

7
Ташко-руське

Церковне малярство

XII - XIII ст.

DIE RUTHENISCHE KIRCHENMALEREI DES XV—XVI Jh.
IN GALIZIEN

von Dr. I. Svejenskiy.

ГАЛИЦЬКО-РУСЬКЕ
ЦЕРКОВНЕ МАЛЯРСТВО

XV—XVI ст.

МАТЕРІЯЛИ І ЗАМІТКИ
(8 РИСУНКІВ І 15 ІЛЮСТРАЦІЙ)

ПОДАВ

І. СВЕНЦІЦКИЙ.

ЛЬВІВ, 1914.

В ДРУКАРНІ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА.

ЛНБ України ім.В.Стефаника



00516457 (S)

ВІДБИТКА З „ЗАПИСОК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА“
Т. СХХІ

DIE RUTHENISCHE KIRCHENMALEREI DES XV—XVI Jh.

IN GALIZIEN

von *Dr. I. Svjencickij.*

ГАЛИЦЬКО-РУСЬКЕ ЦЕРКОВНЕ МАЛЯРСТВО

XV—XVI ст.

МАТЕРІЯЛИ І ЗАМІТКИ

(8 РИСУНКІВ І 15 ІЛЮСТРАЦІЙ)

ПОДАВ

І. СВЕНЦІЦКИЙ.



ЛЬВІВ, 1914.

З ДРУКАРНІ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА.

6142

III IV
930.799 662
200.

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН УРСР
120581

I.

Дещо про візантійську іконопись.

Заки найдеть ся фаховий історик сеї визначної части нашого культурного життя у минувшині, авторови отсеї праці годі було відмовитись від заспокоєня внутрішньої потреби здати собі ясно справу про колишній стан і розвій галицького церковного малярства. Багаті збірки ікон Ставропігійського Музея, дорогоцінні пам'ятки мозаїк і фресок у церквах матери городів руських, старша Московська та Новгородська іконопись і багатий Руський Музей в Петербурзі — отсе перші жерела знакомства автора з русько-візантійською іконографією і культурою. Довголітня праця в Церковнім, нині Національнім Музею у Львові, часті поїздки по церквах Галичини, а там S. Marco, S. Giorgio dei Schiavoni і S. Giorgio dei Greci в Венеції, церкви Сербії, Болгарії і Румунії — се нові жерела нових спостережень, відомостей і міркувань про рідну й чужу культуру, та про їх спільну основу. Виразом тих особливших інтересів автора були дрібні статі, як: „Націоналізація въ иконописи“ (Временникъ Ставропиг. Инст., 1900, ст. 167—9), „Дещо про церковну старину“ (Нива, 1909, ч. 1—5), „На синій Адрії“ (Діло, ч. 246—7 з 1910 р.) і „Характеристика збірок Національного Музея“ (Діло, 1913, ч. 287), та серія публичних лекцій про галицько-руське малярство в рамени Товариства ім. П. Могили 1913 р. і в Міській Промисловім Музею у Львові 1914 р.

В отсій статі автор збирає все попереднє в одну систематичну цілість, справляючи одно — додаючи друге, в тій надії, що остаточне освітлене і з'ясоване предмету належати ме до фахових учених істориків штуки, які й введуть галицько-руську іконопись в область наукових дослідів славяно-візантійської штуки.

З легкої руки нечисленних дослідників галицько-руського малярства 80—90-тих рр. XIX ст., як Лозинського, Дзедушицького і Соколовського, історики штуки знають дещо про нього, але не багато. Взагалі знають більше часи бароку з кінця XVII і з XVIII ст., ніж візантійську іконопись на Руській землі.

Широкий загал місцевої інтелігенції привик глядіти на сї зломки колишньої власної культури, на найкрасших свідків колишньої безпосередної злуки Руси-України з первозжерелом штуки всеї Європи, з Візантією X—XII ст., очима самовдоволеної одиниці, що захоплюєть ся тільки сучасним, та цїнить предмет не по його внутрішній цїні, тільки з зовнішнього вигляду. Розумієть ся, що в таких умовинах годі було додуматись — як ученим, так і профанам — до дійсної цїни нашого церковного малярства, що своїм походженем, змістом, призначенем і розвитком заховало часто традиції найкрасшої доби візантійської штуки і обряду східної церкви.

Для ліпшого зрозуміння дальших частин належить згадати про деякі моменти у розвою візантійської штуки. Два світи зложили ся на неї, а саме — монументальна скульптура клясичної Греції і побутовий (жанровий) реалізм еллинізму з одного боку, та первістки східної штуки — з другого боку. Первохристиянська церква змагала найти видимі знаки — символи внутрішньої краси Христа Спаса і Діви Богоматери і злученої з ними всеї релігійної метафізики, щоби зобразити, скріпити і звеличити основи нової віри. А що ся віра була всім однаково дорога, особливо-ж колишнім варварам, які через неї стали рівні Єллинам, тому первістки сих „варварських“ (після думки Візантії) культур Асирії, Єгипту і малоазійського та північноафриканського побережа — стали нарівні зі штукою грецького світа основою нової християнської — візантійської штуки.

Сталось те, що мусіло стати ся, що й колись було, штука стала виразом нового релігійного світогляду, слугою віри, якій вже служила й клясична філософія. Нова й стара віра, християни й погани (pagani) користували ся одним жерелом, тимй

самими зовнішніми артастичними формами класичної скульптури — та давали різне по сутності.

Християнська штука криєть ся в своїх початках у підземеллях, у римських катакомбах. З цього часу доходять до нас численні символи Хреста Господня, Спаса і Богородиці та нагробні написи з символами вічного мира.

Найчастійші символи Спаса, се: риба, що своєю грецькою назвою *ἰχθύς* нагадує початкові букви *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτήρ* (Ісус Христос Син Божий Спас), агнець і добрий настир — молодець у хитоні до колін, иноді з агнятем на плечи. Символ Богородиці — молода жінчина в довгій до кісток, білій одежі, з покритою головою і піднесеними горі руками. Сей тип Оранти (що молить ся) перейшов опісля в мозаїки і заховав ся у нас у Київософійській Нерушимій Стіні. (Знижка 1).

На ці первісні зображення найважніших осіб християнства годі глядіти з точки погляду чистої штуки, в них годі шукати тілесної краси класичної різьби — а можна й належить дивити ся на них, як на іконографічні символи Божества, як на видимі знаки релігійних почувань. Тому в тих зображеннях нема прекрасних ліній тіла класичної різьби, є в них тільки очевидне стремління зобразити красу духового світа — велич душевної й тілесної чистоти, всеобіймаючої любови, самовідреченя, які й викликають у видця скорше почуване релігійної ревности і сердечного настрою, ніж естетичне любоване декоративними, архітектонічно зрозумілими формами скромного одягу і суворими обрисами тіла і рухів аскетів.

В міру того, одначе, як християнство стає вірою імперії та виходить із підземних криївок на широкий світ земського царства, воно змінє зовнішній вигляд своїх зображень, наділяючи їх одягами царя і патріарха. На Спаса — цара неба й землі, найвисшого священника, переносять зовнішні знаки царської і первосвященничої власти: тяжкий золототканий, осипаний дорогоцінним камінем одяг, до якого в XVII ст. долучають царську золоту корону, скиптр і світ, як символи Господа-Пантократора.

В тім величній одягови перейшло зображене Спаса — цара і архиерея в новішу славяно-візантійську іконографію, в якій задержало ся по нинішній день.

Сі степені іконописного розвою в зображеню Спаса, та вчасти й Богоматери, можна би в коротці схарактеризувати так:

у первісних зображеннях Христа = Доброго Пастиря і Богородиці = Оранти краса античного тіла, воплочена в найпростішій формі чоловіка, уступає місце величі і красі ідеї. Від VI ст. починаючи, церковна штука, розвиваючись рівнобіжно з загальною ідеологією і символікою отців церкви — містиків і літургістів, переносить на перші особи християнства і на сили небесного царства зовнішні ознаки володарів земного царства і його єрархії.

Ближше знаомство з найстаршими пам'ятниками візантійської іконографії — по мозаїкам VI—XII ст. Константинополя, Сальоніки, Равенни, Венеції, по мініатюрам грецьких рукописів, та по емальованим образкам того-ж часу — говорить нам про значне багатство іконописних типів, отже про свободну артистичну творчість візантійського іконописця — художника. Конечність догматичної одноцільності християнської церкви, особливо по остаточнім розділі на східну й західну (1053 р.), викликала таку саму потребу одноцільності і в головній складовій частині церковного обряду — іконописи. Стало ся се через зложенє іконописного канона — припису. З хвилиєю виразного одобрєня сего припису зі сторони церкви, яка велїла іконописцям придержувати ся давніх взірців, захованих у найдавніших пам'ятках візантійської штуки, створеної в добі розцвіту християнської науки, іконописці — як вірні церкви — послухали сього приказу, та через те стали краснописцями — здобниками (каліграфами — декораторами). Особиста художна творчість уступила місце вправі і вишколеню часто тільки артистичного ремісника — декоратора.

Сей стан, безперечно шкідливий для художного розвитку, причинив ся значно до захованя нераз дуже світлих і цінних традицій первісної візантійської штуки в пам'ятках славяно-візантійської іконописи, а тим самим до сильної безпосередньої злуки неосвічених країн із жерелом всесвітньої культури. Історія слов'янських іконописей стала історією візантійської штуки вже від самих початків, а по упадку самої Візантії тим більше, подаючи привід для ось такого спостереженя. Коли ми на пам'ятках візантійської мозаїки в Італії, та на первістках романської і готичкої різьби, та староіталійського і старонімецького малярства просліджуємо поступенний перехід від візантійської штуки до західно-європейської, то на пам'ятках слов'яновізантійської іконописи завважуємо, вже від доби визволеня західної штуки від візантійської основи у XIV—XV ст., вплив західної штуки на іконопись східної церкви. Вплив сей проявив ся як у реалістич-

нім рисунку, так і в ніжній кольористиці і композиції. Для прикладу вкажемо на іконописну школу Рубльова в Московщині XV ст., та на італійсько-грецьке малярство XVI ст. Той побідний похід західної штуки захопив уже на прикінці XVI ст. і галицько-руське церковне малярство, яке в даний момент було виразом і плодом не тільки певної територіяльно-племінної художньої творчості, але й наслідком розвитку візантійської першовоснови в чужім розуміню і представленю.

II.

Памятники галицької іконописи XV ст. їх розміщене в церкві. Іконописна композиція.

З XV-го ст. заховало ся до нашого часу небагато памяток галицької іконописи. Ось вони: ікона Богоматери — Воплощення (Премудрости Божої) в Жидачеві 1406 р. (?), Моленіє — *Δεήσις* половини XV ст. (Нац. Муз. ч. 485), царські двері в Домажирі (Н. М. ч. 42), Преображене Господне кінця XV ст. з Цеперова (Н. М. ч. 339) і з Бусовиц (Н. М. 14710), шита шовками і золотом плащениця з Жиравки (всі власність Національного Музея у Львові), та нерукотворений образ Спаса в Музею Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові. З русько-візантійської іконописи, спільної Україні і Білій Русі дійшли до наших часів мініатюри Лаврашівського Євангелія поч. XIV ст. в бібл. Чарториских і стінопись 1470 р. в каплиці св. Хреста в катедрі на Вавелю в Кракові.

На основі сих останків та багатой спадщини XVI ст. можемо ствердити, що наша іконопись була того самого візантійського походження, що й мозаїки та фрески св. Софії у Києві, мозаїки Святомихайлівського монастиря та фрески Кирилівської церкви. З огляду-ж на те, що заховані на Галицькій землі нагрудні священничі і мирські бронзові хрестики й образки (енколпіони) княжої доби і дещо пізнішого часу свідчать про ту саму стилеву техніку, що й однородні київські нахідки; дальше, з огляду на те, що св. Пегрови Ратенському в під Рави († 1326 р.) приписують ікони Богоматери і Успенія Прч. Богородиці в Успенській соборі в Москві, що тісно лучать ся з візантійською іконописною школою, та на кінець з огляду на тісну ієнетичну звязь галицько-руського будівництва і нашого письменства того-ж часу (XII—XIV ст.) з однородними витворами візантійської культури інших руських земель і культурних осередків, ми до-

гадуємось, що в нас у Галичині XI—XV ст. було те саме малярство, що й в Києві, Новгороді та Московщині.

Чи були мозаїки в наших церквах — не маємо на се річевих доказів. Одначе з уваги на те, що деякі церкви були камінні (гл. статі і праці Шараневича, Петрушевича, Чоловского та Пеленського про галицько-крилоську архитектуру), належить сподівати ся, що обережно ведені розкопи на галицьких, залуківських і крилоських церквах допоможуть нам дійти до більше означених і оправданих виводів на основі найдених останків мозаїчних камінчиків. Про фрески годі нам думати те саме, бо до наших часів не заховали ся будівлі зперед XV ст.

Вертаємо до памяток галицької іконописи XV ст. В головній основі своїй — як рисунком, орнаментатійним розміщенням частин образу, умілим добором невеликого числа основних красок, так і церковно-обрядовим призначенем своїм, вони візантійського походження.

Найстарша пам'ятка галицької іконописи — Воплочене Пречистої (запрестольна ікона в Жидачеві, знимка 2) — нагадує нам дуже тип Богоматери в Київософійській Нерушимій Стіні.

Ікона ся писана на одноцільній липовій дошці $75 \times 143 \times 3$ см. з таким киноварним написом на обороті:



З первісного малюнку видно тільки оба лики і руки Богоматери, решта закрита деревляною горорізьбленою в квіти ризою XVIII ст., золоченою на полах омофора — плаща і квітках, а зрештою срібленою.

Тло ікони заломане на 1 см. в глибину, супроти чого дошка має власну рамку широку на 7 см. Рамка ся украшена тисненням у крейдовій основі срібленим листовим орнаментом,

подібним до орнаменту на царських дверях із Домажира (пор. Ілюстров. провідник по Націон. Музею у Львові, ст. 19). Тло самого образу від рами до висоти 48 см. (вище колін) зеленаве — зливається з празеленю одягу, решта — до верхньої рами — золоте. Оба лики і руки — т. є тілесні часті образу написані жовтою краскою. Верхній одяг = покривало сплыває легкими складками багряної матерії з голови низше колін; його спід празелень, як і сама одежа, що спадає до самих стіп у багряній обуви. Для означеня складок і тінний іконописець накладає лінії і смуги вохрою (Ocker). Рукавці і обшивка нижньої одежи — багор з золотими скісними чертками, а по краях білі кропки.

У дитяти-Спаса гіматій (плащ) — багрянний, сорочка біла з червоними квітками і чорними берегами; на жовтавім звитку в лівій руді чередують ся чорні і киноварні спіралі.

Рисунок лиця по примітивному шаблону — оваль, з високим чолом, дуговими бровами, великими чорними очима і тонким носом; уши в Богоматери в висоті половини носа, малі, нагнені покривалом голови в низ; у Дитяти уши в висоті очий, величною пропорціональні до голови, вдатного рисунку; руки в обох статий пропорціональні до всего тіла. Волосє видно тільки у Спаса — буйне, густе, злегка веть ся — писане чорною фарбою з золотими протіннями. Німб на Богородиці срібний, відділяєть ся від золотого тла червоною лінією.

Ікона ся, вправлена в новішу барокову раму, стоїть як запрестольний образ у мурованій церкві в Жидачеві.

Порівнанє сего іконописного зображеня Воплоченя з мозаїчним Нерушимої Стїни перекоує нас, що обом зображеням спільні: монументальність, простота рисунку, фронтальність і неподвижність постатий та бачна увага для одягів. Всі ті риси знаменують перш усього памятки мозаїчної техніки. Від мозаїчних зображень відріжняєть ся зображенє Воплоченя тільки легкими обрисами (контурами) рисунку і невеликим розміром самої ікони, призначеної первісно відай для нижньої часті іконостаса — отже дуже видної і близької взорам вірних, легкими тїневими переходами від одної барвної площини до другої, та більше зтонованими (не яркими) красками. Се вже знаменні прикмети іконописи на дереві, взорованої на фресковій стїнописи.

Другою в ряду цінною памяткою галицького малярства XV ст. є ікона Моленіє — *Δεήσις* зі Стариск (Націон. Музей у Львові, ч. 485). Ікона ся мальована темними красками, що своїм загальним тоном нагадують фрески, на липовій дошці,

зложеної в двох, у вимірах $235 \times 66 \times 2$ см. Склад ікони схематично представляєть ся ось так:

св. Никола	ап. Петро	арх. Михайл	Пречиста	Ісус Христос на троні	Іван Христитель	арх. Гавриїл	ап. Павло	св. Василій
------------	-----------	-------------	----------	-----------------------	-----------------	--------------	-----------	-------------

Всі постаті зображені в молитвеннім руху, 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 см., а весь образ обрамлений широкою на 3 см. темною полосою. Тло ікони звичайне малярське, без золота. Воно творить певну внутрішню орнаментацийну цілість, складаючись на череміну з площин замальованих багром (Ч), празеленю (З) і вохрою (ж). Як би не те, що тла на малюнках Івана Хрт. і арх. Гавриїла однакові, то тло ікони представляло би ефектовий красковий меандер:

лінія плечий	ж	ж	ж	ж	лінія плечий
лінія кроку	З	Ч	З	Ч	З
квітчатє зелене тло краєвида					

Тло краєвида зображає леваду, покриту сухою поживкльою травою з червоними плямами-квітками.

Се зображенє нижнього тла інтересне тим, що воно є свого рода первісною основою, з якої опісля, особливо на прикінці XVI ст., а обовязково в XVII ст., розвинув ся цілий ряд цінних краєвидових малюнків з різким стремлінням іконописців до реальних образів природи, замість первісних умовних. З другого боку воно інтересне й само собою, як вираз декоративних змагань іконописця, що вмів викликати певний красковий ефект, впровадивши на місце золота два і три різні тла для одної особи, через що невелика скаля красок дала йому спромогу значно оживити весь образ, зложеної з одноманітних постатей. Без поділу-ж тла на барвні площини після відношеня: крок — плечі — голова, сей ефект був би неможливий.

Ікони під назвою Деїсіс — Моленіє (*Δεήσις*) зображали умилну молитву Святих за людей на землі, а також вказували на степені в Царстві небеснім. Пречиста й Іван Христитель, як найблизші для Спаса люди, стоять по його правій і лівій сто-

роні — вони то відповідно до святоотецької науки і гимнології й є найважнішими молельниками за рід людський; за ними йдуть сили небесні, представлені обома Архангелами, при чім арх. Гавриїл буває по лівій стороні (напротив Богородиці, як її благовісник); далше слідує Апостоли й Отці церкви. — Пізнійше додають до них іще особливо почитаних східною церквою св. Юрія і Димитрія, та основників монашого життя св. Антонія й Теодозія Великих.

Отсе зображене Церкви Небесної стояло над царськими дверми, де нині звичайно іконостас, та служило для вірних взірцем молитви і видимим знаком злуки церкви вірних через церкву святих із самим Господом.

Коли приглянути ся невеликим дерев'яним церквам та зважити незасібність і слабу церковну організацію вірних у сю давню добу нашого життя, то легко зрозуміти, що величавого кілька-поверхового іконостасу в давнину в нас зовсім не було, длятого в XV—XVI ст. дійшли до нас тільки одноцільні іконостасові ікони, як описано више, або дошки з поодинокими апостолами, без нижніх і верхніх частин іконостасу, т. є празників і пророків.

Маючи одначе на меті зобразити найважніші події спасення роду людського Сином Божим, іконописці переносили ікони поодинокі малюнки з одного місця на друге — не менше відповідне. Примір сього находимо на царських дверях із Домажиря (Нац. Муз. ч. 42 — Ілюст. Провід. ст. 19 і кл. 4), на яких у верхній луковій часті зображено Причастіє Апостолів із рук Спаса. Звичайно в сім місци було зображене Благовіщення; в данім разі його нема зовсім, за те чотири Євангелисти позістали на своїх місцях. Відповідно до припису і традиції ікона Евхаристії повинна находити ся на запрестольній стіні, як напр. у Київософійськім соборі. Мала дерев'яна церковка не мала такого відповідного видного місця в презвітерії, тому іконописець переніс то зображене на найвиднійше для церкви вірних місце, а саме на верхню часть царських дверей. Не маючи одначе й тут стілько місця, щоби зобразити всіх Апостолів в осібно в молитвенному рядови, хочби й по шість, як се видимо в Києві, він зібрав їх двома ірусами по 11 під одним, зглядно під трома німбами.

Тло ікони на правій дверці виповняють обриси будівлі, зі столом на архітектонічних ногах, на знак того, що подія відбуваєть ся в домі. Спаситель зображаєть ся на обох дверцях у тім

самім одязі: багровий хитон повисше кісток і білий гіматій, перекинутий від пояса через ліве рамя і плече; в першій разі (причастіє тіла), свободний кінець гіматія розвиваєть ся, в другій разі він спливає свободно складками в низ. Можливо, що іконописець бажав зобразити таким робом момент першого руху при повороті Спаса від стола в сторону Апостолів, та його спокійну поставу в другій події (причастія крови).

Порівнюючи се зображене з однородними давнішими, ми переконуємо ся, що взірцем для нього могло служити тільки зображене в роді того, яке видимо в московськїм Євангелію 1339 р. (А. Успенскій: Очерки по исторіи рус. искусства, I. ст. 310), або вчасти така ікона, яку подибуємо в стінописи ярославської (моск.) церкви св. Николи (Н. Покровскій: Євангеліє въ памятникахъ искусства, ст. 283). Зображене самого сюжету Евхаристії на царських вратах находимо ще в музею Н. П. Лихачева в С-Петербурзі, які тим інтересніші для нас, що мають у своїм закінченю й Благовіщене (И. Грабарь: Ист. русск. иск., VI, 213).

Іконописно — се зображене представляє немалу ціну. Више була згадка про влучне розміщене Апостолів і ріжноманітність архитектурних обрисів — через що обі часті ікони, хоч в дійсности новинні би бути тотожні, не повторяють ся. Допустивши раз сю художню вільність у рисунку, іконописець покористував ся нею й дальше в часі мальованя, тай наложив на оба рисунки тѣа инші краски, отже — коли на правій стороні всі бокові стіни й поздовжний дах значені чорною краскою з густими тінями білими, то на лівій стороні те саме зазначено киноварю і вохрою. Мало того, гіматій на ап. Петрі, раз — празелень, другий раз білило. Належить іще до всего додати й те, що хоч на сій іконі вживає іконописець тільки пять красок — черв., зел., жов., біл., чор., а на євангелистах без зеленої, то все таки вспіває дати ними дуже ефектні барвні композиції.

Нерукотворений образ (Музей Наук. Тов. ім. Шевч. у Львові, кл. 5) на лицевій дошці $91 \times 52.5 \times 2.8$ см., з тлом впущеним на 1 mm вглуб. Природна рамка дошки, верхом і низом по 15 mm, боками по 20 mm, темнобагряна, тло білило з вохрою. Береги обруса горішні й бічні — лазур, низом киновар; німби золоті. Волосє в Ангелів вєть ся довгими мягкими пушистими прядами до плечий, на голові чорні кучері кільцями; на голові Спаса вони яснійші з додатком вохри, спадають дов-

гимн тугими прядами. Крила, як волосся, значені рівнобіжними мазками в низ, тіни сріблом. Ризи, в Уріїла — багор, хитон — правелень; у Рафаїла — правелень, хитон — багор. Поли, пояс, пазухи, рукавці й обшивки значені вохрою, берегами чорні, з чорними скісними тінями і білими кропками. Обрус в чорні і червоні полоси, на складках і тінях — правелень. Лице — вохра з білими тінями; брови й рісниці — дугою, очи великі в гарній поздовжній (міндальом) оправі. Уси — дугою в низ, борода — рідка, клином, злегка розділена на кінці; лінія носа і уста значені киноваром.

Рисунок на сих образах заховує відношене голови до всеї постати звичайно, як 1:5, а навіть 1:7, через що постати видають ся більше стрункі й величні. Вкажемо се на примірах взятих з ікон Національного Музею.

В іконі Моленіє ч. 485 відношеня сї виражають ся отсими цифрами:

Ісус Христос — 12 : 54

Іван Хреститель — 10 : 54	Богородиця — 11 : 53·5
анг. Гавріїл — 11·5 : 55	анг. Михаїл — 9 : 53
ап. Павло — 9 : 51	ап. Петро — 9 : 48
св. Василій — 8 : 51	св. Никола — 8 : 51

В Преображеню ч. 339 :

Ісус — 3·5 : 24, Мойсей — 4·5 : 26·5, Ілія — 4 : 26. На Бусовицькій іконі Христос зображений у відношеню 6·5 : 43. На царських дверях ч. 42 — 2·5 : 14 і 2·5 : 14·5, а на гафтованій плащениці з Жиравки 11 : 59, та в Ангела 7·5 : 43.

Сі відношеня різнять ся дечим від принятих візантійсько-грецьким малярським підручником, який означає їх для стінописних постатей ось таким приписом:

Διουσιού του ἐκ Φουρνᾶ Ἐρημεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης
(вид. А. Пападопуло-Керамевс, СПб., 1909 і в німецькім перекладі
Didron-Schäfer-a, Триєр, 1855, § 52).

§ 51. Ἐρημεία τῶν μετρῶν του νατουράλε.

Означенє мїр тіла.

Γνωσθε, ὃ μαθητά, ὅτι εἰς τὸ νατουράλε γίνεταί ὁλος ὁ ἄνθρωπος ἀρχὰ ἐννέα,

Знай, ученику, що людська постаць має девять голів, т. є де-

ἤγουν μέτρα ἐννέα, ἀπὸ τὸ μέτωπον ἕως τὴν πατοῦναν. Καὶ πρῶτον ποιεῖς τὸ πρῶτον αὐγόν, τὸ ὁποῖον τὸ μουράζεις εἰς τρία, καὶ ποιεῖς τὸ πρῶτον τὸ μέτωπον, τὸ δεύτερον τὴν μύτην, καὶ τὸ τρίτον τὸν πώγωνα. τὰ δὲ μαλλία ποιήσον ἐξῶθεν τοῦ αὐγοῦ μίαν μύτην καὶ πάλιν μέτρησον ἀπὸ τὸν πώγωνα ἕως τὴν μύτην μέτρα τρία καὶ εἰς τὰ δύο μέτρα γίνεται τὸ πηγροῦνι, εἰς δὲ τὸ ἐν γίνεται τὸ στόμα καὶ ὁ λαμβὰς μία μύτη. Ὑστερα μέτρησε ἀπὸ τὸ πηγροῦνι ἕως τὴν μέσην μέτρα τρία καὶ ἕως τὰ γόνατα ἄλλα δύο καὶ εἰς τὸ γόνατον ἐβγάξεις ἕνα μέτρον ὅσον ἡ μύτη· πάλιν ἄλλα δύο ἕως τὸν ἀστράγαλον καὶ πάλιν ἀπ' ἐκεῖ ἕως τὴν πατοῦναν μίαν μύτην καὶ ἀπ' ἐκεῖ ἕως τὰ νύχια μέτρον ἕνα, καὶ ἀπὸ τὸν λάρυγγα πάλιν ἕως τὸν ὦμον μέτρον ἕνα ὁμοίως καὶ ἀπὸ τὸν ἄλλον ὦμον. Εἰς δὲ τὸ στρογγύλωμα τοῦ ὦμου ἐβγάλε μίαν μύτην καὶ μέτρησον ἕως τὸν ἄγκωνα ἀπὸ τὸ ἔσωθεν μέρος μέτρον ἕνα καὶ πάλιν ἄλλο ἕνα ἕως τὴν φέλιον τῆς χειρὸς ἀπ' ἐκεῖ πάλιν ἕως τὸ ἄκρον τῶν δακτύλων μέτρον ἕνα. Ὅσον εἶναι τὸ ἕνα μάτι, τόσον εἶναι καὶ τὸ ἄλλο εἰς τὰ ἴσα ὁμοίως τόσον εἶναι καὶ τὸ ἐν ἀπὸ τὸ ἄλλο μακρά. Καὶ ὅταν εἶναι ἡ κεφαλή πλαγία, θέλει ἀπὸ τὸ μάτι ἕως τὸ ἄφτι δύο μάτια· ὅταν δὲ εἶναι κατὰ πρόσωπα, θέλει ἕνα μάτι· τὸ ἄφτι θέλει νὰ εἶναι ὡσαν ἡ μύτη, ἡ μέση τέσσαρες μύτες εἰς τὸ πλάτος, ὅταν εἶναι γυμνός, καὶ ὅταν εἶναι ἐνδυμένος ἕνα ἡμισυ αὐγὸ τὸ ξώσιμον θέλει εἰς τὴν μέσην, ἐκεῖ ὅπου σώνει ὁ ἀγκῶνας.

Та не лише в нашій іконописи на дошках сї первісні виміри значно скоротили. Чинили се, по свідоцтву Дідрона (ор. сит. ст. 82, нот. 4) і афонські малярї, рисуючи постатї людий

вять мір від чола до стіп. Назначи наперед першу міру і поділи її на три часті: перша часть — чола, друга — нос, третя — борода. Волосє пиши поза мірою на довготу носа. Поділи віддаль між бородою і носом знов на три часті; 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 ступні міра носа, а від неї до ніхтів одна міра. Від горла до плеча одна міра, та стілько до другого. На лук плеча одна міра носа; а до ліктя з внішньої сторони одна міра, та по стілько до кисти руки і від неї до кінця пальців. Як велике одно око — стілько й друге, та о стілько одно від другого віддалене. Коли голова звернена на бік, то від уха до ока дві міри носа; а коли ж вона просто лицем (en face), то тільки одна міра. Ухо рівне носови. У нагого чоловіка половина його ширини має чотири міри носа; а в водягненого півтора голови. Пояс (талія) сягає до бедер, доки йде й локоть.

у відношенню голови до всієї постати як 1 : 8 і містячи доно тіла рівно по середині, а коліна на півшестій мірі з гори.

Приглядаючись уважно відношенню поодиноких частин постати на наших іконах та порівнюючи його з отриманним приписом пропорцій рисунка, ми переконуємося, що наші іконописці не всюди відносили ся до нього вдучливо, коли не раз змішували міру носа і голови, або належно не переводили всюди прийнятого ними основного скорочення, що особливо помітне на малюнківні ніг і рук, які майже стало вражають нас своїми розмірами.

Переходимо до огляду поодиноких частин ікони. Голова — лице зображають ся звичайними овалами; уши в виді малого колачика містять ся нижче ока близь скули; очи, ніс, уста — означають ся условними лініями, однаковими для всіх зображених осіб; волосє переважно чорне або русаве вється густими кучерями — в ангелів і деяких святих, або спадає дрібними прядами на плечі (Спаситель); одіне спливає легкими складками до кісток. Руки й ноги, з малими виїмками (Жидачів), рисовані дуже грубо без усякої уваги на дійсність та рисунково-орнаментацийну красу.

Таке трактованє рисунку чинить, що всі постати більше менше подібні одна до другої лицьми, відрізняють ся одна від другої тільки подробицями положеня, 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 молитвенно. Заходять іще ріжницї в одягах поодиноких осіб та особистих примітах (напр. у св. Николи волосє кучеряве, коротке в просїдю, такаж борода, чоло високе; у св. Василя Вел. довга чорна борода клином, на тімени гуменець — тонзура.

Хоч іконописець не вмів дати доброго рисунку рук і ніг, що звичайно псують загальне вражінє невдалими пропорціями, грубими кистями і пальцями, примітивними острокінчатими ступнями, як се часто подибуємо на рисунках дітей, то в деяких разях він дуже добре розуміє лінію тіла і вдатно зображає нею душевий стан даної особи.

Примір такого художнього хисту іконописця маємо на іконі Преображеня з Бусовищ в Націон. Музею. Ікона мальована на сосновій дощці $101 \times 156 \times 2.7$ см. і складається з двох частин — горішньої і долішньої по три фігури. В верхній частині на вершках трьох високих скель стоять: Ісус Христос в остро-

кінчатим овальним крузі високім 43 см., Ілія з нахиленою вперед головою і Мойсей з молитвенно протягненими руками нахилив ся вперед. Оба святі майже о голову нижші від Ісуса, та мають підставу рівноваги дуже значно більшу від підстави Ісуса, що стоїть зовсім просто; наслідком сего всю увагу приковує до себе велична й воздушна постать преображеного Спаса; постати-ж по бокам тільки доповняють загальну гармонію орнаменту і що до середної особи виконують служебну роль гла.

Долішня часть ікони зображає відношене до сеї чудесної події трьох Апостолів — свідків Преображення. Ап. Петро протягнув молитвенно руки до Спаса, через що одяг огортає м'якими хвилястими складками його постать; два інші Апостоли в перестрашу впали ниць на склоні гори, витягнувшись різким рухом головою вгиз і спрятавши її в складках рукавів. Виразні обриси напружених мускулів протягнутої ноги, туловища і плеча, та нервовий скорч другої ноги і схована в складках рукавів голова, що творять на тлі гори два краскові трикутники з різнобіжними основами, говорять не тільки про сильне зворушене обох апостолів, але й про художню умілість іконописця, який єї лінії потягнув різким, певним себе рухом руки. Акцентоване противенства між ніжними лініями молитвенної постати св. Петра і різкими обриси обох лежачих постатей, та гармонійний добір красок у зображеню одягів і гір, свідчать про те, що перед нами твір іконописця-художника (кл. 6).

Сі моменти художньої творчости змінюють ся цілим рядом умовних, нераз — відповідно до нинішнього розуміння — зовсім неясних подробиць і партій. І так, на обох іконах Преображення і на образку Івана Богослова на царських дверях звертають на себе увагу видця гори. Зображають ся вони гребенем високих шпилів, а кождий шпиль виростає з трьох або й більше скісних верств, а кожда верства підіймаєть ся рівномірними ступенями в гору. Проти такого зображення гір можна би не закндати нічого. Коли одначе іконописець стане зображати у відношеню до тих гір людий, то виходять дуже дивовижні річи. Євангелист Іван має печеру, яка обнижає цілі чотири гори дальші і одну близшу, але сам він, сидячи, держить ноги поза нижнім краєм печери — а голову над її верхнім краєм. Отже він висший від гори, що сягає під облаки. Те саме можна сказати й про постати Спаса на царських дверях та про фігури на обох Преображеннях, коли їх порівнати з будівлями, зглядно з горами.

Тут одначе належить усе тямити, що іконописця зовсім не інтересовало дійсне відношене людей до сих предметів, та сего відношеня він і не зображав, тільки умовно намічав, т. є він давав символи відношеня, бо кождому ясно — що гора тай будівля висша від чоловіка. Зрештою загальні відношеня основи краєвида до основи зображеної людини, чи там якої річи, свідчать таки про величину загальну, як людини, так і тла. Рівнож не без значіння для належного зрозуміння ікони буде текст святого письма, який докладно означає 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 у домі, зглядно поза домом. І так, сцена Евхаристії (на Царських дверях) і Тайна Вечера (каплиця на Вавелю) відбувають ся в домі, а в'їзд в Єрусалим і положене в гріб (тажже) відбувають ся на вільнім воздусі — на тлі єрусалимських будівель. В обох разях рисунок будівель той сам — умовний, але дійсний ефект инший, бо видець знає з євангелія — що хотів дати іконописець, і глядить на зображеня очима маляря. Тому видець не дивуєть ся, що постати Христа і переднього ряду Апостолів висші від обрисів самої світлиці та що Богородиця простертими до гори руками (у сцені зложеня у гріб), або Христос на осляти (у в'їзді в Єрусалим) перевисшають гори і будівлі тла. Тло сповняє підрядну служебну ролю для ліпшої ілюстрації самої події, тому воно умовно трактуєть ся.

З хвилию, як іконописець стане зображати тло відповідно до правил перспективи — він сягне й за зображене дійсних краєвидів, захопить ся ними — та для них посвятить властиву свою задачу зображеня священних подій, т. є перемінить ся в живописця-художника.

В памятках галицького церковного малярства XV ст., що дійшли до нас, іконописець позістає вірним первісній славяно-візантійській традиції й не посвячує краєвидови-пейсажови багато часу. Декілька зеленавих мазків з червоними плямами — от і зелена квітчата левада; низкопенна пальма на крайніх верхках цепенівського Преображенія (ч. 339), така-ж пальма на бусовиськім Преображеню і симетричними півкругами розкинені на всіх трьох горах корчки червоних квіток — отсе вже всі спроби наших іконописців дати яку таку картину природи. Буває одначе, що таку картину квітчастої левади — іконописець перенесе й на поміст комнати, в якій відбуваєть ся певна подія. Примір такого механічного трактованя нижнього тла бачимо

на камянецькій іконі народин Прч. Діви (Нац. Муз. ч. 21), на якій нутро дому з ложем родильниці, купелю і колискою дитини зображаєть ся без звичайної в таких разях підлоги, тільки на квітчастій зеленій леваді.

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

Хоча давні іконописці трактували рисунок умовно відповідно до традиційних взірців, то все таки вони не могли остерегти ся від певних вільностей, завдяки яким до нас дійшло значне число зображень з очевидними слідами реалістичних течій у візантійській іконописи. Вже перші проби зображення Спаса — Доброго Пастиря й Богородиці — Оранти (Молитвенниці) свідчать про свою залежність від типів римської молодіжи; типи Спаса і Богоматери на малоазійських і кавказських емалях, та на іконах коптійської церкви — різні на стілько, на скілько різні Сирійці, Вірмени, Георгійці від Нубійців. Тип первісної ікони залежав очевидно від типу населеня.

Не менше розширений був вже в добі першого розцвіту візантійської штуки й житєвий реалізм в рисунку тіла. Видимо се на ніжних лініях і випуклих площинах грудий, стану, бедер і ніг Богородиці, та на сильних обрисах тіла Архангелів і Спаса в мініятурі Вознесєня Сирійського Євангелія 586 р. (Diehl — Manuel d'art byzantin, ст. 235); на повнім зображеню нагого Адама в раю, різбленім в слоневій кости V—VI ст. (Mus. Naz. Firenze, Dalton — Byzantin art and archaeology, 193); на такій же різбї Хрещєня Господнього VI ст. (Brit. Mus., Dalton, ст. 184) та на іконі Хрещєня Господнього XIII ст. (Brit. Mus., Dalton, ст. 250) і на мозаїках сотворєня Адама і Єви, зачатя Кайна і опанїня Ноя в притворі св. Марка в Венеції („На синій Адрії“, Дїло 1910 р., ч. 246).

В руській малярствї реалістичне трактованє тіла не таке повне, як у висше згаданих памятках, бо відносить ся тільки до постатей в одязї. Вкажемо на постать Мойсея в молитвеннім наклонї в сторону І. Христа та на ніжну лінію стану, здовж клубової кости до ноги в постати Спаса на бусовиськїм Преображеню, та різкі обриси від плеча, через удо, литку до краю одежи в злегка наклоненої постати Христа на Евхаристії Царських дверей.

Як крайній, так і сей скромний (дискретний) реалізм був

можливий тільки під умовою, що іконописці в деяких разях вміли дійсно глядіти на чоловіка і використовувати свої помічення в часі роботи. Не вдавалось їм се в випадках, коли ходило про перспективічне скорочене і зазначене положення одних частин рисунку зглядом других. Уставити ноги в належній віддалі одна від другої, зазначити положення живота, се звичайному іконописцеві не видавалося потрібним, можливо що й не вдавалося. Тому то пересунене клубів повисше стану, розставлене ніг на подвійну віддаль, долоня в виді пранника (валька) — належить до дуже частих появ.

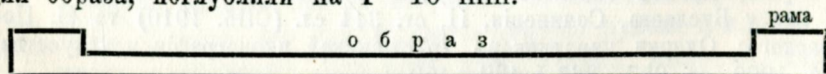
Коли одначе іконописець приступав до викінчення складок одягів, що хвилясто спливають у низ по тілу, або злегка повівають у стоячих постатей, то він ставав краснописцем-мініатюристом і посвячував сій частині багато уваги і терпеливості.

Галицьку іконопись XV ст. можна схарактеризувати ось як: в неї невелика скаля красок о спорідненій гармонії, стрункі постати, легкі рухи, повівні одяги без зайвих складок і золотих ниток, доволі смілий рисунок, лиця з лагідним виразом і дуже примітивний пейзаж.

III.

Малярська техніка. Іконописний підручник.

Найліпшим матеріалом для ікон була липина — в нас, в Греції — кипарисина. Дошки, грубі на 10—25 mm. (грубші вживалися на прикінці XVII ст. і ближше до нас) врізували відповідно до потреби, вистругували гладко лицеву сторону, позіставляючи плечі будучої ікони без усякого столярського оброблення зі слідами грубої тесельської оправи топором (Преображ. Бусов., Цар. двері 42). Допасувавши — в разі потреби — дві або й три дошки в одну, їх лучили поперечними шпугами, що тісно сиділи в своїх зарізах. Так приготовані дошки були зовсім забезпечені від шкідливого впливу атмосферичного, перш усього від скручення, а своїм сухим матеріалом, очищеним із м'яких підкірних верстов, вони знаменито опирали ся всякій червоточині. Лицеву сторону готової тафлі звичайно виймали, т. є позіставивши 40—100 mm. рами — решту дошки, призначену для образу, поглибляли на 1—10 mm.



По сій столярській роботі покривали дошку клеєм, на що накладали тонку (0·5—1·5 mm.) верству гіпсової основи, на якій гравірували орнамент (Нац. Муз., 42), а на сухій основі намічали острим рисцем або й вуглем (Нац. Муз., ч. 281) образи самого образу, який — по перезолоченю тла (вільного від рисунку поля) — малювали. Краски приготувляли іконописці самі, розстираючи їх із жовтком (білком або й яйцем) та оцтом, що хоронив краску від гниття. Лице, руки, ноги малювали темною краскою, одяги білою, жовтою, червоною і зеленою — відмічаючи випуклі часті тіла білими плямами або рівнобіжними чертками, а складки одія довгими темними лініями і темнавами полосами — тінями.

Скала красок була у всіх іконописців одна, як свідчать про те малювила з різних місць того самого часу (напр. болгарських, сербських і румунських церков), бо її традиційно означували однаково підручники іконописі відповідно до первісного візантійського іконописного правильника *Ἐπιγραφα τῆς ζωγραφικῆς*,¹⁾ названого у Великокорусів „подлинникъ“ (подлинник)²⁾. Нам поки що незвісний такий іконописний підручник галицького походження, маємо тільки кілька іконописних заміток в старих прологах з Галичини, внесених туди очевидно іще первісними укладчиками тої книжки — Греками.

Коли взяти під увагу короткі вислови тих приписів, то переконаємо ся, що вони служили скорійше пропам'ятними нотатками для вишколених в іконописнім ділі майстрів, але не повним учебником для самоуків. Для прикладу візьмемо кілька таких приписів.

§ 17. *Ἐπιγραφα* говорить про „скицоване очий, бров і інших частий образу, які зображаєть ся красками мяса — тіла (*σαρκωδού*): змішай чорної і фіолетової (*δξύ*) краски, наскицуй,

¹⁾ Видано п. з.: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Text übersetzt mit Anmerkungen von Didron — von G. Schäfer, Trier, 1855 (цитати з нього); інші видання сего знаменитого твору подані в передмові А. Пападопулу-Керамевса до „*Ἐπιγραφα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*“, СПб., 1909 р.

²⁾ Строгановській іконописний лицевой подлинник XVII в., Москва, 1869. Один з численних описових видано п. з. „Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI вѣка съ вариантами изъ списковъ Забѣдина и Филимонова“. Москва, 1873. Гл. іще у Буслаева, Сочиненія, II, ст. 344 сл. (СПб. 1910) та Н. Покровского: Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства, СПб. 1900, ст. 257—267 і 439—459.

що хочеш, наперед злегка, опісля сильнійше; на вічка і сильнійші (темнійші — густійші) часті брів і носових дірок кладі чорної з білком“.

§ 257 Преображене (Мат. 17). „Гора з трома верхами, а на середнім верху стоїть Христос у білім одягу і благословить; довкруги него світло з промінями; з правої сторони держить Мойсей таблиці, з лівої стоїть пророк Ілія, і просить глядячи на Христа. А під Христом лежать Петро, Яків і Іван простерті ниць і глядять у гору, як преображені“.

„Подлинникъ“ говорить про те під днем 6 серпня (ст. 131—2) таке: „Преображеніе Христово. На Ильи празелень, на Моисеѣ багоръ. Подъ Спасомъ гора празелень бѣла. Подъ Ильею и Моисеомъ вохра, горы съ бѣлидомъ и киноваремъ; на Иоаннѣ Богословѣ риза багоръ, на Іаковѣ празелень, на Петрѣ вохра“.

В прологах стрічаємо тільки дрібні згадки, в роді: милий видом, дѣпъ зѣло, борода темна не довга, младъ (старъ) возрастомъ (пор. *Επιρρησία* § 446—7).

Розуміть ся, що такі приписи могли мати вартість тільки для справжніх іконописців, у яких були готові рисунки на папері, з котрих вони переносили обриси на приготовану для іконописи дошку; тільки для дальших чинностей замальованя рисунку — іконописні приписи сповняли деколи добру службу підручника. Особливо важним і цінним був такий підручник у часі розміщення різних сцен — образів на стінах і в поодиноких частях церкви (*Εριμ.* § 439—445).

В багатих церквах камінних було значно більше мальовид, що своїм змістом лучили ся тісно з призначенем поодиноких частий церкви і оживляли їх глибокими символами християнської поезії. На основі мозаїк і фресок київських церков — Софійської, Михайлівської і Кирилівської, Новгородських і старих Московських, Краківської каплиці, та румунських і південно-словянських — можна установити такий тип розміщення ікон. На зводі престольної апсиди зображасть ся царство небесне усіяне зіздами в Господом Саваофом, або Божественна Служба з самим Спасом-архіереєм; на головній стіні Богомати у весь ріст з простертими горі руками (Нерушима Стіна в Київософійським соборі), низше східних вікон над горнім місцем Тайна Евхаристії Спасителя для Апостолів. В головній копулі середної — соборної церкви поясне зображене голови всеї церкви — Господа Іеуса Христа, що благословить правою рукою, а в лівій держить книгу з написом: „азъ есмь путь, истина, животь“, або „прии-

дѣте ко мнѣ всѣ труждающіися“, низше в шії копули — Апостоли, Ангели, Пророки, а на чотирьох паузах Євангелисти, під ними на стовпах — Мученики і Стовпники. На стовпах іконостасної арки, що відділяє соборну церкву від престольної небесної, арх. Гавриїл і напротив Пречиста, се-ж і єсть Благовіщенє; на низкій стіні, що відділяла престол від церкви діаконськими і низькими царськими дверями, намісні ікони Спаса і Богородиці з Дитятем, з написом на Євангелію в лівій руці Спаса: „не на лица зряще судѣте...“ або иншим відповідним. На полудневій і північній стіні зображали ся події з життя Спаса і Богородиці, обовязково-ж Страсти Господні і сходженє в ад — як символи відкупленя, а на західній стіні Страшний Суд, як образ закінченя Церкви земської.

Так змальована церква для вірних промовляла до них особливою мовою поезії релігійних символів і викликала в їх серцях той настрій набожного вникненя в тайники своєї душі, каєня за вольні й невольні гріхи, сердешньої молитви і радісної надії на царство правди, та віри в рай на землі, який і мали викликати іконописці своїм святим ділом.

Таке, проникнуте глибокою вірою і чистим житєм, відношенє іконописців до свого занятя було навіть приписом для них. Сієнєнські малярі називали себе в своїм статуті тими, що „милостию божою зображають надприродні річи, виконані силою святої віри“. В старих рукописах сказано: „Горе пишущимъ святыхъ божія книги, а страха божія и вѣры правы въ сердци богу немуще, таковыи осужень єсть муцѣ вечнѣй и огню негасимому“. Автор афонської Ермінії, монах Діонизій, велів ученикам іконописці розпочинати свою науку такою прилюдною молитвою в церкві в пріяві і після ектеній священника: „Боже, Господи всего існуючого, освіти і роз’ясни мою душу, серце і ум твого слуги імярек; веди його руку, щоб він зміг достойно і досконало написати образ твій, твоєї пречистої Матери і всіх святих для твоєї хвали і ради звеличаня та укріпленя твоєї святої церкви... Освободи його від всякої диявольської покуси, що противилась би твоїм заповідям — молитвами твоєї пресвятої Матери, преславного апостола і євангелиста Луки і всіх святих. Амінь“.

Про доконечність відношеня іконописця до свого діла, як святого і богоугодного свідчать не тільки сей і інші устунки афонської монашої Ермінії, але й постанови Московського Стоглавого Собора 1551 р. Глава 43 соборних відповідей поста-

новляла „**С** живописцехъ и о честныхъ иконахъ“, щоби на них звертали бачну увагу представники церковної ерархії. „Живописцемъ подобаєть тщаніє имѣти **ѿ** начертаніи плотскаго вѣображенія Господа Бога и Спаса нашего **Іс Хъ** и пречистыя его Богоматере и небесныхъ силъ и всѣхъ стыхъ ижъ **ѿ** вѣка богови угодившихъ. Подобаєть быти живописцоу смиреноу и кроткоу, благоговѣину, не празнословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завѣстливу, не піаницы, не грабежнику, не убійцы. Наипачежъ хранити чистоту душевную и тѣлесную со всяцѣмъ опасеніемъ; не могущимъ жъ до конца тако пребыти по закону женитися, и бракомъ сочетатися и приходити ко **ѿ**цемъ духовнымъ на частѣ и во всемъ извѣщатися...“ та жити після віри в пості, молитві і всякій чесноті... та писати ікони „по образу и по подобію и по существу, смотря на образъ древнихъ живописцевъ и знаменовати ¹⁾ зъ добрыхъ образцовъ“. Такихъ іконописцівъ буде цар мати в своїй ласці і нагороджати, а святителі будуть їх берегти і поважати понад простихъ людей. Своіхъ учениківъ приводитимуть живописці до духовнихъ отцівъ на науку правовірного життя. „И аще которому (ученику) открыеть богъ таковое рукодѣліе и приводитъ того мастеръ ко святителю...“ показати успіхи ученика. Як архіерей дізнав ся й про богобійне жите ученика, то благословить його і заохотить на дальше діло, та почитать його більше ніжъ простихъ людей. „Аще кому недасть (Богъ) таковыя рукодѣліа, учнетъ писати худо, или не по правилному завѣщанію жити... ученику оному иконнаго дѣла отнюдь не касатися... аще кто отъ тѣла живописцевъ учнетъ талантъ скривати ежъ емоу далъ богъ и ученикамъ по существу того не отдасть таковыи осужень будетъ отъ Бога сокрывшимъ талантъ въ муку вѣчную“. Майстрів й учениківъ, що будуть жити проти сихъ правил і творити діло боже недбало — належить вилучити з церкви під загрозою проклятя. „А которыя по се время писали иконы не учасъ самовольствомъ и самоловкою и не по образу, и тѣ иконы проминали дешево простымъ людемъ поселяномъ невѣждамъ, ино тѣмъ запрещеніе положить, чтобы училися у добрыхъ мастеровъ. И которому дастъ Богъ учнетъ писати по образу и по подобію, и тотъ бы писалъ; а которому не дастъ Богъ и имъ въ конецъ отъ таковаго дѣла престати, да не божіе имя таковаго ради писма похуляется...“ За непослух царська кара їм, а якби вони говорили, що з того живуть, то не зва-

1) зрисовувати

жати на те, бо „не всімъ челоуѣкомъ иконописцемъ быти. Многа бо и различна рукодѣйствіа подарована быша отъ Бога, ими же челоуѣкомъ препитатись и живымъ быти и кромѣ иконнаго писма, а божія образа во укоръ и въ поношеніе не давати...“ „А ижъ шть хитрыхъ и горавдыхъ мастеровъ живописцовъ укрывають которыи талантъ что ему богъ далъ, инѣхъ не научить и не укажуть да будетъ шть Христа осужень скрившимъ талантъ въ муку вѣчную, и того бо ради живописцы учите учениковъ безъ всякаго коварства, да не осужени будете въ муку вѣчную“ (Стоглавъ. Царскія вопросы и соборныя отвѣты, Мва, 1890, ст. сѣ—сгї).

Отсей погляд на іконописне діло, як на боговгодне, не обраховане на зиск — заховав ся серед іконописців, афонських черців і до наших часів. Споминає про те Дідрон в *‘Equipeia* (ст. 32), наводячи слова о. Макарія з Карес: „Перше були липші кисти, знамениті фарби, вправні руки, теплі серця: тоді писали (малювали) помалу, з увагою, щоби зобразити дивно красні діла і собі заслужити небо“.

Вимагали від малярів тверезого і богобійного життя після правил католицької церкви й устави краківського цеху малярського в 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 позволенія і волі майстра, т. є якби хотів на пиво ходити, час дармо гайнувати, або приставати з женщинами легкого поведеня“; а в уступі XII уставу з 1766 р. приписується товаришам і братам малярського цеху жите тверезе і богобійне.

IV.

Події і знаменні прикмети іконописи XVI ст. Зміст ікон. Складні ікони Страстей і Страшного суда. Значний вклад творчої уяви іконописця-художника.

Памяток галицько-руського малярства XVI ст. дійшло до нас доволі багато. У Львові найбільше їх у Національнім Музею, описля в Ставропігійськім Інституті і декілька зразків у Музею Наукового Товариства ім. Шевченка. Між ними тільки одна ікона датована, а саме Страшний Суд із Камінки Стр. 1586 р. (Нац. Муз.). Зрештою для означеня приналежности ікони до XVI ст. історик галицької іконописи має палеографічні ознаки на-

писів на іконах, цілий ряд мініатюр у докладно датованих евангеліях (збірки канон. А. С. Петрушевича в Народнім Домі та в бібліотеці Національного Музея у Львові), та порівняний матеріал часто датований тої-ж доби з царини сусідних іконописей, особливо молдавсько-волооської, сербської та болгарської. Крім того докладні і часті дати на галицьких іконах починаючи вже з самого початку XVII ст. дають дуже різку границю, як у стилі так і в техніці, що відділяє обі сумежні доби.

На межі XV і XVI ст. належить поставити ікони Сходження в Ад і Рождества Прс. Богородиці в Камінки Стр. (Нац. Муз. ч. 22 і 21), що добрим легким рисунком і загальною гармонією споріднених красок, та характерною для іконописи XV ст. перевагою чорної і зеленої краски, стоять дуже близько до Бусовицького Преображення.

Інші пам'ятки ділять ся на дві групи. До першої належать ікони доброго рисунку, зближеного значно до рисунку XV ст. і дбального іконописного викінчення, о ярих красках на золотім тлі, з частим акцентуванем контрастової гармонії, та перевагою в рисунку одягу численних заломів і складок, що в порівнянню з рисунком одягів у XV ст. рідко відповідають дійсному стану в природі. До другої групи належатимуть ікони лихого рисунку і грубого малюнку брудними красками, з перевагою холодносірої, о виразних ціхах ремісничої цехової роботи.

Відношене голови до всеї постати з захованем ієратичної величи монументальности, маловдатний рисунок ніг і рук, волосе кружочками і прядами, що злегка вють ся, темна карнація лица і рук, та прояснене ликів білими рисами, шабьоновий овал лица без проб портретованя — лучать іконопись XVI ст. з традиціями XV ст. Ікони пишуть дальше на липині, обробленій до цілий малярських по давному. Тло густо золочене, часто гравіроване в ізометричні, иноді й рослинні десені; орнамент рами звичайно ростиинний, найчастійше на подобу дубового листка.

Знаменною ознакою іконописи XVI ст. є жива барвність і ніжна гармонія контрастових красок (червона-зелена, синя-жовта). Для прикладу вкажемо на стінні празничні ікони з Далеви (о вимірах 146×91 і 200×91 см.), іконостасові празнички з Либохори коло Турки, іконостас з Полян коло Дрогобича (всі в Націон. Музею). Ярка живість красок, із знаменною перевагою киновару — на золотім або й срібнім тлі — нагадує нам дещо барвність образів старо-німецької школи XV—XVI ст.,

з якою взагалі галицька іконопись цього часу має багато спільного, а навіть у деяких разях користала з неї.

Звертаючи увагу на рівнолежність художньо-технічного розвитку візантійської краскової основи в німецьким і руським малярстві XVI ст., ми тим самим означуємо психічний підклад можливості впливу німецького малярства на руське в деяких разях. Найцінніший слід того впливу заховався в зображеню лютих служак — мучителів Христових в Угерецьким триптиху Страстей Господніх (Нац. Муз.), та в Воскресеню з Березова, що в композиції нагадує дещо Вольгемута.

Іконописець Страстей мав перед собою штих Дірера, а можливо, що й видів які його образи, але не держався невідлучно свого взірця, тільки свobodно рисував одну-другу постать, придаючи їм вираз завзятого і сильного руху, і дав річі інтересні й цінні. З хвилею одначе переходу до славяно-візантійського шаблону, він ставав знов добрим іконописцем, але не талановитим художником, яким показав себе в дрібних сценах, створених на взірцях, узятих з чужого поля.

Артистичний талант наших іконописців XVI ст. проявлявся перш усього в сильно розвиненім почуттю декораційної краси, в ніжних обрисах стоячих постатей, особливо Пречистої — пристоячої при хресті (кл.), Спаса — учителя і розпятого.

По своїм змістови ікони XVI ст. складають ся: з довгих іконостасових моленій, великих намієних ікон Спаса і Богородиці (цоясні зображеня) з Апостолами і Пророками на рамах, більших стінних празників, іконостасів, царських дверей, малих іконостасових празників, зображень Спаса-Учителя в ріст, та Спаса-Цантократора в небеснім кругу, св. Миколи, арх. Михаїла, Пятниці-Параскеви з лицевими житями (легендою) на рамах, Соборів Прс. Богородиці і Ангелів, Страстей і Страшних Судів.

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

5	3	1		2	4	6
ап. Петро	арх. Михаїл	Богородиця	Спас	Іван Хрестит.	арх. Гавриїл	ап. Павло

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

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

В музейнім Моленію ч. 50 з Далевн замість св. Николи і Василя зображені Євангелисти Іван і Матвій, а в Ставропіг. Моленію ч. 150 від 7—12 находимо Івана Злт., Григорія Двоєслова, Антонія Вел. — св. Николу, Евфимія і Савву. Належить завважити, що арх. Гавриіл в обох іконах стоїть за Богородицею (3), а не проти неї (4). Довгота сих ікон залежала очевидно від ширини іконостасового аркада, та доходить до 464 см. (Ставроп. Інст.).

В церквах з іконою Моленія уживали ся як намісні образи ікони Спаса і Богородиці — з Пророками кругом богородичної, та Апостолами кругом спасової ікони. Над царськими дверми, звичайно повними (нерізьбленими), з зображенем традиційних — Благовіщення і чотирох Євангелистів, находив ся „Нерукотворенний образъ Господа Спаса нашего Ісуса Христа“. Деколи, як се видимо в остатках колишніх царських врат з Либохори, сей образ творив з дверми одну архітектурну цілість. На стінах середньої церкви, по обох сторонах іконостаса, на північній і полудневій стінах висіли більші празничні ікони, меж ними на північній стіні Страсти Господні; а дальше в жіночій церкві на західній стіні, або у притворі ікона Страшного Суда. Над іконою Моленія була звичайно ікона Пантократора (Спасадаря), а горі неї Розпятіє з Пристоячими.

В церквах з іконостасом із Апостолів уживали ся звичайно малі празнички, які — відповідно до свята — виймали з іконостасу і клали на тетрапод (заховало ся се по нині в Дрогобичи в церкві св. Юра, та в деяких гірських церквах). Празники сї обіймали звичайно богородичні і дванайцять господських свят (Дванадцятьє празники), отже: Рождество Прс. Богородиці, Введенє в Храм, Благовіщенє, Успенє і Покров Прс. Богородиці, та Рождество Господне, Стрітенє, Богоявленє, Преображенє, Воскресенє Лазаря, Відв в Єрусалим, Тайна Вечеря, Розпятіє, Сошествіє в Ад, Воскресенє Господне, Вознесеніє, Сошествіє св. Духа, Воздвиженє чесного Хреста.

Крім тих ікон було ще в іконостасі зображенє старозавітної св. Тройці, в виді трьох Ангелів у гостині в Авраама, та ікона Небесної Литургії.

Значна частина цих празників, особливо Господських, перейшла в збірну ікону Страстей Господніх. Ця ікона визначала ся з посеред всіх інших як розмірами, так і кількістю картин і числом зображених на них осіб. На ній лучило ся все, що відноситься до акту відкуплення, в одну симетрично-орнаментальну цілість по отсій схемі:

1. Вїзд в Єрусалим	2. Преображене	3. Тайна вечера	4. Умиване ніг	5. Молене о чапї
6. Юда продає Христа Ймають	7. Христа ведуть	8. Христос перед Анною Анна розди- рає одяг	9. Христос пе- ред Каяфою	10. Судище Пилатове
11. Ісус перед Гродом	Розп'ятіє Господне			17. Йосиф випро- шує Тїло Христове у Пилата
12. Христа бють Христос говорить з Пилатом				18. Зняте з хреста
13. Христа бють				19. Положене в грїб
14. Христа ве- дуть на проп'яте	15. Похід на Голгофу	21. Воскресене	20. Ісус сходить в ад	

Страсти Господні пол. XVI ст. з Угерець коло Лісна в Нац. Музею, ч. 397.

Така збірна ікона, подібно циклічним містеріям, творить одну цілість тільки на основі внутрішньої ідейної і часово-последовної звязи межі поодинокими сценами та на основі механічної звуки їх. Дуже ясно виходить се з Герменеї, що присвячує Святим Страстям (*τὰ ἄγια πάθη*) §§ 285—319, в яких описують ся: змова Юди з Жидами, умиване ніг, тайна вечера, молитва Христа, зрада Юди, Христос перед Анною і Каяфою, триразове відреченє Петра, суд Пилата над Христом, Юда

з жалю повісив ся, Христос в Ірода, Пилат умиває руки, Христа б'ють, Христа висмівають, Христос несе хрест, прибите до хреста, розп'яте Христа, Пилат випрошує тіло Господне, знімають з хреста, плач на гробі, положене в гріб, сторожа у гроба, сходжене в ад, Воскресене Господне, Ангел являєть ся Мироносицям, Христос являєть ся їм, Петро і Іван при гробі, Христос явив ся Магдалині, Христос із двома учениками в Емаус, Христос являєть ся Апостолам, Фома вкладає руку, Христос являєть ся ученикам на Тиверіядськїм мори, трикратний запит Петрови, Христос являєть ся Апостолам на горі в Галилеї, Вознесене Господне, Сошествіє св. Духа. Механічна злука сих образів зазначила ся і в тих іконостасах, в яких, подібно Святоп'ятницькому у Львові з пол. XVII ст., сцени страстий війшли осібним від празничного рядом в іконостас.

Іконописно ікона ся дає вражінє одноцільности як золотим тлом, так і строго декоративним розміщенем барвних частий на нїм. Вся композиція оперта на взірцях славяновізантійських, тільки в сцені „Христа б'ють“, та в групі жовнірів під хрестом видимо стремліне до портретового зображеня поодиноких осіб в духу Дірера. В пейзажних частях поодиноких образів переважають архітектурні обриси, тільки в образках 5, 18, 19 і 20 видимо умовні зображеня гір, що на сцені Сходжене в Ад творять нагненими до себе верхами овалъ підземного світа.

Другу групу збірних образів творять Страшні Суди. З XVI ст. заховалось їх у Львові чотири, а саме два з пол. XVI ст. в Музею Наук. Тов. ім. Шевченка, а два з кінця XVI ст. (одия дагований 1586 р. з Камінки Стр.) у Націон. Музею. З них два неповні: Ванівецький і Камінецький (зн. 9 і 10).

Їх схема: шість до сім рівнобіжних полос із зображенем поодиноких чинів небесних, симетрично уложених на обох крилах. Середину образа виповняють зображеня: неба, Спаса в славі, Престола Божого з Євангелієм відкритим на словах: „Прийдіть благословені Отця мого... йдіть від мене прокляті...“, ваги в Руці Божій, довгої кривої змії митарств, та смерти неправедного багача і праведного Лазаря. По боках находять ся ангели, апостоли, святі, пустинники — невірні народи, рай і пекло.

В подробицях кожда ікона Страшного Суда ріжнить ся значно від усіх инших; в основі всі вони однакові. Ідейний підклад сих ікон — се стремліне зобразити всю вагу відповідальности чоловіка перед Господом за своє земне жите, та по-

СТРАШНИЙ СУД.

I. Ванівецький
(135X152X3 ст.)

II. Мшанецький
(137X190X25 ст.)

III. Стр. Каменецький
(194X246)

IV. Долинський
(146X309 ст.)

<p>1) Ангели звивають небо у звиток</p>	<p>небо</p>	<p>Два ангели держать небо</p>	<p>З неба скидають злих ангелів</p>
<p>2) в горні град Ерусалим Хє внодїть. Мр. Ос. Ів. Хрт., св. Ник.</p>	<p>Ангели Богомати Спас Иван Хрт. Ангели Хрест Гїнь Злих ангелів скидають в пекло</p>	<p>(як I.)</p>	<p>Ангелъскї силї</p>
<p>3) Фома Лука Анд. Мар. Петро</p>	<p>Уготованє престола Божого Ева Павло Иван Яків Варфол. Симон</p>	<p>(як I.)</p>	<p>Апостоли</p>
<p>4) мучениці мученики пророки</p>	<p>Душі праведних в рутї Божї Вага Мойсей жидове грекове ляхове татаре</p>	<p>пустинниці пустинники чорноризї святителї</p>	<p>Руча Божя Вага Мойсей жидове грекове турки татари оряние мурини русь нїмцї</p>
<p>5) пустиници пустинники святителї</p>	<p>мурини турци русь нїмцї</p>	<p>святї жени мученики православнї парї пророки</p>	<p>святї жени мученики парї пророки</p>
<p>6) обитїль</p>	<p>Воскрєсєнє мертвих</p>	<p>Рай, В-ця багача мєки 2 ангел. Лодо Авра-мове Прароднїй Родобїник</p>	<p>смерть багача до раю мертвих Воскрєсєнє</p>
<p>7) Райська</p>	<p>Митарст ва</p>	<p>иноци летать до раю</p>	<p>иноци летать до раю</p>
<p>8) Митарства: 1) клеветное, 2) поруганїє, 3) зависть, 4) лєка, 5) ярость, 6) гор-лость, 7) празнословїє, 8) лїхва, 9) тїє-спавїє, 10) сфєрїстїблє, 11) пїянїство, 12) поменеє зу, 13) банїя и отров-лєнїя, 14) 15) нїлостїжєнїє, 16) мужєльїнїє, 17) прєлюбодївнїє, 18) разбїй, 19) тїтка, 20) бїгуд.</p>	<p>Райська Митарст ва</p>	<p>иноци летать до раю</p>	<p>иноци летать до раю</p>

Чотири царства зображають: крилатїи дїяв-ляки, раїськї, носорожцї, — ванїгонїє, мєрїнь — анїхрїстове, крилатїи спївнї кнїв — мєкєловїє

Угоднїкїв ап. Петро пускєє в рай

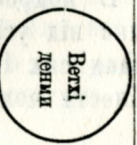
Угоднїкїв милостивїй блуднїк Мертвїх

1586 р. написє

мукї Ала Аг

Сєрєпїя лїшка з зблудженїем Спаса, престола й ваги бракує.

Тїма кроїнїша, отовє негєнїмїй, скрє-жєт зубом, зїма неслєдрєкєя, червє не-вєпїчїй.



казати противенство між радостями раю і муками пекла. Вже одні євангельські вислови про появу Сина Божого в славі своїй на суд послідний всім людям, на який скличуть їх Ангели голосом трубним, про розділ праведних від неправедних та про райське доно Авраамове і суворі муки ада з його тьмою кромішною, огнем негасимим і зубним скреготом — дали основу для яркої картини, яку й стрічаємо в торчельській мозаїці Страшного Суда поч. XII ст.

Церковна поезія, особливо-ж візійна література зі знаменитими видінями канонічними св. Івана Богослова (Апокаліпса) і неканонічними св. Федори про заземний світ і загробні митарства душі, на яку так завзято чигають злі духи, та народна віра у звязь кари з проступком — утворили широке поле для іконописної творчости. Видно се в ранговім розміщеню чинів небесних, дуже первісним способі важення добрих і лихих діл, в чинній обороні довжевинними списками праведної душі від діявольських напастий через Ангела, в зображеню раю як обведеного стіною городу з червоними квітками, куди пускає праведних ап. Петро — отвираючи ключом двері, в зображеню смертій праведного Лаваря і неправедного багача, в позіставленю милостивого блудника межі адом і раєм, та в зображеню аду і пекольних мук.

Пригляньмо ся мукам: клеветникови виривають язик, розбійникови відрізують голову, мельника повісили за руки й ноги — а до шиї привязали млинській камінь, коваля бють молотом по голові; шинкарка, танечниця і дудар у своїх властивих одягах за столом з келішками і бочкою прагнуть ся в огни; предлюбодієви виривають грішний член, а жінку грішницю обвили з межикрочя дві змії і впили ся в груди, а вогнені язики лижуть їй те, чим грішила. Картини страшні — як символи, без найменших проб одначе зобразити трагізм положеня рухами та виразом лиця, що нас так сильно вражає на Страшнім суді Михайла Ангела і Рембрандта.

Всі ті подробиці дали іконописцям привід для значної творчої роботи художньої уяви, в слід чого ікони страшного суда одержали багато ціх індивідуальних творів. Свідчить про се не тільки порівняна таблиця змісту звісних нам зображень Страшного Суда XVI ст. у львівських музеях, але й відношене її до припису грецької Герменеї та розвій сего іконописного предмету в XVII ст.

Грецький іконописний підручник велить ось як зображати „τὸ πανκράτιον καὶ ἀδέκαστον κριτήριον τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ“ (всемірний і справедливий суд Господа нашого Ісуса Христа):¹⁾ „Христос сидить на високім престолі в сяючій рязі, світлішій від сонця, а йому на стрічу йдуть Ангельські Сіли 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 надпись: „Ісус Христос судя справедливий“. З одного й другого боку стоять із глибокою пошаною Пречиста і Предтеча; а на дванадцяти стільцях сидить 12 Апостолів, а за ними стоять праворуч Господа всі святи. Вони держать свої чесноти, мов вітки в руках, і відповідно до чину стоять у трьох рядах: в першім ряді лик праотців, патріархів і пророків; в другім лик святителів (єпископів), мучеників і подвижників (аскетів); в третім лик праведних царів і женщин — мучениць і тих, що посвятили ся Богу. Ліворуч зібрали ся всі грішники, прогнані від Него і засуджені враз із зрадником Юдою: немилостиві царі (тирани), ідолопоклонці, антихристи, еретики, убивці, зрадники, злодії, розбійники, немилосерні, горді, грошелюбці, неправдомовці, чародії, пиянці, нечистоплотні, пристрасні і всяка брідь та нечисть. А перш усього нерозумні жида, учені в письмі фарисеї, що голосно вють; одні рвуть собі бороди, другі одіне та глядять на Христа і всіх святих і на пророка Мойсея, що вказує їм пальцем на Христа і говорить до них на листкови: „Господь наш Бог покликає з посеред ваших братів пророка як мене, його ви ві всім слухайте“ (Второзак. 18, 15).

А перед престолом із шкінією завіта Господня стоїть знак хреста; розкриті також свідоцтва Закона і Пророків із святим Євангелієм: на правім листку сказано: „мертвих судили після написаного в книгах по їх ділам“ (Апокал. 20, 12); на лівім сказано: „кого не найдуть записаного в книзі життя, сего кинуть в піч огнену“. А від ніг Христа йде огненна ріка; а злі і немилосерні чорти кидають їх у неї і мучать люто ріжним тиранським орудем, рогатинами і списами. Одні друляють дручками в полумінь, другі огненими смоками обвивають ся довкруги них, гризуть їх і силою волічуть під землю в кромішню темноту і нерозривні кайдани, де скрежет зубний, і черв неу-

¹⁾ *Ἐπιγραφεὶα τῆς ζωγραφικῆς*, Schäfer—Didron 1855, ст. 266—9, Пап.—Кер., ст. 141—2.

сипний, і вічний негасаючий огонь, що їх там вічно мучити і дратуватиме. Їх 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 багатем. Вони видять вдалі перед собою лоно Авраамове та сам рай із усіми святими, що там веселять ся, який довкруги обведений стіною з кришталу і чистого золота та самих дорогих каменів, вкрашений красними цвітучими деревами, пташками і всякими прекрасними пернатими. А з одної і з другої сторони суда стоять пророки з висловами Даниїла: „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). Праведна Юдита: „Всемогучий Господь судитиме їх у день суда і пішле вогонь та вузів на їх плоть“.

Стілько давав іконописний підручник. Порівнявши словесний текст зі змістом ікони у всій її цілості, отже з розміщенням поодиноких сцен гармонійними поясами (полосами) і площинами, з вдатним рисунком поодиноких частин, особливо краєвидних і збірних, та барвністю, то ми переконуємось, що іконописець вносив у здійснене готового замислу всю свою умілість, через що й ставав дійсним творцем ікони, хоч у партіях зображення мук грішників не міг піти далше понад наївний вимисл і механічну злуку поодиноких частин композиції, в яку бажав внести як найбільше подробиць, щоби ними унагляднити всю страшну вагу події.

Творці західно-європейської церковної штуки вносили в зображення страшного суда трагізм положення осуджених грішників і захват райського щастя у праведників — за допомогою умілого відтворення виразу лица і рухів тіла; се іконописцям було незрозуміле — бо вони дійшли тільки до механічного зображення богословського тексту. Те противенство двох світів було наслідком різних поглядів на задачі іконографії і штуки.

Іконографія ілюструвала основи віри і обряду в духови церковної символіки, містики і аскези дорогою наївного релігійного світогляду і прийнятого загально шаблону, а штука одухотворяла символіку, містику і аскезу дійсним житем за допомогою вольної поетичної творчости.

Наївність вимислу — се одна з характерних ознак нашого малярства XVI ст. Завважуємо її особливо в сценах кількох

мук, народин і в тих іконах, в яких іконописцєви ходить про зображенє цілого ряду подій в часовім порядку. До поданих висше некольких мук належить додати ще зображенє негасимого огня, тми кромішної, студени безмірної, скрежету зубного і червака ненаситного, що звичайно представляють у п'ятих клітках масою голов о чорних обрисах в червоній, темній і зеленій красці, та білими великими зубами і черваком у тілі.

В композиції Різдва Господнього стрічаємо пастирів подібних своїми одягами, торбами, суковатими палками, батогами та топірцями на наших гірських пастухів; а в композиції Рождества прєв. Богородиці, коло родильниці св. Анни порають ся жєнщини в одягах, що нагадують таки сучасний побут. В XVII ст. сї сцени як одягами, так і нутром дому та кожнатною обстановою будуть уже вірними образами побутової дійсности даної доби.

Наївне повторенє тих самих осіб у ріжних місцях ікони з відповідними написами про подію находимо на образах поклону царів і пастирів новонародженому Дитяти-Спасови, на Преображеню та на Успенію прє. Богородиці. І так на бусовиській іконі Поклону царів (Нац. Муз.) заховали ся на переднім пляні осідлані коні з трьома царями перед ними; ті самі три царі уміщені і в центрі ікони перед Богоматєрю з Дитятєм. Богомати, як осередна постать композиції, виріжняєть ся від инших постатей непомірною (диспропорційною) монументальною величиною, сидить на високім престолі, держучи перед собою дрібну постать Дитяти. Перед Ісусом нахилив ся низько старець із короною в лівій руці; сей старець о звичайних дрібних вимірах; два инші царі в коронах стоять подальше за ним на вершку гори, майже в двоє більші від старця-царя, а в двоє менші від Богоматєри (гл. Ілюстр. Провід. Нац. Муз. ст. 6).

На бусовиській Різдві Господній (Нац. Муз.) бачимо другий випадок надмірного побільшеня одної постати і поступєного зменшуваня инших менше важних. Найбільшою зображена Богомати; три ангели на вершку гори, три царі в середині образа і Йосиф в низу 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 іконописцєви очивидно не ходило про які небудь перспективічні скорочєня, тільки про заакцєнтованє поступєнної важности поодиноких осіб.

В іконі Преображення поч. XVI ст. з Белза (Ставроп. Музей, ч. 119) видно чотири сцени: в низу три апостоли лежать здивовані, на верху преображений Ісус Христос межи Мойсеєм і Ілією, в середині ікони межи горами з одного боку — Ісус входить на гору з трьома апостолами, з другого боку — сходить із ними з гори. Диспропорцій в рисунку тут нема, через що ікона являєть ся свого рода приміром декоративно-симетричного розміщення всіх частин рисунку на площині та особливого акцентування самого осередка ікони за допомогою білих (ясних) партій крайніх гір і постати Спаси — в противенстві до темно-зеленковатих партій двох третин всієї ікони.

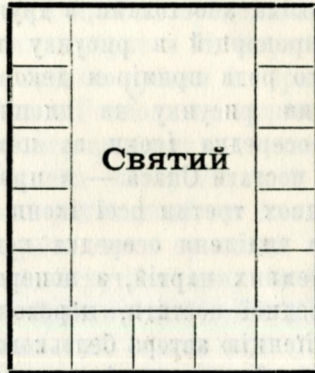
Порівнянє отсего виділення осередка композиції через противенство світлих і темних партій, з попереднім диспропорційним побільшенем осередної постати, переконуює нас про значно більшу художню інтелігенцію автора белзького Преображення. Про се свідчить іще й добрий рисунок ікони, якого в бусовиських іконах Різдва і Поклону Царів менше.

На іконах Успенія така дводільність композиції — на осередну партію і побічну — виступає не так ярко, бо звичайно вона особливо видвигає на перший план (акцентує) декоративну сторону ікони. Вся ікона ділить ся на три часті: передню — з зображенем самої події Успенія прс. Богородиці в прияві Апостолів і Учеників з Ісусом Христом по середині над тілом Успенної; середню — архітектурну, та верхню з чудесним перенесенем дванайцятьох Апостолів через Ангелів на дванайцятьох хмарах. Всі ті частини на стілько тісно звязані одна з другою, що видець зовсім забуває про певну умовність верхньої часті композиції, та бачить в іконі скорше її незвичайну декоративність, як сам зміст історичної події.

Рівнорядно з тою первісно-наївною механічною злукою різних частин події в одну рисункову композицію, ми стрічаємо цілий ряд ікон з зображенем на рамах — докруги головної постати — важніших подій з життя Святого. Події ті, се — народини, хрещене, пострижене, свячене, богоугодні діла, подвиги, чуда, мученича смерть, похорон, обрітене нетлінних мощий, їх перенесене. Сі невеличкі образки (10—15 см²), рівномірно розміщені краями ікони, відзначають ся простотою рисунка та багатством побутових мотивів, часто з життя сучасного святому.

На Заході стрічаємо просто цілі епопеї на теми житій святих, в роді знаменитих картин Саграссіо (кон. XV і поч. XVI ст.) в венецькій Академії штук — що зображають жите

св. Уреулї, з масою дуже інтересних побутових і красивих подробиць. Переважно-ж розвинув ся був там тип складнів — триптихів зі зображенем на крилах образу поодиноких подій, звязаних з осередною композицією.



Вид ікони з лицевим житєм на рамі.

В старших добах розвою малярства на Русі стрічаємо такі подібні проби зображати поодинокі моменти життя святого відповідними малюнками, які остаточно, навіть без звичайних у таких разях коротких текстових пояснень, давали досить прозоре оповіданє в картинах. Думаємо тут про „лицеві життя“ св. Бориса і Гліба та інших місцевих староруських святих і місцево почитаних угодників (напр. Николи Мокрого) і про мініятури Королевецької літописи. До них прилучають ся пізнійше мініятури євангелїй і псалтирів, а в інших Славян лицеві рукописи Козми Індікоплова і Фізіолога, та великоруські багато ілюстровані Суботники — Помяники. Все те належить згадати для вказаня іконописного розвитку складних (комбінованих) композицій в руськїм церковнїм малярствї XVI ст.

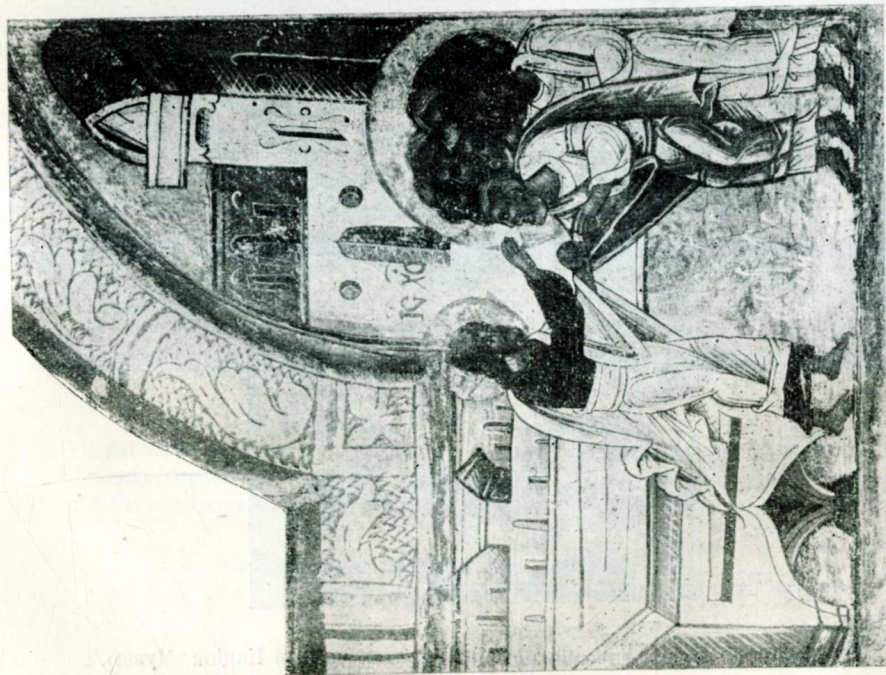
Сей огляд іконописних сюжетів нашого церковного малярства за XVI ст. закінчимо згадкою про ікону Бориса і Гліба з Потилича (Ставроп. Музей, ч. 192), яка дучить Галицьку Русь із давнїми традиціями Київської землі. Ікона ся задержала на собі ціхи давньої іконописної традиції, завдяки якій іконописець повторив один з найстарших типів зображення сих святих. На другій меншій іконі XVII ст. з Березки (Ставроп. Музей, ч. 193, розміри 31×37 см., кліша) вже нема тих традиційних іконописних княжих одягів із фелоновидними плащами; на їх місці появили ся довгополі княжі шуби з довгими рукавами, покриті квітчастою матерією.



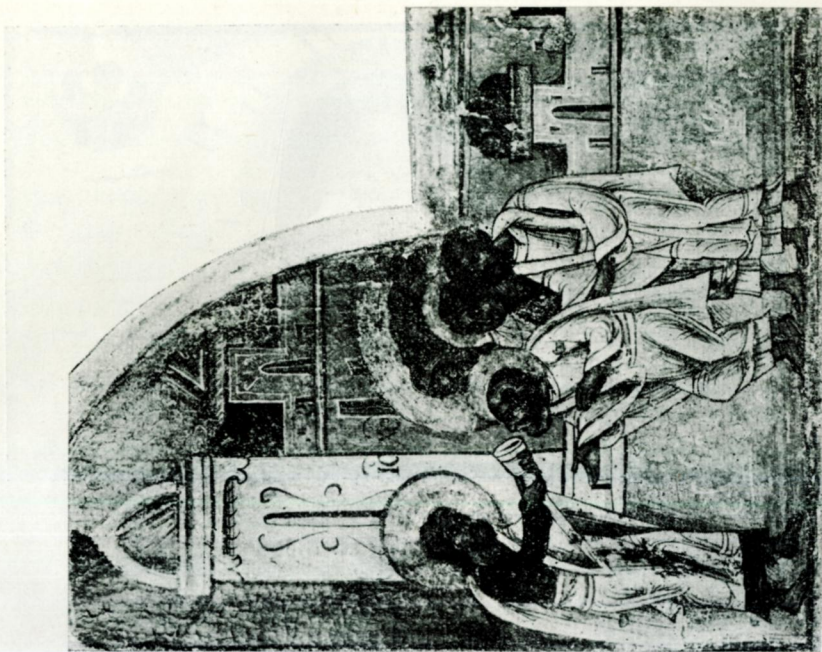
1. Мозаїчне зображене Богоматери XI. в. в Клівософійськїм соборї
(Нерушима Стїна).



II. Волочене пресвятої Богородиці; запрестольна ікона XV. в. на дошці в церкві в Жидачеві.



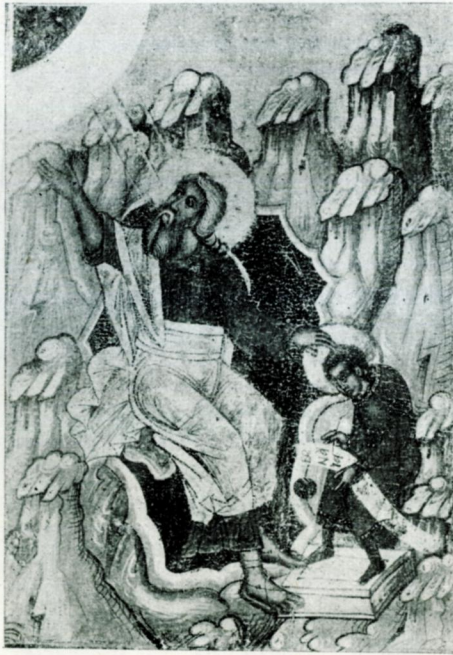
III а) Ісус Христос причащає хлібом АPOSTOЛІВ, XV. в.
(На царських дверях ч. 42 в Націон. Музеєві у Львові).



III б) Ісус Христос причащає вином АPOSTOЛІВ, XV. в.
(зак. III а).



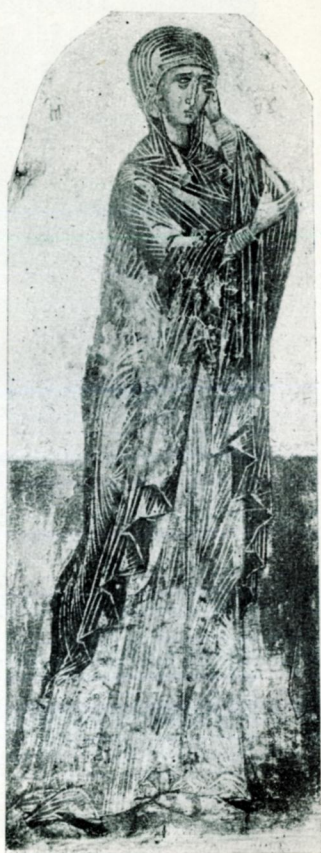
IV. Неукотворный образ Господа Ісуса Христа, XV. в.
(Музей Науков. Тов-а ім. Шевченка).



V. Евангелист Іван, XV в., на царських вратах ч. 42 в Націон. Музею.



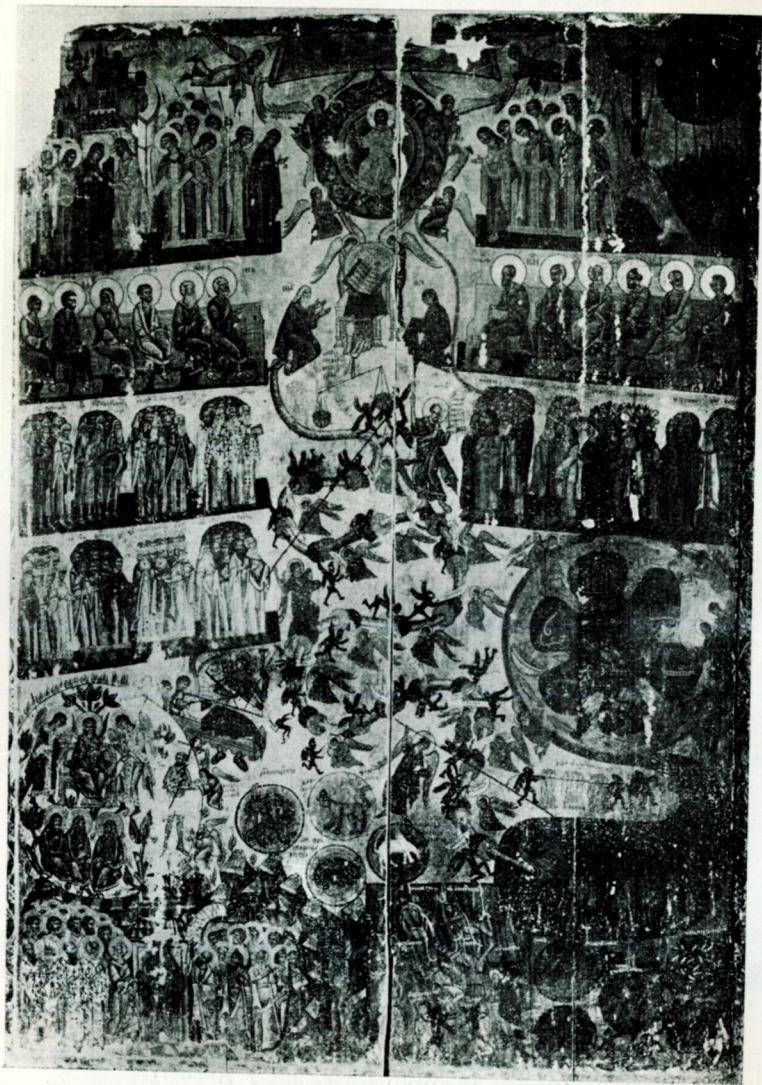
VI. Дві сцени в Дієрєвськїм стилю на триптиху Страстей Господних 2-ої пол. XVI. в. з Угерєць коло Лієка (Націон. Музей).



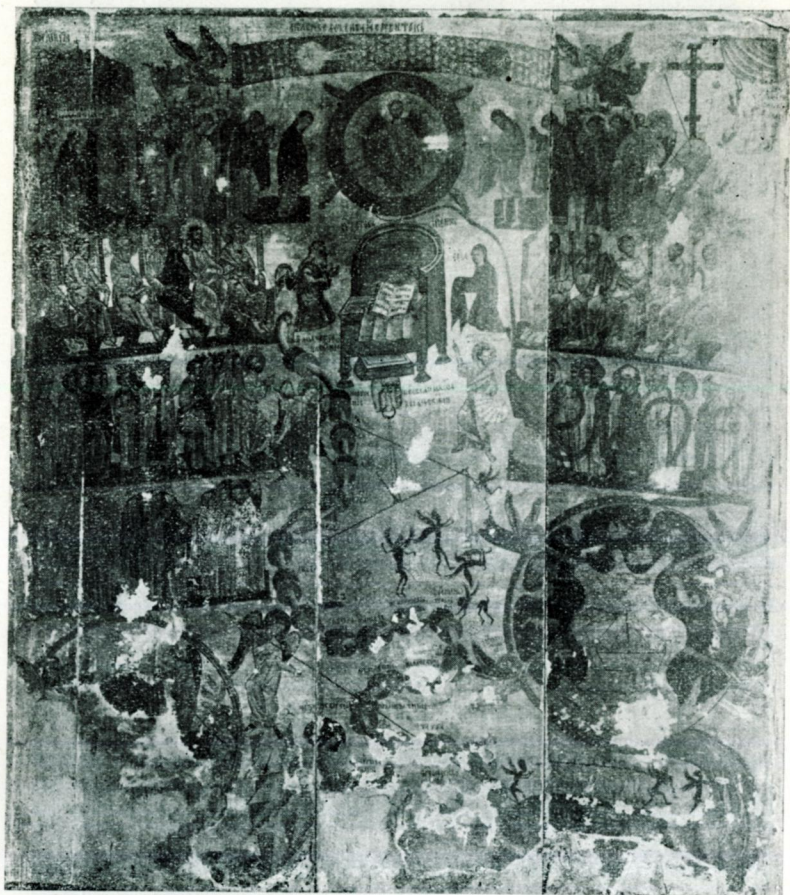
VII. Богомати при Хресті греко-руського шьєма 2-ої пол. XVI. в. (Нац. Музей).



VIII. *Икона Деисис — Моление*, к. XVI в. (Музей Нарт. Тов-а им. Шевченко у Львові).
263 × 57 × 2 см.



IX. **Страшный Суд**, 2-а пол. XVI. с., з Мшанця
(Музей Наук. Тов-а ім. Шевченка у Львові).



Х. Страшний Суд. 2-а пол. XVI с., з Ванівки
(Муз. Наук. Тов-а ім. Шевченка у Львові).

Видання: Львів, 1978, с. 101, ілюстрація 101.
Львівський музей історії та етнографії (Львів)



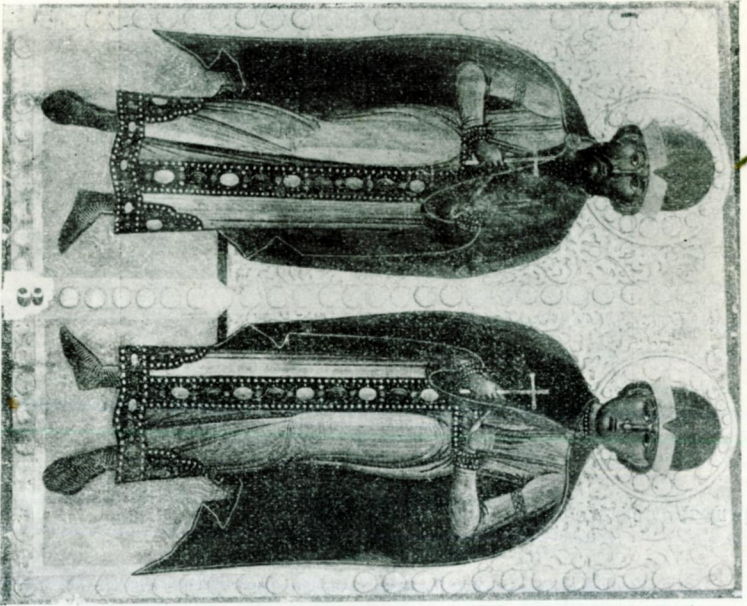
XI. Хрещене Господне, пол. XVI с., (Муз. Наук. Тов-а ім. Шевченка у Львові)
46 × 52 × 1,5 см.

48 × 50 см. (Муз. Наук. Тов-а ім. Шевченка у Львові)
211. Св. Євстахій і Костянтин. Пол. XVI с. з Бусовиць

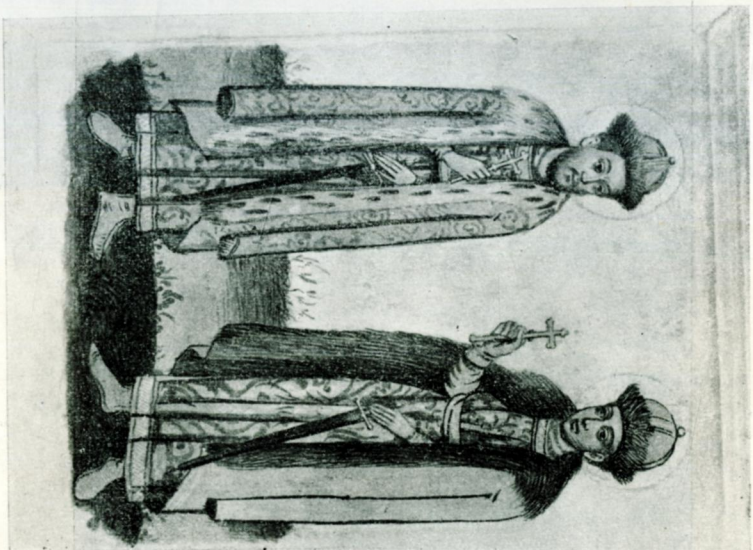


XII. Рождество Господне, кін. XVI. с., з Бусовиць (Нац. Муз. у Львові).

51 × 51 см. (Муз. Наук. Тов-а ім. Шевченка у Львові)
212. Св. Євстахій і Костянтин. Пол. XVI с. з Бусовиць



XIII. Св. Борис і Гліб, 2-а пол. XVI с., з Потебича
73 × 90 см. (Музей Старишинг. Інст. у Львові).



XIV. Св. Борис і Гліб, поч. XVII в., з Березки
31 × 37 см. (Музей Старишинг. Інст. у Львові).

V.

Русьні малярські цехи і малярі XVI—XVII ст. на основі архивних даних. Закінчене.

До нині не найшло ся ні одного примірника малярського підручника галицького походження, хоч їх так багато заховало ся в Росії в різних редакціях, що одною-другою подробицею свідчать і про певну участь у створеню „іконописного подлинника“ і українських іконописців. Сі подробиці, на вид і скількістю зовсім незначні, ведуть надіяти ся, що будучина повинна-б принести нам і чисто українську редакцію іконописного підручника. Чи найдуть ся в ній докази національних рисів іконописи та безпосередних запозичень із цехового малярства німецько-польського і західно-європейських майстрів, про се нині годі що небудь сказати, але певні дрібні іконописні моменти, та само сусідство наших малярів з польськими у Львові і Перемишлі ведуть нам здогадувати ся про можливість таких взаємин.

До нашого часу доховали ся інші важні дані, а саме архивні свідоцтва про значне число наших малярів у XVI ст. у Львові і Перемишлі, та про вороже відношене до них міського малярського цеху.

Завдяки архивним дослідям пок. Владислава Лозінського, автора статі „Malarstwo cerkiewne na Rusi“ (Kwartalnik Historyczny, Львів 1887 р.), в якій він майже відмавляв Русинам усякої участі в розвою церковної штуки, можна зіставити видний ряд малярів-Русинів у Львові. Чинимо се отже, як на основі статей В. Лозінського — O malarzach lwowskich (Sprawozdania Komisji do badania historyi sztuki w Polsce, t. III, IV i V, ст. XLVII, 1889 р.), так і доповнень Ф. Бостля в статі: „Z dziejów malarstwa lwowskiego“ (ibid. т. V, ст. CLV сл.), та подаємо назвища тих малярів-Русинів XVI—XVII ст., які подібують ся з різних нагод у міських книгах м. Львова, або знані нам з інших жерел:

1536. Choma pictor Ruthenus, hic natus, jus civile suscepit (Л. IV.)

1539. Providus Phedor, pictor de monasterio divi Onophreyi (B. V, 3.)

1547. Prov. Fiedko de antéurbio leopoliensi (B. V, 4.)

1550. famatus Iwan subditus S. R. Maiestatis (B. V, 6.)
1553. prov. Vasko discipulus famati Fiedko (B. V, 7.)
1554. Fedko pictor (Ł. IV.)
1564. olim. prov. Fiedko оставив вдову Fienna і дітти під опікою Fiedka Czyra z Podzamcza і Jasenka роpa Pietniczkiego (B. V, 9.)
- 1565 р. воевода молдавський Александро пише в Яссів у двітні 22-го дня львівському Брацтву Успенія прс. Богородиці: „даемъ вашей милости знати, ижъ ваша милость рачили изеднати зукровъ (зографовъ) за гроши наши церковь нашу малевати у середине, по всемъ стенамъ, почонши зврѣхъ ажъ на долъ яко того обычай естъ добрыми красками, штобы пекное малеване было; за што ваша милость изеднаете а томъ досытъ **Źчинать**, тогды ѡни нехай до нас приедѣтъ а мы имъ добре заплатимъ... И дайте вама милость намъ знати, которымъ **ѡбываемъ** тыхъ зукровъ изеднаете нехайбыхъ **ѡ** томъ знали. (Юбил. Изд. сї. XIX.)
1570. Andreas Ruthenus (Ł. IV.)
1571. Prov. Stephan (B. V, 10.)
1575. Masko Wrobl-Worobiej (Ł. IV.)
1583. Slawetny Chrin (Hryń) Iwanowicz — маляр, столяр, типограф, словорізчик, учень Івана Федорова Москвитина (B. V, 15 після С. Птащцкого — Iwan Fedorowicz drukarz we Lwowie)
1588. Semion pict. ruthen. (Ł. IV.)
- 1592, 1599. Honestus Waško Maхymowicz pictor et Margaretha-Maruchna honesti olim Procopii Fedkowicz primi, nunc vero huius secundi connubii ихор, мали город на передм. Крак. (B. V, 18.)
- 1596—1601. fam. Ławrysz — synowie: Iwanko, Aleksander; slugi-malarczyki: Chwedko, Jan; socii: Ioannes, Andreas (B. V, 22.)
1596. fam. Onisko (B. V, 25.)
1600. Siemian, Fedko (і братя) Iwan і Roman, Fedko Malacha, Waško, Ławrysz (і сини) Iwanko і Aleksander, Pawel Orphinin, Chomka (B. V, 27—36.)
1603. Филип Федорович маляр і Прокоп Федорович були від Успенського брацтва у Молдав. господаря в Яссах за підмогою на мальоване церкви (Юбил. изд. п.)
1607. fam. (honest.) Wasko et Barbara conjuges legitimi на краківськїм передмістю (B. V, 39.)
1611. hon. Barbara malarka, żona Waška (B. V, 40.)
- 1613 (1619). fam. (hon.) Fedor (Fedorius) pictor suburbanus de suburbio Crakowskie.
1615. Iwan Kuzmiczowicz і Anna жена на Підважчу (B. V, 42.)
1616. Semion Terlecki (Ł. IV.)
1620. Romanus pictor (Ł. V.)

1623. hon. Roman malarz et Fienka conjuges (B. V, 43.)

1630. Fedor Sienkowicz має жену Анастасю пошвну щирецьку дочку гр.-к. отця Семена і Марухни (Л. V, ст. XLVII) — можливо, що уніят і як такий належав до міського цеху.

1637. Миколай Петрахович ушавляєть ся з Анастасею Федоровою вдовою небіщика пана Федора маляря що до дальшого мальованя образів для Успенської церкви у Львові (Юбил. изд. й. VI); він же Mikołaj Morachowski Petrachnowicz відмалював іконостас Успенської церкви після пожегу 1646 р. (Л. V.)

1642. Szlachetny Dmitr з краківського передмістя (B. V, 47.)

1646. Alexander Goscowski malarz jego Mości ojca episkopa przemyskiego mieszkający na Władyczu мав в особі Себастьяна Влоковича свого „dobrodzieja i magistra“, від которого „ćwiczenia w swoim rzemiośle z łaską bożą wziął“ (B. Spr. V, ст. LXXXV). Можливо, що уніят.

1647. Iwan Łukaszewicz маляр комнатних обоїв (тапет, kołtryn), які Eustafi malarz везе в Ясєн враз із власними виробами, як „podlejsze obrazy i lanszawty i obraz drewniany złocisty“ (Л. V.)

1650. Mikołaj Tymofiejowicz pictor suburbanus (Л. V.)

Mikołaj Szpaniel, намалював образи для церкви в Романові, за які по його смерті побрав від громади 100 зл. Павло Лещинський „pro pictura imaginum sanctarum ad Basilicam ruthenicalem“.

1671. Петро Супрунчик (Супрунский), Матвій Домарадзкий і Павло Вошилович ученик П. Супрунчика — малярі (Л. V.)

1698. Александер маляр дістає від Ставропігії 896 зл. (Л. V.)

Сей ряд імен малярів-Русинів можна буде значно збільшити після підписів на іконах поодиноких збірок та по церквам, особливо за XVII і XVIII ст., що очевидно легко буде перевести з часом, коли збірки ікон Національного Музея одержать подрібний каталоґ, а мальовила наших церков будуть належите описані. Нині, на основі згаданих висше архивних дослідів Лозинського і Востля та Растваецкого можемо додати до сього спису деякі уваги про організацію наших малярів у XVI і XVII ст. у Львові та Перемишли.

Досліджені архивні документи не дають безпосередніх вказівок існуваня руського малярського цеху, тільки посередно свідчать вони, що наші православні малярі творили враз з католицькими, як горожане міста один малярський цех. І так в установі з 10 липня 1596 р. католицького брацтва малярів у Львові (Rastawiecki — Słownik II, ст. 297 сл.) латинській архієпископ Димитрій Сблїковський говорить таке (ст. 298):

„Crescente enim Chti fidelium in exstruendis ecclesiis et paradis ad eas sacris imaginibus diligentia, sicut privatae quorumcumque pro suo libito pingendi cupiditati, quae in infinitum procedere videtur, occurrendum erat ac certus ordo et modus instituendus, ut quod ad decorem domus Dei ordinatum est, ne deformationem adferat, quod ad aedificationem, ne scandalum pariat, quod ad instructionem salutarem, ne ad corruptionem viam aperiat. Praeterea cum (299) inter nos Schismatici maneant, qui adhuc magna temeritate in suis erroribus persistunt, eisque per suas picturas Catholica templa inficere tentant, cum iniuria et contumelia Ecclesiae sanctae ac ordinum et praesidium eius“, тому то й установляєть ся брацтво католицьких малярів, яке буде обслуговувати католицькі храми, та в яке можна буде малярів уніятів (ст. 300) „in suis ritibus pacem nobiscum et charitatem servantes, pictores nostri Catholici in suam fraternitatem et societatem recipere et admittere poterunt“.

Строге заховане сих постанов застерігає архієпископ загрозою кари церковної (ст. 301):

„Quod si quispiam fidelium nostrae religionis temerario ausu contra ordinationem nostram aliquid facere et picturas Schismaticorum, vel eandem fraternitatem non servantium sibi comparare et templis inferre attentaverit, tamquam rebellis jurisdictionis nostrae et inoboediens Ecclesiae filius, re ipsa statim excommunicationi subiacet et damnum eiectis suis imaginibus temere et inconsulto templo illatis subibit“.

Іще яснійше виступає сей момент розділу цеху малярського на католицький і акатолицький в Привилею малярів у Перемишлі з 6-го жовтня 1625 р. (Bostel — Sprawozdania V, ст. LXXXII), в яким виразно постановляєть ся, що всі цехові мають бути римокатоликами під карою 20 гривен срібла на катедру, та що: „polskim, albo łacińskim, a nie innym językiem mają gadać w cechu pod winą funta wosku, excepto, żeby nie umiał po polsku albo po łacinie, tedy takiemu wolno mówić swoim językiem przyrodzonym i tłómacza mieć z sobą, jeżeliby w cechu nie znalazł się, coby jego język rozumiał...“

„Włóczęgów albo inaczej partaczów religii rzymskiej, greckiej, jako i żydów, mieszkających na gruntach tak duchownych obojej religii i świeckich, stanów szlacheckich i innych w mieście i po przedmieściach... mają cechmistrz za wiedzą i pomocą urzędu radzieckiego i grodzkiego zabierać i jeśliby się prędko z cechem nie pogodził, mają

rzeczy jego między urząd i cech być podzielone i tak długo w więzieniu trzymane, dokąd cechowi zadość nie uczyni. I jeśliby cechu przyjąć nie chciał, ma to rzemiosło przestać robić i z miasta prędko wychodzić“ (Spr. V, ст. LXXXIV).

Про строге виконанє сих постанов що до віри свідчить записка, захована в архіві Ставропільського Музею у Львові (ч. 282) з коротким заголовком справи на обороті, скоронисю кін. XVI або поч. XVII ст.: „Регистр ссѣхъ ремесникѣ которих не хотят примати до цехъ русьского народа“:

Regestr jako Narodu Ruskiego y do ktorych czechow y kogo przymowac nie chcą tak z Miasta Mieszczan osiadlych sinow y czorek ich Mczow, iako y sprzed Miescia Halickiego y Krakowskiego y pod zacząn [= подзаччан] ktorzy są pod Juriditią JEo Msci Pana starosty lwowskiego nad zwyczaj starozytny Miasta Lwowa, tak do tych czechów w których sie zwiold Narod Ruskiey iako y do tych wktorych zdawna był y terasz iesth... [2 л. Fo]

(1 об.) Czech złotniczy y Malarsky, spolnej fundaciey iż od założenia czechow asz do te^o czasu, y Narod Rusky, iako złotniczy y Malarsky pospołu zsobą bratersky żyli, y czechmistrzami Malarze biwali, y uczenie przymowali, y wczali, y wyzwalaly, a terasz Narodu Ruskiego, tak złotniczego rzemiosła iako y Malarskiego ani upisowac ani wyzwalac chcą. Vcznia Narodu Ruskiego imię Home Dimidowicza do czechu złotniczego wedli zwyczajow do czechow byli przyieli y wpisali, i wyuczeli, a wyzwolic go nie chcieli y terasz nie chcą, który się wczol v Pawła Wegrzina. Potym Iwanka Foedorowicza, który sie uczył v Pana Marczyzna Złotnika, y tego przyiansi y pisawszy do czechu złotniczego a wyzwolic go nie chcieli, Iak tesz thomasza Matiowy Sina ze Lwowa mieskie^o rodzica do czechu złotniczego przyiac niechcieli za Mistrza. A na ostatek y samych Mistrzow znarodu Ruskiego rzemiosła Malarskiego zmiędzy siebie wygnali na imię Lawrisza Malarza, a drugiego Simeona Sina Mistrzowskiego, Rzemiosła Malarskiego, mowiąc im aby sobie inny czech mieli Ruskiey krom Polakow.

Акти і документи заховані в Ставроп. Музею у Львові говорять, що переслідуванє се начало ся увязненєм братчиків Луки Губи, Івана Зенковича, Матвія Бабінча, Андрія Більдаговича і Луки Бартниковича, які вислали з тюрми у львівськїм ратуши письмо 13 марта 1595 р. в жалобю на безправства польської сторони над руським народом. В тїм письмі вони говорили: „иж таяж завѣт давная отновилає в народѣ полскомъ ту же Лвове напроотивко народѣ рускомъ, которая ся мало пред тым почала при его милости Янѣ Деомитри Суликовъскомъ арци-

біскупѣ лвовѣскомъ... нинѣ сидятъ пятъ особѣ... не хотячи позво-
лити ихъ вымысломъ, за которми в розмантѣе заказы прину-
шають нас, на што умыслов своихъ слова подають хотячи тоє мѣсто
Лвовѣ в рускомъ повѣтѣ головнѣйшее церкви и люде цехи и ре-
месники до своего папезкого послушенства обернути хотятъ
и до нового каландаря народ нашъ рускии принушдали...“ (Mo-
numenta Confraternitatis Stauropigiante Leopolitensis ст. 586
і 588), та взивали до оборони прав давнихъ міщанськихъ і це-
ховихъ людей грецької релігії. Справа ся протягнула ся довгі
літа, була предметомъ скаргъ львовянъ патріярхови, а черезъ нього
московському цареви, та розбирала ся на королівськихъ судахъ
(гл. архивъ Ставропиг. Музея, чч. 308, 319, 322, 324, 339
з р. 1609: „внародомъ полскимъ о ровную волность и уживане
правъ ремесль и обходовъ вшелякихъ Лвова ѿ стѣе памяти
Кролевъ полскихъ намъ весполъ за едного чѣка з народомъ пол-
скимъ рускому фундованыхъ“; 374, 377, 378, 385 і т. д. поза
1620 р.).

Чи, коли та якъ рішили руські малярі сю справу, поки що
докладнихъ данихъ не маємо; її можна буде розслідити ажъ на
основі новихъ докладнихъ дослідівъ в архивахъ львівськихъ (магі-
страту, латинської і вірменської капітули та архієпископії)
і іншихъ міськихъ.

В кожнімъ разі установи руського цеху малярського мусіли-б
оперти ся на первовзорі німецькімъ чи тамъ німецько-польськімъ,
якъ се завважуємо в згаданихъ висше постановахъ московського
Стоглава, що взявъ собі за взірецьъ приписи афонськихъ зографівъ
(живописцівъ) і німецькихъ цехівъ. Вони отже означили-бъ літа на-
уки і способъ виводеня та права й обовязки учениківъ, товари-
шівъ і майстрівъ, висоту плати і товариські взаємини (не перей-
мати чужихъ робіт, не шкодити братчикова, помічъ вдовцямъ
і сиротамъ) та відношене до нецеховихъ ремісниківъ т. з. партачівъ.

Устави польськихъ малярськихъ цехівъ подають дуже інтересні
подробиці у всіхъ згаданихъ що йно напрямкахъ, з нихъ згадаємо
тільки про два моменти, а саме, про змістъ т. з. meistersztuk-івъ,
на основі якихъ товариш, по скінченій мандрівці, мігъ одержати
зване майстра. В постанові краківського цеху 1581 р. говорить
ся про те такъ: (Rastaw. I, ст. 298 сл.)

„Kto chce zostać mistrzem... powinien się przedewszystkiem
w cechu opowiedzieć, także dwa lata naprzód u jakiego majstra pra-
cować, a każdy ma sporządzić meistersztuk, jako to: obraz N. Maryi
Panny z dzieciątkiem Jezus, powtóre obraz zbawiciela świata, potrzecie

s. Jerzego na koniu. Które to sztuki majstrowie oglądać mają, dla przekonania się czyli on w przyszłości może tu zostać mistrzem i ich rzemiosło sobie obrać. Wszakże nie należy w tym względzie zbyt wiele wymagać od biednych towarzyszy.

(ст. 300) Kiedy zaś chłopiec ukończy czas swej nauki, tedy ma puścić się do obcych krajów na dwa lata, dla wydoskonalenia się w rzemiosle swoim, zanim pozostanie mistrzem lub nim pojmie żonę, i to żonę prawą.

(ст. 301) Żaden towarzysz niema świętować lub od roboty wstawać bez pozwolenia i woli mistrza, to jest: iżby miał na piwo chodzić, baki zbijać, lub z kobietami wszetecznymi się wdawać“.

Майстерштук львівських малярів (Sprawozd. V, ст. LXXXIII, Bostel) був складніший:

1) Krucyfiks ze dwiema lotry i służbą żydowską pod krzyżem zągęszczoną; 2) conterfect człowieka całego, 3) sposób wojny wielkiej, z obozmi, z namioty i z wycieczkami, z szturmami, z szańcami, według dostatku i rynsztunku wojennego, albo 3) łowy różnego zwierza z sieciami, z charty, z sidły, z usiatką, z orężem, jako jest obyczaj na lwa, niedźwiedzia, wilka, wieprza, zajęca et id genus konno, pieszo.

Привилей цеху малярського в Перемишлі з 6/X 1625 р. (Bostel — Spr., V, ст. LXXXII, Kilka wiadomości o złotnictwie i malarstwie w Przemyślu) приписує ось такий майстерштук:

1) Krucyfiks z P. Maryą, i św. Janem, także z Maryą Magd., to na jednej ramie pod olej w ramie na glans złocistej z rzeżaniem w grunt.

2) Jeździec na koniu podwodnemi farbami na płótnie. A te sztuki powinien malować bez kunsztu z fantazyi.

3) Konterfekt jakiegokolwiek persony dobrze znajomej mistrzom.

Розмір платні означають тільки устави краківського цеху малярського з 28 жовтня 1766 р. (Rastaw. III, ст. 447). Хоч со вже дуже пізна доба, то з браку інших даних нехай вона свідчить дещо про давнійші часи. І так:

IX. Towarzysze czy tutejsi, czy przychodni byle byli wiary świętej katolickiej, mają tę naznaczoną pensyę... Sposobni do malowania lub złocenia w dobrej sztuce mają brać przy wikcie na tydzień zł. sześć; na zimę mają już mniej brać pp. Towarzyszowie, bo i dzieł mniejszy i mniej się roboty trafia; jako to po ś. Michale aż (448) do Wielkiejnocy od malowania powinien się kontentować po zł. pięć przy wikcie.

X. Towarzysze, którzy są mniej w sztukach doskonaleni, mają brać przy wikcie na tydzień zło. trzy, z tą kondycją na zimę jak zwyż wyrażono.

XI. ...lepsi w sztukach pp. Tow. mają być umówieni od pp. Magistrów na sztukę. (В свята платні нема, тільки харч).

В постановах, ухвалених львівськими райцями 21 січня 1597 р. для брацтва львівських малярів сказано межі иншим (Rastaw. II, ст. 303): „Jesliby tysz malarskiego rzemiosła człowiek czórkę kтórego kolwiek malarza poiał, ktoraby umiała maliować, takowy tylko dawszy wstepne cztyry talery a conторfet, wolen od wszystkiego będącz list otrzyma na mistrzowstwo“. Чи була як раз такою Hon. Barbara malarka, żona Waska згадана під 1611 р., сего на певно сказати не можемо, але можемо догадувати ся, що й межі Русинами — могла одна-друга жєнщина навчити ся іконописи у батька або мужа.

Боротьба православної церкви за чистоту обряду проти чужих впливів, так знаменна в Московщині в XVI ст., згадуєть ся злегка і в наших докумєнтах, а саме в письмі київського митрополита Михаїла до галицьких міщан (30 січня, 1591 р. Арх. Ставр. Муз., ч. 130), в яким він осуджує Рогатинців за поміщенє в церкві Рождєства Прс. Богородиці образа Бога невидимого і остєрїгає Галичан від подібної ереси, говорячи: „А нж єсмо здѣсе в церкви рогатынскои обачили нѣшто неумыслєне певне вѣдании образъ божєства описаныи и почитаемыи, которого яко супротивно закону христовому держати и написовати запретихом и вам о святом дусє повелеваем и възбраням таковых божєства описание образов не имєти и не писати, божєство бо не описано и не выобразєно толко воплощєниє христово видємоє видєти описаное описовати и почитати нам достойт“ (Монум. 282, ст. 30 січня 1591).

Склонний в тїм часї до унії єпископ львівський Гєдєон Балабан, як прихильник де в чїм західних порядків, велїв Рогатинцям сю ікону задержати в церкві на найвисшїм місци іконостаса з підписом „ветхи дєньми“. Галичани-ж, яким єпископ велїв таки таку ікону помїстити в церкві, внесли проти сєго скаргу в гродьскї книги (Монум., ст. 557). Сєй спротив єпископа був між иншим причиною його відлучєня зі сторони патріярха, а після віри Михаїла митрополита навіть сам „богъ нетєрпящи ерєси испусти громъ с небєсє и роздра икону на обличєниє нечєстивыхъ в Рогатинѣ“, бо „бога никтоже нигдѣ

же видѣ“ (Монум., ст. 526, письмо Митроп. Михаїла в 2 липня, 1594 р. і арх. Ставр. Муз. ч. 212).

Отсі матеріяли і замітки сповнять своє завданє, коли по-служать до написаня дійсної історії нашого малярства, в якій — на основі нових архивних даних та фахових студій над самою технікою малярською — можна буде означити докладно по-одинокі іконописні школи, та вказати не тільки степень впливу на них сусідніх малярств, особливо в XVI ст. німецького малярства, але й означити індивідуальні риси галицько-руської іконописи в ряді інших малярств східньої церкви.



Спис ілюстрацій.

I. Мозаїчне зображене Богоматери XI. в. в Київософійськiм соборi (Нерушима Стiна).

II. Воплочене пресвятої Богородицi; запрестольна iкона XV. в. на дощцi в церквi в Жидачевi i напис на оборотi.

Текст клiшi на ст. 6-й. — **Г**бра^о сѣй воплощенiе пречiтати | прiвно двѣ мрiи бгородица намалюва^н бѣтъ | и ѿданъ до манастира жидачевскаго | врокѣ бжомъ : ѿ. чотиреста : ѿ : шестомъ : | **И**еромона^х **В**ениаминъ.

III а. Исус Христос причащає хлiбом Апостолiв, XV. в. (На царських дверях ч. 42 в Нацiон. Музеєви у Львовi).

III б. Исус Христос причащає вином Апостолiв, XV. в. (як III а).

IV. Нерукотворний образ Господа Исуса Христа, XV. в. (Музей Наук. Тов-а iм. Шевченка).

V. Євангелист Иван, XV. в., на царських вратах ч. 42 в Нацiон. Музею.

VI. Двi сцени в Дирерiвськiм стилю на триптиху Страстей Господних 2-ої пол. XVI. в. з Угерець коло Лiска (Нацiон. Музей).

VII. Богомати при Хрестi греко-руського письма 2-ої пол. XVI. в. (Нацiон. Музей).

VIII. Iкона Деiзис — Моленiє, к. XVI. в. (Музей Наук. Тов-а iм. Шевченка у Львовi).

IX. Страшний Суд, 2-ої пол. XVI в., з Мшанця (Музей Наук. Тов-а iм. Шевченка у Львовi).

X. Страшний Суд, 2-ої пол. XVI в., з Ванiвки (Музей Наук. Тов-а iм. Шевченка у Львовi).

XI. Хрещене Господне, пол. XVI в. (Музей Наук. Тов-а iм. Шевченка у Львовi).

XII. Рожество Господне, кiн. XVI в., з Бусовиск (Нац. Музей у Львовi).

XIII. Св. Борис i Глiб, 2-ої пол. XVI в., з Потелича (Музей Ставропиг. Инст. у Львовi).

XIV. Св. Борис i Глiб, поч. XVII в., з Березки. (Музей Ставропиг. Инст. у Львовi).

344594

Праці і видання того-ж автора.

- Опытъ сравнительнаго словаря русскихъ говоровъ (Ж. Ст.). С.-Птб., 1900. Ст. 16.
- Начала философи въ русской литературѣ XI—XVI вв. (Н. Л. Сб.). Льв., 1901. Ст. 20.
- Поучене Владимира Мономаха дѣтемъ (Н. Л. Сб.). Льв., 1902. Ст. 12.
- Периовно- и русско-славянскія рукописи публичной б—ки Народнаго Дома во Львовѣ (Изв. отд. рус. яз. И. А. Н.). С.-Птб. 1904. Ст. 65.
- Описаніе прованчскихъ и новѣйшихъ карпато-русскихъ рукописей б—ки Народнаго Дома во Львовѣ (Л. Н. Сб.). Льв., 1905. Ст. 64.
- Материала по исторіи возрожденія Карпатской Руси. Ч. I (Л. Н. Сб.). Льв., 1906. Ст. 212. і Ч. II (Л. Н. Сб.). Льв., 1909. Ст. 160.
- Обзоръ сношеній Карпатской Руси съ Россіей въ 1-ую пол. XIX в. (Изв. отд. р. яз. И. А. Н.). С.-Птб., 1906. Ст. 109.
- Описе рукописей Народнаго Дому з колекції Авт. Петрушевича Ч. I (Укр.-рус. Архив, I). Льв., 1906. Ст. XIV+242; Описе рукописей — Ч. II Львів 1911. IX+294 Ст. і Ч. III Львів 1911 р. VI+193 Ст. (Укр.-рус. Архив т. VI—VII).
- Прагматолоки вѣщанна Млори і благовѣщенська містерія** (Зап. Н. Т. ім. Ш.). Льв., 1907. Ст. 76.
- Відроджене білоруського письменства. Льв., 1908. Ст. 58.
- Каталогъ книгъ церк.-слав. печати Церковнаго Музея во Львовѣ. Жовква, 1908. Ст. 10+218.
- Опись Музея Ставроградскаго Института во Львовѣ. Льв., 1908. Ст. XI+248.
- Іван Вагилевич як провідникъ (Зап. Н. Т. ім. Ш.). Льв., 1908. Ст. 13.
- Дещо про церковну старину (Нива). Льв., 1909. Ст. 3.
- Шкільна освіта духовнихъ владдівъ в рр. 1756—1888 (Укр.-рус. Архив, IV). Льв., 1909. Ст. 9.
- Похоронне голосіє і церк.-реліг. поезія. (Зап. Н. Т. ім. Ш. т. 93—94). Львів, 1910 Ст. 56.
- Л. Н. Толстой. Ст. 16, Львів 1911 (Учитель).
- Бучацьке Євангеліє, Ст. 17 — (Зап. Н. Т. ім. Ш. т. 105).
- Похоронні голосія, 120 ст. — Льв. 1912 (Етп. 36. т. XXXI—XXXII).
- Бойківський говір села Білля, ст. 36 Льв. 1913 (Записки т. 114).
- Ілюстрований провідник по Національному Музеєви у Львові, ст. 36. Жовква 1913.
- Лаврашевське Євангеліє нач. XIV в. (СПтб. 1913) 23 ст. + 23 ілюстр. (Извѣстія Русск. Отдѣл. Импер. Академіи Наукъ т. XVIII).
- Основи відродженія білоруського письменства — 11 ст. Львів 1914. (Привіт Іванови Франкови — Записки т. CXX).

120581
42p⁷⁷

III
930.799

~~0 755 2np~~
~~с-241 2np~~



Ташкентско-русские
Церковные маляры

XN - XMI ст.