

Диякон Михайло ОЛІЙНИК



Особливе місце в церковно-культурній спадщині України займає іконописна творчість митців Самбірського іконописного осередку другої половини XVI ст., який став гідним спадкоємцем Перемиської школи, продовжуючи її давні традиції на теренах Бойківського краю та поза його межами. До вивчення творів цього осередку звертався не один науковець, проте найґрунтовнішими є дослідження Лева Скопа. Будучи багатолітнім реставратором, іконописцем і дослідником вітчизняного (та й не лише) іконопису, він уміє заглибитися в суть творчих і суспільно-церковних процесів різних епох, вдало зіставляти, порівнювати та аналізувати особливості творів церковного малярства різних країн і різних століть. Інтуїція реставратора-дослідника та іконописця допомагає віднаходити, атрибутовувати та аналізувати малярство різних шкіл та окремих авторів.

Дослідник неодноразово друкував матеріали досліджень творчості самбірських іконописців у багатьох наукових та церковно-суспільних виданнях як в Україні, так і за кордоном. Вийшли друком і дві його книжки. В одній із них «Маляр ікони Богородиця Одигітрія з похвалою з Мражниці» автор досліджує творчість одного із самбірських іконописців. Друга книжка «Автор мініатюр Пересопницького Євангелія маляр Федуско із Самбора» вийшла нещодавно і відкриває одну з ділянок творчості ще досить невідомого загалу провідного майстра Самбірської школи. Автор готує до друку ширшу монографію про творчу спадщину цього майстра. Використовуючи напрацювання цього невтомного дослідника, розглянемо діяльність цієї неординарної іконописної школи в Бойківському краї.

Церковне мистецтво візантійської традиції у XVI ст.

Сакральне мистецтво східної традиції XV – XVI ст. розвивалося різними шляхами. Головну роль відіграло візантійське мистецтво, яке наслідували в країнах політичного впливу Візантії. Греко-критський іконопис був мистецько-рафінованим, адже там ще жили традиції давніх високо фахових шкіл. Однак йому притаманні сухість виконання і консерватизм. Балканський іконопис того часу намагався зберегти давні візантійські традиції, як протидію експансії культури Османської імперії, під поневоленням якої перебували Болгарія і Сербія. Проте у критському іконописі також паралельно існували напрями, зорієнтовані на реалістичне малярство 1. Іконопис Кіпру характерний синтезом поствізантійських традицій та пізньоготичних тенденцій у західноєвропейському малярстві і складними кольорами.

На сході Європи мистецтво Твері намагалось зберегти традиції XV ст. і відроджувати давні традиції Київської Русі, адже XV ст. було періодом найвищого розвитку російського мистецтва. Іконопис Твері орієнтувався на московський іконопис XV ст., характерний стриманим живописом тілесних партій, незначним моделюванням складок і невеликим використанням білил². Подібні тенденції були і в мистецтві Пскова. Але, будучи західним форпостом Росії, в його мистецтві помітні європейські впливи. На Півночі Росії в середині XVI ст. починалося відродження Новгородської школи.

У 1462 – 1533 рр. навколо Москви відбувалося об'єднання земель в єдину державу. Князівства втрачали свою самостійність. У 1551 р. в Москві пройшов так званий Стоглавий Собор, на якому були піддані нищівній критиці усі творчі процеси в іконописі. Собор опирався на світську владу, погрожуючи «царською грозою»³, і влада наказувала «Писати за давніми переводами (зразками)».

Загалом тогочасний російський іконопис був строго стриманим, порівняно з іконописом Перемишля і, щобільше, Львова. За характером, він був провізантійським.

* * *

Попри не зовсім сприятливі політичні обставини, у кінці XV – XVI ст. спостерігався потужний розвиток іконопису на Перемильщині та Львівщині. У Перемишлі та Львові були найбільш відомі на той час іконописні осередки в Центральній Європі.

У другій половині XVI ст. Перемильщина, як прадавній цивілізаційно-культурний регіон Європи та давній політично-релігійний центр Русі, і далі відігравала свою провідну роль. Центральноевропейське положення, демократизм у суспільстві і давні культурно-християнські традиції сприяли органічному розвитку релігійної культури. У кінці XV – першій половині XVI ст. основну роль в іконописі Русі продовжував відігравати перемиський осередок. У той час місто мало особливе значення культурного та політичного центру. В непростому культурно-політичному становищі духовенство та церковні малярі Галичини, протистоячи польському впливові, намагалися зберегти свої східно-церковні традиції, а тому перемиські іконописці орієнтувалися більше на мистецтво християнського Сходу. Іконописці не копіювали візантійські ікони, а завжди творили малярство зі своїми особливими національними рисами. Можливо, ще один своєрідний осередок, як відгалуження перемиського, діяв протягом XIV – XVI ст. у Лаврівському і Спаському монастирях. Цьому сприяв їх статус резиденції Перемиських єпископів.

Другим осередком іконописання в Галичині, який розвивався паралельно з перемиським, був львівський. Активний розвиток львівського малярського осередку припадає на середину і другу половину цього століття. Львівські малярі XVI ст. в основному забезпечували потреби парохій Львівської єпархії. Хоч львівське малярство першої половини XVI ст., в основному, базувалося ще на давніх традиціях, воно було менш консервативним, ніж перемиське. Адже у Львові спостерігалось в той час більше пошавлення і розвиток мистецтв приїжджих майстрів. Іконописці-русини знайомилися з принципами західноевропейського живопису. Тому твори львівських малярів першої половини XVI ст., хоча й базуються на давніх традиціях, все ж більш творчо осмислені з огляду на вплив західноевропейського мистецтва, ніж у перемиському іконописному осередку XVI ст. і за основними принципами іконічної стилізації вже відрізнялися від творів Перемиської іконописної школи. Більші творчі пошуки, менше дотримання загальноприйнятої композиційної схеми, наближення кольору та положень частин тіла до більш природних, вільніше трактування складок одягу – ці творчі вирішення в іконописі накресливали власний шлях розвитку мистецтва ікони Львівської школи.

Заснування іконописної школи в Самборі

Осередки іконопису в Україні зароджувалися в містах, де були сприятливі обставини для їх розвитку. До таких обставин належать церковно-богословські, економічні і суспільно-політичні. Після 1560-х років архівні документи фіксують у Перемишлі лише поодиноких малярів. У другій половині XVI ст. в цьому місті спостерігається криза майстрів малярів і осередок занепадає⁴. Очевидно, це було пов'язано з наступом польської політики, міжконфесійними протистоянням, переміщенням час від часу єпископської резиденції у м. Самбір, та, як результат, занепадом активного українського

культурно-національного життя в місті. Кількасотлітня перемиська іконописна традиція була продовжена в інших культурних осередках, куди виїжджали іконописці, учні перемиських малярів: Львів, Острог, Галич, Кам'янець-Подільський, Стрий. Найбільш діяльною серед них була іконописна школа у Самборі (раніше Новий Самбір).

Старе місто Самбір розміщувалося на південний схід від Перемишля. За переказами, прийнятими істориками, у 1240-і роки старе місто Самбір було спалено татарами і частина його мешканців, переважно ремісники, переселилися на Погонич – поселення, що було укріплене валами і частоколом недалеко від Самбора. З того часу за Погоничем поступово почала закріплюватися паралельна назва Новий Самбір, далі просто Самбір, а зруйноване татарами старе місто набуло назви Старий Самбір⁵.

Старе місто втратило своє значення, а Новий Самбір поступово став найзначнішим містом у регіоні. Деякий час воно було осередком окремої Самбірської єпархії. У Никонівському літописі міститься повідомлення про самостійну Самбірську єпархію. Біля цього міста у Спаському монастирі в с. Спас розміщувалася резиденція єпископів. Біля Самбора був ще один монастир – Лаврівський, з мощами святого Онуфрія. Вважають, що поблизу нього, біля церкви святого Івана похований князь Лев Данилович. Цей факт, можливо, також підтверджує єпископський статус міста. Історично відомі самбірські єпископи Авраам (1254), Євфимій (1271) і Антоній (1295).

Самбір був центром одного із староств Перемиської землі Руського воєводства. У 1398 р. йому було надане магдебурзьке право, за яким панівною етноконфесійною групою були німецькі колоністи римо-католики⁶. З'єднання Самбірської єпархії з Перемиською наступило близько 1422 р. У документі під цією датою владика Ілля вперше вживає титул «Перемиський і Самбірський єпископ»⁷. Ще у 1412 р., король Ягайло, відібрав збудовану русинами у 1119 р. в Перемишлі катедру Івана Хрестителя, передавши її латинникам. У час утисків з боку польської влади, Перемиський єпископ переходив у церкву Успення Богородиці в монастирі с. Вовче поблизу Перемишля, а згодом – у Самбір.

Українці у Самборі мешкали на своїх вулицях у середмісті та передмістях, але не мали права займати керівних посад, утворювати самостійні цехи, чи входити до вже діючих. Цехи закон визнавав основною формою організації ремесла. Самбір у ті часи був одним із найбільших центрів ремесел у Перемиській землі, поступаючись лише Перемишлю та Ярославу. У ньому діяли 12 різних цехів⁸.

У Самборі українське малярське середовище простежується ще перед серединою XVI ст. На жаль, архів міста майже повністю втрачений, а у вцілілій книзі 1582-1600 рр. про малярів відомостей нема. Проте відомості про самбірських малярів знайшлися у Львові, Перемишлі, Кам'янці-Подільському, що відображає розгалужену систему контактів і з самбірським малярським середовищем. Це свідчить про достатньо розбудований характер місцевого середовища українських малярів⁹.

Перший зафіксований у Самборі маляр Мішко (1549 р.). Перед 1556 р. маляр Іван з Нового Самбора переїхав у Кам'янець у 1556 – 1559/10. Іконописець Васько Вробльович зафіксований 1560 р. у судових актах Перемишля. 1562 р. у Львові занотовано маляра Германа із Самбора. Під 1568 р. його записано у переписі податкового реєстру жителів Самбора.

У середині XVI ст. єпископом перемиським і самбірським був Антоній Радивилівський, котрий був організатором і покровителем церковно-національного життя у Перемишлі. Бачачи непроті стосунки з поляками в Перемишлі, єпископ дбав і про розбудову церковно-національного та мистецького життя в Самборі. У 1558 р. у місті збудували нову муровану руську церкву, при якій почали з'являтися нові руські церковні і ремісничі братства, окремі цехи та ремісничі доми¹¹. У 1558 р. владика Антоній купує в Самборі для потреб Церкви будинок, який міг служити для користування церковними братствами та іконописцями, використовуватись для братської школи.

Внаслідок кризи перемиського іконописного осередку та сприятливих обставин у Самборі в середині XVI ст. у цьому місті під покровительством єпископа, за староруською княжою традицією, як зауважує Л. Скоп¹², створюється відомий на теренах Західної України малярський осередок, який переріс у цікаву, неповторну у Центральній Європі іконописну школу.

У той час провідні іконописці з Перемишля, Львова та з інших галицьких міст перебрались сюди працювати, як, наприклад, маляр Герман¹³, Якуб Лещинський зі Львова¹⁴. Засновники самбірського осередку в середині XVI ст. були авторами багатьох збережених на сьогодні іконописних творів. Один із них, що здійснив розписи в монастирі св. Онуфрія в Лаврові, є автором ікони «Поклоніння волхвів» з Бусовиська біля Лаврова. Інший – автор ікон Богородиці Одигітрії з церкви Воздвиження у Дрогобичі, з с. Красова, з Белза¹⁵ та ікони «Микита бісоборець». Вони були високопрофесійними майстрами. Ці малярі перемиської іконописної традиції стали вчителями для нового покоління малярів Самбора.

Малярські цехи у той час формувалися так, що професійним малярам допомагали учні підмайстри, котрі навчалися, поступово набуваючи знань і практичних навичок у малярстві, таким чином збільшуючи свої теоретичні і практичні знання, щоб згодом приступити до самостійного виконання власних творів. Праця цехів організовувалась так, що колеги-майстри-сницарі виконували рельєфні орнаменти і позолочення для замовлених ікон. Часом це могли бути представники малярських родин. Так утворювалися династії майстрів. Такі допоміжні ремісники могли мешкати і в інших містах, про що збереглися архівні дані. Вони переважно належали до цехів та дотримувалися правил і статутів цих організацій. У об'єднанні цехи входили представники столярів, сницарів, золотарів та інших професій. З документальних джерел відомо, що у 1550 р. у Самборі було 11 офіційних цехів, які налічували тридцять ремесел¹⁶.

Маляр із Самбора Федуско та його іконопис

У другій половині XVI ст. в українській культурі тривав період значного розквіту, який називають добою Відродження. Це був другий, найбільш поважний підйом української культури, науки та освіти після доби Київської Русі та Галицько-Волинського королівства. Представники української еліти в цей досить складний історичний період історії розпочали у своїх працях відроджувати кращі здобутки минулого та витримувати вимоги загальноєвропейського культурного рівня.

Зі збігом сприятливих історичних умов у Центральній Європі, а також, значною мірою, завдячуючи політиці тодішнього короля Стефана Баторія, сформувалися сприятливі умови для розвитку української освіти, науки, літератури і книгодрукування. Відповідно, з відчутною силою розвивалася також архітектура, прикладне та образотворче мистецтво, в яких кращі пам'ятки створювали саме на потребу українських церков східної традиції¹⁷. Самбірська іконописна школа виконувала замовлення для храмів по всій Перемиській єпархії і, насамперед, для регіону Самбірщини. Самбірські митці, як і їхні попередники, намагалися дотримуватись і розвивати малярство східної традиції, але в самотньому ключі, хоч і не цуралися західноєвропейських художніх ідей.

На думку Л. Скопа, провідним митцем у самбірському малярському осередку став талановитий іконописець Федуско, маляр із Самбора¹⁸, який був старшим і, можемо стверджувати, оцінюючи рівень його малярства, стояв на чолі самбірської школи¹⁹. У податковому реєстрі 1568 р. він записаний як Федуско, маляр із Самбора²⁰. Цей іконописець у 1579 р. підписав ікону Благовіщення: «...Федуска маляра із Самбора». Ще

раніше, у 1556-1561 рр., він створив мініатюри до Пересопницького Євангелія. Повага до професійних якостей цього маляра сприяла, що невдовзі йому надали статус самостійного маляра в Самборі, що занотовано у 1568 р21.

Про фахове лідерство Федуска свідчить те, що інші майстри самбірської школи багато в чому наслідували його художню манеру та творчі знахідки. Так творилися малярські школи, твори яких легко вирізняються з-поміж інших шкіл регіону.

Твори Федуска знаходимо як в Перемисько-Самбірській єпархії, так і поза її межами. Рання творчість Федуска була пов'язана з м. Дрогобичем, де він виконав ікони для різних дрогобицьких храмів. Найбільш ранні його твори: храмова ікона «Старозавітна Трійця» (Іл.1) і Деїсусна композиція середини XVI ст. з незбереженої дерев'яної церкви Пресвятої Трійці м. Дрогобича. Для церкви Св. Параскеви у Дрогобичі Федуско написав ікону «Св. Параскеви з житієм».

Іконописець працював не лише як майстер станкового іконопису, а також як мініатюрист. Про високий авторитет і рівень малярства цього іконописця свідчить те, що саме йому довірили відповідальне замовлення – оздоблення Євангелія для монастиря в Пересопниці у 1556 році (Іл. 2).

Для дрогобицького храму Воздвиження Чесного Хреста Федуско виконав багатосценну ікону «Страсті Господні» (див на стор. 2 обкладинки). Характерним є те, що сама сцена розп'яття займає меншу частину композиції, ніж це є на тогочасних іконах інших авторів. Наступні його роботи: іконостас для Успенської церкви с. Наконечного («Спас на престолі», ікона «Спас Нерукотворний» з невідомої церкви, «Страшний суд» зі Станілі та недавно віднайдена така ж ікона з церкви Параскеви у Старій Солі. Апостольський ряд для церкви із с. Довге, намісні ікони для церкви с. Чуква біля Самбора, «Богородиця з пророками» з Бусовиська (Іл. 3), ікона «Іван Христитель з житієм» із с. Дорожів, ікона «Собор Богородиці» з околиць Старого Самбора, «Миколай з житієм» з Повергова – є також авторства цього майстра.

Самбірський осередок був знаний і поза межами Бойківщини. У 1579 році з Волині у Федуска замовили ікону «Благовіщення Богородиці» (Іл. 4) як храмовий образ для церкви села Іваничів (зараз Нововолинський р-н Волинської обл.), яку почитали як чудотворну. Його роботи іконостас для церкви Святого Духа в знаному на той час містечку Потеличі (збережені ікона Богородиці з пророками та святих страсотерпців Бориса та Гліба (Іл.

5). Як ніхто з інших іконописців, автор звертається до давньоруського періоду – теми руських страсотерпців Бориса і Гліба. Композиція Федуска з образами Трьох святителів із с. Станілі (Іл. 6), що була вже доволі забутою на той час, є чи не найпершою у XV-XVII ст. Майстер отримав замовлення і з поважного м. Жовкви для церкви Різдва Христового – ікону «Святий Юрій Зміборець» із житієм та «Христос у силах».

Іконопис кінця XVI ст. завершує добу Відродження в українському церковному малярстві. Твори цього часу характерні складними сумішами кольорів. Такий принцип підбору палітри присутній і на більш пізніх Федускових іконах, як «Йоаким та Анна з житієм» (Іл. 7) та «Успення Богородиці» із с. Наконечного. Федуско виконав збережену на сьогодні ікону «Собор Йоакима і Анни» (можливо, і весь іконостас) у с. Станіля біля Трускавця, аналогів якої того часу не збережено в іконописі України та всього поствізантійського малярства.

Продовження в наступному номері

Диякон Михайло ОЛІЙНИК. *Самбірська іконописна школа*// СЛОВО № 3 (47) 2011, с.37-41