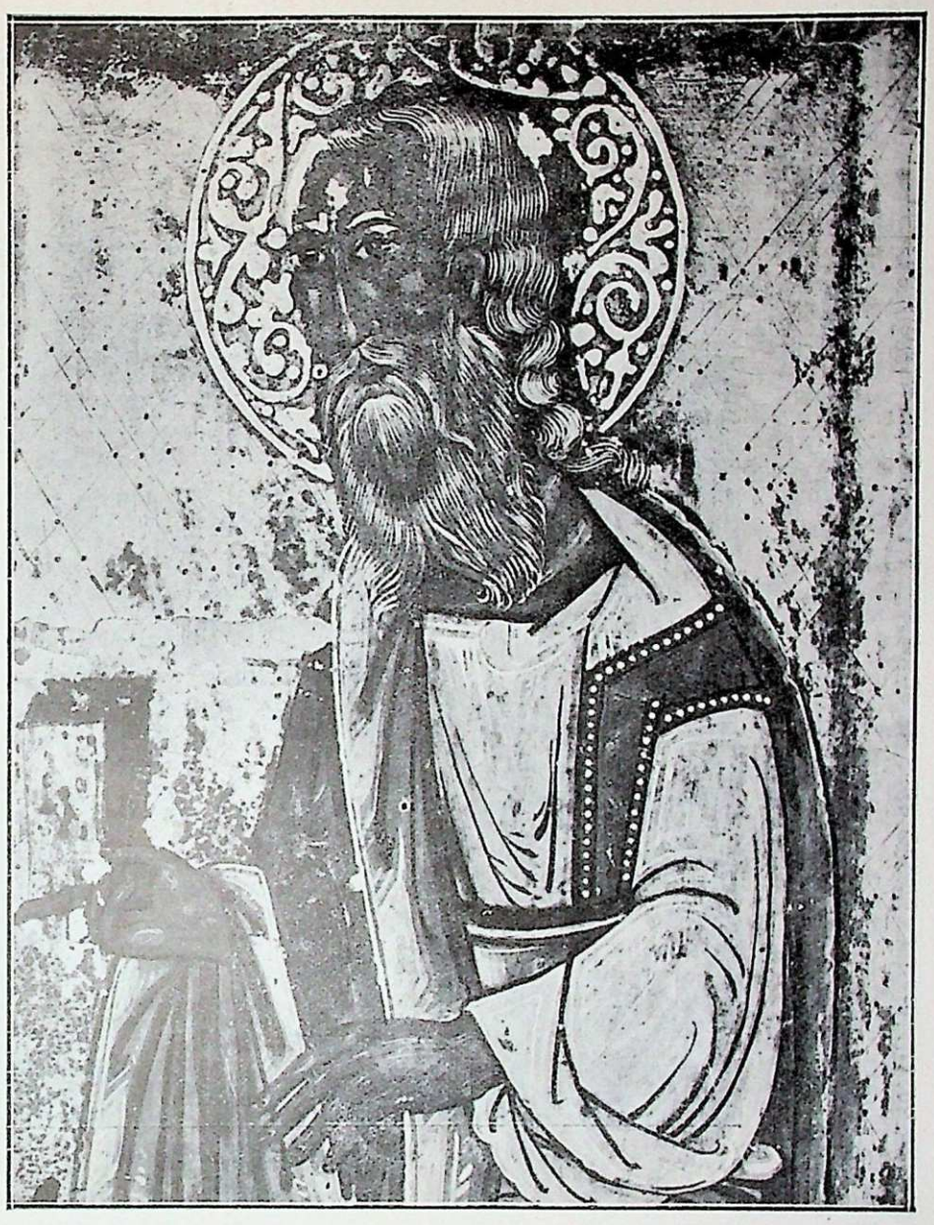
36. євг. Лука

із камянецького іконостасу початку XVI. в.; ікони широкі по 43 cm.

TULA-online.org



37. євг. Матій, шир. 37 cm.



38. євг. Марко, шир. 34·5 cm.

із камянецького іконостасу поч. XVI. в.

TULA-online.org

До нас дійшло невелике число сих памятників глибокого почування краси і сильноі художньоі творчости кінця XV. і початку XVI. в., але іх — як на умовини культурно-національного життя Галицькоі Землі — все таки доволі набралося. Бож — затрата само-

39. Ікона Богоматери-Одигитріі поч. XVI в. із Старого Яричева.
(89 × 104 × 2·5 cm.)

стійности в 1340. р., постійні войни і напади на Подністрівя, закріпощення селянства, національно-релігійний гніт, обідніння ремісництва і купецтва, а в наслідок цего попит на дешевшу продукцію, а там ремісничо-цехове суперництво в продукції і заробіткови — усе те разом вело безумовно до упадку самостійноі мистецькоі творчости.

TULA-online.org

Суспільно-історичне тло розвитку галицькоі іконописи в XVI. в.

Порівняно з XV. в. доходить до нас із XVI. в. дуже велика скількість ікон. З огляду на звязок ікони старшоі доби з монументальним мистецтвом фрески і мозаіки, та з мінятюрою пергаменних рукописів, на основі археологічних находок та довготревалого матеріялу церков давніх часів, що дійшли до нас по містам, можна і належить думати, що давніще переважала на галицькій землі фрескова техника. Оживлення українського церковно-національного життя протягом XVI. в.— в одпір політично-релігійному напорови Польщи на західно-укр. землях — було джерелом поширеного церковного будівництва на Подністрівю і Підкарпаттю. Будівництво це мусіло вдоволити потреби приросту населення, тимто з попереднього часу не багато ікон годилося для ужитку — чи то ізза ветхости матеріялу, чи ізза малих розмірів, чи ізза наставшого вже другого смаку. Впрочім з доби можливоі переваги фрески — рухомих ікон не багато могло бути.

Доба XVI. в. виказує значну скількість деревляних церков. Іх не малювали внутрі, бо годі було примінити дорогу темперову технику до значних розмірів площини стін навіть невеликих церков. Ввиду чого появилася потреба писати станкові ікони.

Був ще один дуже важний момент чисто техничного значіння, з огляду на який мусіло розвинутися станкове мистецтво на місце колишньоі стінописи. Мозаіки і фрески ми находимо в церквах о високих копулах, з яких спливають через вікна потоки мягкого скісного світла. Це світло проясняло усі стінні мальовила навіть під зводами хорів. Зате в невеличких деревяних церковках ми стрічаємо иноді тільки три віконця: західне, що освічало притвор і жіночник, південне або північне для освітлення середньоі церкви і іконостасноі стінки, та східне повище напротив престола. А що стіни церков із соснини або яличини звільна червоніли смолистою патиною, а дубові і тополеві сіріли на темно, тож на них всяка ікона губилаби значну частину мистецького ефекту, та без належного освітлення оставалаби хиба пятном на стіні. Не оставало ничого иншого, як вставляти переважну частину ікон в іконостас. Колиж згодом іконостас став дійсно єдиним місцем, на якому могла зосереднитися увага всіх, то протягом часу для його освітлення появилися два противлежні вікна у середній церкві, що освічали іконостас з півночи і півдня снопами рівномірного світла.

Станкові ікони давні — в міру перерібки староі або будови нової церкви, та відповідно до моди і смаку в даній місцевости — не лише переносили з одного місця на друге в самій церкві, але й передавали далеко на инші села, через що в рідкій церкві не найдемо дивноі мішанини давнини ріжних часів і мистецьких шкіл.

Мистецька творчість XVI. в. розвивається на тлови организації сил культурно-національноі праці — тож і цехової организації іконописців. Було це природним вислідом політично-економічних умовин тодішнього життя гал. України. Польський елемент за минулі

TULA-online.org

два століття влади на західних полосах православноі України настільки скріпився і поширився, що торгові осередки Червоноі Руси ставали вже виразно польськими, а глуха провінція вже стала пронизуватися ним. Замки, поміщичі городи (grody), хутори і кляштори були якраз носіями і представниками сього постепенного походу — поширення впливу Польщи на Русь-Украіну. По давнім традиціям живого ще в Польщі XVI. в. середновіччя цей похід означував насадження новоі латинськоі віри і принціпову боротьбу католицтва з православям. А в міру закріплення польськоі влади на землях украінських слабшала іх звязь з рідною традицією навіть у мистецтві. Коли протяом усього XV. в. первісні малюнки в Люблині, Сандомірі та Кракові могли бути по свому характерови і мистецькому походженню чисто візанто-руськими; коли близким до цегож мистецтва аж до половини XVI. в. було все пластичие випосаження вірменськоі катедри у Львові у різьбах в камені і фресковій стінописі, то все те свідчило тільки про велику силу мистецького розмаху автохтонного населення Червоноі Руси і Холмщини.

Очивидно до мистців, що були зорганизовані на основі постанов міського німецького права у спільних малярських і гафтярських цехах без огляду на іх мовно-церковну приналежність, не скоро докочувалися національно-релігійні спори і ріжниці, проваджені верхами влади. Мистці оставали майже завсе далекими од спорів, бо звичайно гарне вражає видця не світоглядом мистця, тільки його умієтністю. Згодом немистецький погляд на справу політика начинає виріжняти чужі для мистецтва моменти як основу осуду даного твору не тільки під оглядом його пригідности для наміченоі цілі, але й під оглядом мистецькоі вартости. Сталося те якраз на територіі Галицькоі Украіни під конець XVI. в., колито у Львові і по иншим містам червенськоі землі одні малярські цехи обєднували в собі і православних украінців і католицьких поляків-малярів. А що православні украінці здавен добре малювали, бож були випробованими представниками свого мистецтва — вибраними з широких мас православного украінського люду, то нич дивного що воии малювали скрізь, куди іх як добрих майстрів закликали. Украінці-мистці малювали костели, тож надавали певний тон і напрямок мистецькій творчости, творили певний ясноозначений стиль. До сього стилю підтягалися мабуть нечисленні тоді по малярським цехам Червоноі Руси — мистці католики-поляки, що виходили одиноко з рідкоі сіти польського католицького населення городів, та ще тоншоі і рідшоі сіти неукраінських насельників усієі краіни.

Всі отсі обставини засвідчує пастирський лист львівського аеп-па Дмитра Соліковського 10 липня 1596 р., яким він засновує католицьке братство малярів. В цему листі між иншими говорить він таке: „між нами пробувають малярі схизматики, що досі дуже уперто тревають у своіх блудах та ними намагаються через свої малюнки заразити наші святині — з погордою і кривдою для святоі церкви, іі установ і власти".

Очивидно, що зображення ікон по приписам тільки семи вселенських соборів і по постановам помістних православного світа синодів, от хочби в благословенню X-а, або через приміщення латинників і ляхів по лівій стороні страшного суда з достойниками західного світа в огненній пащі аду, було і кривдою і наругою для західноі церкви — але скоріще невольною, як вольною. Тим паче, що Данте в свойому „Пеклі", навіть багатьох достойників своеі церкви і суспільносги бачив якраз як правовірний син католицькоі церкви і гарячий італійський патріот, а галицькі іконописці йдучи за південнословянськими зразками, виводили там поруч Греків і Русь. Але діло не в цему, лише в тому, що тільки так пізно з'явилася свідомість ріжниці і потреби розріжнення малярів-католиків од іконописців-православних, як представників двох світів: Сходу, що по давнім традиціям розвивався на галицькій землі і Заходу, що на неі вже більше трьох віків

TULA-online.org

напирав. Примирення отсих ріжниць могло статися тільки через залишення мрій про незалежність колишнього галичо-волинського князівства, що сталося через приняття акту люблинськоі унії 1569 р. і через відречення од православія, до чого стреміла унія церков, запопадливо ведена з заходу ще з половини XIII. в. і до Берестейського акту 1596. р. Латинський архієпископ галицькоі Руси і польський патріот — ясно одмітив це в реченні про можливість приналежности до латинського брацтва малярів-русинів, що „в своіх обрядах заховують з нами мир".

А що дух нових мистецьких напрямків класичного реалізму романського і германського світа вже здавен проникав на схід і в першу чергу обхоплював мистців західноі України, тож ясно — що на сій области мусіла статися та переміна в мистецькому житті, з якою ми стрічаємося у всіх творах цієі доби. Переміну цю, як одхил од традиційного словяно-византійського іконописання сходу Европи і нахил до нового малярства романо-германського заходу Европи піддержали безперечно дух церковноі унії і необхідність самооборони рідкого тоді на західних землях України латинства. Іконописці унияти стали все більше приглядатися до випосаження костелів, щоби уловити духа західноі церкви, з якою вони тепер мали творити одну католицьку єдність. З другого боку бажання православних іконописців вдержатися на первісних позиціях значіння і заробітку прискорювало момент збіжности розбіжних напрямків, отож появу в самій православній церкві — посереднього властиво галицького мистецтва XVI. в., так ріжного і самобутного в рядови инших місцевих і національних мистецтв східного і південного Словянства.

Умовини переходу од іконописи до живописи. З мистецтвом діялося тут те саме, що й на инших полях культурно-національного життя західноі України та взагалі усього православного Словянства. Живий звязок і осередок усього православного світа — Царгород уже з половини XIII. в. став погасати. На чорноморських степах гуляли монгольські орди; зі сторони найблизчого азійського сходу напирали на Константинопіль полчища тюрків-могамедан, а по морю і дунайським шляхам підходили до нього, тіснили і грабили його найріжніщі групи католицького Заходу. Політично-економічна сила блискучоі і могутньоі колись візантійськоі імперіі маліла і меркла. Церковно-словянське письменство, сей вицвіт доби творчоі сили і життядайного блеску византійськоі імперіі IX—XI. вв., на землях православного Словянства постепенно і постійно зміняло свій вид, обєм і зміст — під впливом національних мов, культурних взаємин і часових потреб живих національних организмів. В житті націй, навіть самих затурканих історично-політичними подіями, жевріли і проявлялися свої особливші творчі сили через твори безіменних поетів народноі словесности і людового мистецтва. В сій области кожна нація виявляла завсе свою індивідуальність і свою культурно-національну окремішність. Рівнож по свойому виборови переймала вона у скарбницю свого навіть найскромніщого письменства нові чужинецькі твори зі всіх усюдів, переробляючи іх на свій лад і світогляд. А кожноі націі мистці безупинно йшли своіми особливішими шляхами — по своій уміетности техничній, по силі свого почуття краси, та по економічній спроможности співгорогожан.

На землях західноі України найкраще виявилося це в церковному будівництві і мистецькому випосаженні рукописів та перших друків. Усю згадану вище мистецьку діяльність західноі України ціхує скрізь ii власна окремішність, хоча корінням своім галицьке

TULA-online.org

мистецтво церковноі архитектури і орнаментики рукописів глибоко сидить у Византії великокняжоі доби на Украіні. — Нові часи приносили нові потреби. Колись жива традиція византійського мистецтва і церковно-словянськоі письменности ставала тільки символом нових культурних напрямків життя серед нових історично-політичних і економічно-суспільних умовин.

Давня замкнутість православного світа перед всякими небезпеками з боку латині безумовно пала на ферраро-флорентійському соборі 1437-9. р., колито імператор Сходу просив папу і імператора Заходу за порятунок перед Могамеданством. Захід вихіснував політичну слабину свого давнього противника і став ще більше агресивним на областях його колись виключного кола впливів. Напір цей виявився між иншими на західних землях Украіни у релігійно-національній нетерпимости Польщи до Руси. Нетерпимість ця росте повільно, та після державно-централістичноі перемоги Польщи над Литвою і Руссю в Люблині 1569. р. виявляється завзятою непримиримістю польсько-католицького світогляду і безумовною погордою для усього русько-православного мужичого світа. Загорілася вікова боротьба двох світоглядів, що виросли з первісних традицій Сходу й Заходу, а там перейшли через сусідсько-політичні ворогування і зазіхання, а ще дальше стали висловом стремління одних поневолити -- а других не датися, та наконець стали виразом противенства двох полюсів життя — робучоі сили і капіталу.

Доба церковно-релігійноі боротьби з чим раз ясніщим вирізненням в політичному, суспільному, економічному і особовому житті людий непринадежиих до пануючоі релігійно-національноі организаціі мусіла довести до певного захитання давнього світогляду. І так, коли мистець XV. в., а тим паче попередніх літ, жив у певности свого правовіря, і в сій певности по вірі своій і по теплому почуванні неозначеного і неухвитного потустороннього — творив із самих глибин свого мистецького єства, то твір його мусів виявляти на вні особливші цінности мистецькоі щирости і індивідуальности. Колиж мистець XVI. в. став постійно стикатися з напастями одноі віри і церковноі громади на другу, та якоісь иншоі на ці обі, та почав вдумуватися в дійсно бездушне безвіря отсих самих найзавзятіщих напасників на чужу святиню — він мусів захитатись у своій певности свого власного правовіря. А що проста народня мова і буденний побут вривається все більше в життя церкви, а з часу, коли церква стала осередком самооборони нації, доходить народній побут і простонародня мова в ній до особливші давніще немислимоі ваги, тож нич дивного, що й мистецький світогляд художника мусів піти новими шляхами. З постепенним занепадом простоі щироі віри, із затратою первісного обрядного стилю, мусів появитися і в мистецтві перелом од давнього до нового. Сим новим був дух реалізму і раціоналізму, що йшов на місце первісноі прямоти, щироі простоти й теплоі сердечноі любови мистця до предмету віри і зображення.

Віра і мистецтво. Давні мальовила церковні промовляли до вірних особливішою мовою поезіі релігійних символів і викликали у всіх серцях той настрій набожного вникнення в тайники своеі душі, каяття за вольні й невольні гріхи, сердешноі молитви і радісноі надіі на царство правди, та віри в рай на землі, який і мали викликати іконописці своім святим ділом.

Таке проникнуте глибокою вірою і чистим життям відношення іконописців до свого заняття було навіть приписом для них. Сіененські малярі называли себе в сво-

TULA-online.org

йому статуті тими, що „милостию божою зображають надприродні речи, виконані силою святоі віри“. В старих рукописях сказано: „Горе пишꙋщимъ свѧтыѧ божїѧ книгы, и страха божїѧ и вѣры прабы въ сердци богꙋ неимꙋще, таковыи осꙋженъ єсть мꙋцѣ вечнѣй и огню негасимомꙋ“. Автор афонськоі Ермініі — монах Діонисій велів ученикам іконописі розпочинати свою науку такою прилюдною молитвою в церкві в прияві і після возгласів священника: „Боже, Господи всего істнуючого, освіти і розясни мою душу, серце і ум твого слуги імярек; веди його руку, щоб він зміг достойно і досконало написати образ твій, твоєі пречистоі Матері і всіх святих для твоєі хвали і ради звеличання та укріплення твоєі святоі церкви... Освободи його від всякоі діявольськоі спокуси, що противиласьби твоім заповідям — молитвами твоєі пресвятоі Матері, преславного апостола і євангелиста Луки і всіх святих. Амінь.“

Про доконечність відношения іконописця до свого діла як святого і богувгодного свідчать не тільки сей і инші уступи афонськоі малярськоі Ерминіі, але й постанови Московського Стоглавого Собора 1551 р. Глава 43 соборних відповідий постановляла „Ѡ живописцехъ и о честныхъ иконахъ“, щоби на них звертали бачну увагу представники церковноі єрархіі. „Живописцемъ подобаетъ тщанїе имѣти ѡ начертанїи плотскагѡ взображенїѧ Господа Бога и Спаса нашего Іс Хр҃а и пречистыѧ его Богоматере и небесныхъ силъ и всѣхъ ст҃ыхъ ижъ ѿ вѣка богови ꙋгодившихъ. Подобаетъ быти живописцоу смиреноу и кроткоу, благоговѣинꙋ, не празднословцꙋ, не смехотворцꙋ, не сварливꙋ, не завѣстливꙋ, не пїаницы, не грабежникꙋ, не ꙋбїйцы. Наипачежъ хранити чистотꙋ дꙋшевнꙋю и тѣлеснꙋю со всѧцѣмъ ѡпасенїемъ; немогꙋщимъ же до конца тако пребыти по законꙋ женитисѧ, и бракомъ сочетатисѧ и приходити ко ѿцемъ дꙋховнымъ на частѣ и во всемъ ꙋвѣщатисѧ...“, та жити по постановам віри в пості, молитві і всякій чесноті... та писати ікони „по ѡбразꙋ и по подобїю и по сꙋществꙋ, смотрѧ на ѡбразъ древнихъ живописцевъ и знаменовати[1]) зъ добрыхъ ѡбразцовъ“. Таких іконописців буде цар мати в своій ласці і нагороджати, а святителі будуть іх берегти і поважати вище простих людий. Своіх учеників приводитимуть живописці до духовних отців на науку правовірного життя. „И аще которомꙋ (ученику) ѡткрыетъ богъ таковое рꙋкодѣлїе и приводить того мастеръ ко свѧтителю...“ показати успіхи ученика. Як архієрей дізнався і про богобійне життя учня, то благословить його і заохотить на дальше діло, та почтить його більше ніж простих людий. „Аще комꙋ недасть (Бог) таковыѧ рꙋкодѣлїа, ꙋчнетъ писати хꙋдо, или не по правилномꙋ завѣщанїю... ꙋченикꙋ ѡномꙋ иконнаго дѣла ѡтнюдъ не касатисѧ... аще кто ѡтъ тѣла живописцевъ ꙋчнетъ талантъ скрывати ежъ емоу далъ богъ и ꙋченикамъ по сꙋществꙋ того не ѡддасть, таковыи ѡсꙋженъ бꙋдеть ѡтъ Бога сокрывшымъ талантъ въ мꙋкꙋ вѣчнꙋю“. Майстрів й учеників, що будуть жити проти сих правил і творити діло боже недбало — належить вилучити з церкви під загрозою прокляття.

„А которыѧ по се времѧ писали иконы не ꙋчас самовольствомъ и самоловкою и не по ѡбразꙋ, и тѣ иконы промѣнѧли дешево простымъ людемъ поселѧномъ невѣждамъ, ино тѣмъ запрещенїе положити, чтобы ꙋчилисѧ ꙋ добрыхъ мастеровъ. И которомꙋ дасть Богъ ꙋчнетъ писати по ѡбразꙋ и по подобїю, и тотъ бы писалъ; а которомꙋ не дасть Богъ и имъ въ конець ѡтъ таковаго дѣла престати, да не божїе имѧ таковаго ради писма похꙋлѧетсѧ...“ За непослух царська кара ім, а якби вони говорили, що з того живуть, то не зважати на те, бо „не всѣмъ человѣкомъ иконописцемъ быти. Многа бо и различна рꙋкодѣйствїа подарована быша ѡтъ Бога, ими же человѣкомъ препитатисѧ и живымъ быти и кромѣ иконнаго писма, а божиѧ ѡбраза во ꙋкоръ и въ поношенїе не давати...“ „А ижъ ѡтъ хитрыхъ и гораздыхъ мастеровъ живописцовъ ꙋкрываетъ которыи талантъ что емꙋ богъ далъ, инѣхъ не наꙋчитъ и не ꙋкажетъ да бꙋдетъ ѡтъ Христа ѡсꙋженъ скрывшимъ талантъ въ мꙋкꙋ вѣчнꙋю, и того бо ради живописцы ꙋчите ꙋчениковъ безъ всѧкаго коварства, да не ѡсꙋжени бꙋдете въ мꙋкꙋ вѣчнꙋю“ (Стоглавъ. Царскїѧ вопросы и соборныѧ ѡтвѣты, Москва, 1890, ст. сє҃—сгі҃).

---

[1]) зрисовувати.

TULA-online.org

Отсей погляд на іконописне діло, як на богувгодне, не обчислене на зиск — заховався серед іконописців афонських черців і до недавніх часів. Споминає об тім Дідрон 1845. р. в *Ἑρμηνεία* (переклад Schäfer-a 1855 р. ст. 32), наводячи слова о. Макарія з Карес: „Перше були кращі кисти, знамениті краски, вправні руки, теплі серця; тоді писали (малювали) помалу, зі увагою, щоби зобразити дивно красні діла і собі заслужити небо".

Вимагали від малярів тверезого і богобійного життя по правилам католицькоі церкви й устави краківського цеху малярського з 1581 і 1766 р. (Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, I, ст. 301—2 і III, ст. 447, уступ XII). В привілею для краківських малярів короля Стефана Баторія з 5 марта 1581 р. сказано: „ні один товариш не сміє святкувати або від роботи вставати без дозволу і згоди майстра, то є — якби хотів на пиво ходити, час дармо гайнувати, або приставати з женщинами легкого поведення". А в уступі XII. уставу з 1766 р. приписується товаришам і браттям малярського цеху життя тверезе і богобійне.

TULA-online.org

Тематичний зміст ікон XVI. в.

По своєму змістови ікони XVI. в. складаються: з довгих іконостасних Моленій, великих намісних ікон Спаса і Богородиці (поясні зображення) з Апостолами і Пророками на рамах, більших празників, царських дверий, малих празників, зображень Спаса-Учителя (в ріст) та Спаса-Пантократора в небесному кругови, Миколи, арх. Михаіла, Пятниці-Параскеви з лицевим життям (легендою) на рамах, Соборів — Пр. Богородиці і Ангелів, Страстий і Страшних Судів.

40. Права частина Моленння з Далеви (вис. 76 cm.).

Найменша ікона „Моленія“ з Волцнева коло Стрия (Нац. Муз. ч. 186, з виміром 183 × 43 cm.) має тільки сім фігур, по три праворуч і ліворуч осереднього зображення Спаса, а саме:

5 ап. Петро	3 арх. Михаіл	1 Богородиця	Спас	2 Іван Хрестит.	4 арх. Гавриіл	6 ап. Павло

На инших число зображених Святих буває: 8, 10 і 12. Тоді до зображень основного типу додають іще:

TULA-online.org

41. Осередок ікони Молення з Далева.

42. Ліва частина Молення з Далеви (довжина всеї дошки Молення є 377 cm.).

TULA-online.org

11 Теодосій В.	9 Дмитро	7 Никола	Основний тип: Спас і 6 осіб	8 Василій В.	10 Георгій	12 Антоній В.

В музейному Моленню з Далеви (ч. 40—42) замість св. Николи і Василія зображені евангелисти Іван і Матвій, а в Ставропиг. Моленню ч. 150 від 7—12 находимо Івана Злт., Григорія Двоєслова, Антонія Вел., Николу, Евфимія і Савву. Належить завважати, що арх. Гавриіл в обох іконах стоїть за Богородицею (3), а не проти неі (4). Довгота сих ікон залежала очивидно від ширини іконостасного лука та доходила до 464 cm. (Ставроп. Інст.) і 7 m. на хорах у парохіяльній церкві у Крехові.

Над царськими дверми, звичайно повними нерізбленими, з зображенням традиційних — Благовіщення і чотирьох Євангелистів, находився „Нерѵкоткоренный образъ Господа нашего Іѵса Христа“, що деколи, як се видимо на останках колишніх царських врат з Либохори (ч. 44), сей образ творив з дверми одну архитектурну цілість. Над іконою Молення була звичайно ікона Пантократора (Спаса-царя ч. 56 на ст. 49), а горі неі Розпяття з Пристоячими.

43. Нерукотворений образ пол. XVI. в. з Долини (84 × 59·6 cm.).

На стінах середньоі церкви, по обох сторонах іконостаса висіли більші ікони Страстий Господніх; а дальше в жіночій церкві на західній стіні, або у притворі ікона Страшного Суда.

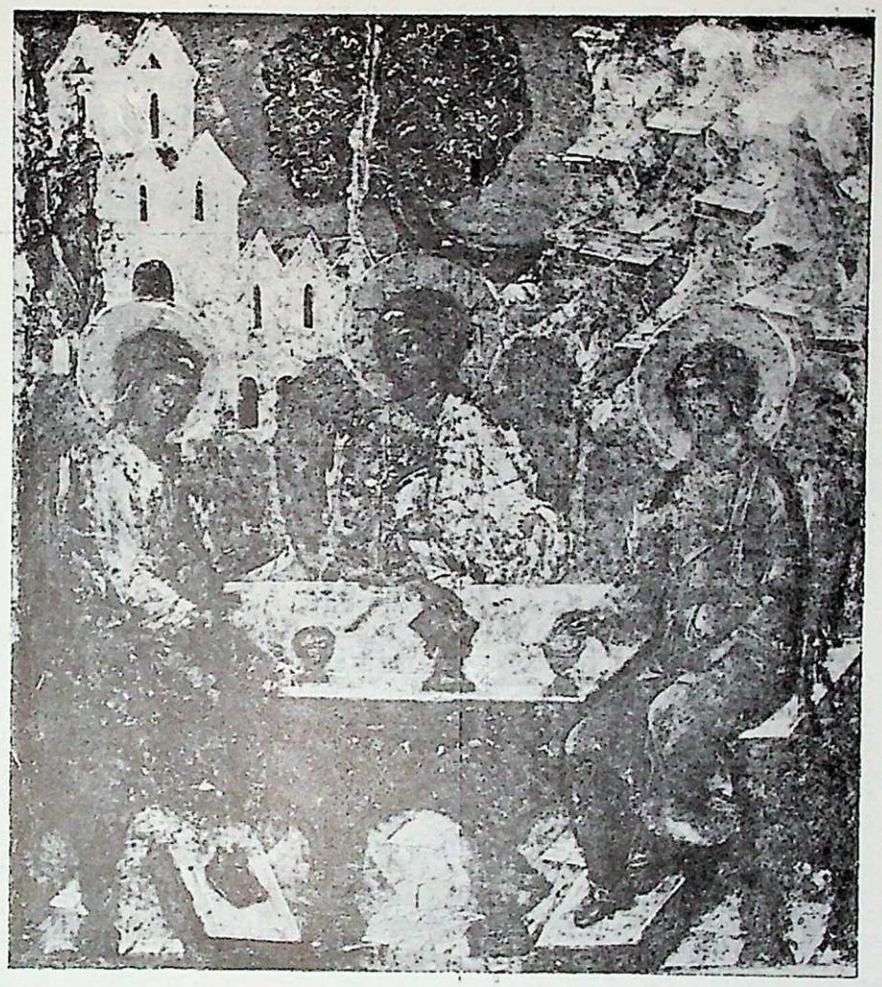
Празники обіймали звичайно богородичні і дванайцять господських свят: Рождество прсв. Богородиці, Введення в храм, Благовіщення, Успіння і Покров Богородиці, та Рождество Господнє, Стрітення, Богоявлення, Преображення, Воскрешення Лазаря, Вїзд у Єрусалим, Тайна Вечеря, Разпяття, Сошествіє в Ад, Воскресення Господнє, Вознесення, Сошествіє св. Духа, Воздвиження чесного Хреста.

TULA-online.org

44—45. Часть царських дверий з Либохори.
(верх: 70 × 40; половинка: 33 × 145 cm.)

TULA-online.org

46. Осередня часть ікони старозавітної Трійці пол. XVI. в. з Горайця (29·5 × 81 cm.).



47. Іконка ветхозавітної Трійці москов. письма кін. XVI. в. із Соколівки б. Бродів (ковчег: 22 × 25 cm.).

TULA-online.org

Крім цих ікон бували ще в іконостасі зображення старозавітної Тройці, в виді трьох ангелів у гостині в Авраама, та ікона Знамення. Ікона старозавітної Тройці могла становити і намісну ікону, як це виходить з величини фрагменту з Горайця.

Значна часть сих празників, особливо господських, перейшла в збірну ікону Страстий Господніх. Ся ікона визначалася з посеред всіх инших як розмірами, так і скількістю картин і числом зображених на них осіб. На ній лучилося все, що відноситься до дії, в одну симетрично-орнаментаційну цілість по отсій схемі Страстий Господніх пол. XVI. ст. з Угерець біля Ліска в Нац. Музею, ч. 397:

<table>
<tr><td>1.
Вїзд у Єрусалим</td><td>2.
Преображення</td><td>3.
Тайна вечеря</td><td>4.
Умивання ніг</td><td>5.
Молення о чаші</td></tr>
<tr><td>6.
Юда продає Христа
Христа ймають</td><td>7.
Христа ведуть</td><td>8.
Христос перед Анною
Анна роздирає одяг</td><td>9.
Христос перед Каяфою</td><td>10.
Судище Пилатове</td></tr>
<tr><td>11.
Ісус перед Іродом</td><td colspan="3" rowspan="3">16.
Розпяття Господнє</td><td>17.
Иосиф випрошує Тіло Христове у Пилата.</td></tr>
<tr><td>12.
Христа бють
Христос говорить з Пилатом</td><td>18.
Зняття з хреста</td></tr>
<tr><td>13.
Христа бють</td><td>19.
Положення у гріб</td></tr>
<tr><td>14.
Христа ведуть на пропятє</td><td>15.
Похід на Голгофу</td><td>21.
Воскресення</td><td>20.
Ісус сходить в ад</td></tr>
</table>

Така збірна ікона, подібно циклічним містеріям, творить одну цілість тільки на основі внутрішньої ідейної і часово-послідовної звязи межи поодинокими сценами, та на основі механичної злуки їх. Дуже ясно виходить се із Ермінії, що присвячує святим страстям — *τὰ ἅγια πάθη* §§ 285—319, в яких описуються: змова Юди з жидами, умивання ніг, тайна вечеря, молитва Христа, зрада Юди, Христос перед Анною і Каяфою,

TULA-online.org

48. Ікона-триптих Страстий 2-оі пол. XVI. в. з Угерець ліських (162·5 × 222 cm.)

49. Деталь 12 і 13 сцени Угерецьких Страстий (32 × 70 cm).

TULA-online.org

50. Схождення в ад сцена 20. Угерецьких Страстий (34 × 35 cm.)

триразове відречення Петра, суд Пилата над Христом, Юда з жалю повісився, Христос у Ірода, Пилат умиває руки, Христа бють, Христа висмівають, Христос несе хрест, прибиття до хреста, розпяття Христа, Йосиф випрошує тіло Господнє, знімають з хреста, плач на гробі, положення в гріб, сторожа у гроба, сходження в ад, воскресення, ангел являється мироносицям, Христос являється ім, Петро і Іван при гробі, Христос явився Магдалині, Христос із двома учениками в Емаус, Христос являється Апостолам, Хома вкладає руку, Христос являється ученикам на Тиверіядськім морі, трикратний запит Петрови, Христос являється Апостолам на горі в Галилеі, Вознесення Господнє, Сошествіє св. Духа. Механична злука цих образів зазначилася в тих іконостасах, в яких, подібно святопятницькому у Львові з пол. XVII. ст., сцени Страстий війшли осібним від празничного рядом в іконостас.

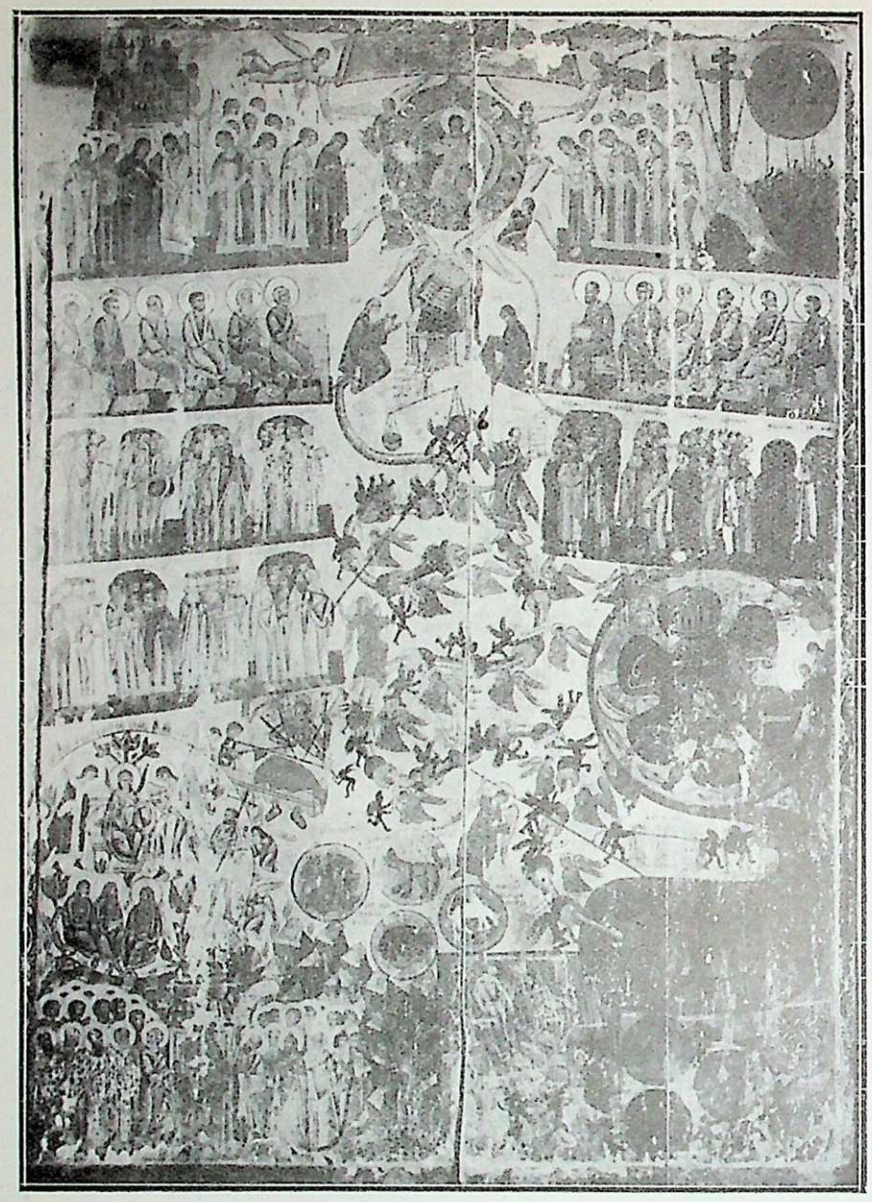
Іконописно ся ікона дає враження одноцільности як золотим тлом, так і строго декоративним розміщенням барвних частий на ньому. Вся композиція оперта на взірцях словяно-византійських, тільки на сцені „Христа бють“, та в групі жовнірів під хрестом видимо стремління до портретового зображення поодиноких осіб на реалістичний німецький лад.

В пейсажних частях поодиноких образів переважають архитектурні обриси, тільки в образках 5, 18, 19 і 20 видимо умовні зображення гір, що на сцені Сходження в Ад творять нагненими до себе верхами оваль підземного світа.

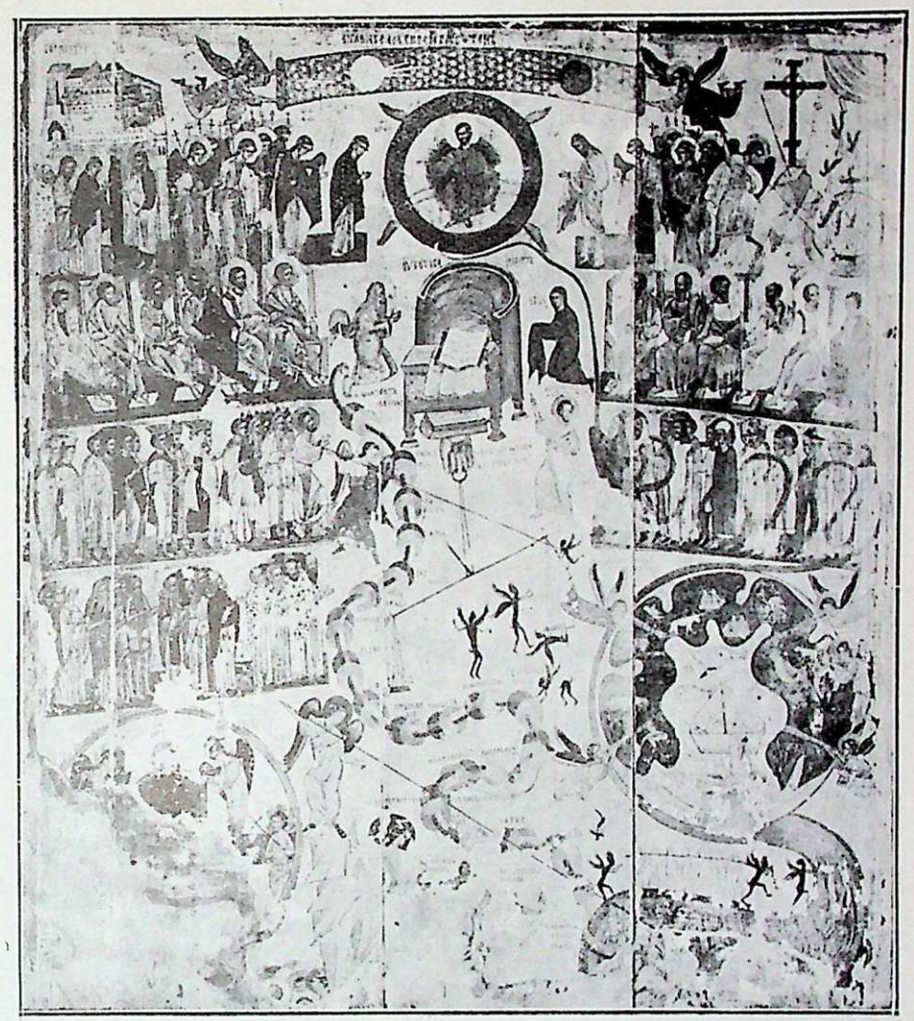
Другу групу збірних образів творять Страшні Суди, яких з XVI. в. находиться у Львові чимало. Іх схема: шість до сім рівнобіжних полос із зображенням поодиноких чинів небесних симетрично уложених на обох крилах. Середину образа виповняють зображення: неба, Спаса в славі, престола з євангелієм одкритим на словах: „прийдіть благословенні отця мого... йдіть від мене прокляті...“, ваги в руці божій, довгої ломаної дороги митарств, та смерти неіправедного богача і праведного Лазаря. По боках находяться ангели, апостоли, святі, пустинники — невірні народи, рай і пекло.

В подробицях кожда ікона Страшного Суда ріжниться значно від усіх инших; в основі всі вони однакові. Ідейний підклад сих ікон — це стремління зобразити всю вагу відповідальности чоловіка перед Господом за своє земне життя, та показати про-

TULA-online.org



51. Ікона Страшного Суда із Мшанця.



52. Ікона Страшного Суда із Ванівки.

(Обі ікони находяться в Музеєви Наукового Т ва ім. Шевченка у Львові.)

TULA-online.org

53. Ікона Страшного Суда із Долини (146×209 cm.) к. XVI. в.

TULA-online.org

тивенство між радостями раю і муками пекла. Вже одні євангелські вислови про появу Сина Божого в славі своій на суд послідній всім людям, на який скличуть іх Ангели голосом трубним, про розділ праведних від неправедних, та про райське лоно Аврамове і суворі муки Ада з його тьмою кромішньою, огнем негасимим і зубним скреготом — дали основу для яркоі картини, яку й стрічаємо в торчельській мозаіці Страшного Суда поч. XII. ст.

Церковна поезія, особливож візійна література зі знаменитими видіннями канонічними евг. Івана Богослова в Апокаліпсі і неканонічними св. Федори про заземний світ і загробні митарства душі, на яку так завзято чигають злі духи, та народна віра у звязь потусторонньоі кари з проступком на землі — утворили широке поле для іконописноі творчости. Видно це в ранговім розміщенню чинів небесних, дуже первіснім способі важення добрих і лихих діл, у чинній обороні довжезними списами праведноі душі від діявольських напастий через Ангела, в зображенню раю як обведеного стіною огороду з червоними квітками, куди пускає праведних ап. Петро — отвираючи ключом двері, в зображенню смерти праведного Лазаря і неправедного богача, в приміщенні милостивого блудника межи адом і раєм, та в зображенню аду і пекольних мук.

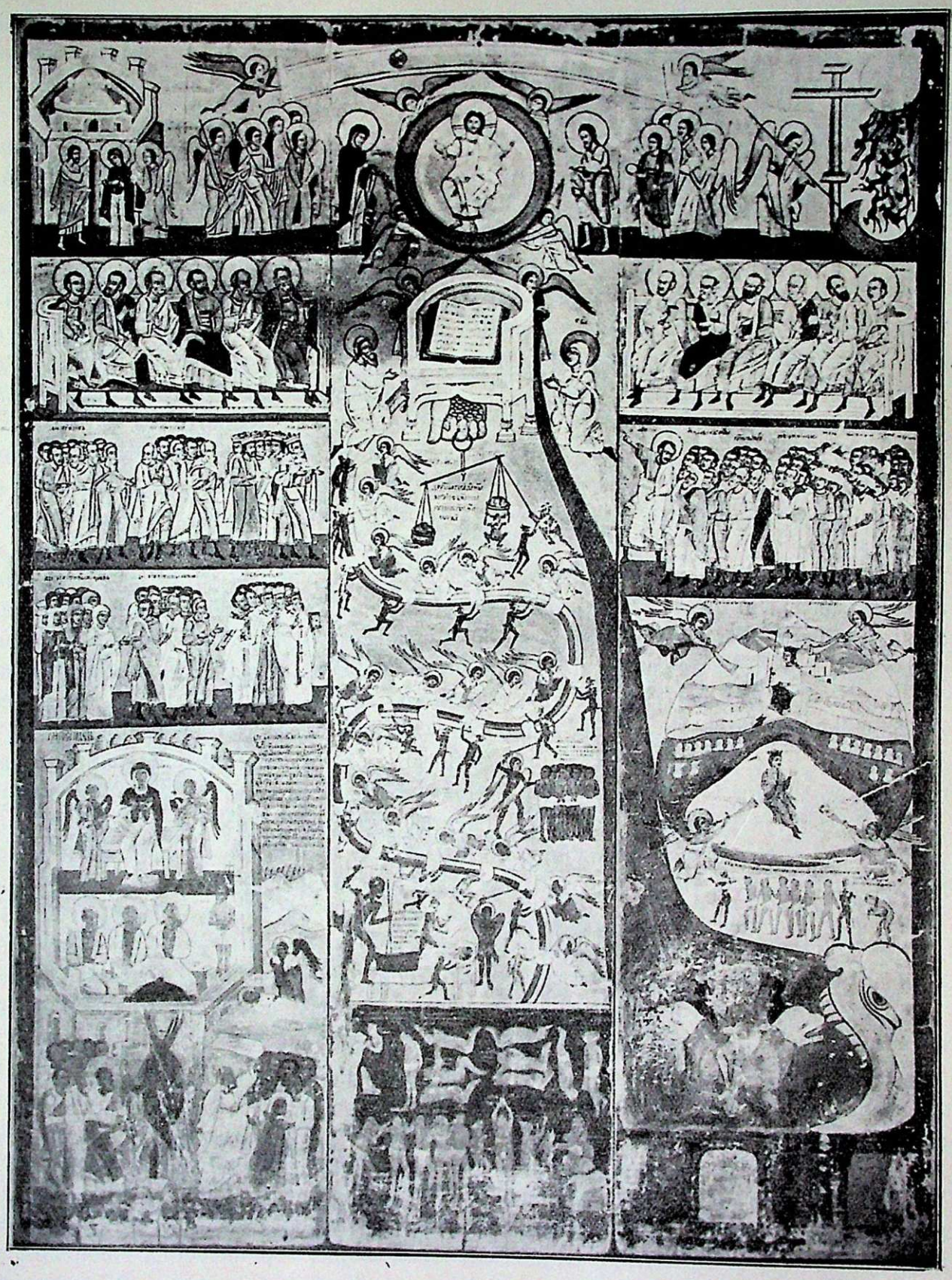
Пригляньмося мукам: клеветникови виривають язик, розбійникови відрізують голову, мельника повісили за руки й ноги — а до шиі привязали млинській камінь, коваля бють молотами по голові; шинкарка, танечниця і дудар у своіх властивих одягах за круглим столом з чарками і бочкою пражаться в огневи; прелюбодіеви виривають грішний член, а жінку грішницю обвили з межикроччя дві змії і впилися в груди, а вогнені язики лижуть ій те, чим грішила. Картини страшні — як символи, без найменших проб одначе зобразити трагізм положення рухами тіла та виразом лиць, що нас так сильно вражає на образови Страшного Суда Михайла Ангела і Рембрандта. Лиця і постаті іконописних страшних судів остають звичайно безстрастними. Але всі отсі подробиці дали іконописцям привід для значноі епічно-творчоі роботи поетичноі уяви, вслід чого ікони страшного суда одержали багато ціх індивідуальних творів. Свідчить про це не тільки порівнання змісту звісних нам зображень Страшного Суда XVI. ст. у львівських музеях, але й відношення іх до припису Єрмінії та розвій цего іконописного сюжету в XVII. в.

Грецький іконописний підручник велить ось як зображати „*τὸ πανκόσμιον καὶ ἀδέκαστον κριτήριον τοῦ κυρίου ἡμῶν Ιησοῦ Χριστοῦ*“ (всемірний і справедливий суд Господа нашого Ісуса Христа)[1]): „Христос сидить на високому престолі в сіяючій ризі, світлійшій від сонця, а йому на стрічу йдуть ангельські сили з великим страхом і трепетом. Правою рукою благословить він святих, а лівою вказує грішникам рани від гвоздів. Довкруги нього багато сяєва, а над ним отся напись: „Ісус Христос суддя справедливий.“ З одного й другого боку стоять із глибокою пошаною Пречиста й Предтеча; а на дванацяти стілцях сидить 12 Апостолів, а за ними стоять праворуч Господа всі святі. Вони держать свої чесноти, мов вітки в руках, і відповідно по чину стоять у трьох рядах: у першому ряді лик праотців, патріярхів і пророків; у другому лик святителів (епископів) мучеників і подвижників (аскетів); в третьому лик праведних царів і женщин-мучениць і тих, що посвятилися Богу. Ліворуч зібралися всі грішники, прогнані ним і засуджені враз із зрадником Юдою: немилостиві царі (тирани), ідолопоклонники, антихристи, еретики, убивці, зрадники, злодіі, розбійники, немилосерні, горді, грошелюбці, неправдомовці, чарівники, пяниці, нечистоплотні, пристрасні й всяка бридь та нечисть. А перш усього нерозумні жиди, учені в письмі фарисеі, що голосно виють; одні рвуть собі бороди,

---

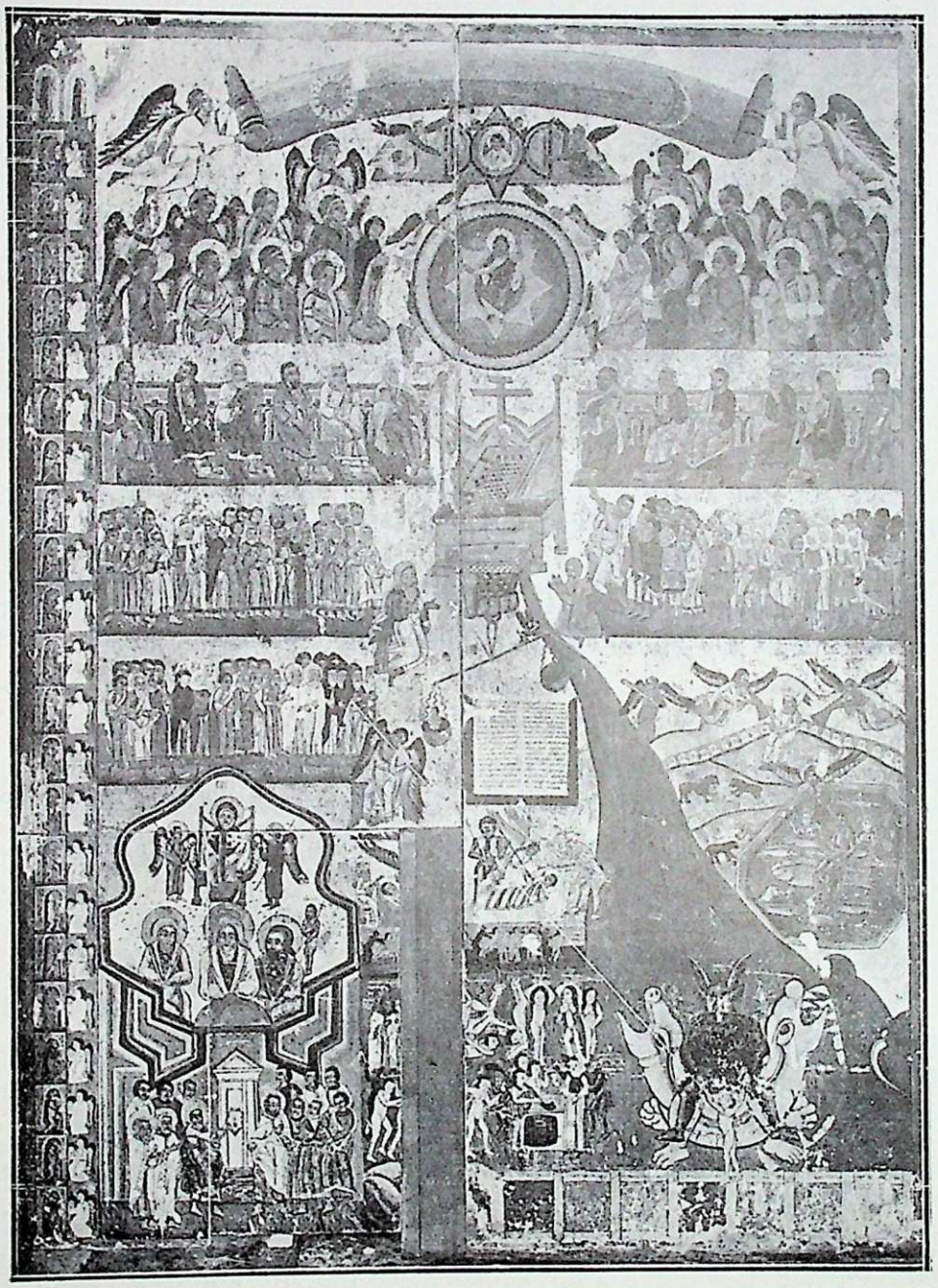
[1]) *Ἑρμηνεία τῆς ζογραφικῆς τέχνης*, Schäfer - Didron 1855, ст. 266—9, Пападопулу-Керамевс, ст. 141—2.

TULA-online.org



54. Страшний Суд з Волча. (Нац. Муз. 175·5 × 235 × 2·5 cm.)

TULA-online.org



55. Страшний Суд із Трушевич. (Нац. Муз. 190 × 260)

TULA-online.org

другі одіння, та глядять на Христа й всіх святих і на пророка Мойсея, що вказує пальцем на Христа й говорить до них написом на листкови: „Господь наш Бог покличе з посеред ваших братів пророка як мене, його ви ві всьому слухайте“ (Второзак. 18, 15).

„А перед престолом із скинією завіту господня стоіть знак хреста; розкриті також свідоцтва закона і пророків із святим євангелієм; на правому листку сказано: „мертвих судили по написаному в книгах по іх ділам (Апокал. 20, 12); на лівому сказано: „кого не найдуть записаного в книзі життя, сего кинуть в піч огнену“. Від ніг Христа йде огненна ріка; а злі й немилосерні чорти кидають іх у неі і мучать люто ріжним тиранським оруддям, рогатинами і списами. Одні друляють дручками в поломінь, другі огненими смоками обвиваються довкруги них, гризуть іх і силою волічуть під землю в кромішню темноту і нерозривні кайдани, де скрежет зубний, і черв неусипний, і вічний огонь, що іх там вічно мучити й дратуватиме. Іх видно опісля через отвори, як вони заковані в залізо в темряві скрегочуть зубами, палені безнастанно вогнем і точені із всіх сторін червою враз із немилостивим богачем. Вони видять вдалі перед собою лоно Авраамове та сам рай із усіми святими, що там веселяться, який довкруги обведений стіною з кришталу і чистого золота та самих дорогих каменів, вкрашений красними цвитучими деревами, пташками і всякими прекрасними пернатими. А з одноі і другоі сторони суда стоять пророки з висловами Даниіла: „я видів уставлені престоли і Ветхий Днями сів на них“ (Дан. 7, 9). Малахія: „гляди, надходить день, він горить мов та піч, і він спалить всіх чужинців і тих, що неправедне чинять“ (Малах. 4, 1). Юдита праведна: „всемогучий Господь судитиме іх у день суда і пішле вогонь та вужів на іх плоть“.“

Стільки давав іконописний підручник. — Наколиб іконописець также спокійно безстрастно, ба навіть солодкаво-мрійно став писати ікону страшного суда, то в дійсности він давби нам ідиллю замість страхіття. А що іконописці старалися зобразити ідею — суда, нагороди, митарства, кари — то очивидно могли вчинити се тільки рисунковими символами, але не виразом станів душі, які в дану добу зовсім не були предметом опису. Вираження станів душі стає предметом виявлення в західноевропейському реалістичному малярстві, а до нас доходить воно тільки згодом через послідовників академичного реалізму.

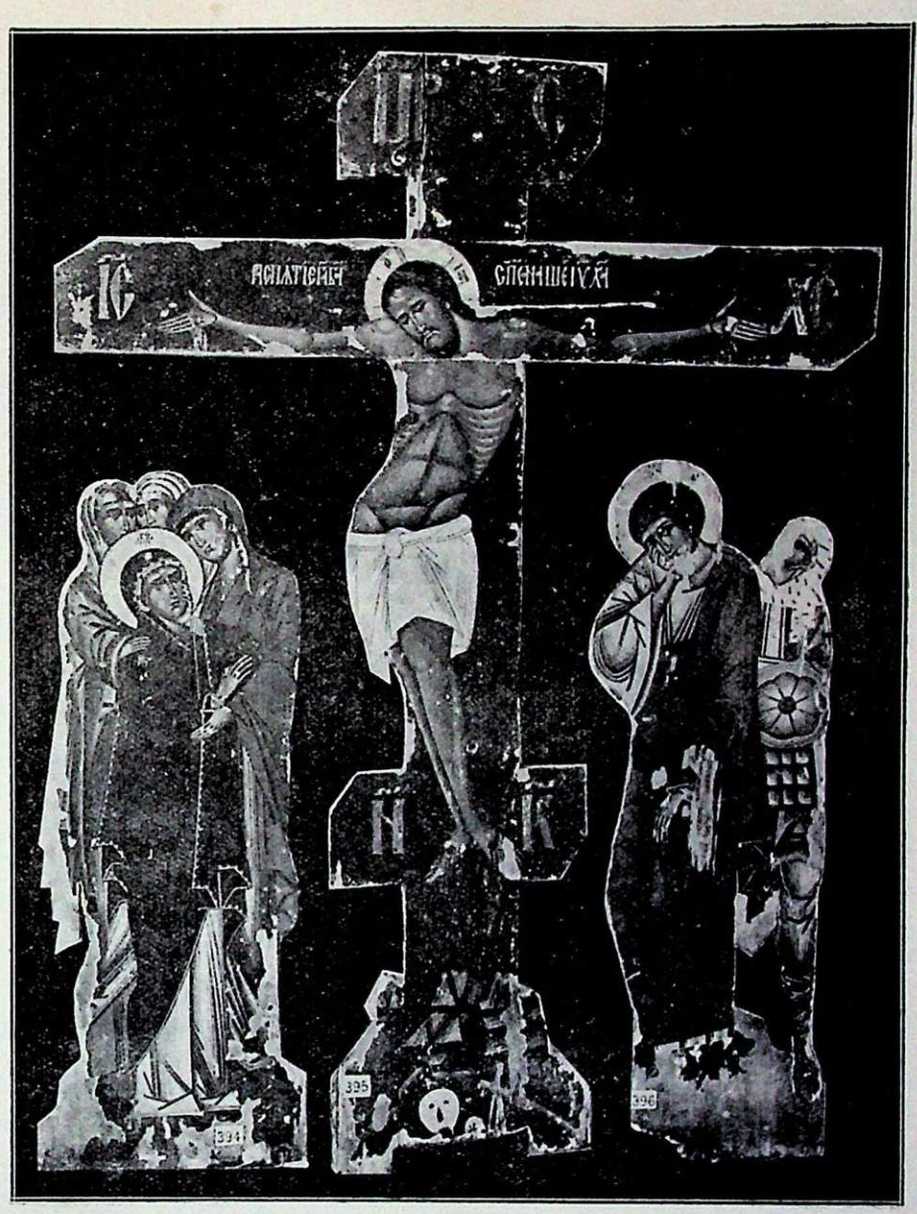
Порівнавши словесний текст зі змістом ікони у всій ii цілости, отже з розміщенням поодиноких сцен рівнобіжними поясами (полосами) і площинами, з вдатним рисунком поодиноких частин, особливо краєвидних і збірних, та барвністю, то ми переконаємося, що іконописець вносив у здійснення навіть готового замислу всю свою умілість, через що й ставав дійсним творцем ікони, хоч у партіях зображення мук грішників не міг піти дальше наівного шаблону і механичноі злуки поодиноких частин композиції, в яку бажав внести як найбільше подробиць, щоби ними унагляднити всю трагічну вагу подіі.

Творці західно-европейськоі церковноі штуки вносили в зображення страшного суда трагізм положення осуджених грішників і захоплення райським щастям у праведників — за поміччю умієтного вираження станів душі, відтворених виразом лиця і рухів тіла. Це іконописцям було незрозуміле — бо ім ходило тільки за вірне і можливо повне зображення богословсько-церковного тексту. Те противенство двох світів було наслідком ріжних поглядів на завдання іконописи і штуки.

Іконопись ілюстровала основи віри й обряду в духови церковноі символіки, містики і аскези — дорогою наівного релігійного світогляду і принятого загально-тематичного іконописного канону; штука одухотворяла символіку, містику й аскезу зображенням дійсного життя за поміччю вольноі поетичноі творчости, що видимими образами передавала таємне життя невидимоі душі.

TULA-online.org

56. Розпяття з Пристоячими із Долини
(39·5×104; 24×160; 39·5×115 cm.)



57. Розпяття з Пристоячими із Борщевич
(33×83; 32×131; 23.5×87 cm.)

TULA-online.org

Мистець минулих діб і старався проникнути у потусторонне-метафізичне життя-буття, коли вспівав природною простотою зображення передати на своіх скромних іконах силу і велич божества, тепло й любов матірнього серця, блаженство святого і богузавгодного життя, та красою своіх ікон стільки часів піддержувати огонь віри. Мистець ікон

58. Спас-Пантократор із Шкляр біля Далеви пол. XVI. в.
(96·5×112 cm.)

очивидно був теж посередником між небом і землею. Він не давав зовнішньоі подоби поодиноких моментів реального життя, тільки в рамах якоісь дії виявляв — по вірі своій, і по церковному обичаю, і по своєму знанню іконописного діла — внутрішнє значіння ii. Ікона, як видимий образ — була завсе тільки символом, але не точним відбиттям реальноі дії.

TULA-online.org

Огляд особливих ціх галицькоі ікони XVI. в.

Мистець доби реалізму і раціоналізму мусить перш усього побороти всі техничні труднощі у вираженні нового духа, новоі суті і новоі форми мистецтва, нового — для нього по техниці, а для споживників його творчости і по темам.

І ось на тлі і в наслідок усього вище виведеного для нового мистця стає ніби чужим, дещо зайвим, та недоступним розуміння повноі краси давнього. І дійсно він затрачує це несвідоме знання.

Колись давно кращі ікони, для можливо найбільшоі кріпости іх самих і для сильнішого барвного ефекту, писали по золоченому левкасі; це були рідкі добрі ікони. Загальнож писали не менше добрі ікони прямо по грунтови прозорими верствами красок. Новий мистець XVI. в. золотить тільки тло вольне од красок, здебільша лихим золотом, бо на добре рідко коли стати незаможних покупців. Золочене тло підносить хиба зовнішній блеск ікони, чинить ii пишною, але не придає ій внутрішньоі сили, коли в ній не має доброго рисунку, ніжноі гамми красок, та сили особливого злиття чувства віри і мистецькоі техніки. Нове мистецтво стало промовляти здебільша одним майстерством.

Майстерство новоі ікони обхоплює усі ступні ii повстання. Отож, коли на місце скромного краскового тла давніх ікон появилося золочене, то пропадала воздушна легкість постатий і таємнича глибина композиції. Краски ікон по пишному золотому тлови мусіли бути яркіщі і більше насичені. Тимто на іконах XVI. в. переважають тони червоні, темножовті і зелені; близькі до них сині виступають скупіще. Колористика галицькоі ікони XVI. в. збогатилася, але остала все ще індівідуально-місцевою, далекою од західноі.

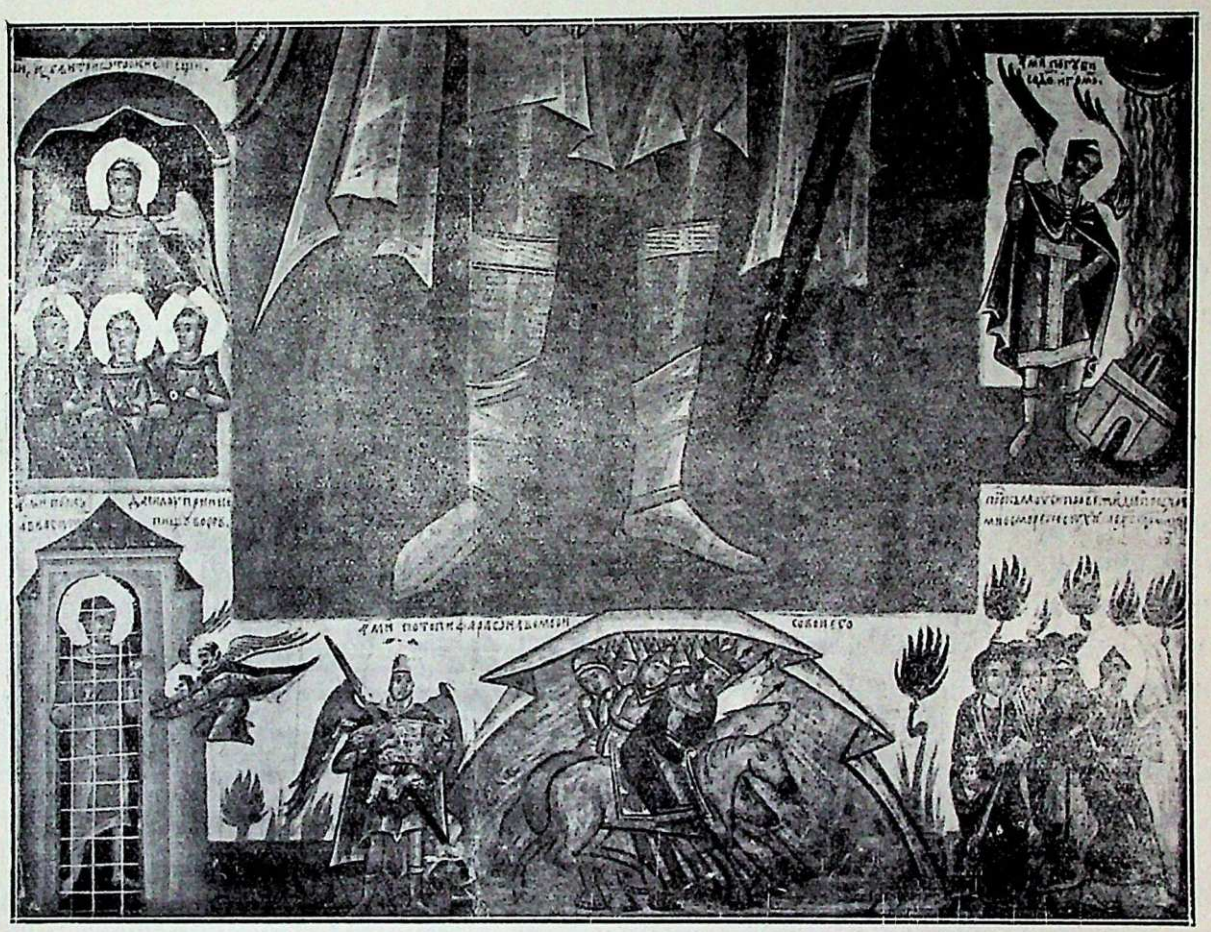
В колористиці галицьких ікон XVI. в. помічається скоріще дещо спільного з іконописсю Новгороду. Краски галицьких ікон — яркі, веселі о контрастовій гармонії, гашені і пробілювані в тон спорідненими, через що гамма красок стає богатшою. Лазур иноді лучиться з перевагою зеленоі над киноварю, через що деякі ікони стають більше холодними і суворими, нпр. молення з Наконечного. Але загально переважають теплі тони, тільки без такого багатства лазурі, як ii стрічаємо на новгородських іконах. — Деякі подробиці в рисункови свідчать рівнож про цю злуку західно-укр. ікони XVI. в. з новгородською XV/XVI. в. І так на іконах молення і Михаіла з діянням із Далеви вінці святости (ореоли) обхоплюють голови гранями многокутника, що часто стрічається на новгородських іконах (гл. ч. 59.).

Сю звязь західно-українськоі ікони з новгородською можнаби приписати подекуди Волинській землі, що через князя Острожського була в звязкови з Москвою Івана IV. Волинські ікони давнього житомирського древлехранилища своім спорідненням із новгородськими і ранніми московськими іконами свідчать виразно об тім. Утечею на Волинь спасався колись Курбський, тут жили і збігці з Москви — Федорови, тож дуже можливо, що з Федоровим, або до Курбського прийшли й іконописці православноі Москви, яку тоді скрізь величали осередком справжньоі, чистоі православноі віри.

TULA-online.org

Звязок цей одначе був так невеликий, що для кожного ясною є ріжниця між стилем галицькоі і північноруськоі ікони. До розмаху композиції кисти Рубльова, до тонкости письма його наслідників на Ільмері і Москві — галицькі іконописці майже не підніма-лися, загальнож вони давали приличні, поправні, незлі, навіть гарні твори, але не най-кращі серед іконописців східного словянства, що вийшли з первісних византійських традицій X—XI. вв., та пережили і перетворили іх північно-італійський XIII—XIV. вв. перелом на свій особливший лад.

Основною причиною появи тільки невеличкоі скількости досконалих творів з XV. і XVI. в., за які вважаємо ікони з Домажира, Яричова, Цеперова, Камянки, Борщович, Красова, Далеви — була незаможність політично несамостійноі і гнетеноі нації. Галицька земля



59. Деталь арх. Михаіла з Далеви (ширина 75 cm.).

не могла спромогтися на вишколення своіх мистців, що иноді носили в собі великі творчі можливости, але мало розвивали іх, бо не мали спромоги дещо більше побачити, дечому більше навчитися, дещо глибше відчути і пережити завдання мистця. Тільки творці — бусовиського Преображення (ч. 17—21), далевських Молення (ч. 40—42), Христа у славі (ч. 57), Михаіла і Гавриіла, красівськоі Богоматери і мшанецьких Деісіса та Убруса (Муз. Наук. Т-ва ім. Ш-ка) були десь і бачили щось такого, що дало ім змогу створити дійсно особливше. Инші орудували приписами своіх майстрів, або тим невеликим знанням, яке ім в даних умовинах могло дістатися.

Щоби відділити постаті мальовила від тла, придати ім більше самостійноі рельєфности, та погасити блискучу одноманітність яркоі зеркальноі площини золота, галицькі іконописці розбивають тло ікони на орнаментаційні поля глибоко ритими, або тисненими обрисами

TULA-online.org

симетричних прикрас (гл. 4, 9, 35-8, 61, 83-4). Квадрати й ромби з зірками та ґузиками й без них, симетричні віти квітів — ось нове тло ікони, що придавало ій чимало доси невиданоі краси. Сей підход до тла, як до орнаментаційноі площини, був на галицькому грунті рівноважником до дорогоцінних металевих чеканних риз богатих краін православного Півдня і Сходу (ч. 60).

Скупі краєвидні мотиви ікон XV. в., що декількома зеленавими мазками і червоними зірками-плямами зображали зелену квітчасту леваду; невисокі, ледви замітні на крайніх вершках цеперівського Преображення деревця, та додані до них на бусовиському Преображенню симетричними півкругами кущики червоних квіток — ось і всі спроби галицьких іконописців XV. в. дати яку-таку картину природи.

У XVI. в. іконописці продовжують ще зображати гори по давньому — гребенями і гейби ступнястими скісними ребрами скель, що сходяться у стіжковаті вершки (ч. 62). А поруч із цим традиційним зображенням гірського краєвиду розвиваються на галицькій іконі XVI. в. й реальні зображення місцевих гірських видів (ч. 68-70, 74—5, 83).

60. Ікона св. Николи грецького письма пол. XVI. в. з Монастирка б. Бродів (26×32 cm.).

На молодших галицьких іконах гори постійно нагадуватимуть рідний місцевий краєвид із стіжковатими верхами, покритими вінком ялиць, як це зараз було показано на кількох зразках 2-оі половини XVI. в.

На старших галицьких іконах традицийні византійські скелі зливаються скоріще в орнамент і обрамлення композиції (ч. 82), як це сталося на великоруських іконах уже початку XVII. в. (ч. 63—64).

Приземне тло галицькоі ікони XVI. в. пестрить завсе немов та лісна левада яркими квітами, а іі окраі уквітчуються иноді зірками і квітками немов який килим (нпр. Молення з Далеви). Народня прикраса стала пробивати собі шлях у недоступну досі царину церковного мистецтва.

Це було свого рода заповіддю грядучого розцвіту українського людового мистецтва, що часово йшло за розцвітом західно-европейського ренесансу, та поруч із розвитком прав народноі мови в книжности і появи народніх тем у письменстві. Західні мистці — творці ренесансу колись на свій лад використовували чисто побутові мотиви для потреб мистецтва даноі землі. В 2-ій половині XVI. в. сталось те саме на галицькій Україні. Завдяки цему спорідненню творчого художнього духа галицькі іконописці XVI. в. не цу-

TULA-online.org

ралися і справжніх ренесансових форм на своіх іконах. От взятиб хоча Рождство Б-ці з Вишенки і Долини. Розподіл композиції і рисунок ікони остає давнім византійським, але на вишенській іконі (ч. 84) — стіна з колоннами перед традиційними палатами, поліг над ліжком, вираз лиць, одяг голов і рухи пяти жінок-гостий, форма печі против ліжка і збан з водою — говорять до нас мовою близького вже Заходу, що заглянув випадковим гостем у світлицю, на якоі долівці ростуть ще роскішні кущики трави і квіток галицьких сіножатий з ікон XV. в.

Долинська ікона (ч. 85) на тлови ренесансовоі цегляноі стіни рожавого тону, з перспективою на сусідній дах, та з виразно західними постатями і обстановою на долішньому тлови — колискою і купальнею, свідчать рівнож за доволі тісну близкість галицького іко-

61. Никола з Яворівщини.
(41×55·5 cm.)

62. Сходження в ад із Поляни.
(56·5×86 cm.)

нописця до західного мистецтва другоі половини XVI. в. Вплив заходу виявляєтьсяі в способови окраски широких площин ікони. Традиції мінятурного письма з незначними пробілами і приплавками уступають місця широким мазкам, а темнаві тони санкиру чергуються з ясними тонами ширше заложених високих місць, через що постаті стають більше випуклими і тілесними, немовби виходили з двомірноі площини в простір о трьох вимірах. Вслід тому постаті стають більше реальними і живими в рухови.

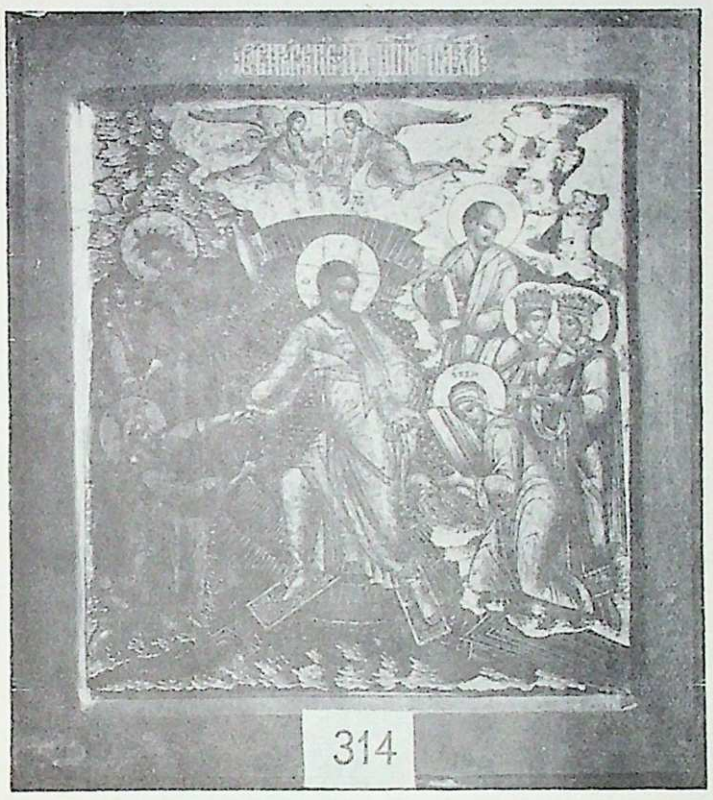
Перехід од площинного до простірного зображення замітний особливо на великих складних композиціях — Страшних судів, Страстий та Розпятій з пристоячими. Угерецька ікона Страстий (ч. 48—50) є найкращим свідоцтвом великому майстерству іконописця, з яким він зобразив живий пливкий рух безлічи постатий, що входять у склад зображення сеі величноі дії. В дрібних по скількости осіб сценах передав він рух поставою поодиноких

TULA-online.org

осіб, нпр. у сцені „Хї бьють," а в инших випадках перспективним розміщенням осіб переднього і заднього плану.

Творці ікон Розпяття стремлять зобразити величний трагізм події не тільки в поставах і скорбному виразови лиць, але й сильними рухами. Через те на сих іконах буває найбільше реалізму вже здавен. Галицькі іконописці подібно усім мистцям византо-православного світа присвячували сим іконам — що завсе творили осередок чи то іконостасного ряду, чи північноі стіни проти південних дверий середньоі церкви, чи проскомидійного стола — чимало творчоі уваги і мистецькоі умістности. Видно це на всіх зразках Розпятій у сьому виданні. Але й сильно підкреслена лінія скорблячоі Богоматери на

63. Павло і Яков, москов. письма поч. XVII. в. (27×31) з горами як орнаментом тла.



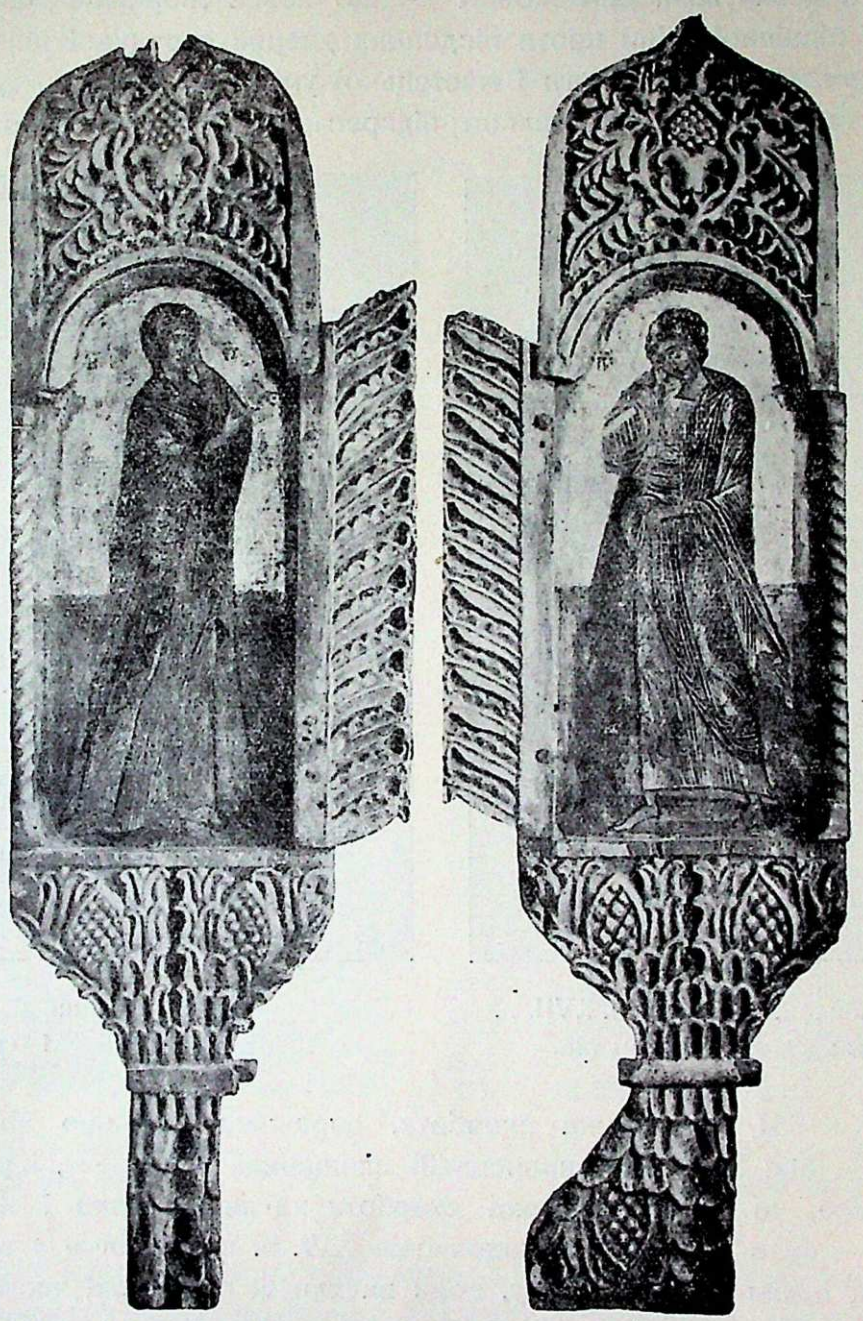
64. Сходження в ад як 63. (27·5×31 cm.)

долинській іконі (ч. 65) і безмежна скорбота, виражена чудовою лінією Богоматери, що припала до голови сина на жиравецькій плащениці (ч. 25—6), і ридання-голосіння на іконі з Трушевич, та вираз глибокоі скорботи на лицях Івана і Логина пристоячих із Сколя (ч. 67) — були для деяких іконописців XVI. в. за слабими у вираженні іх творчого замислу. Тож йдучи за духом часу, вони вивели сі поодинокі частини Розпяття поза ікону, щоби придати ім як найбільше життевого рельєфу, та дати подобу вольно стоячих близьких до дійсности постатий (ч. 56 і 57). На цих хрестах лінія туловища Розпятого виходить далеко поза іх площину. Це й є найстарші зразки площинно-фігурних подоб на територіі західно-украінськоі православноі церкви.

Ціхи індівідуальноі творчости. Стремління зобразити рух і життєву дійсність на образови були для мистців приводом до повіствования, що виявилося у розробленні подробиць житій святих на полях ікон довкруги осереднього зображення. Коли одні

TULA-online.org

іконописці нпр. на бусовиських іконах Різдва Г-ня (ч.103) і Поклону волхвів (ч.102) зображали ріжні хвилі події, розміщаючи іх асиметрично-гармонійними пятнами у ріжних частинах краєвидного тла, або окружаючи трушовицьке Розпяття подіями хресноі дороги аж до положення у гріб, то другі іконописці вибрали більше прозорий шлях симетричного розподілу поодиноких подій. Таким робом повстав багатий триптих угерецьких Страстий



65. 66.

Пристоячі — Богомати і Іван, письма около 1560 р. з Долини (38 × 120 cm.)

(ч. 48) і чималий ряд житійних ікон Николи (ч. 68, 91, 105, 113), Пятниці (ч. 100 і 115) — діяній арх. Михайла (ч. 92), та трушовицького Рождества Г-ня з 12 Богородичними празниками.

Усі названі ікони є вже великими композиціями — книгами в образах. Творці сих ікон з великою любовію розробили всі подробиці, що входили у повний круг дії спасіння людства, або богузавгодного життя святих, або іх посередництва між землею та небом.

TULA-online.org

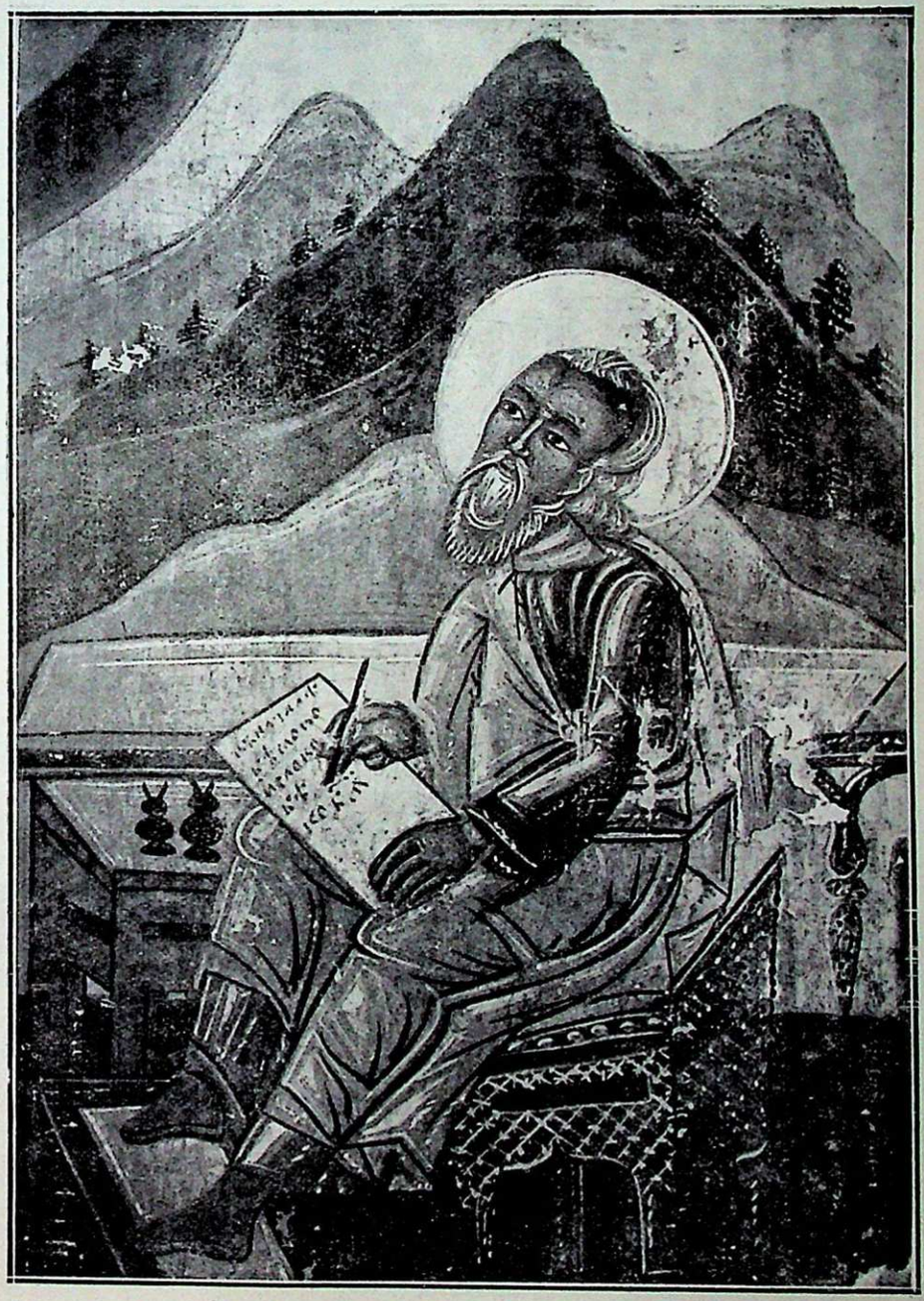
67. Іван і Логгин, пристоячі поч. XVI. в. із Сколя (38×57 cm.)

В образках легенди на полях ікони, що звичайно займали площину по ± 15×25 цм., іконописці мусіли бути лаконічними міньятюристами-графіками, отож тільки намічати і підчеркати головні обриси сцени без зайвих подробиць тла, персонажу і самоі дії. Але одночасно уміли вони бути дійсними мистцями, що самостійно задумували і виконували цілість і подробиці, коли в цілому рядови отсих ікон немає ані в рисункови ані в композиції, ані в красках ніяких очивидних впливів одного майстра на другого. Є в них хиба спільний житійно-легендарний текст мінеі-четті, що обовязував кожного правовірного іконописця, якого ікони були призначені для церковного ужитку. Єсть і традиція — дух византо-словянського іконописного стилю. Але це явища загальні, це канон іконописи XVI. в., чим поясняється тематична близкість, або й однородність поодиноких сцен — клейм, але не рисунку. Одиноко сцена погоні військ Фараона через море за жидами Мойсея (ч. 59) ярко нагадує нам групи комонників із життя Бориса і Гліба XIV. в. та Радивилівськоі літописі XV. в. Але це є скоріше свідоцтвом здоровоі уяви і доброго знання рисівничого шаблону, як широкоі і глибокоі освіти мистця в царині рідноі старовини, та його залежности од згаданих зразків. Загально можна тільки ствердити, що всі знані нам памятки давнього зах.-укр. мистецтва, виявлені в житійно-лицевих іконах, є творами наскрізь індівідуальними, отож отсим самим вповні художними. Теж саме стремління до індівідуальности знаменує не тільки твори поодиноких мистців, але й паристі твори того самого мистця, чи то в міньятюрах рукописий, чи в іконах іконостасного ряду, чи стінописи. Галицькі мистці хотять бути скрізь і ві всім без повторень. Свідчать об тім — пропорції рисунків, площинний розподіл композиції, ритм руху, гармонія красок і гамма тонів, з якими стрічаємося на галицьких іконах.

Ціхи національні. Чисто особовий підход до поставлених і намічених завдань мистецького твору був джерелом і певних коллективно-індівідуальних ціх іконописі Зах. Украіни XVI в. І так на клеймах життя і чудес Миколи чудотворця стрічаємо церкви о формах близких до староукраінських, знаних нам по мінятюрам рукописий XIV.—XV. в. Домовини ікон XVI. в., в яких переносять мощі цего святителя, нагадують иноді сучасну плоску домовину середніх Карпат бойківщини з дещо вигненими боками. Карпатський краєвид є доволі звичайною складовою частиною ікон галицького Покарпаття XVI. в.

TULA-online.org

68. Св. Никола з Яблонова біля Турки (96×132 cm.)

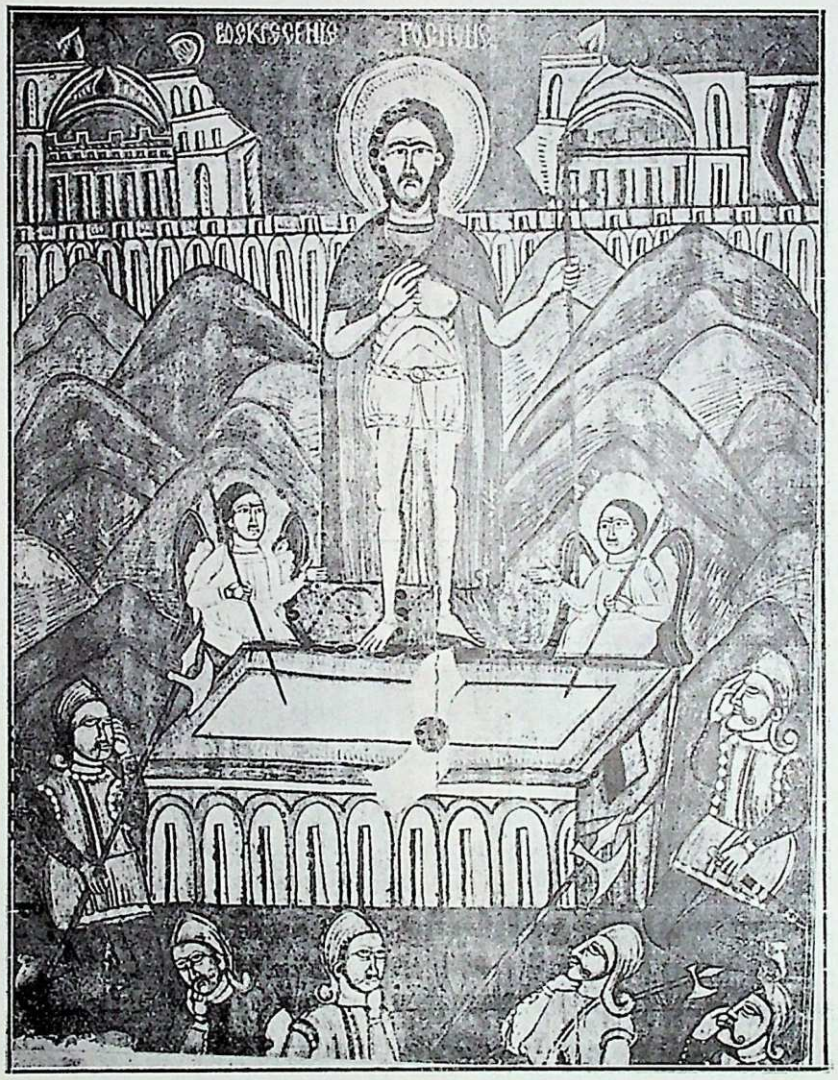


69. Євангелист Іван з царських врат із Плавя (28×39 cm.)

TULA-online.org

На іконах Різдва Г-ня стрічаємо пастухів подібних своіми одягами та топірцями до наших сільських пастухів, а баба Соломія, подібна жінкам на іконах Рождества Богородиці, нагадує нам таки сучасних добі маляря жінок. В XVII. в. сі подробиці стають враз із комнатною обстановою вірними образами побутовоі дійсности даноі доби.

Сі дрібні спроби національзації візантійськоі ікони виростають на іконах Страшного Суда до справжніх побутових композицій. Ітак чужі народи — невірні жиди, туркимогомедани, німці-лютерани і кальвіни, ляхи, фряги — зображуються завсе у своіх національних костюмах, а грішники караються приладами свого власного ремесла. Ітак: злодій



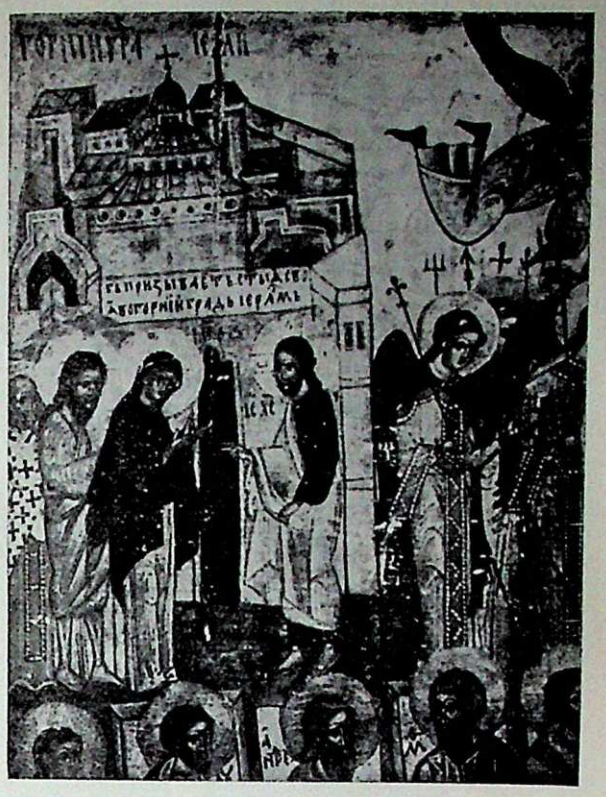
70. Воскресення Г нє з Березова біля Хирова (72×84 cm.)

висить на посторонкови; кравця дусять тасьмою міри; чарівницю сосуть дві змії; а дійниця висить у неі на шиі; в коршмі сидить дудар з дудою, а плясавиця танцює, — шинкарка несе питво на круглий в роді зільниці стіл, на якому стоять гарнець і мірки...

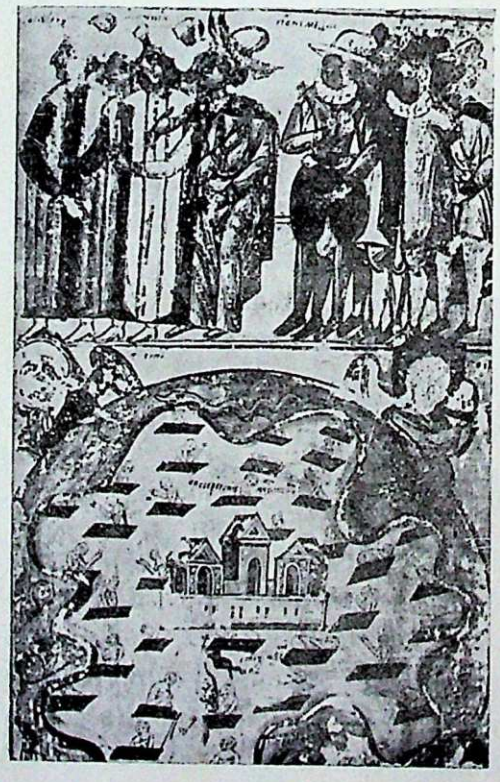
Отсі подробиці майстри гал. ікон стараються виводити як найбільше по сучасному оригінально, через що иноді виявляється споріднення ріжних ікон. Ітак тотожні форми в нижньому правому клеймі ікони Нац. Муз. св. Миколи (ч. 78) і „Горнього граду“ ванівецького Страшного суда Наук. Т-ва (ч. 72) свідчать про деяку спільноту походження обох ікон.

TULA-online.org

71. Деталь ікони св. Николи з Наконечного, з аркитектурними мотивами (34 × 49 см.)



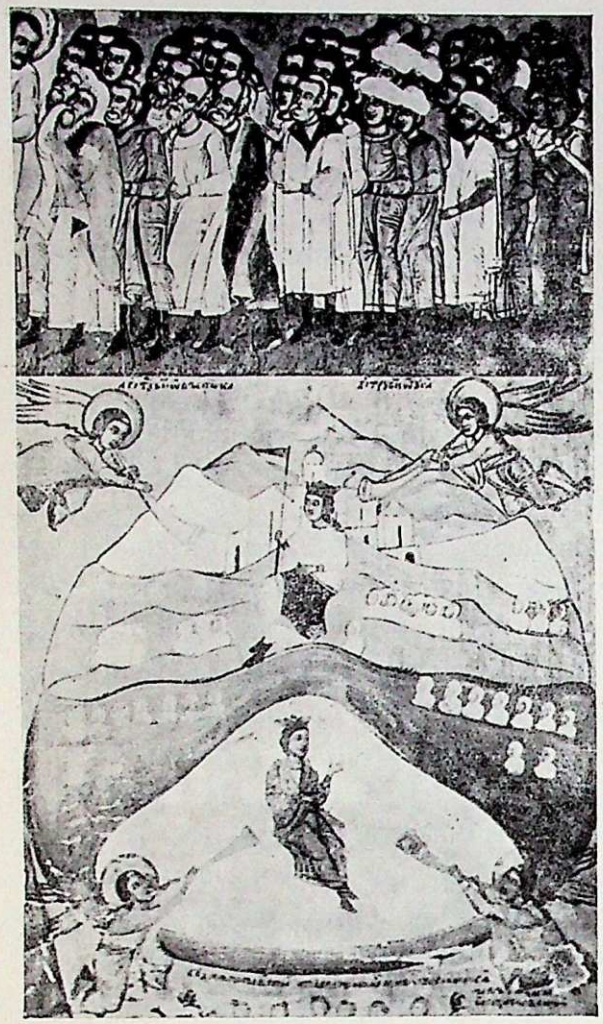
72. „Горній град Іерусалим“ з ванівецького Страшного суда (гл. ч. 52 на ст. 43)



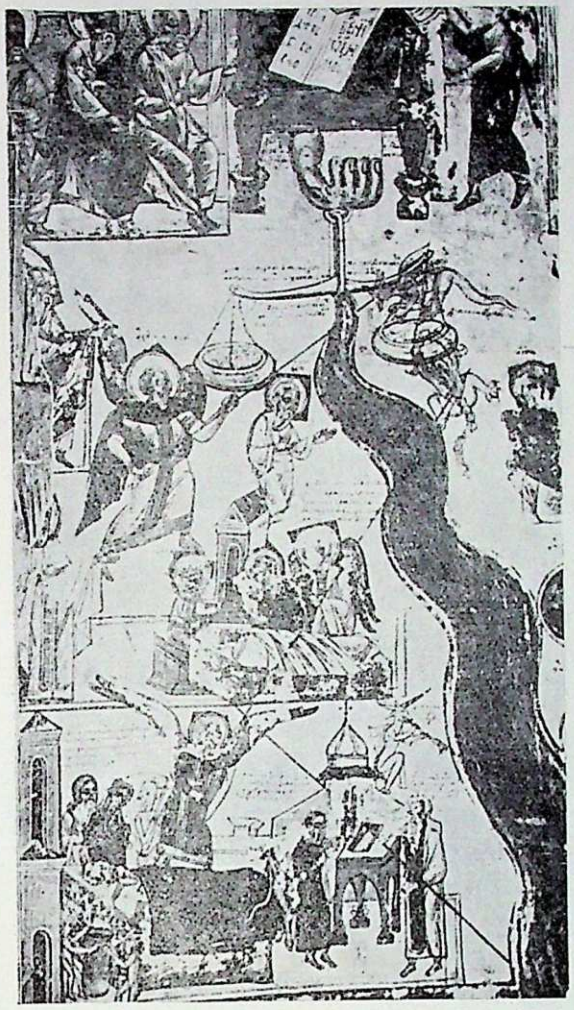
73. Деталь ікони поч. XVII. в. Сташного суда із Радилича, з мотивом городської архитектури.

74. Деталь „вышнього граду“ з ікони мшанецького Страшного суда (гл. ч. 51. ст. 43) з характерними замковими вежами.

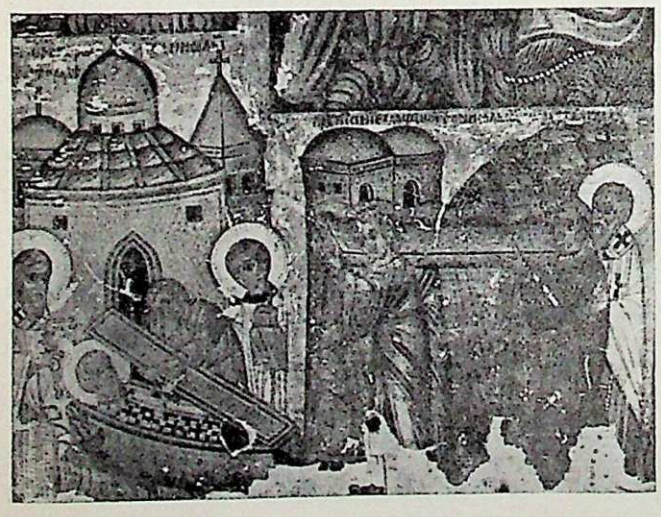
TULA-online.org



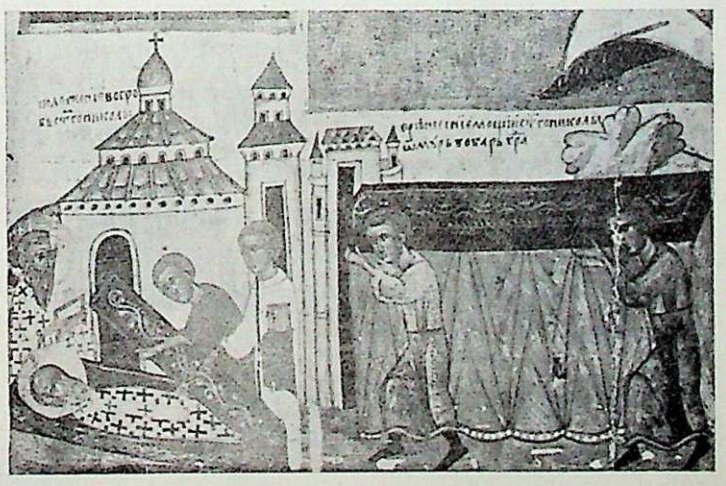
75. Деталь волчанського Страшного суда к. XVI. в. з гірським краєвидом (гл. ч. 54 ст. 46).



76. Деталь ікони радилицького Страш. суда з обрядно-побутовими мотивами сповіди і смерти.

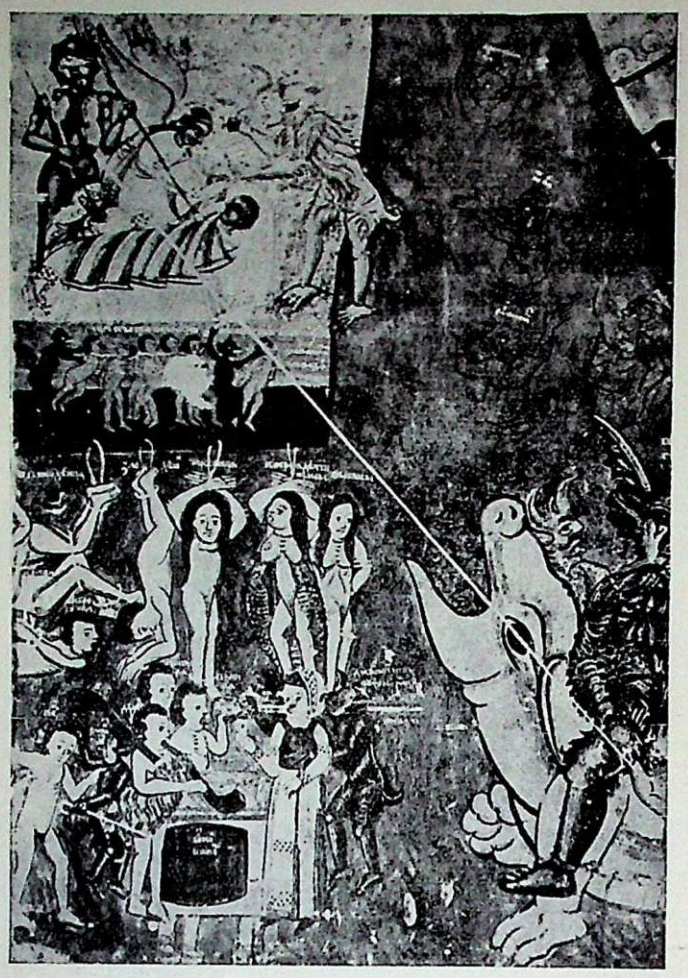


77. Деталь погребення з домовиною о вигнутих боках, з ікони св. Николи з Наконечного. (Нац. Муз. ч. 419).



78. Деталь погребення св. Николи з ікони пол. XVI. в. із Горлицького (27·5×44 cm.)

TULA-online.org



79. Деталь Страшного суда з Трушевич (виміри гл. ч. 55.)

Зате „Вышній град“ мшанецького Страшного суда (ч. 74) нагадує тільки вплив сучасного міського будівництва, а камянецький рисунок його (ч. 86) передає чи не замок самого міста 1587 р., так близьким він є до типових рисунків міст пол. XVI. в. На долинському (ч. 53) і трушовицькому (ч. 55) Страшних судах ключ ап. Петра — формою, ворота раю — окуттям і завісами нагадують нам живу дійсність, що до нас дійшла у церквах, та знакома нам із гравюр к. XVI. і пол. XVII. вв.

Майстри волчанського і трушовицького Стр. судів (ч. 54, 55, 73, 75) зображали землю зовсім на подобу якогось карпатського краєвиду, знаменного для цілого ряду ікон з Підкарпаття, а майстер радилицького Стр. суда до своіх церков долучив ще велике усердіє ангелів в обороні людий, вложивши одному ангелови по копіі в кожну руку (ч. 76).

Отсей збірний індівідуалізм в подробицях, як вираз реалістичного підходу до завдань іконописця, підсказав авторови трушовицького Стр. суда зобразити „пана“ в товаристві коршемних грішників (ч. 79), що нагі обступили з дудами і трубами бочівку пива, біля якоі стоіть одіта шинкарка — і одрізнити його од усіх безполих постатий ясними обрисами полового члена. На сьомуж образови і смерть виступає жінкою, хоча звичайно буває вона безполою.

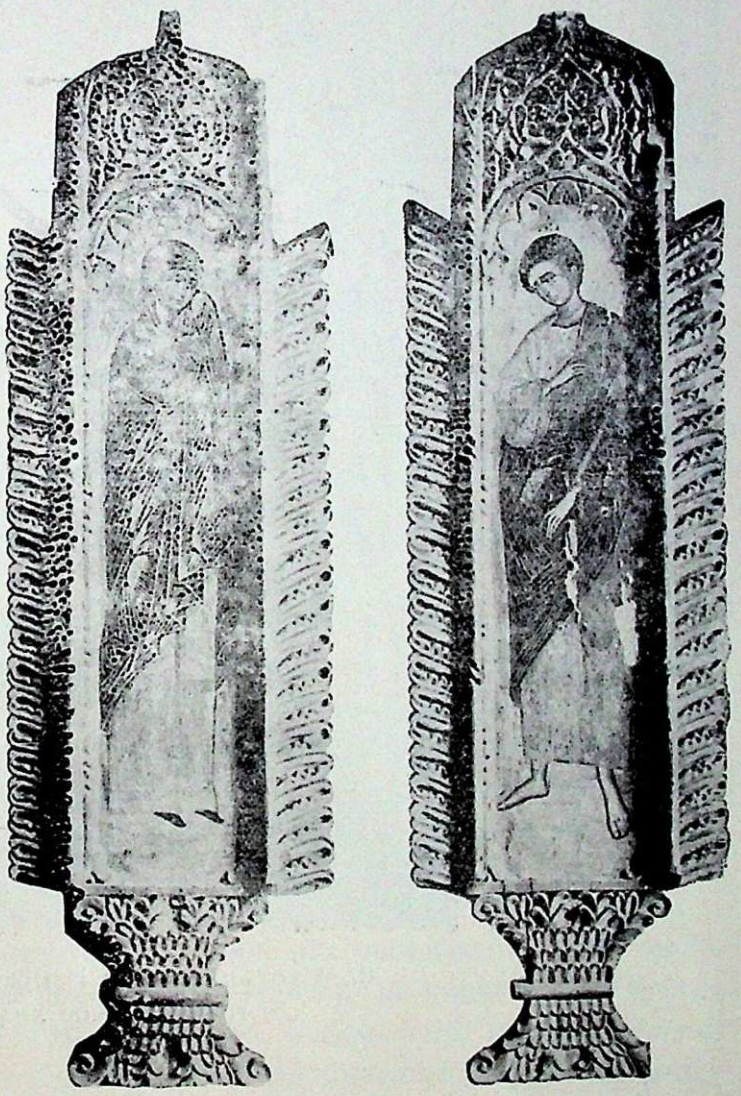
Правда, мозаічіст XII. в., що зображав побут Адама і Еви в раю і поза ним на стінах притвору св. Марка в Венеції, зобразив іх пол дуже старанно, але звичайно цего не було в словяно-візантійській іконописі, ввиду чого віднести належить цей випадок до реалістичних течій зах. европ. мистецтва, що в готицьких машкарах на соборі Notre Dame в Парижі і протягом XIV.—XVI. в. все більше реально ставиться до явищ природи.

Ітак в міру того як іконописці підходили чим раз близче до чисто реалістичного напрямку зах. европ. мистецтва, вони затрачували почуття рисунку і краси давньоі композиції, отож ставали перед завданнями краєвидноі і портретноі живописи. З цим переломом од іконописи до малярства стрічаємося вже на іконах навіть самого початку XVII. в. Цей занепад давніх традицій в іконописців XVII. в. стає знаменною ціхою іконописи цеі доби.

TULA-online.org

Побутовий первісток в галицькій іконописі XV.—XVIII. вв.

Східна церква дуже уважно слідила за тим, щоби заховати свій внутрішній устрій вольним од усяких впливів буденнього життя. Але всежтаки життя постійно перемагало цей самозаховавчий обрядний консерватизм і накладало на богослужебний обряд свої знамена. На цему між иншим засновуються ріжниці стилеві нпр. у церковному будівництві, що виявляє здавен велику силу ціх вольної індивідуальної творчости майстрів — теслів, ковалів, замочників східного Подністрівя і західного Посяння, та середущого Покарпаття. Рухомий інвентар кожної церкви вносив теж чимало життєвого побуту в її устрій. І так рукописні книги виявляли постійно нахил писців до націоналізації книжної мови, а випосаження книг рисунками і малюнками було вислідом наскрізь індівідуального мистецького підходу краснописців до поставленого ім церквою завдання. Утвар церковна галицькоі України відзначається здавен особлившим виглядом основної форми дарохранильниці, кивота, дароносиці, трійці, кадильниці і випосаженням у вишивці обрусів, вибійці риз, різьбі хрестів, обрисах букв... А іконопись галицька може найбільше вносила сього індівідуального місцево-часового характеру, на основі якого сьогодні вона займає між іконописями східної церкви зовсім виразно осібне місце.



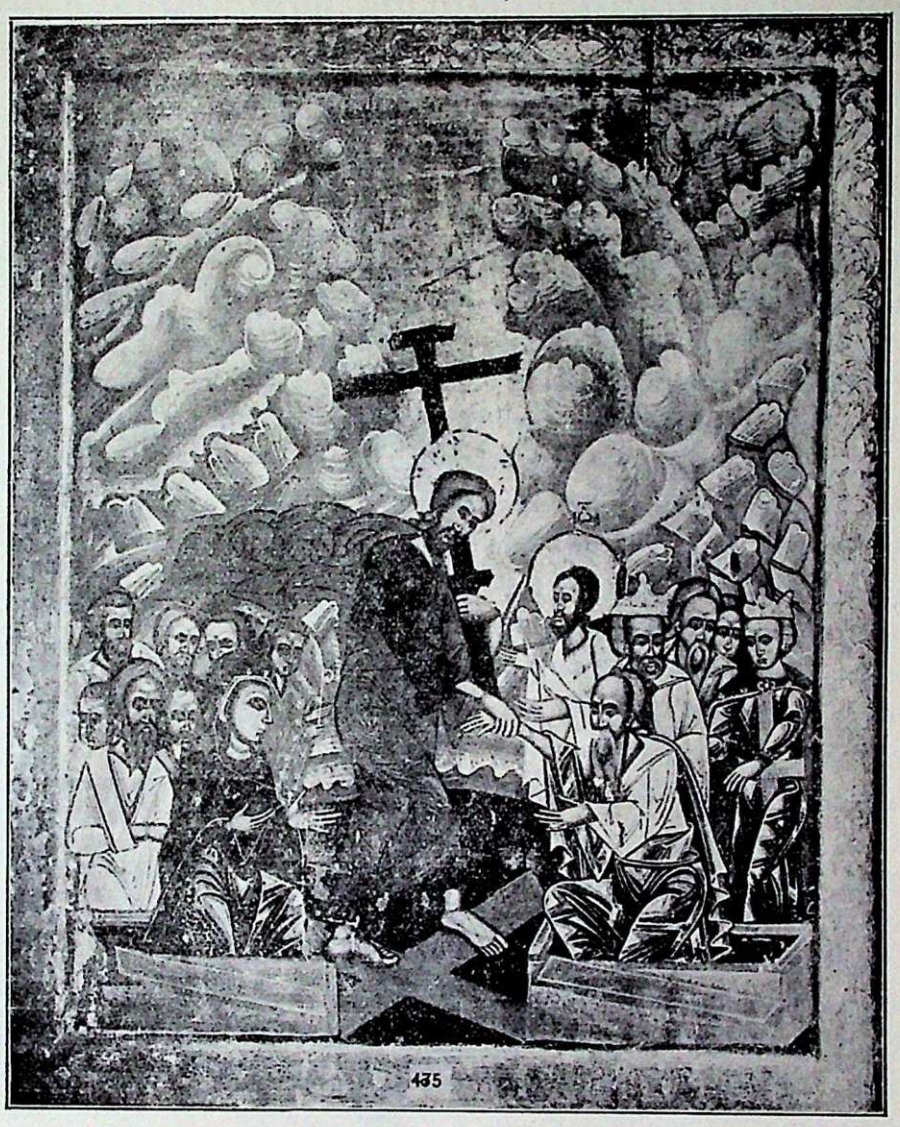
80. 81.

Пристоячі — Богомати і Іван, письма половини XVI. в. з Коломийщини (? по 31×112·5 cm)

Оставляючи в стороні технично-стилеві особливости галицькоі іконописі, ми постараємося розглянути тільки виразно людові первістки даних галицьких ікон. Рівнож, не входячи в історію їх появи в самому галицько-українському побутові, вважатимемо в іконописі за людове те, що одночасно стрічається і на инших ділянках місцевого народнього життя.

TULA-online.org

На першому місці належить звернути увагу на краєвидне тло ікони. Словяно-византійська ікона православної церкви Подунавя, Подніпрівя і Поволжа придержувалася звичайно традицій давніх, тож певного шаблону, що тільки намічав приземне тло ікони невеличкими купками трави, а високе тло розділяв орнаментаційно стилізованим деревом. Галицькі іконописці залюбки виводили отсей скупий рослинний орнамент до розмірів весняної левади, усіяної рясним цвітом. Сим цвітом оживляли вони і камяні долівки комнатного нутра, та иноді окраї ікони.



82. Сходження в ад із Віжомлі 2-ої полов. XVI. в. з горами, немов хмарамии (80×112).

Дальшим кроком в сторону націоналізації ікони була особлива подібність гірського краєвиду до справжнього карпатського краєвиду. На первісних іконах гори були зображені звичайно ребрами шапковатого стіжка з ясними обрисами камяних ступнів-глиб, між якими тут і там пробивалася суха травка. Галицькі іконописці старшої доби і вишколені на давніх зразках повторяли цей шаблон, не вносячи в нього ніяких важнійших змін. Але, йдучи за своім місцевим пониманням природи, вони стали вже з половини XV. в. оживляти ці скали на свій лад. І так на іконі бусовиського Преображення з XV. в. на місце шаблонових ребер стіжка зображені вже справжні скали, що творять.

TULA-online.org

великі ступні, які подибуємо і на Чорногорі, і в Татрах, і в Альпах. Між цих скал виростають невеличкі деревця не-то калини, не-то рябини з червоними китицями. Протягом XVI. в. гірський краєвид стає справжнім образом тої частини Карпат, в якій повстає ікона. З ікон Преображення і Євангелистів на царських вратах церков з турчанського і скільського повіту так і віє на нас шумом ялиць, що розкинулись на подобу перів павячого хвоста на дузі широкої гори. А ікона Воскресення з Березова біля Хирова (ч. 70) виводить три купясті бездеревні горби, характерні для цієї околиці.

На іконах св. Миколи з лицевим житієм повторяється чимало разів архитектурний мотив церкви. Із сим мотивом стрічаємося і на іконах Сращних судів — у вишньому граді і на долині Йосафата. По шаблону сі церкви бувають здебільша високими будовами з широкими приплюснутими візантійськими копулами, покритими червонаво-бурою черепицею, або лупаком. Але на галицьких іконах другої половини XVI. в. з ріжних місць — Горличини, Старосамбірщини, Долинщини, Дрогобичини, Камянечини — виступають і форми місцевого деревяного будівництва о трьох банях, або оборонного замку. До цих форм долучаються і ковальсько-слюсарські складники будівлі — окуття дверий і ключі св. Петра, що дійсно відповідають місцевим орнаментаційним мотивам доби — на іконах XV.—XVII. в. з Лисятич і Волцнева біля Стрия, Долини і Журак на південь од Станиславова. Ікона утечі в Єгипет з Єзуполя кін. XVII. в. (Нац. Муз. 297) зображує Єрусалим зовсім на подобу Єзуполя, рештки стін будов якого ще сьогодні істнують.

83. Преображення з Яблонова б. Турки около 1575 р. з горами місцевого вигляду (84 × 107 cm.)

Зовсім природно, що на такому тлови могли дуже свобідно появитися і чисто побутові подробиці життя. І так мощі св. Николая переносять у плоских домовинах з вигнутими боками, які заховалися у похоронному обрядови середущих Карпат нпр. у Бітлі, як спомин глибокої традиції домовин єгипетських мумій. — На богородчанській іконі переносу мощий св. Миколи початку XVII. в. із Скиту Манявського виведено великий хрестний ход з хоругвами, кадильницями, підсвічниками і двусторонніми іконами на стояках, що усе враз із дієвими особами вповні відповідає звісному нам по памятникам, дереворитам і описам виглядови і змістови галицького православного церковного побуту цієї доби.

Ще більше виступає цей церковно-обрядовий первісток на лицевих іконах, де зображають хрещення дітий, сповіди, причастя і молитви майбутніх святих. Поодинокі таїнства церковні зображені на дереворитах требників Могили і Желиборського, та на символічних картинах Розпяття з Рогатина поч. XVII. в. і Скитського іконостасу 1698—1705 р.

TULA-online.org

84. Рождество Б-ці, з Вишенки в цему станови поч. XVI в. (115 × 175 cm.)

є вже певними і дуже вірними образами дійсности, по яким духовенство і вірні наглядно вчилися обряду. Але обряд цей був виразно своїм місцевим, ріжним од обряду инших національних осередків життя православної церкви. Побідний похід націоналізації ікони розвивався по етнічним територіям і сим робом постепенно виявлявся та закріплявся етнічний характер іконописи.

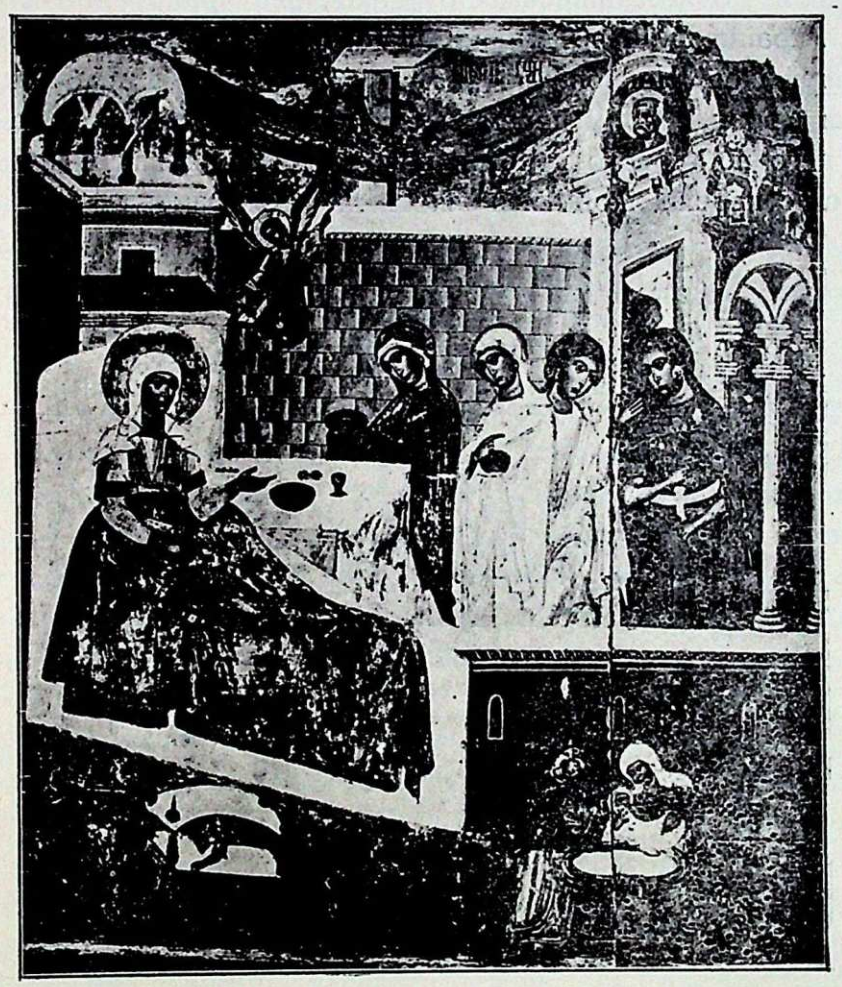
Часто народній побут засвідчено на іконі особливостями територіяльної культури — ноші, плекання дітини, побуту пастушого і рільничого, їжи, гулянки у господі, співу й гри у церкві; рівнож народні вірування і легенди є дуже частими мотивами основного тематичного замислу галицького іконописця. Повитуха на іконах Рождества Б-ці, а Соломія ікон Різдва Г-ня, та Самарянка виступають завсе в особливих одягах західних горожанок. Повитухи купають дітину в стоячій високій купальні, біля якої стоїть мідяний збан-кінва, гріють пеленки у огнища на припічку і вистелюють колиску, а родильниця спочиває на ліжкови, високо висланому перинами і мягкими подушками у клітчатих пішвах.

І чим близше до XVIII. в., тим гарніщі всі отсі деталі нутра жіночника, тим багатше його вивінування на зразок живої дійсности. Західне мистецтво знало отсю життєву дійсність здавен і тільки через неї воно вибилося у всіх напрямках на ступінь повної незалежности од свого византійського первовзору. Іконопись православної церкви, підчиняючись первохристіянській символіці і догматичній містиці, памятала завсе об тім, що вона має творити по вікодавнім традиціям — бож не може бути иншого реалізму і натуралізму у тому, чому найшли повну мистецьку форму по євангелію і по першим святоотецьким творам. Ломати отсей звичай не рішалися галицькі іконописці, хоча вони мусіли бачити чимало західних мистецьких творів, коли вміли користуватися досягненнями західної мистецькоі техники. В XVI. в. вони дійсно добре знали по-Дірерівську школу, за якою йшли в зображенні вояків на Страстях Господніх з Угерець і Долини, та на іко-

TULA-online.org

нах Воскресення Г-ня. На початку XVII. в. вони уже зовсім добре відчувають і передають на площині ікони рух і простір, про що найкраще свідчать Страсти XVII. в. з Долини. Невеликі ікони празничного ряду іконостасу в Брюховичах свідчать не тільки одягом поодиноких осіб, але й нутром їх домівств про можливість впливу кращих картин далекої Германії на іконописця церковки біля Львова. І так підчинення іконописця чужій національній формі вело його до інтернаціоналізації власного світогляду, до творення основ нового національно-церковного життя.

Ці індівідуальні форми життя виступали дуже ярко на іконах Страшних судів в добре переданих костюмах чужих народів, що їх веде Мойсей ліворуч Христа в ад, а на



85. Рождество Б-ці з Долини кін. XVI. в. (127×138 cm.)

дні аду мандрівні гості коршем „танечниця“ і „дудар“ є одягнені одмінно від самої „шинкарки,“ чим очивидно виявлялася одрубність чужого захожого від місцевого. А що кари за гріхи мали бути наглядним прикладом як не належить жити, то вони відповідали змістови міжнародніх легенд, які кожний іконописець по свому переймав, передавав і підкресляв.

Найяркіщим людовим мотивом в іконописі були портрети ктиторів-донаторів ікон. Старосамбірщина і Турчанщина знала „гробниці,“ себто поминальні ікони з доволі обширними даними про покійників — нпр. младенця Комарницького 1690 р., Самбірського поповича Івана 1675 р., родину Матковських з Івашківця біля Кривки, отця Василя

TULA-online.org

Либохірського 1691 р. Цих вотивних ікон є чимало, і скрізь на них замічається кусок індивідуального життя, що в одиничному переломі було висловом життя збірноти.

До сеі групи реалістичного портрету належать і зображення пастухів-простеців на іконах Різдва Г-ня, які дуже часто нагадують нам живих сучасних селян. Ця схожість свідчить про родовий звязок сучасного представника галицькоі Украіни з давнім XVI. в. Старших за XVI. в. ікон Різдва поки що не маємо з виразними мотивами селянського побуту. Писаний 1750—7 р. в Мальчицях дяком Степаном ірмологіон виводить велику групу співаків і членів орхестри під проводом самого реєнта у характерних костюмах шляхти і школярів.

На іконі Воздвиження ч. Хреста з Гряди б. Львова з 2-оі полов. XVII. в. виведено не тільки хор співаків у одягах киівських бурсаків, але пристоячих біля хреста, як типічних представників Украіни XVII. в. — вірними портретами історичних осіб. Те саме находимо і на процесійній іконі Покрова прсв. Б-ці з Ярославля із зображенням короля Володислава IV., папи Урбана VIII. і перемиського епп-а Афанасія Крупецького.

І чим більше цего побутового і історичного первістку в галицьких іконах, тим певніщим і сильніщим стає перехід іконописи вже і по сюжетам до реалістичного малярства західноі Европи.

TULA-online.org

Закон традиції пропорцій і форм.

Розглядаючи памятки галицькоі іконописі із становища іх мистецькоі ваги і часовоі приналежности, ми можемо ствердити, що серед памятників о ціхах глибокоі давнини є відносно більше вдатних та визначних, як серед чисельних памяток пізніщого часу. Зате давніщоі доби памятки є рідші та одиничні своім походженням, між тим як памятки молодші творять иноді багаті групи однородноі творчости.

У всіх цих памятниках іконописи є свої особливші приміти рисункові, які загально можна означити відношенням голови до висоти і ширини всеі постати. Якби на се не гляділи ми, то все таки кожне явище з области естетики можна обняти і виразити певним математичним образом.

І так відношення висоти і широти голови до висоти і широти всеі статі у кожноі людини в дійсности, та на кожній іконі іконописця — є своє особливе. Діється се тому, що кожний по свойому бачить, творить і передає дійсні пропорціі людського тіла. Перші мистці людства руководилися у своіх рисунках і скульптурах виключно тим почуттям пропорцій, яке більшині людий є дане з природи, що найкраще засвідчують рисунки дітий, а яке взагалі у всіх мистців навіть на висоті іх розвитку є головною основою мистецькоі творчости. А що в природі є певні, так сказатиб нормальні пропорціі кожного явища, з якими ми настільки зживаємося, що ясно уявляємо іх без усяких провірок, то теоретично вже здавен був канон пропорцій тіла, по якому майже несвідомо значна більшина добрих мистців творила, а який деякі практично засвоювали.

Якими-б шляхами до сього не дійшли, то все таки належить ствердити, що пропорціі староегипетських різьб і постатий з перед 4000 рр. виявляють на провірку ті самі числові відношення, що й грецькі класичні скульптури з перед 2400 літ, та римські з перед 2000 літ, та византійські постаті з перед 1200 літ, та наші галицькі з перед 500 літ. Тут є давня загально-мистецька традиція пропорцій, які знають рівно добре й самородки-мистці — середньоі Африки, Тибету, Гудсону, Мексику, та Огненоі Землі, давніми і новими творами яких ми сьогодні залюбки займаємося.

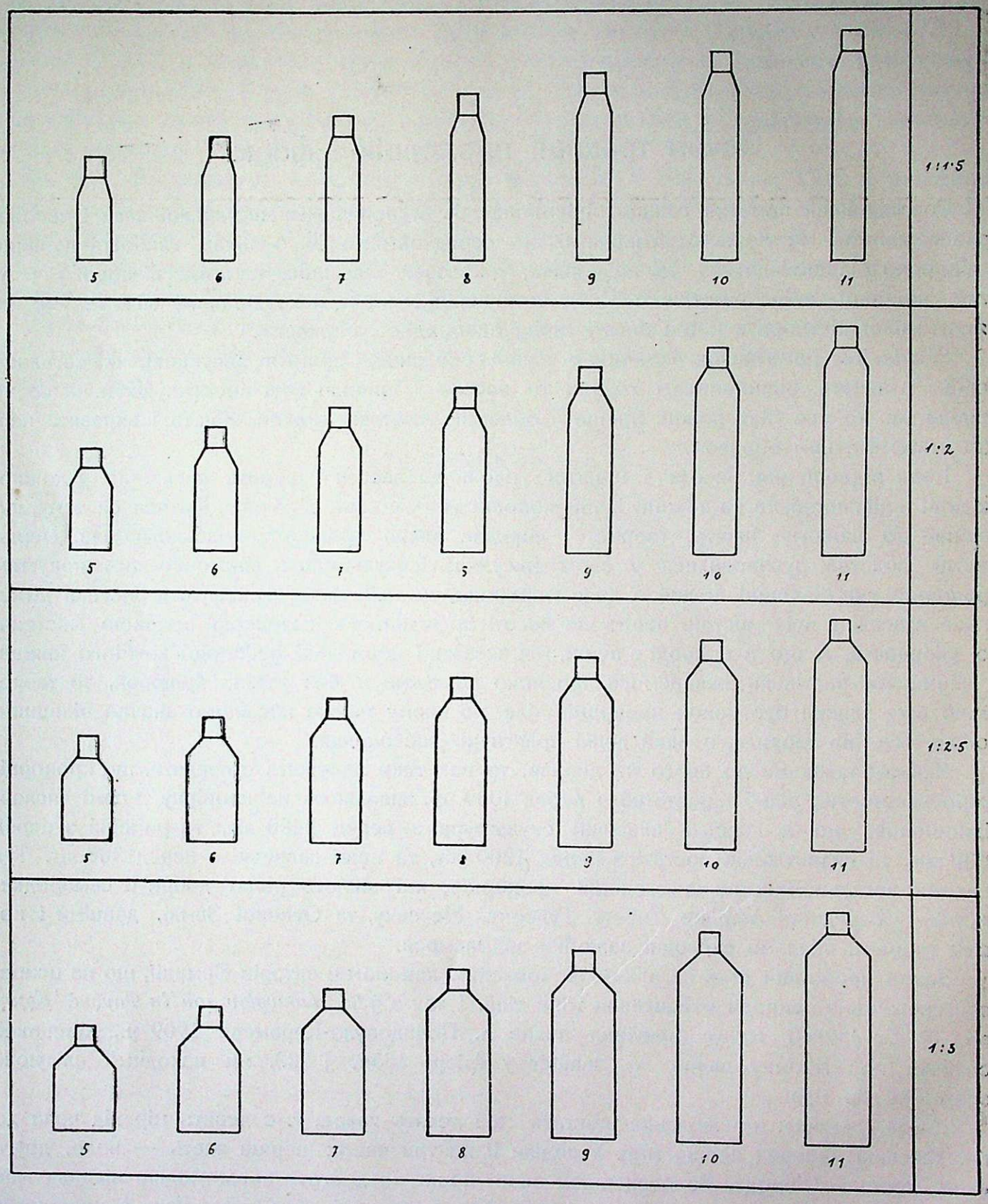
Закон пропорцій став загально-іконописним каноном в авторів Єрминіі, що на основі спостережень із природи означували міри тіла. І так в § 51. *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* (оригінал видав А. Попадопуло-Керамевс 1909 р., німецький переклад по Didron-у видав — Schäfer у Тріері 1856, § 52.), ми находимо слідуюче означення мір тіла:

„Знай, ученику, що людська постать має девять голов, т. є девять мір від чола до стіп. Назначи наперед першу міру й поділи іі на три части: перша часть — чоло, друга — ніс, третя — борода. Волосся пиши поза мірою на довготу носа. Поділи віддаль між бородою і носом знов на три части; борода матиме дві міри, уста одну, а шия другу довготу носа. Відтак возьми три міри від бороди до половини тіла, а до колін іще дві, і коліно означи на довготу носа. Від колін до кістки дві міри, а від кістки до ступн

TULA-online.org

→ Відношення висоти голови до висоти фігури. →

Відношення ширини голови до ширини плечий. ↓



+ По Єрмінії — ідеальна фігура.

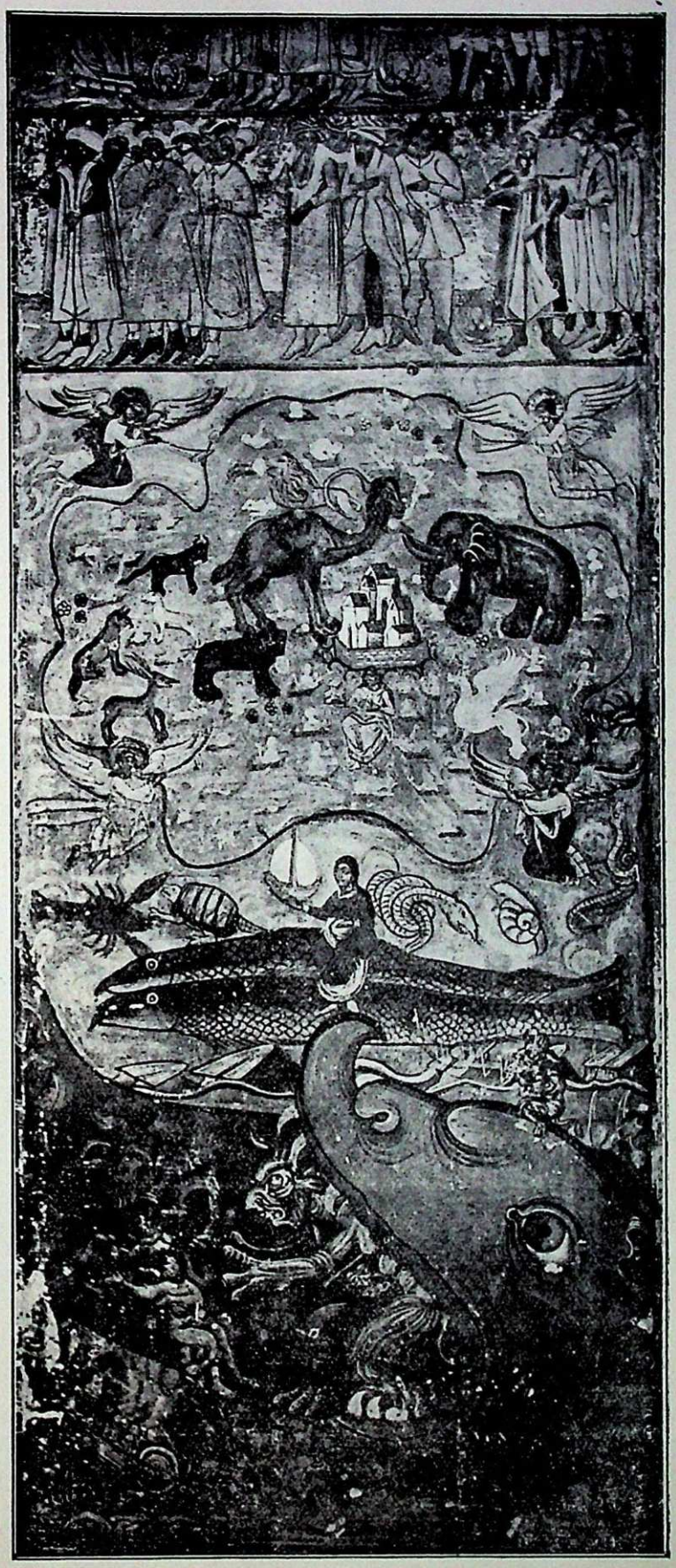
TULA-online.org

міра носа, а від неї до нігтів одна міра. Від горла до плеча одна міра, та стільки до другого. На лук плеча одна міра носа; а до ліктя з внішньої сторони одна міра, та стільки до кисти руки і від неї до кінця пальців. Як велике одно око — стільки й друге, та о стільки одно від другого віддалене. Коли голова звернена на бік, то від уха до ока дві міри носа; а колиж вона просто лицем (en face), то тільки одна міра. Ухо рівне носови. У нагого чоловіка половина його ширини має чотири міри носа; а в зодягненого півтора голови. Пояс (талія) сягає до бедер, доки йде й локоть."

А що мистці схоплюють і передають усі пропорції на око, то не лише наші галицькі іконописці значно скорочували сі теоретичні виміри, але й чинили по свідоцтву Дідрона (op. cit. 82, 4) і афонські іконники, рисуючи постати людий у відношенні голови до всеї постати, як 1 : 8 і містячи лоно тіла рівно по середині, а коліна на півшестій мірі з гори.

Але все таки, як людий можна ділити по черепу на — короткоголових і довгоголових, а поставою на — низьких, середніх і високих, так постаті ікон можна ділити на короткообразі і довгообразі. Це відношення височини і ширини голови до висоти і ширини фігури можна вважати за саму характерну приміту стилю незвісного нам іконописця.

У звязку із цим каноном пропорцій постатий іконописець творить свій власний світ переднього і заднього плану. Тло ікони вписується у точно означені виміри доски. Постати на сьому тлови є змістом тематичної композиції, а одна постать стає ії осередком. Ввиду чого краєвидне і архитектурне тло творить умовно площину заднього плану, а постаті площину переднього плану.



86. Друга частина камянецького Страшного суда (гл. ч. 8; цілість 194·5×246 cm.)

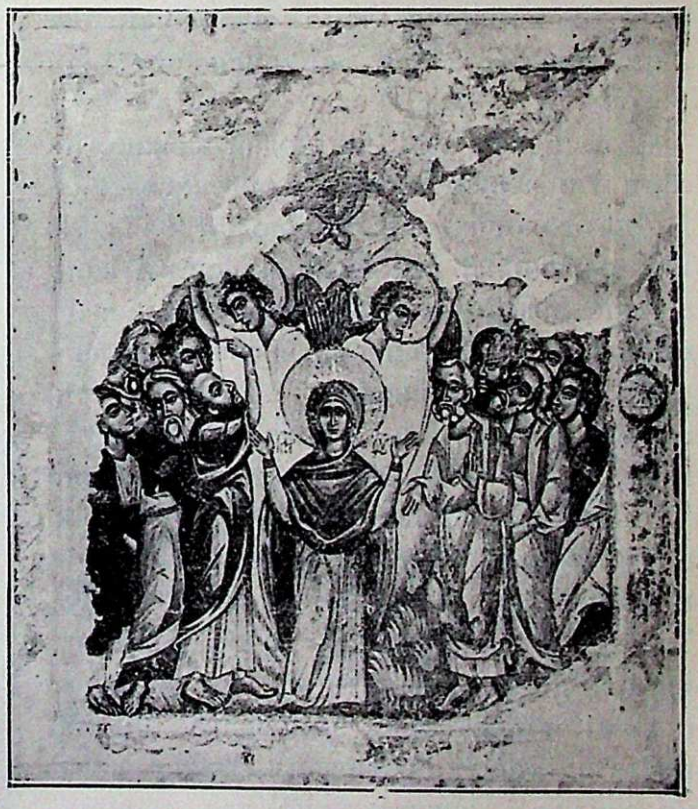
Постаті будуть завсе помітно більшими навіть од найбільших гір і будівель заднього плану. Ось нпр. єван. Іван з домажирських царських врат (ч. 94) має печеру на тлі

TULA-online.org

87. Св. Петро, Василій і Григорій кінця XVI. в. (51×47 cm.)

аж чотирьох гір дальших і одної близшої, але сам він сидячи держить ноги поза нижніми краями печери, а голову вище їх верхнього краю. Отож він висший за гору, що сягає під облаки. Те саме можна сказати про постаті Спаса на цихже царських дверях, та про усі фігури на іконах Преображення з Цеперова і Бусовиськ, коли розглядати їх порівняно з горами і будовами.

Тут одначе належить тямити, що іконописця зовсім не інтересувало дійсне відношення людий до сих предметів, та цего відношення він і не зображав, тільки умовно намічав, т. є він давав символи відношення, бо кожному ясно — що гора тай будівля вища за чоловіка. Зрештою загальні відношення основи краєвида до основи зображеної людини, чи там якої речи, свідчать таки про величину загальну як людини, так і тла. Рівнож не без значіння для належного зрозуміння ікони буде текст святого письма, який докладно означує зміст події й усі злучені з нею обставини. Отже загальні зовнішні обриси (контури) будівлі з особами перед ними будуть зображати, залежно від події, побут осіб в домі, згл. поза домом. І так, евхаристія Апостолів на царських дверях і Тайна вечеря у каплиці на Вавелю відбуваються в домі, а вїзд у Єрусалим і положення в гріб відбуваються на вольному воздусі на тлі єрусалимських будівель. В обох разах рисунок будівель той сам — умовний, але дійсний ефект инший, бо видець знає з євангелія — що хотів дати іконописець, і глядить на зображення очима мистця. Тому видець не дивується, що постати Христа і переднього ряду Апостолів вищі од обрисів самої світлиці, та що Богородиця простертими до гори руками у сцені зложення в гріб, або Христос на осляти у вїздови в Єрусалим перевищають гори і будівлі тла. Тло сповняє підрядну служебну ролю для кращої ілюстрації самої події, тому воно трактується умовно.



88. Вознесення Г-не пол. XVI. в. із Тростянця (38×43 cm.

З хвилею, як іконописець стане зображати тло відповідно до правил перспективи — він сягне за зображення дійсних краєвидів, захопиться ними — та для них посвятить властиву свою задачу зображення священних подій, т. є переміниться в живописця-художника.

TULA-online.org

Ті самі умовні діспропорції завважуємо і в рисункови поодиноких осіб. Чим важнійша особа в іконі, тим більша вона в порівнанні з иншими, бо вона — як осередок зображеної події — має звернути на себе всю увагу видця.

Хоча давні іконописці трактували рисунок умовно відповідно до традиційних взірців, то все таки вони не могли остерегтися від певних вольностий, завдяки яким до нас дійшло значне число зображень з очивидними слідами реалістичних течій у византійській іконописі. Вже перші проби зображення Спаса — доброго пастиря і Богородиці — оранти (молитвенниці) свідчать про свою залежність від типів римськоі молодіжи; типи

89. Св. Никола пол. XVI. в. з Бусовиськ (50×82 cm.)

90. Христос-учитель, полов. XVI. в. із Сернів (48·5×90 cm.)

Спаса і Богоматери на малоазійських і кавказських емалях, та на іконах коптійськоі церкви — ріжні на стільки, на скільки ріжні сирійці, вірмени, георгійці від нубійців. Тип первісноі ікони залежав очивидно від типу населення.

Не менше розширений був вже в добі первісного розцвіту візантійського мистецтва і життєвий реалізм рисунку тіла. Видимо це на ніжних лініях і випуклих площинах грудий, стану, бедер і ніг Богородиці, та на сильних обрисах тіла Архангелів і Спаса в миньятюрі Вознесення сирійського Євангелія 586. р. (Diehl — Manuel d'art byzantin, ст. 285); на повному зображенні нагого Адама в раю, різбленому в слоновій кости

TULA-online.org

91. Св. Никола к. XVI. в. з Камянки стр.
(92×162 cm.)

92. Арх. Михайло пол. XVI. в. з Ільника біля Турки
(74×98 cm.)

TULA-online.org

V—VI. ст. (Mus. Naz. Firenze, Dalton — Byzantin art and archaeology, 193.); на такійже різьбі Хрещення Господня VI ст. (Brit. Mus., Dalton, ст. 184), та на іконі Хрещення Господнього XIII. ст. (Brit. Mus., Dalton, ст. 250) і на мозаіках сотворення Адама і Еви, зачаття Каіна і опяніння Ноя в притворі св. Марка в Венеції.

В українському малярстві реалістичне трактовання тіла не таке повне, як у вище згаданих памятках, бо відноситься тільки до постатий в одягови. Вкажемо на постать Мойсея в молитвенному наклоні в сторону Христа, та на ніжну лінію стану здовж клубовоі части до ноги в постати Спаса на бусовиському Преображенню; або різкі обриси

93. Права сторона Молення з Ільникв біля Турки (36×85 cm.)

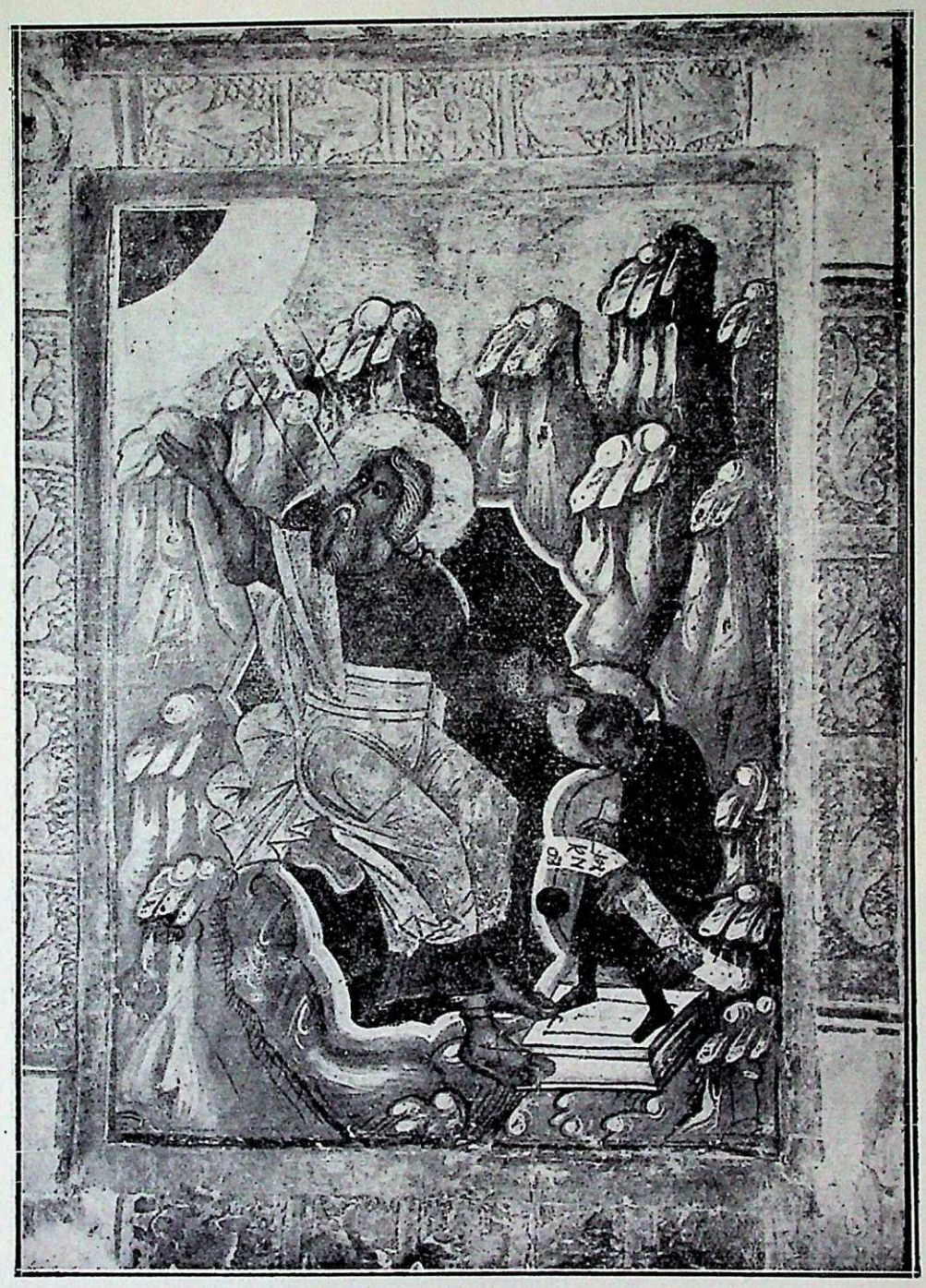
від плеча, через удо, литку до краю одежи в злегка наклоненоі постати Христа на Евхаристіі царських дверий з Домажира.

Як крайній, так і цей скромний (дискретний) реалізм був можливий тільки під умовою, що іконописці в деяких разах уміли дійсно глядіти на чоловіка і використовувати своі поміченння в часі роботи. Не вдавалось ім це в случаях, коли ходило за перспективічне скороченння положення одних частин рисунку зглядом других. Уставити ноги в належній віддалі одна від другоі, зазначити положення живота, це звичайному іконописцеві не видавалося потрібним, можливо, що й не вдавалося. Тому то пересунення клубів повище стану, розставлення ніг на подвійну віддаль, долоня в виді праника (валька) — належить до дуже частих появ.

TULA-online.org

Коли одначе іконописець приступав до викінчення складок одягів, що хвилясто спливають у низ по тілу, або злегка повівають у стоячих постатий, то він ставав краснописцем-міньятюристом і посвячував цій частині богато уваги й терпеливости.

Реалізм у зображенні тіла був більше умовний. Ітак — лиця зображаються звичайними овалями; уши в виді малих колачиків містяться низче ока близь скули; очи, ніс,



94. Євангелист Іван з царських дверий із Домажира біля Львова (32 × 43 cm.)

уста — означаються условними полосами, однаковими для всіх зображених осіб; волосся переважно чорне, або русяве вьється густими кучерями — в ангелів, звичайно в Давида, та в деяких молодших святих; або воно спадає дрібними прядами на плечі (Спаситель). Одіння спливає легкими складками до кісток. Руки й ноги иноді рисовані грубо без

TULA-online.org

усякої уваги на дійсність та рисунково-орнаментаційну красу, виходять у добрих мистців зовсім удатно, хоча-б були навіть зовсім без життя.

Таке трактування рисунку чинить, що всі постати більше менше подібні одна до другої лицями, відріжняються одна від другої тільки подробицями положення, в роді того, що одна постать сидить, друга стоїть, звернена до видця лицем (en face), боком, держить голову просто — наклонено, руки благословлять, або витягнені вперед молитовно. Заходять ще ріжниці в одягах поодиноких осіб та особистих примітах: нпр. у св. Николи волосся дрібно хвилясте, коротке з просіддю, такаж борода, чоло високе; у св. Василія Вел. довга чорна борода клином, на тімени гуменець-тонзура. Найбільше інтересні є хиба спроби виразити внутрішній стан болю і внішній вигляд тіла по смерти.

Зображення дії. Йдучи за образами своєї природної уяви і передаючи їх у іконі, давні іконописці складали иноді дуже наівні композиції, якими хотіли зобразити на ріжних місцях ікони поодинокі хвилі великої дії, та кожний раз виокремити осередні постаті даної композиційної частини.

Наівне повторення тих самих осіб у ріжних місцях ікони з відповідними написами про подію находимо на образах поклону царів і пастирів новонародженому Дитяти-Спа-

95. Часть празничків з Сянок (80×21 cm.)

сови, на Преображенню та на Успенню прсв. Богородиці. І так на бусовиській іконі Поклону царів (ч. 102) заховалися на передньому плані осідлані коні з трьома царями перед ними; ті самі три царі умішені й в центрі ікони перед Богоматірю. Богомати, як осередня постать композиції, виріжняється від инших постатий монументальною величиною, сидить на високому престолі, держучи перед собою дрібну постать Дитяти. Перед Ісусом нахилився низько старець із короною у лівій руці; цей старець о звичайних дрібних вимірах: два инші царі в коронах стоять подальше за ним на вершку гори, є майже в двоє більші від старця-царя.

На бусовиському Різдві (ч. 103) бачимо другий випадок надмірного побільшення одної постати і постепенного зменшування инших менше важних. Найбільшою зображена Богородиця; три ангели на вершку гори, три царі в середині образа і Йосиф внизу зображені на дві третини меншими; а на другій стороні — два ангели перед пастухом, баба Соломія і пастух перед Йосифом зменшені проти них майже на половину. Тут іконописцеві очивидно не ходило про якінебудь перспективічні скорочення, тільки про заакцентування постепенної важности поодиноких осіб.

TULA-online.org

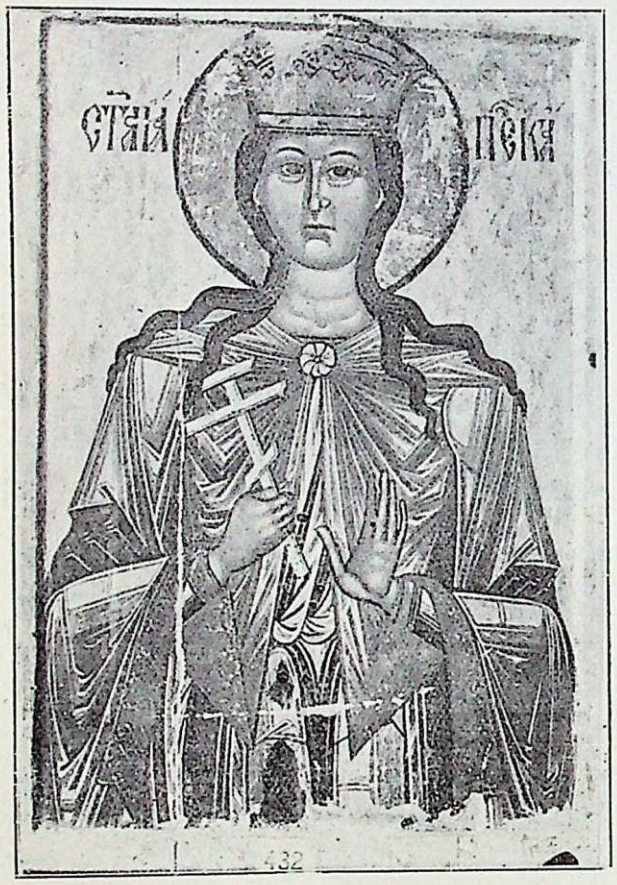
96. Св. Пятка кін. XVI. в. з Бусовиськ (44×91 cm)

97. Св. Пятка пол. XVI в. з Трушевич (70×128 cm.)

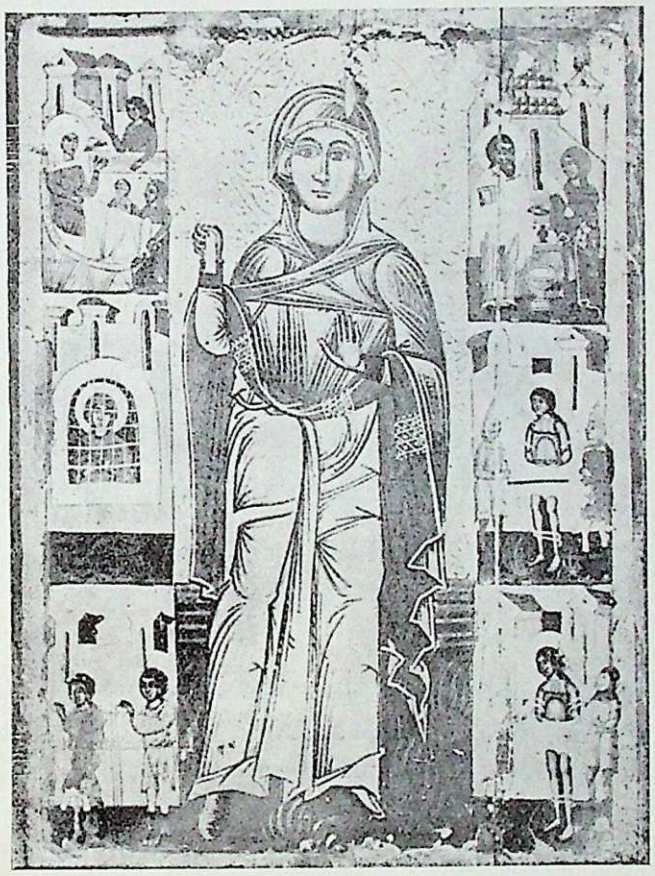
98. Св. Пятка пол. XVI. в. із Стариск (48·5×92 cm.)

TULA-online.org

Але в галицькій іконописі можна стрінутися і з дуже вдатною розвязкою зобразити дію на площині. І так на іконі Преображення поч. XVI. в. з Белза (Ставроп. Муз. ч. 119) є чотири сцени: внизу три ученики лежать здивовані, на верху преображений Христос межи Мойсеєм і Іллєю, в середині ікони межи горами з одного боку — Ісус входить на гору з трьома учениками, з другого боку — сходить з ними з гори. Диспропорцій в рисункові тут нема, через що ікона являється свого рода зразком декоративно-симетричного розміщення усіх частин рисунку на площині, та особлившого акцентования самого осередку ікони за поміччю сильного пробілення крайніх гір і постаті Спаса — в противенстві до темнозеленкавих партій двох третин усеі ікони. Отсе виділення осередку композиції через противенство ясних і темних партій, замісто диспропорційного побільшення осередніх



99. Св. Пятка 2-оі пол. XVI. в. з Крушельниці (47×67 cm)



100. Пятка з Яворівщини пол. XVI. в. (78×104 cm.)

постатий, як се є на бусовиській іконі, є висловом безперечно великоі художноі інтелігенції автора, що крім того був ще й добрим рисівником.

На іконах Успення така дводільність композиції — на осередню частину і побічну — виступає не так ярко, бо звичайно на них видвигається на перший план декоративна сторона композиції. Ікона ділиться на три части: передню із зображенням самоі подіі успення прсв. Богородиці в прияві апостолів і учеників з Ісусом Христом по середині біля тіла Усопшоі; середню — архітектурну, та верхню із чудесним перенесенням дванайцяти апостолів на дванайцяти облаках. Всі отсі частини настільки тісно звязані одна з другою, що видець зовсім забуває про певну умовність верхньоі частини композиції, та бачить в іконі скорше іі незвичайну декоративність, як сам зміст подіі.

TULA-online.org

Рівнорядно з цею первісно наівною механічною злукою ріжних частин події в одну рисункову композицію, ми стрічаємо цілий ряд ікон із зображенням на полях, довкруги головної постати — важніщих подій з життя святого. Події ті, це — народини, хрещення, постриження, свячення, богоугодні діла, подвиги, чуда, мученича смерть, похорон, обрітення нетлінних мощий, їх перенесення. Сі невеличкі образки ± (15 × 25 cm.), рівномірно розміщені краями ікони, відзначаються простотою рисунка та багацтвом побутових

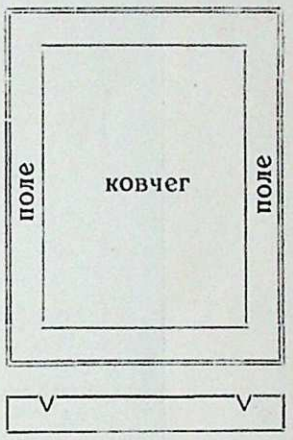
101. Середня часть нижнього поля ікони Богородиці з Долини ок. 1565 р. інтересна прекрасним ритмом ліній (45×25·5 cm.)

мотивів з життя святого, виведених иноді на сучасний лад, що разом взяті творять довгу оповість-книгу в образках. До цих рисункових і композиційних ціх мистця долучаються ще приміти техники іконописця. Приготування доски, тла, підмальовка і розмальовка тіла й одягу, передача тілесних частин, опись і викінчення композиції — усе те складається на стиль ікони, все те є висловом індивідуального підходу іконописця-мистця до поставлених йому даною добою завдань.

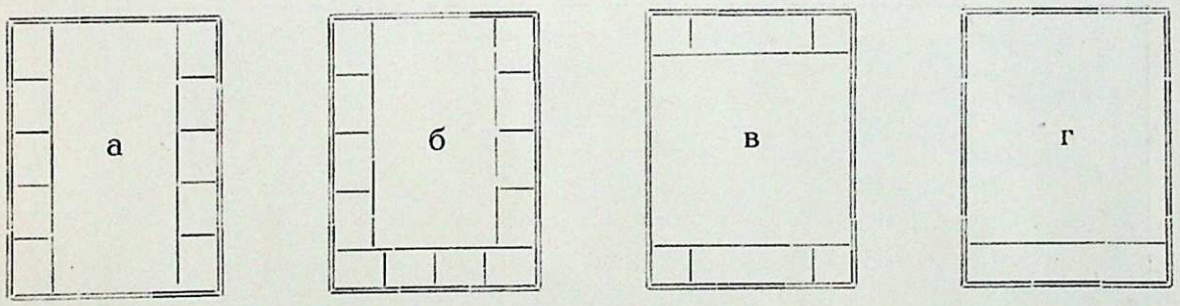
TULA-online.org

Техника галицькоі іконописи.

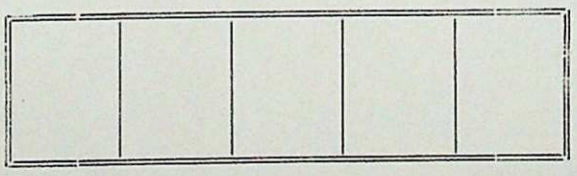
Галицькі іконописці старшоі доби уживали досок грубших (3-4 cm.), які для захованння прямоі площини малюнку споювали двома шпугами, впусканими з одного боку вузчим кінцем в рівці вирізані для них на обороті ікони (гл. 16 і 106). Дуже рідко впускали галицькі іконописці сі шпуги з двох протилежних боків, як се було звичаєм північноруських іконописців і як се бачимо на іконі арх. Михаіла з Яблонова біля Турки (Нац. Муз. No 276. гл. ст. 84). Своім способом скріплення площини ікон йшли галицькі іконописці за грецькими. Вузчий конець шпуг не доходив звичайно до краю ікони. Тільки на бусовиській іконі Преображення (гл. 18) є прибиті листви.



Таким чимом споєні і скріплені доски приготовляли для мальовила, виймаючи у відступі яких 3 cm., — иноді до 6 cm., як це було звичаєм у північноруських іконописців — ровець, який відділяв окрайні поля ікони від площини самого мальовила, званоі ковчегом ікони. Колиж ікона мала бути з житієм або лицевими діями зображеного святого, то поля намічалися ширші, відповідно до композиції. І так вони могли бути ширшими по прямовісним бокам (а), до того ще низом (б), иноді верхом і низом (в), або тільки низом (г).

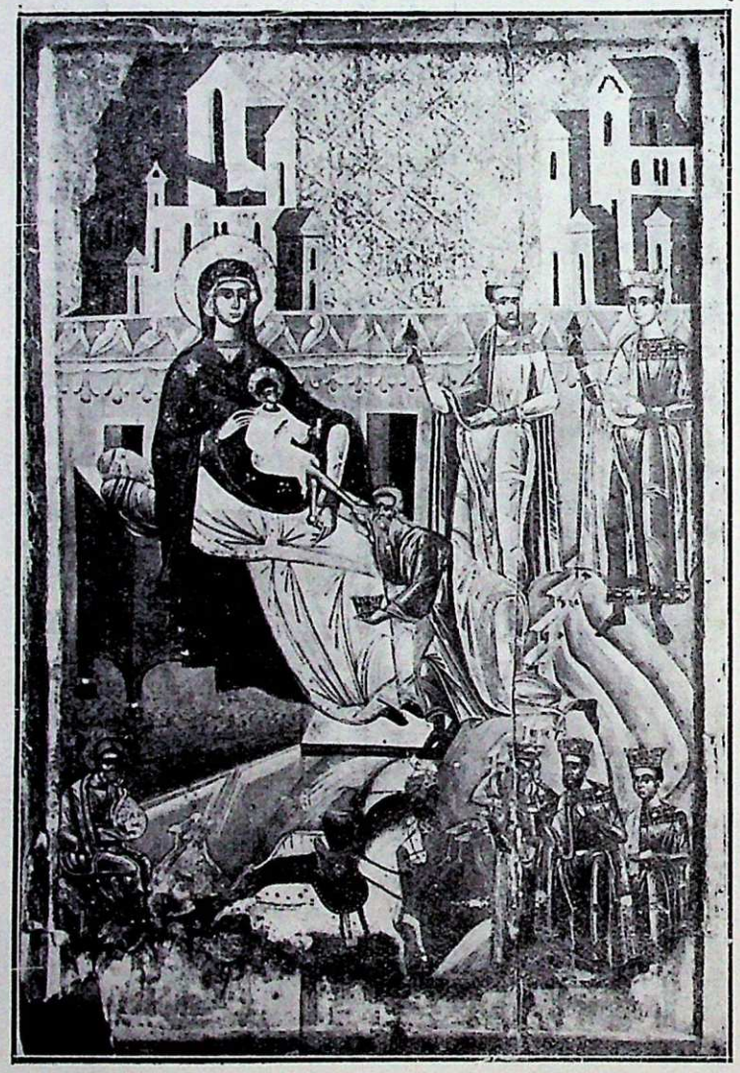


Але були випадки готових до малюнку досок і без попереднього зазначення долотом і різцем іх піль і ковчегу, нпр. Молення із Стариск має лише красками зазначені поля з поділом ковчегу на части рівнож тільки лініями барвними.

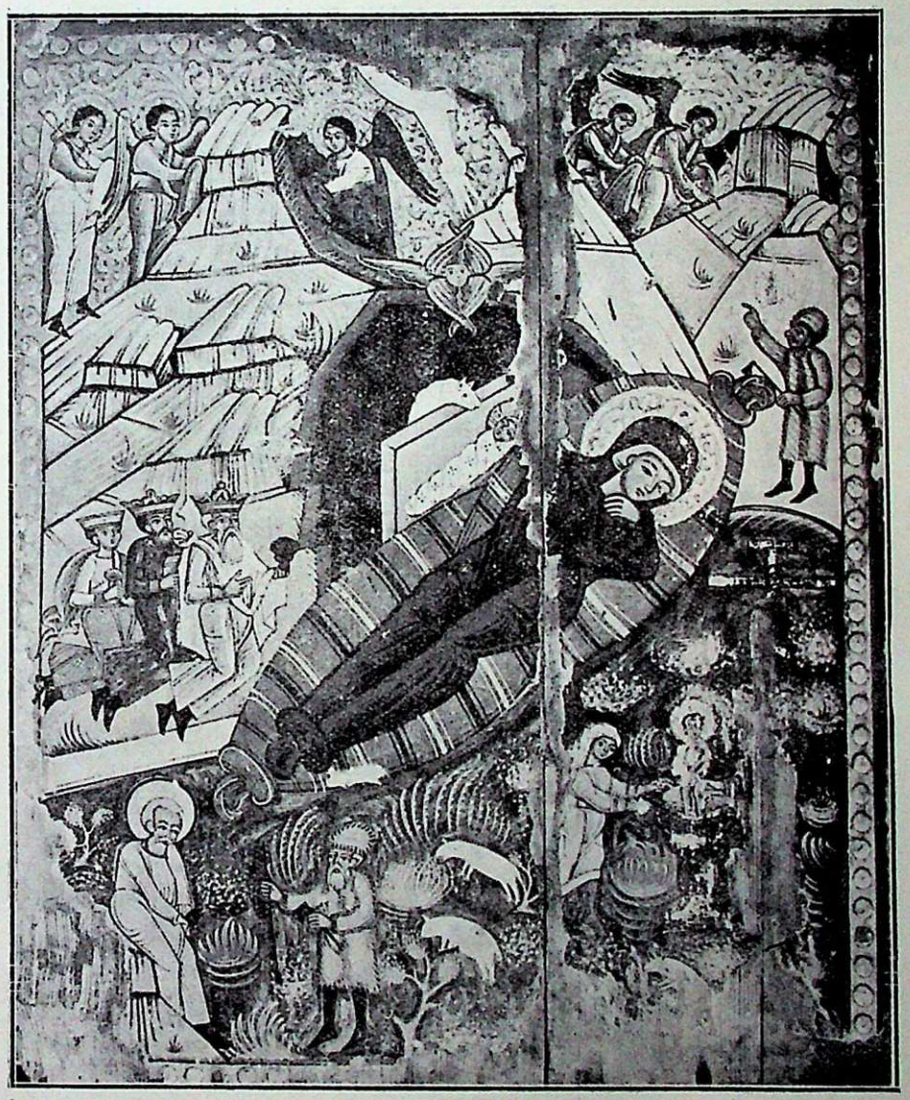


Так приготовану доску продряпували вістрям на скоси # (гл. ст. 2 ч. 3) і виклеювали у рідких випадках тонким полотном нпр. бусовиське Преображення, Нерукотвор. образ з Долини (43), Микола з Горлицького (НМ.). Впрочім виклеювали тільки нерівні місця на іконній досці, як це сталося на Моленню з Волцнева, що має наклеєні куски полотна в горішньому лівому углови і під середньою частиною правого ангела (ч. 32). На це накладали

TULA-online.org

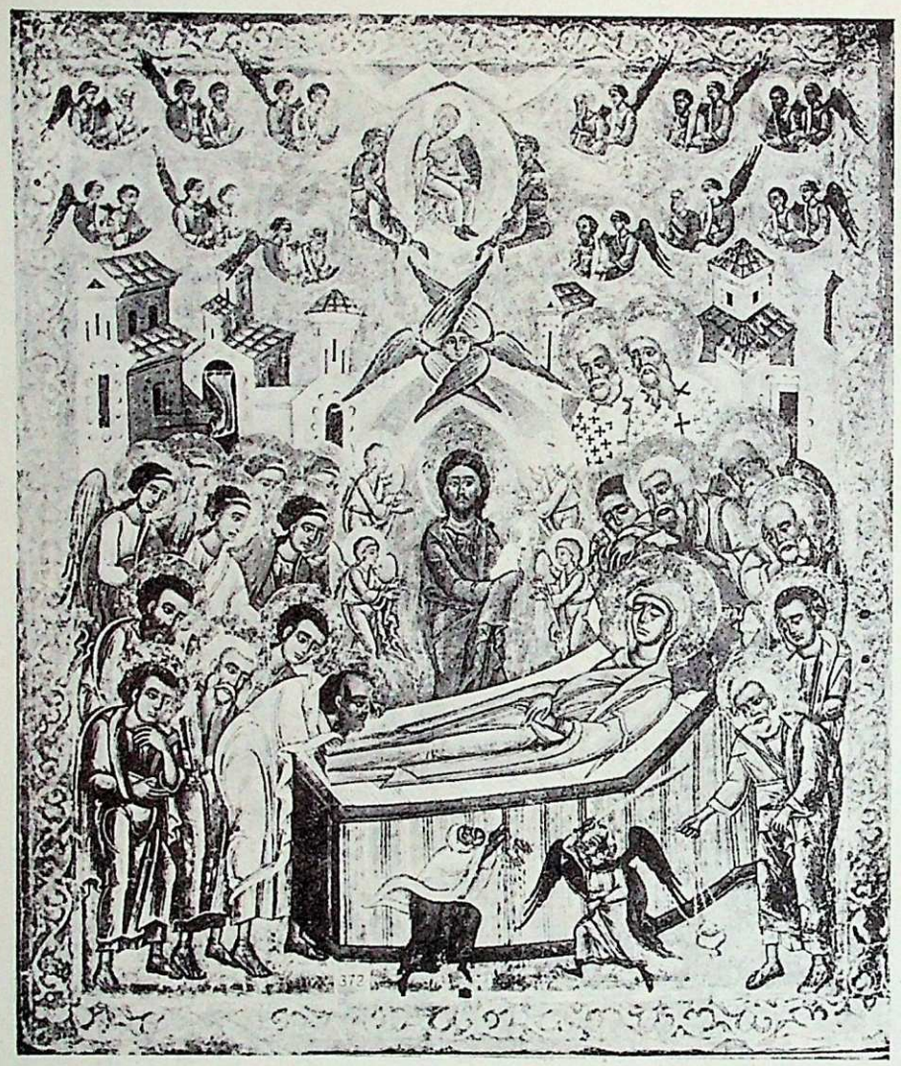


102. Поклін волхвів пол. XVI. в. з Бусовиськ
(88×132 cm.)

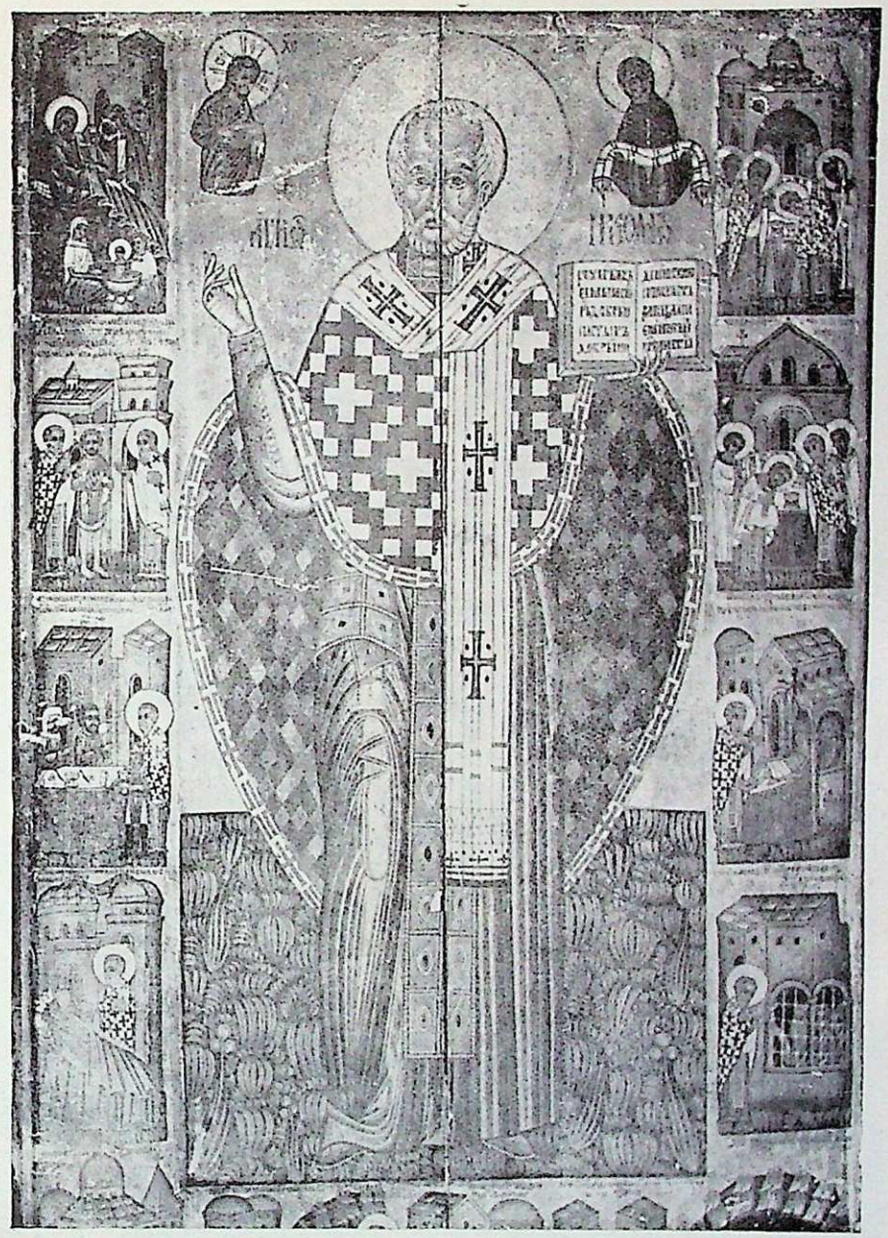


103. Рождество Г-нє поч. XVI. в. з Бусовиськ на сосн. досці
(79×97 cm)

TULA-online.org

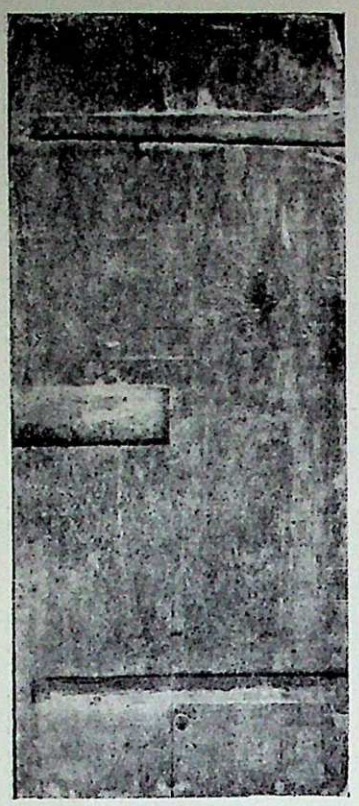


104. Успення Б-ці 2-оі пол. XVI. в. з Наконечного
(100×118 cm.)



105. Св. Никол 2-оі пол. XVI. в. з Наконечного
(92×152 cm.)

TULA-online.org



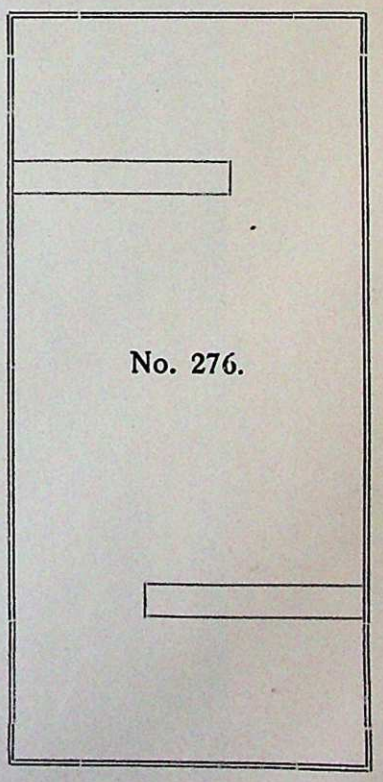
106. Оборот ікони Спаса поч. XVI. в. з Ременова (48×112×3 cm.)

грунт — себто левкасили ікону, звичайно дуже тонкою верствою 0·5—1 mm. Иноді левкасили і оборот ікони, щоби вона рівномірно впивала в себе вогкість і висихала, як се бачимо на Преображенню з Бусовиськ, Николі з Наконечного, Пятниці з Трушевич, на іконах Молення із Стрілок. Із 1673. р. маємо навіть оборот ікони виклеєний полотном.

По мягкому грунтови виводили рильцем — графією — писалом ті окраси, які мали бути на тлови піль (нпр. Успення з Наконечного ч. 104), або на вінцях святости (Апостоли з Камянки стр.), або на тлови ікони (ікони з Вишенки і пізніщі). Після того прописували вуглем рисунок ікони (ч. 107). На пізніщих замічаємо иноді рівчату прорись іглою. По рисункови писали красками.

В рисункови постатий галицькі іконописці виводили переважно середньоі висоти фігури, яких відношення голови до постаті було приблизно 1 : 6. Ширина лиця en face відносилася до ширини в плечах як 1 : 2, иноді як 1 : 3. Кожний іконописець по свойому розумінні, почуттю і умінню видів і зображав постаті. Одні писали нормальні для Галичини і давніх византійських лицевих рукописів постаті у відношенні 1 : 2 : 6, а инші пішли за монументальними мозаіками з відношенням 1 : 2·5 : 11, або по иншим яким пропорціям. — Очивидно все те не є каноном вираження числовими символами естетичних переживань, тільки ствердженням історичного факту.

Примітивні рисівники-самоуки, що дали ікони — в роді березівського Воскресення (ч. 70 ст. 59), Спаса із Сернів (ч. 90), Вознесіння з Тростянця (ч. 88), Рождества Богородиці і Успення з Потелича, Николи з Бусовиськ, Яблонова біля Турки і Волча —із рисунками фігури в пропорціях 1 : 2·5 : 7, в дійсности обнижали цим свої постаті, заложивши іх за широко в плечах. Сталося те саме і на прекрасній іконі девяти Святителів із Полян. Такіж принизкі постаті — через завеликі голови — замічаємо на царських вратах з Кривого, та вчасти з Плавя і на іконі Богородиці з Долини.



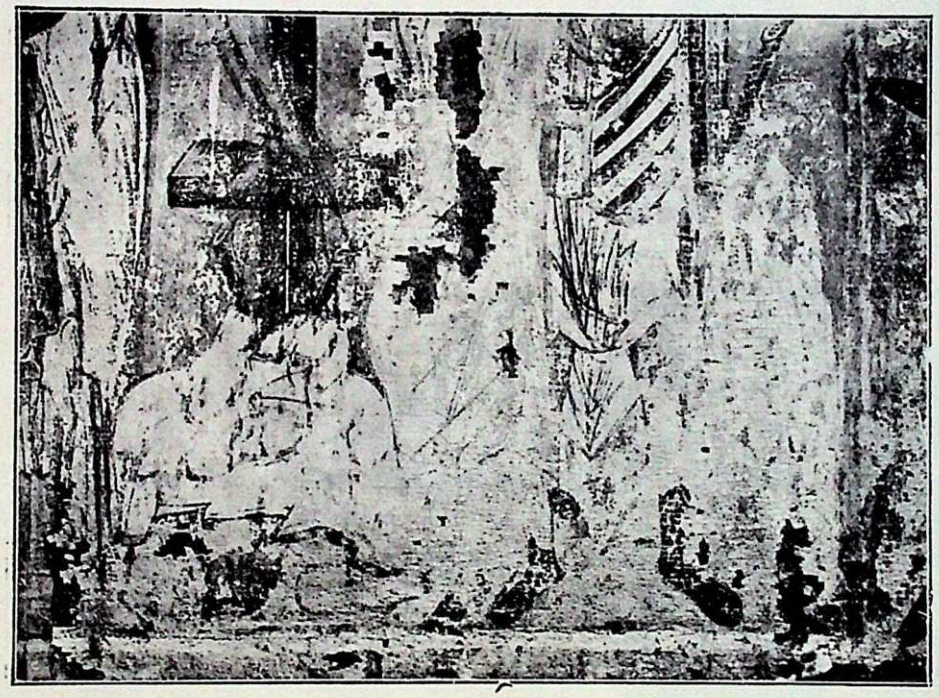
No. 276.

Видовжені фігури, навіть у відношенні 1 : 11, ставлять звичайно на іконах Розпяття і Страстий, через що осягали на віддаль видимість природноі величини. Видовжені фігури рисували ще: творець Молення з Торок, великий мистець ікон з Ільника і Бусовиськ, та іх старший брат творець архангелів з Далеви. До групи сих мистців належали творці Георгія мученика з Туря і Димитрія зі Стрілок.

А що з Бусовиськ маємо ще прекрасні постаті цих святих на хресті XV. в., а з Долини сильну рисунком і кольористикою ікону Собора Архангелів, та з Жиравки біля Львова чудову плащеницю XV. в. в таких самих монументально видовжених постатях, та із Золочева шитий Деісісний ряд з оплеччя фелона поч. XVI. в. — то можемо ствердити рівнобіжність довгих і коротких постатий поруч із нормальними-середніми на всему просторови розвитку іконописі в Галичині.

TULA-online.org

В звязку із цим належить звернути увагу на рисунок рук і ніг, волосся і уший. У постатий принизких і широколиць руки й ноги бувають видовжені доволі грубо, або гранчасто, уши непропорціонально-великі, або приплюснуто-замалі. Старші ікони виказують волосся прядками, а молодші наближаються до реалістичного зображення його широкими пушистими і хвилястими площинами, які переділяють зрідка темнійшими рисами. Тільки деякі іконописці зображають його густо завитими кучерями, нпр. на іконах — Георгія з Далеви і Туря, пр. Давида і Архангелів з Далеви в осібних іконах і на празничках, Івана евангелиста пристоячого з Долини і Борщович, Хс дитяти на іконі Богоматери з Яричева, Красова, Угерець і незвісного походження, арх. Михаіла з Долини, ангелів плащениці з Жиравки, та на іконі з Яблонова, Ангел-Саваофа старозавітноі Тройці з Горайця, Адама на іконі сходження в ад з Вишепки. На основі цих помічень можна хиба сказати, що праотець Адам, цар Давид і молоді постаті бувають з кучерявим во-

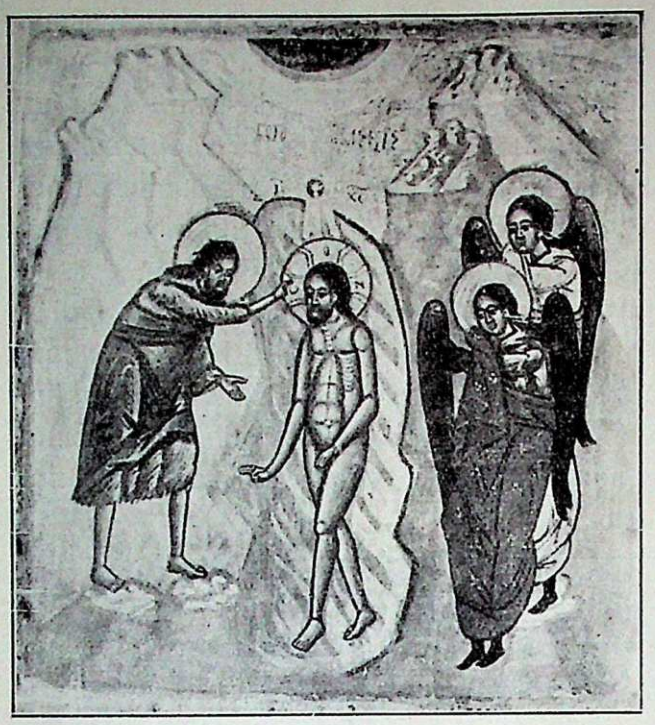


107. Нижня частина Розпяття з Борщевич пол. XVI. в.
(цілість 76×123 cm.)

лоссям, що почасти помічається і в іконографіі мінологія царя Василія, і на емалієвих іконках Звенигородського і Боткина, і на цілому рядови памяток старшоі іконописі Сходу і Заходу. Сей іконописний тип завдяки своій глибокій давнині виявився і в галицькій іконописі.

Розглядаючи усі обговорені вище ціхи рисунку галицькоі ікони, ми можемо сказати, що він по традиціі підходив найблище до т. зв. нормального типу ікони часу розцвіту візантийськоі іконописі X—XI. в. Але з галицькоі землі за XV—XVI. в. дійшло до нас тільки незначне число дійсно зразкових по рисункови і викінченню ікон; більшина ікон XV. в. була висловом місцево-часового стану іконописного майстерства, що постійно старалося бути самостійним і чим небудь більше за других інтересним, щоби вдоволити вимоги смаку відбірців. Через те воно постепенно відхилялося од первісного іконописного канону і виріжнялося од іконописи малих національних середовищ візанто-православноі церкви.

TULA-online.org



108. Хрещення Г-не, ікона пол. XVI. в. з Либохори на золоченому тлови, знаменна звязлою графічністю композиції (42·5×49 cm.)

Найкращим свідоцтвом цему можна вважати розмальовку ікони. Кожний мистець старається писати своі ікони в певній гаммі барв, якоі на іконах другоі руки не стрічається. На цю гамму зливаються не тільки краски тла, краєвиду, архитектури, одежи, лиця, але й найніжніщі тони пробілів, високих і глибоких місць, карнації-санкиру *(σαρκινός, σαρκιστί)*, що придають випуклости і життя постатям. І хоч як близько иноді ікона здається бути до якогось первовзору — рисунком, нпр. ікони з Ільника, Бусовиськ і Трушевич — своіми високими постатями і мягкими лагідними подовгастими лицями, а ікони з Далеви і Стрілок — своім совершенним рисунком підходять до кращих зразків новгородського письма XV. в., то все таки іх гамма красок є иншою од новгородськоі.

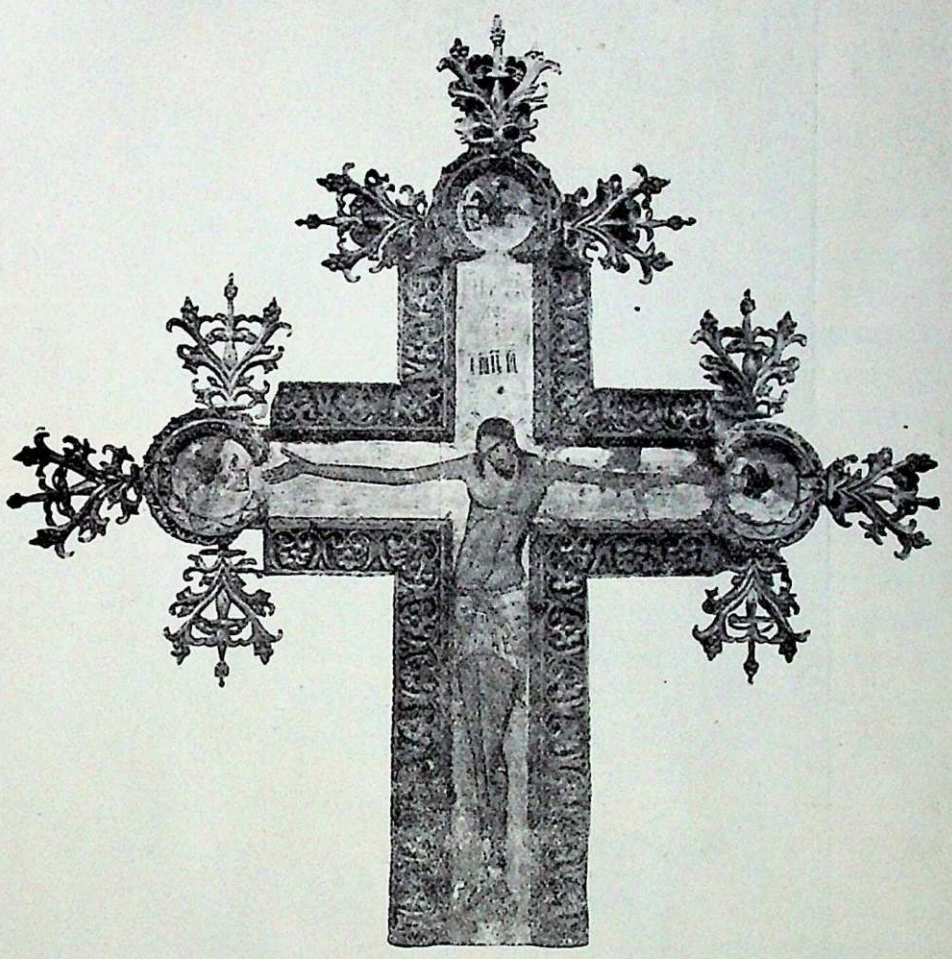
Мало того, буває иноді, що іконописець накладає на свій слабий грубий рисунок в так добрій гармониі краски, що ми на вид цеі барвноі ритміки забуваємо про всі прогріхи невишколеного ока, або слабоі в рисункови руки. Можна це сказати про ікони з Волча, Серниск, Наконечного та про деякі з Яблонова і Бусовиськ. Тільки иноді не вдається майстрови осягнути потрібну гармонію красок, коли він положить за яркий тон санкиру, як це замічаємо на іконі Б-ці з Долини ок. 1565 р., або коли покладе за густі і за широкі мазки вохри замісто санкиру, як вчинив тойже майстер на іконі Пантократора з Долини.

Опись ікони для підкреслення контурности фігури, написи, трави, випосаження царських одягів цятками, золотими нитками та отороччям (френзлями) виконували галицькі іконописці дуже старанно і опять по свойому, особливо у випосаженні білля. Сорочки дитяти, обруси нерукотворних образів і окриття бедер розпятого Христа, скатерки столів Тайноі вечері, пелени на домовині житійноі ікони Николи — все те украшали Галичани на зразок людових прикрас, чим зовнішньо ще більше вирізняли галицьку ікону від усіх инших.

TULA-online.org

Розміщення ікон у церкві.

Оттак викінчені ікони розміщали у церкві. Судячи по подвійному обрамленні кожної ікони — темною барвною лінією, що обнимає другу ясніщу гармонійної краски лінію, або ширше поле окрашене квітками-зірками (моленння з Далеви), або рельсфним золоченим чи срібленим орнаментом, належить думати, що ікони вміщалися в якісь рями іконостасного тяблá. Про вигляд таких іконостасних рам найкраще свідчать обрамлення пристоячих з Долини і Коломийщини, та Розпяття із Снятина. Подібної роботи тяблá бачимо на Афоні[1]), у Сербії[2]), Болгарії[3]) та Румунії[4]). Хоча всі вони чужі, а найстарше тяблó св.-Пятницького іконостасу у Львові походить доперва з полов. XVII. в., всеж таки ми маємо приблизний образ вигляду такого іконостасу.



109. Розпяття із Снятина кін. XVI. в. (перехрестя 166×153 cm.

Із зібраних в Нац. Музеєви ікон одного майстра з одної церкви можна скласти кілька таких ідеальних іконостасів, бо повного іконостасу XVI. в. не маємо ні з одного місця. Найкраще виходить іконостас з ікон яворівського передмістя Наконечного.

---

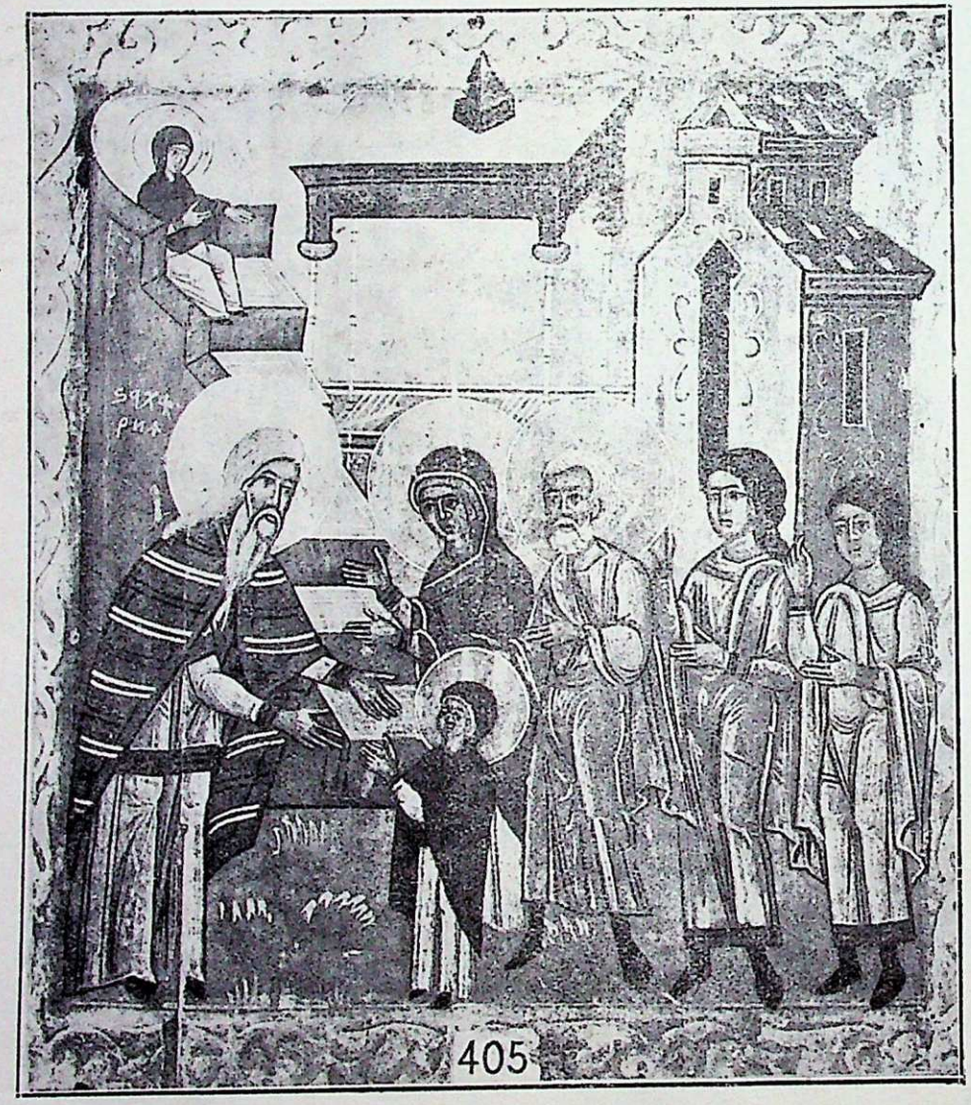
[1]) G. Millet — Monuments de l' Athos, I., pl. 5. іконостас Протатон-а XVI. в.

[2]) П. Покрышкинъ — Православная церковная архитектура XII—XIII. ст. въ сербскомъ королевствѣ, СПтб. 1906. тб. X. іконостас XVIII. в. м-ря в Студениці; тб. 44—45 іконостас 1632 р. ц-ви під Кабларом. — Подібні іконостаси є ще на Фрушке Горе.

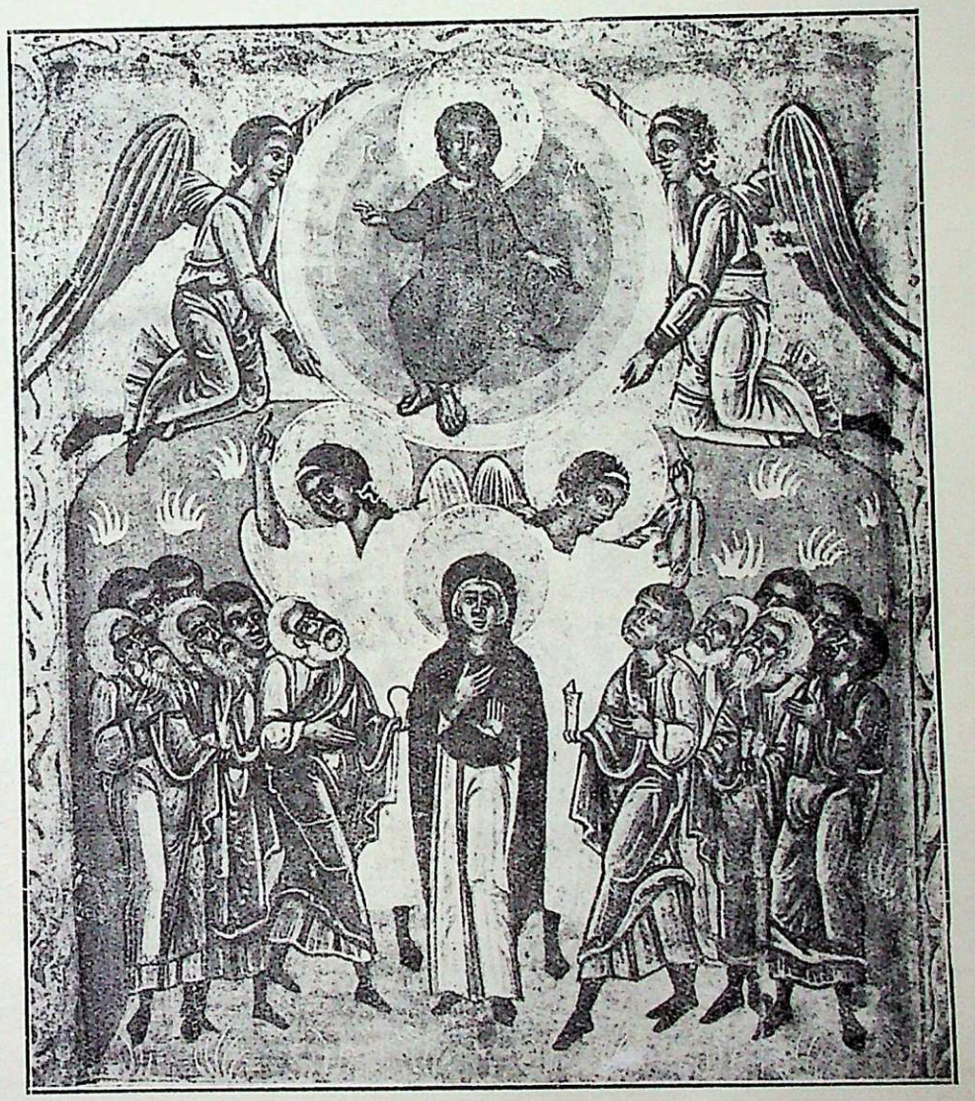
[3]) Filov B. — Die altbulgarische Kunst 1919, таб. V-іконостас XIV. в. у Търнові, таб. XLI іконостас XVII. в. в Арбанассі.

[4]) N. Jorga — Histoire de l'art roumain ancien p. 155 — іконостас у Терговиштї; G. Bals — l'Architecture religieuse Moldave p. 392 — іконостас у Драгомирні.

TULA-online.org



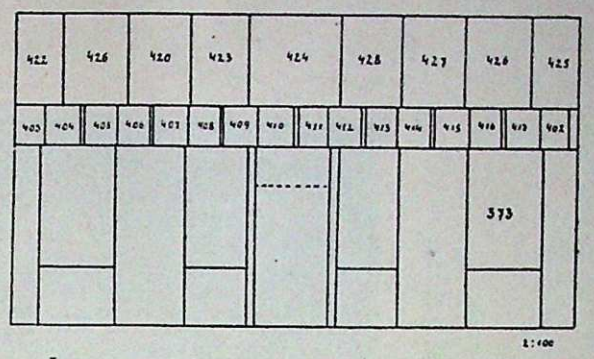
110. Введення у храм 2-ої пол. XVI. в. з Наконечного, до відчищення (46·5×50 cm.)



111. Вознесення Г-нє (як обіч) (42.5×50 cm.)

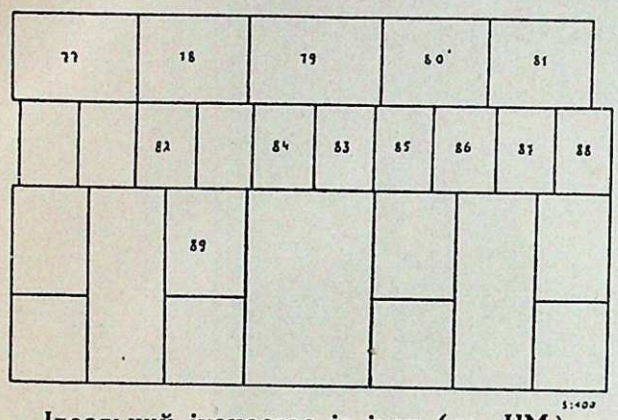
TULA-online.org

Цей іконостас був яких 7 m. довий і без Розпяття з пристоячими 4 m. високий. Порядок празничних ікон виходить ідеологічний по подіям життя Христа і Богородиці.



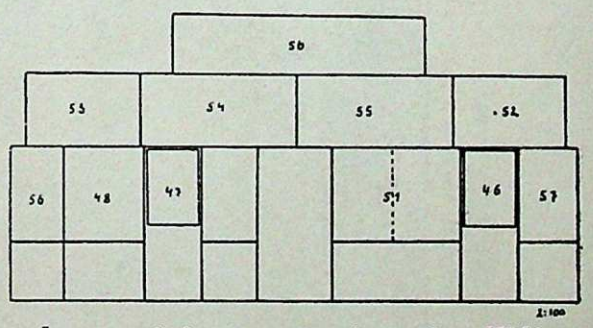
Ідеальний іконостас з ікон (чч. НМ.) із Наконечного (703·5×397 cm.)

Значно менших розмірів був іконостас із Полян, що виявляє 5·25 довготи і 3·18 m. висоти, та тільки 10 празничних ікон з браком ікон богородичного ряду. Можливо що в ньому було ще других 10 празничних ікон, а саме: старозавітна Тройця, Рожд. Б-ці, Введення у храм, Успення, Покров, Знамення, Тайна вечеря, Розпяття, Положення у гріб, Воздвиження. Так належить думати на основі ікони Воскрешення Лазаря, що звичайно є складовою частиною повного празничного ряду, та на основі браку основних ікон Богородичного ряду. В такому разови висота сього іконостасу дійшлаби до 4 m. (гл. ст. 92).



Ідеальний іконостас із ікон (чч. НМ.) із Полян (525×308 cm.)

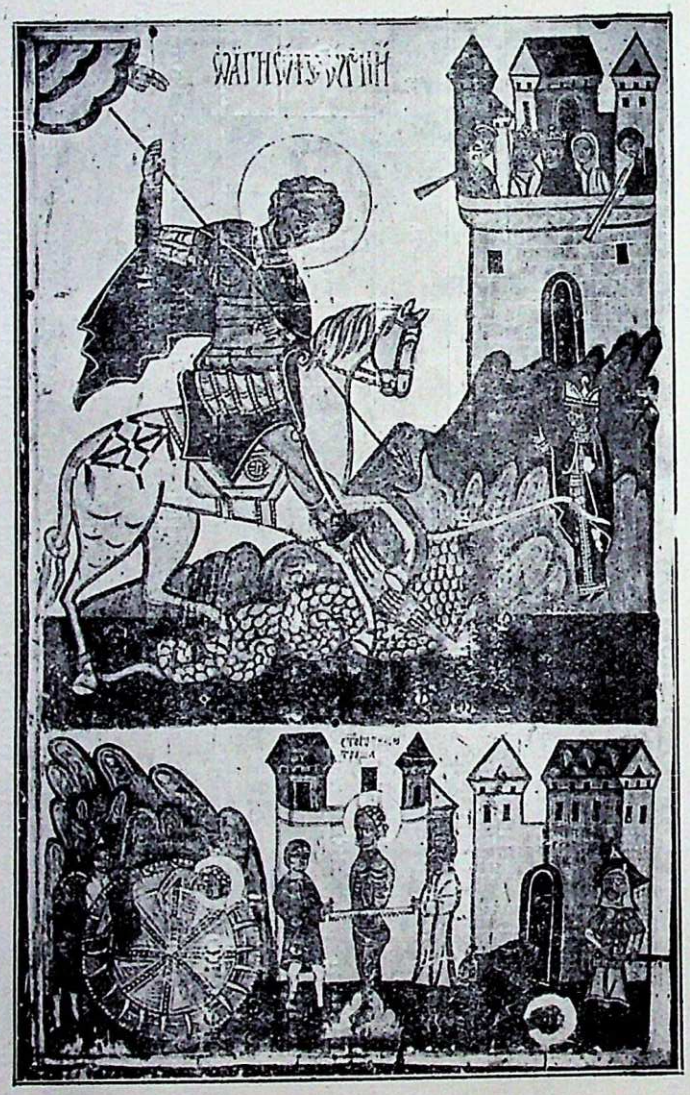
Найбільше інтересною є реконструкція іконостасу з Далеви. Зібрані ікони укладаються в іконостасну стіну на 7·10 m. довжини і 3·55 m. височини. Прекрасні ікони Архангелів уміщаються дуже добре в рамах на діяконських дверях, а одної висоти з ними вузенька ікона пророка Давида моглаби найти дуже відповідне місце на внутрішній стіні одвірка царських врат, на другому одвіркови могла бути ікона царя Соломона. Чи так воно було певно — годі твердити через брак хочби зломка іконостасного тябла з Далеви і взагалі із XVI. в. Але як довго не противорічить сьому сама конструкція іконостасу, вважаємо це можливим. Неясним тільки є порядок празничних ікон. Вони получені так, що ніяк не укладаються в якусь систему, хоча-б календарної послідовности свят, або внутрішньої біблійної звязи. Одиноко композиційна ритміка фігур і колористика могла хиба бути основою такого а не иншого розміщення на одній досці — наперед Хрещення, а опісля Рождество Г-ня, або Успення — перед Вознесенням і Святим Духом. Міг ще бути випадок ошибочного розміщення рисунків. Але, як би там не було, іконостас цей є одним з найкращих зразків галицького мистецтва першої половини XVI. в. і свідком мистецького суперництва південно-західного окраю Східного Словянства з далеким Новгородом Великим на півночі.



Ідеальний іконостас з ікон (чч. НМ.) із Далеви (710×355 cm.)

Не меньше ніжно ярким по краскам, та дуже гарним по самій будові був камянецький іконостас, з якого маємо 9 верхніх ікон і одну намісну. Розмірами міг він бути 608 cm. довгий і 387 cm. високий. Будова намісних ікон видвигала на перший план красу нижніх predelli і верхніх ікон в отворах дверий із можливими зображеннями — старозавітної Тройці, Обруса, Знамення Богоматери — або Хс і два учні в Емаус.

TULA-online.org



112. Георгій побідник пол. XVI. в. з Далеви (68 × 115 cm.)

113. Св. Никола пол. XVI. в. з Далеви (103 × 118 cm.)

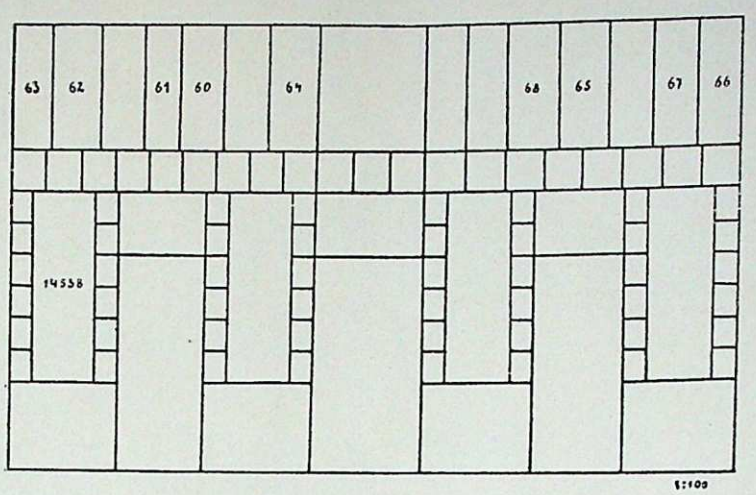
TULA-online.org

114. Пантократор пол. XVI в з Далеви (72 × 117 5 cm)

115. Св. Петка пол. XVI. в з Далеви (92 × 117·5 cm.) на одній дошці з Пантократором.

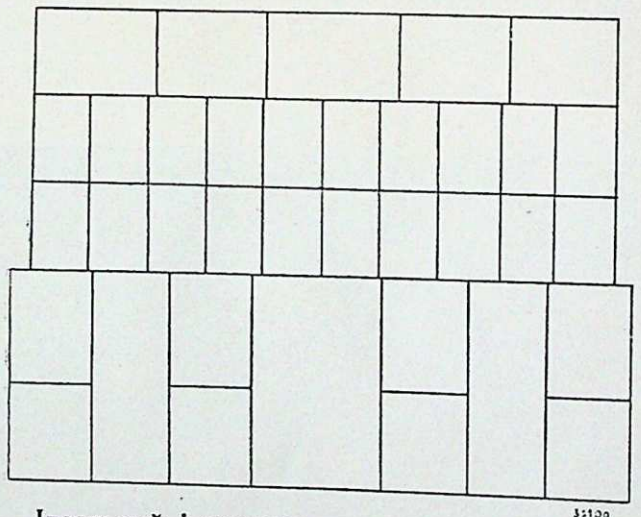
TULA-online.org

В іконостасі ікони було приміщені рухомо на задвижки, бо не має на них знаків прибиття, хиба що з пізніщого часу, ввиду чого іконостасне тябло творило рами з доступом од плечий. Дрібні празнички звичайно виносили в часі богослужби на аналой для всенароднього величання, а в порожнє місце вставляли один зайвий. Від часу появи



Ідеальний іконостас з ікон (чч. НМ.) около 1587 р. в Камянці стр. (608 × 387 cm.)

високих багато різблених іконостасів, що з огляду на власний тягар мусіли бути сильно на стало монтовані, цей обряд у Галичині занепав, а в других церквах східного обряду появився окремий ряд празничних ікон для торжественного величального виносу в часі богослужби. У південно-словянських і великоруських церквах таких вольних виносних



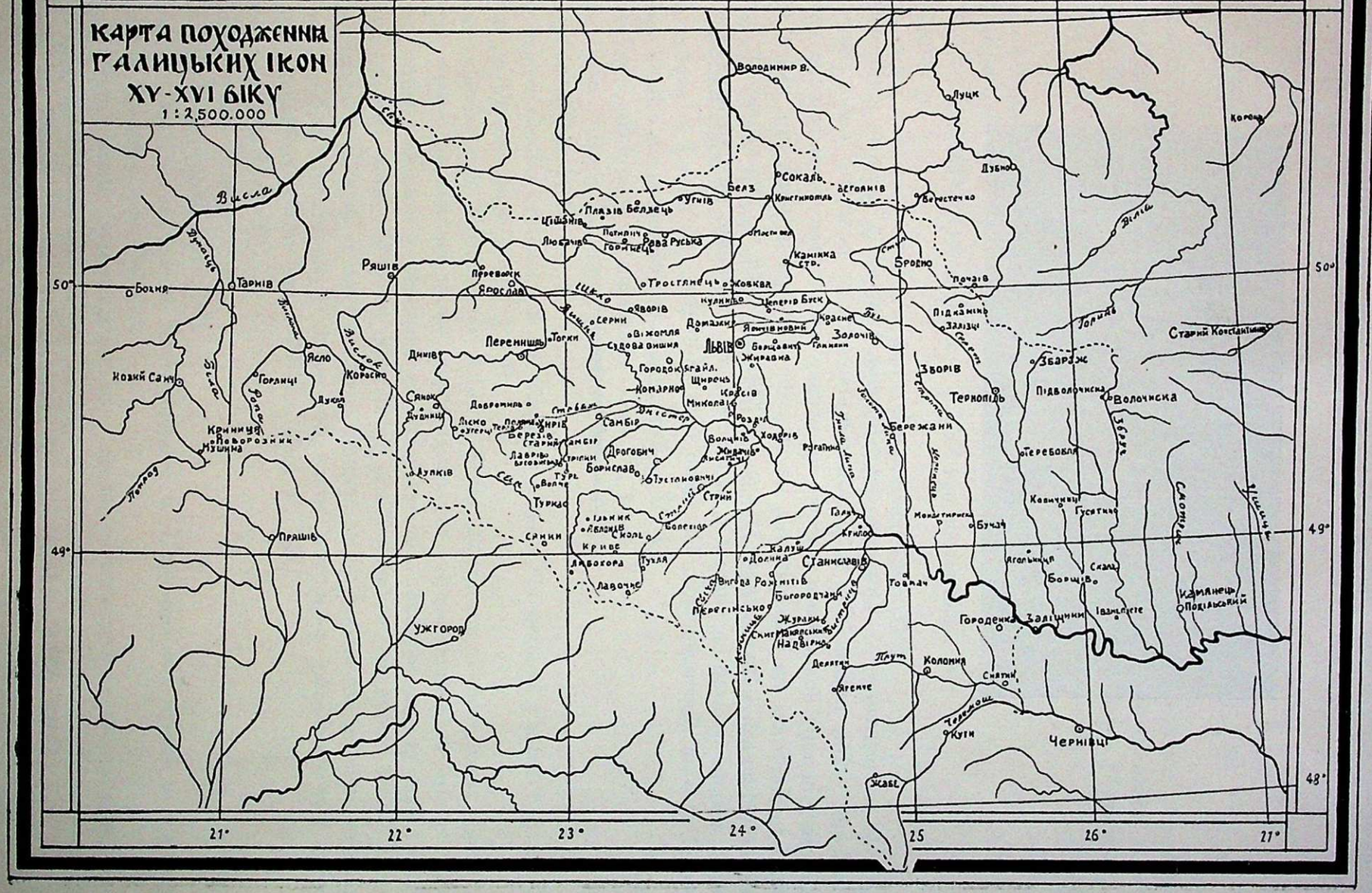
Ідеальний іконостас з повним подвійним рядом празників, який міг бути в Полянах. (525 × 393 cm.)

ікон, иноді двусторонніх, стрічається і по сьогодні доволі значне число. В галицьких церквах давніщої доби були рівнож такі ікони ріжного часу і виконання, про що дуже добре свідчать подвійні ікони тогож самого змісту нпр. з Волча і Наконечного, та цілий ряд невеликих ікон із поч. XVII. в., иноді двобоких, сильно замащених устами в нижньому осередкови.

TULA-online.org

КАРТА ПОХОДЖЕННЯ ГАЛИЦЬКИХ ІКОН XV-XVI ВІКУ

1 : 2,500.000



TULA-online.org

Розгляд карти походження найстарших ікон Галицькоі Землі виказує, що Львів був дійсним осередком іконописи XV—XVI. в. Йдучи з гори од 50-го градуса по 24-ому південникови ми маємо: Цеперів, Яричів старий, Домажир, Жиравку, Красів, Волцнів; а по 23-ому находимо: Люблин, Торки, Лаврів, Бусовиська, Ільник, Либохору; по ту сторону

116. Тайна вечера поч XVII. в. з Єзуполя (64×37 cm.)

до 25-ого ми находимо — Камянку стр., Золочів, Глиняни з давніми євангеліями, Рогатин звісний у 2-ій полов. XVI. в. національно-церковною ревністю своіх міщан.

В міру напору польського костела на руську православну церкву вона глядала прибіжища за Дністром на Підкарпаттю, на вододілі Дністра й Пруту, по якому були кращі монастирі Молдави і Волощини. Одначе і в XVII. в. Львів не переставав бути осередком кращих творів мистецтва, якими є іконостаси св. Пятниць, міськоі церкви в Рогатині, в Бучачі, Волиці Деревлянській, Скваряві біля Жовкви...

TULA-online.org

Галицькі іконописці-малярі XVI—пол. XVII. в.

На галицькій території могли працювати іконописці українці, про яких дізнаємося з архивних дослідів Владислава Лозіньского (Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce III, IV, V) і доповнень до цих дослідів у статті Ф. Бостля (Sprawozd. V. ст. CLV слд.) п. з. Z dziejów malarstwa lwowskiego, та студії Івана Крипякевича п. з. „Львівська Русь."

Подаємо іх назви в часовому порядкови:

1522. Волос (Крип. 38 ст.).
1524—75. Максим Воробій (я. в.).
1524—54. Андрій (я. в.).
1536. Choma pictor ruthenus, hic natus, jus civile suscepit (Лоз. IV.).
1539. providus Phedor, pictor de monasterio divi Onuphreyi (Бост. V, 3).
1542. Мисько (Кр. 38).
1542—9. Хома (я. в.).
1543—53. Васько учень Федька (я. в.).
1543. Священник Антін Іринкович прикрасив рукописну Мінею служебну ч. 57 (Опись Музея Ставр. Инст. ст. 19, 62).
1545. Василь маляр зі Стрия (Кр. 38).
1547. providus Fiedko de anteurbio leopoliensi (Бост. V, 4).
1550. famatus Iwan subditus s. r. maiestatis (Бост. V, 6).
1553. providus Vasco discipulus famati Fiedko (Бост. V, 7).
1554. Fedko pictor (Лоз. IV).
1564. olim providus Fiedko оставив удову Фенну з дітьми під опікою Fiedka Czyra і Jacenka popa Pietniczkiego (Бост. V, 9).
1565. воєвода молдавський Александро пише з Яссів 22. цвітня Успенському Братству у Львові, щоби „рачили изѣднати зукров (зографів = іконописців) за гроши наши церковь нашу малевати у середине по всем стенам, почонши звръху ажь на дол, яко того обычай есть добрыми красками, штоби пѣкноє малеванє было; за что ваша милость изѣднаєте а тому досыть учинятъ, тогды ѡни нехай до нас приѣдутъ а мы имъ добре заплатимъ... И дайте нам знати, которымъ обычаемъ тых зукров изѣднаєте нехайбых ѡ том знали (Юбил. Изд. sl. XIX).
1570. Andreas Ruthenus (Лоз. IV).
1571. providus Stephan (Бост. V, 10).
1575. Wasko Wrobl-Worobiej (Лоз. IV).
1579. Федуско із Самбора, на іконці Благовіщення б. Церк.-археол. музею в Житомирі (Антонович, Скороч. курс 96 ст.).
1583. Slawetny Chrin (Гринь) Iwanowicz, маляр — столяр — типограф — словорізчик, учень Івана Федорова Москвитина (Бост. V, 15 і С. Пташицкий — Iwan Fedorowicz drukarz ruski we Lwowie, Rozpr. i Sprawozd. Ak. Um. Kraków 1886, XI).

TULA-online.org

1588. Siemion pictor ruthenus (Лоз. IV).
1592 і 1599. honestus Wasko Maxymowicz pictor на Краківському передмісті у Львові (Бост. V, 18).
1596—1601. fam. Ławrisz — synowie: Iwanko, Aleksander; sługi malarczyki: Chwedko, Jan; socii: Ioannes, Andreas (Бост. V, 22).
1596. fam. Onisko (Бост. V, 25).
1600. Siemion, Fedko і браття Iwan і Roman, Fedko Malacha, Wasko, Ławrysz і сини Iwanko і Aleksander, Paweł Orphinin, Chomka (Бост. V. 27—36).
1603. Филип Федорович маляр і Прокоп Федорович були від Успенського братства у молдавського господаря в Яссах за підмогою на мальовання церкви (Ювил. Изд. II.)
1607. fam. Wasko et Barbara conjuges legitimi на краківському передмісті (Бост. V, 39)
1611. hon. Barbara malarka żona Waska (Бост. V, 40).
1613. fam. Fedor(ius) pictor suburbanus на краківському передмісті (я. в, 41).
1615. Іван Кузминович і Анна жена на Підзамчу (я. в. 42).
1616. Semion Terlecki (Лоз. IV).
1620. Romanus pictor (Лоз. V).
1623. hon. Roman malarz et Fienka conjuges (Бост. V, 43).
1630. Fedor Sienkowicz і жена Анастасія дочка щирецького гр. кат. священика Семена і Марухни (Лоз. V. ст. 47).
1637. Миколи Петрахновича умова з вдовою Анастасею Федоровою маляркою — про викінчення образів для Успенськоі церкви (Юб. Изд. VI).
1642. szlachetny Dmitr з краківського передмістя (Бост. V, 47).
1646. Mikołaj Morachowski Petrachnowicz малює іконостас Успенськоі ц-ви після пожару (Лоз. V).
— Alexander Goszczowski malarz jego mości ojca episkopa przemyskiego mieszkający na Władyczu — був учнем Себастияна Влосковича (Бост. V, ст. 85).
1647. Iwan Łukaszewicz маляр kołtryn (обоів); Eustafi malarz везе колтрини Лукашевича і своі podlejsze obrazy, lanszawty і obraz drewniany złocisty до Ясс (Лоз. V).
1650. Mikołaj Tymofiejowicz pictor suburbanus (Лоз. V).
— Mikołay Szpaniel намалював образи для церкви в Романові, за які по його смерти побрав належних 100 зл. Павло Лещинський „pro pictura imaginum sanctarum ad basilicam ruthenicalem.

TULA-online.org

Показчик ікон.

Стан нищіння ікон, чищення і привернення первісного виду.

1. Ікона Успення пол. XVI. в. з Либохори (34×48 cm.) 1
2. Деталь ікони Богоматери ок. 1560 р. з Долини . . . . . —
3. Богомати пол. XVI. в. із Стариск (71×92 cm.) 2
4. „ ок. 1560 р. з Долини, перемальована (106·5×142 cm.) 3
5. Страсти Г-ні пол. XVI. в. з Жогатина, перемальовані (158·5×191 cm.) 4
6. „ „ деталь розчищеного Розпяття (73×94 cm.) . . . . . —
7. Спас, намісна ікона 1565 р. з Долини (126×138 cm.) 5
8. Страшного суда 1586 р. з Камянки, деталь (цілість без середини 194·5×240 cm.) 6
9. Богомати ок. 1560 р. з Долини, середина (72×117) 8

Ікони XV. в.

10. Деісіс із Стариск, осередок 9
11—12. „ „ „ боки 10
13. Нерукотворений образ 11
14. Рождество Г-не, новгородського письма поч. XVI. в. 12
15. Преображення Г-не з Цеперова 13
16. „ „ „ оборот доски . . . . . —
17. „ „ з Бусовиськ 14
18. „ „ „ оборот доски . . . . . —
19—21. „ „ „ Мойсей, Спас, Ілля 15
22—23. Димитрій і Георгій сербського письма на хресті 17
24. Царські врата з Домажира біля Львова 18
25. Плащениця шита із Жиравки „ „ 19
26. Богородиця у голови Спаса, деталь, я. в. 20
27. Іван у ніг „ „ „ „ . . . . . —
28—29. Деталь фігур шитого оплеччя золочівського фелона 21
30. Фігури шитого молення „ „ 22

Ікони XV. на XVI. в.

31. Деісіс з Волцнева 23
32—33. „ „ боки 24
34. Св. Петро і Василь лисятицького Молення 25
35—38. Богомати, Лука, Матій і Марко камянецького іконостасу . . . . . 26—27
39. Богомати-Одигитрія із Старого Яричева 28

Ікони XVI. в.

40. Права частина Молення з Далеви 35
41—42. Осередок і ліва частина Молення з Далеви 36
43. Нерукотворений образ пол. XVI. в. з Долини 37
44—45. Фрагмент царських дверий з Либохори 38
46. Фрагмент старозавітної Трійці з Горайця 39
47. Старозавітна Трійця московського письма із Соколівки біля Бродів . . . . . —
48. Страсти-триптих з Угерець ліських 41
49. „ деталь двох сцен я. в. . . . . —
50. „ Сходження в ад, деталь, я. в. 42

TULA-online.org

51. Страшний суд із Мшанця (Муз. Наук. Т-ва ім. Ш-ка у Львові 43
52. „ „ „ Ванівки „ „ „ „ „ „ . . . . . —
53. „ „ з Долини 44
54. „ „ „ Волча 46
55. „ „ „ Трушевич 47
56. Розпяття з Долини 49
57. „ „ Борщевич . . . . . —
58. Спас-Пантократор із Шкляр 50
59. Деталь арх. Михаіла з Далеви 52
60. Св. Никола з Монастирка б. Бродів 53
61. „ „ „ Яворівщини 54
62. Сходження в ад з Полян . . . . . —
63 блж. Павло і Яков, московського письма 55
64. Сходження в ад „ . . . . . —
65—6. Пристоячі Б-ця і Іван, з Долини 56
67. Іван і Логгин із Сколя 57
68. Св. Никола з Яблонова 58
69. Евг. Іван з Плавя . . . . . —
70. Воскресення Г-не з Березова 59
71—78. Деталі архитектури і краєвидні . . . . . 60—61
79. Деталь з нагими постаттями 62
80—81. Пристоячі з Коломийщини 63
82. Сходження в ад з Віжомлі 64
83. Преображення з Яблонова 65
84. Рождество Б-ці з Вишенки 66
85. „ „ з Долини 67
86. Страшний суд з Камянки 71
87. Св. Петро, Василь і Григорій 72
88. Вознесіння Г-не з Тростянця . . . . . —
89. Св. Никола з Бусовиськ 73
90. Христос учитель із Сернів . . . . . —
91. Св. Никола з Камянки 74
92. Арх Михайло з Ільника . . . . . —
93. Молення з Ільника 75
94. Евг. Іван з Домажира XV. в. 76
95. Празнички з Сянок 77
96—8. Св. Петка з Бусовиськ, Трушевич і Стариск 78
99—100. „ з Крушельниці і Яворівщини 79
101. Пророки з ікони Богоматери в Долині 80
102. Поклін волхвів з Бусовиськ 82
103. Рождество Г-не „ „ . . . . . —
104. Успення Б-ці з Наконечного 83
105. Св. Никола „ „ . . . . . —
106. Оборот ікони Спаса з Ременова 84
107. Деталь Розпяття з Борщевич 85
108. Хрещення Г-не з Либохори 86
109. Розпяття із Снятина 87
110. Введення у храм з Наконечного 88
111. Вознесення Г-не „ „ . . . . . —
112. Георгій Побідник з Далеви 90
113. Св. Никола з Далеви . . . . . —
114—5. Пантократор і св. Петка з Далеви 91
116. Тайна вечеря з Єзуполя 94
117. Голова Б-ці з Красова . . . . . на обложці

TULA-online.org

Index iconarum.

Iconae non integrae, superpictae, restauratae.

1. Obdormitio Deiparae medii XVI. s., Lybochora (35×48 cm.) in statu impuritatis, prima purgatione et ultima perfecta 1
2. Deiparae caput, 1560 a., Dolyna . . . . . —
3. Deipara m. XVI. s., Staryska (71×92 cm.) 2
4. „ 1560 a., Dolyna, superpicta (106·5×142 cm.) 3
5. Passio D-ni m. XVI. s., superpicta, Žohatyn (158·5×191 cm.) 4
6. „ nis „ „ „ Crucifixio restaurata „ (73×94 cm.) . . . . . —
7. Salvator 1565 a., Dolyna (126×138 cm), icona ad portam basilicam iconostaseos 5
8. Iudicii summi 1586, Kamianka, pars 6
9. Deipara 1560, Dolyna (72×117), restauratione peracta 8

Iconae XV. s.

10. Deisis (supplicationis) pars media, Staryska 9
11—12. „ „ partes dex. et sin. „ 10
13. Veronicae sudarium, manibus non facta imago Chti 11
14. Nativitas Chti, pictura Novgorodensis in. XVI. s. 12
15. Transfiguratio D-ni, Ceperiw 13
16. „ nis „ „ tergum . . . . . —
17. „ „ Busowyska 14
18. „ nis „ „ tergum . . . . . —
19–21. „ „ „ „ pars superior: Moyses, Chtus, Elias 15
22—23. Demetrius, Georgius, pict. serbica, Busowyska 17
24. Porta basilica, Domažyr ad Lwiw 18
25. Depositio Dni, acu pictum linteum, Žyrawka 19
26. u. s. Deipara caput filii osculatur 20
27. „ „ Iohannes pedes Chti tenens . . . . . —
28—29. figurae acu pictae de phelonio, Zoločiw 21
30. u. s. Deisis acu picta „ „ 22

Iconae exeuntis XV et ineuntis XVI. s.

31. Deisis, Wolzniw, pars media 23
32—33 „ „ pars dextra et sinistra 24
34. s. Petrus et Basilius, pars deeseos de Lysiatyči 25
35—38. Deipara, s. Lucas, Mathaeus, Marcus, imagines iconostaseos, Kamianka str. . . . . 26—27
39. Deipara — itineris ductrix, Staryj Jaryčiw 28

Iconae XVI. s.

40. Deeseos Dalawensis, pars dextra 35
41—42. „ „ „ media et sinistra 36
43. Sudarium m. XVI. s., Dolyna 37
44—45. Portae basilicae pars superior et sinistra, Lybochora 38
46. Veteris test-ti Trinitatis fragmentum medium, Horajezj 39
47. „ „ Trinitas, pict. moscvensis, Sokoliwka ad Brody . . . . . —
48. Passio D-ni, tabula tripartita, Uherzi Liski 41
49. u. s. duae picturae . . . . . —
50. u. s. Chtus descendit hadem 42

TULA-online.org

51. Iudicium summum, Mšanezj (Mus. Societatis Scientificae Ševčenkianae, Leop.) 43
52. „ „ Waniwka „ „ „ „ „ . . . . . —
53. „ „ Dolyna 44
54. „ „ Wolče 46
55. „ „ Trušewyči 47
56. Crucifixio Domini, Dolyna 49
57. „ „ Borščewyči . . . . . —
58. Salvator-universi D-nus, Šklary ad Dalewa 50
59. pars inferior iconae arch. Michael, Dalewa 52
60. s. Nicolaus, pict. graeca, Monastyrok ad Brody 53
61. „ Jaworiwensis districtus 54
62. Descensus Ch-ti in hadem, Polany . . . . . —
63. b. Paulus et Iakobus, pict. mosc. 55
64. Descensus in hadem „ „ . . . . . —
65—66. Deipara et Iohannes, adstantes, Dolyna 56
67. Iohannes et Longinus „ Skole 57
68. s. Nicolaus, Jabłoniw 58
69. evg. Iohannes, Plawje . . . . . —
70. Resurrectio Chti, Bereziw ad Chyriw 59
71—78. partes iconarum cum architectura . . . . . 60—61
79. pars Summi judicii cum figuris nudis, Trušewyči 62
80—81. Deipara et Iohannes adstantes, Kołomyja distr. 63
82. Descensus in hadem, Wižomla 64
83. Transfiguratio Chti, Jabloniw 65
84. Nativitas Virginis, Wyšenka 66
85. „ „ Dolyna 67
86. Summum judicium, Kamianka str. 71
87. s. Petrus, Basilius, Gregorius 72
88. Ascensio D-ni, Trostianezj . . . . . —
89. s. Nicolaus, Busowyska 73
90. Chtus praeceptor, Serny . . . . . —
91. s. Nicolaus, Kamianka str. 74
92. arch. Michaël, Ilnyk ad Turka . . . . . —
93. Supplicationis pars dextra, Ilnyk 75
94. evg. Ioannes XV. s., pars portae basilicae, Domažyr ad Lwiw 76
95. festa hebdomadis magnae, Sianky 77
96—8. s. Parasceue — Busowyska, Trušewyči 78
99—100. „ Krušelnycja, distr. Jaworiw 79
101. Prophetae inferioris partis iconae Deiparae ca 1560, Dolyna 80
102. Adoratio magorum, Busowyska 82
103. Nativitas D-ni „ . . . . . —
104. Obdormitio Deiparae, Nakonečne 83
105. s. Nicolaus „ . . . . . —
106. tergum iconae Salvatoris, Remeniw 84
107. Crucifixionis pars inferior, in qua delineatio integra apparet, Borščowyči 85
108. Baptisma D-ni, Lybochora 86
109. Crucifixio „ , Sniatyn 87
110. Praesentatio Mariae, Nakonečne 88
111. Ascensio D-ni „ . . . . . —
112. s. Georgius victor, Dalewa 90
113. s. Nicolaus „ . . . . . —
114—5. Ch-tus universi D-nus et s. Parasceue, iconae una tabula pictae, Dalewa 91
116. Coena D-ni. Jesupil ad Halyč 94
117. Deiparae caput, Krasiw . . . . . involucrum

TULA-online.org

TULA-online.org

Видання Національного Музею у Львові, вул. Мохнацького 42.

1908. *І. Свенціцкий:* Каталог книг церковно-словянської печати 1491—1800 р., 225 ст. 8° дол. 0·75.
1913. „ „ Ілюстрований провідник по Національному музеєви у Львові, 36 ст. 8° 33 знимки, дол. 0·30.
1920. „ „ Про музеї і музейництво, 80 ст. 8° 12 ілюстр. дол. 0·20.
— „ „ Каталог Шевченківської вистави, 24 ст. 8° з портретом „а се мій батько", дол. 0·10.
— „ „ Модеста Сосенка збірна вистава і життя, 16 ст. 16° дол. 0·05.
— *А. Лушпинський:* Рисунки деревляних церков Галицької України XVI—XVIII. в, 40 табл. Q. дол. 2·—
1922-3. *І. Свенціцкий:* Прикраси рукописів Галицької України XVI. в. вип. I—III, 18 ст. тексту, 47 світлодруків, 142 табл. рисунків, Q. дол. 6·—
1923. *М. Сосенко:* Прикраси рукописів XVI—XVII. вв. Ставропигійського музею у Львові, 18 табл. дол. 2·—
1924. *І. Свенціцкий:* Початки книгопечатання на землях України 1573—1790. р.; XXIV, 85 ст., 204 табл. з 562 знимками, Q. дол 7·50
1925. *В. Січинський:* Деревляні дзвіниці і церкви Галицької України XVI - XIX. в., 65 табл. з 133 рис. і 52 ст. тексту 8°, дол. 3·—
— „ „ Архитектура в стародруках, 25 табл. із 179 рисунками, 20 ст. тексту 8°, дол. 2·—
— *В. Пещанський:* Давні килими України XVII—XIX. в., 14 ст. тексту, 20 табл. рисунків, 9 знимків, 8° дол. 1·25.
1926. *Драган—Пещанський—Свенціцкий:* Скит Манявський і Богородчанський іконостас, IV. 28 ст. тексту з 10 рисунками і XXVII табл. з 72 знимками F°. дол. 5·—
1928. *І. Свенціцкий:* Іконопись Галицької України XV—XVI, віків, XII, 100 ст. із 117 знимками, F°. дол. 6·50

Libri Museo Nationali Ucrainorum Leopoli (Lwow, via Mochnazki 42) editi:

1908. Catalogus librorum typis cyrillicis 1491—1800 impressorum, 225 p. 8°, dol. 0·75 (autore I. Swienzizkyj).
1913. Primae expositionis Musei Nationalis explanatio, 36 p. cum 33 imaginibus, 8°, dol. 0·30 (u. s.)
1920. De museis et de museologia, 80 p. 12 im. 8°, dol. 0·20 (u. s.)
— Ecclesiae Ucrainae Halyčensis in ligno fabricatae XVI—XVIII. s. 40. tab. Q. architecto A. Lušpynskyj delineatae, dol. 2·—
1922 - 3. Ucrainorum Halyčensium codices illuminati XVI. s. I—III fasc. Q. autore I. Swienzizkyj latine explicati, XVIII. p., 47 tab. imaginum et 142 chartae cum permultis exemplis et lineamentis, dol. 6·—
1923. Codices illuminati XVI - XVII. s. Musei Stauropigiani autore M. Sosenko delineati, 18 tab. Q. dol. 2·—
1924. Origines artis typographicae ucrainiensis 1573—1790 a. cum latino summario, 85 p., 204 tab. cum 562 imaginibus Q., dol. 7·50 (autore I. Swienzizkyj).
1925. Campanilae et ecclesiae Ucrainae Halyčensis XVI—XIX. s. autore V. Sičynskyj delineatae et explanatae, 52 p., 65 tab. cum 135 lineamentis, 8° dol. 3· —
— Architecturae ucrainicae monumenta antiquis libris impressa, autore V. Sičynskyj collecta, delineata et explicata, p. 20, tab. 25 cum 179 lineamentis 8°, dol. 2.—
— Tapeta Ucrainae XVII - XIX. s., autore V. Peščanskyj investigata et delineata, 14 p., 20 tab., 10 imag. 8° dol. 1·25.
1926. Solitarium Maniavense in Galicia 1606—1786 et Iconostasis Bohorodčanensis 1698—1705 a., 28 p. cum 10 imag., XXVII tab. cum 72 imaginibus, cum germano et latino summario et indice, dol. 5.
1928. Iconographia Ucrainae Halyčensis XV—XVI. s., cum latino summario ac indice, 100 p., 117 imagines, F°. dol. 6·50

TULA-online.org

TULA-online.org

TULA-online.org

TULA-online.org

COLLECTIONES MUSEI NATIONALIS UCRAINORUM LEOPOLIENSIS

I. SWIENZIZKYJ

ICONOGRAPHIA UCRAINAE HALYČENSIS XV–XVI S.

LEOPOLI 1928.

TULA-online.org

TULA-online.org

TULA-online.org

TULA-online.org

TULA-online.org