

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 22

Олег КЕКОШ

ОСОБЛИВОСТІ САМБІРСЬКОЇ ШКОЛИ ІКОНОПИСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ

У статті охарактеризовано українських іконописців, мистецькі та стилеві напрями; формування школи іконопису м. Самбір у другій половині XVI століття; постаті іконописців, творчість яких пов'язана саме із мистецьким осередком Самбора.

Ключові слова: іконопис; Самбірська школи іконопису другої половини XVI століття; сакральне мистецтво.

In the article Ukrainian ikonopisci, sintezuïci art stilevi destinations; the formation of the school of icon painting of Sambor in the second half of the XVI century; postatti icon painters, the creativity which is the artistic branch of Sambor.

Key words: icon painting; Sambir School of icon painting of the second half of the 16th century; sacred art.

Друга половина XVI століття займає особливе місце в історії української культури. Адже тоді на наших теренах розпочалася доба національного відродження.

Українські іконописці, синтезуючи мистецькі та стилеві напрями, що розвивалися у культурі тогочасної Центральної Європи, опираючись на національне церковне мистецтво й “переполнюючи” творчі надбання доби Київської Русі та Галицько-Волинського князівства, створили у другій половині XVI століття пам'ятки, які є феноменом у контексті інших національних культур Європи.

Саме у цей період у Самборі формується досить своєрідна школа іконопису. Вона виникла завдяки переїздові у це місто багатьох іконописців із художнього осередку Перемишля. Однією із причин їхньої появи було відкриття резиденції перемишльських єпископів, які заопікувались іконописним оформленням храмів єпархії. Причому перехід провідних художніх центрів із одних міст регіону в інші був досить поширеним у мистецьких колах другої половини XVI століття.

З архівних джерел відомо чимало художників, творчість яких пов'язана саме із мистецьким осередком Самбора. До таких митців належали: Герман Маляр із Самбора (свідчення 1578 – 1575 рр.); Якуб Лещинсь зі Львова; Ян із Самбора (свідчення 1584 р.); Іван з Нового Самбора (уроджений у Кам'янку в 1556 – 1559 рр.) [2, 89]. Однак безпе-

речно провідним мистцем у самбірському малярському осередку був талановитий іконописець Федуско Маляр із Самбора [15, 48]. На храмовій іконі «Благовіщення», створеній для однойменної церкви села Іваничів, зберігся його підпис і дата (1579) [17]. Крім цього, відомо, що 1568 року Федуска записали в метричних документах як жителя Самбора [2].

Окреслюючи особливості Самбірської школи іконопису другої половини XVI століття в контексті сакрального мистецтва, яке, зокрема, формувалося тоді в Центральній та Східній Європі, розглянемо напрями та малярські орієнтації, що існували у мистецтві сусідніх народів. Принагідно зазначимо, що у другій половині XVI століття вплив греко-балканського церковного малярства не був вже вагомо відчутним в ареалі розвитку Східної Європи, де, передусім, почали формуватися ознаки національного мистецтва. Тому приїжджі грецькі майстри вже не мали значної популярності.

У цьому випадку розглянемо окремі малярські осередки, у яких створювався іконопис, та порівняємо їхній доробок зі стильовим розвитком іконопису Самбірської школи другої половини XVI століття. Насамперед хочеться згадати критські ікони, які чи не найбільш показово репрезентували у ті часи поствізантійську культуру.

Так, значна кількість збережених тодішніх критських ікон при порівнянні є швидше стриманими, ніж контрастними, хоча вони досить підкреслено насичені й мають яскраві кольорові тони. Цьому іконописові притаманний певний раціоналізм і сухість при фаховому виконанні. Те демократичне розуміння нового іконопису, що було властиве Федускові Маляру та його учням, не простежується у критському церковному малярстві, явно консервативному за поглядами. Досить показовими в цьому сенсі є ікони із афінського візантійського музею: «Старозавітна Трійця», «Святий Антоній» іконописця Михаїла Дамаскина та інші. Аналогічно розв'язували проблеми сакрального живопису і художники Центральної Греції, що підтверджується хоча б творами цього ж музею («Оплакування» Емануеля Ламбордаса тощо).

Зовсім інакше розвивався іконопис у ті часи на Кіпрі, де Церковне малярство творили, синтезуючи поствізантійську традицію з напрямками, що характерні для західноєвропейського пізньоготичного живопису. Кольорові зіставлення у цих іконах побудовані у тонах, що властиві готичному стилю, – лілових, блакитно-зелених, фіолетових і пурпурних. Це можна побачити на іконі «Страшний суд» із церкви Безсеребряників зі собору міста Пафос; на іконі, де зображено сцени життя святої Марії (церква Святого Архангела Михаїла в Левконі), та інших. Поєднання ж кольорів у Самбірській школі зовсім інше: воно ґрунтується на зіставленні кіневарно-червоних, охристих, оливкових, ультрамариново-синіх і

білих кольорів, які притаманні, зі свого боку, не готичному, а, радше, ренесансному стилеві. Паралельно у критському іконописі існували напрями, зорієнтовані на реалістичне мистецтво в узагальнених рисах, де відчувався символізм візантійського живопису. Переконливий цьому приклад – «Сошествіє в Ад» (1563 рік, церква Панагії Хрисалиниетиси).

Натомість на сході Європи процеси становлення національних шкіл іконопису мали досить різний напрям. Так, у церковному мистецтві Твері відчутне прагнення зберегти течії церковного малярства, які були властиві XV століттю – періоду найвищого розквіту російського середньовічного іконопису. Цей іконопис характерний своїм стриманим і ніжним відтворенням тілесних партій із мінімальним вмістом білил та досить незначним моделюванням складок. Водночас намагання іконописців Твері сягнути рівня греко-московського іконопису XV століття далеко не завжди були вдалим. Подібні тенденції спостерігались і в іконописі тогочасного Пскова, що бачимо хоча б на іконах Деісусного чину, які зберігаються в історико-архітектурному заповіднику цього міста. Тоді ж (в останній чверті XVI століття) у Центральній Росії виникли художні осередки, де були створені пам'ятки, в яких домінує темно-оливковий колір, що водночас із блідо-зеленими, кіневарними, охристими тонами надає їм неповторного забарвлення. Досить показовою в цьому стилі є ікона «Сергій Радонежський» (музей Переяслава-Залеського). Її кольорове вирішення значно відрізнялося від стилю Самбірської школи, де колір був значно відкритішим і контрастно-урочистішим.

Порівняно з іконописом Новгородської школи церковне малярство Самбірської школи є значно урочистішим та фаховішим, про що свідчить колекція XVI століття з музею образотворчого мистецтва Карелії.

Найближчим до традицій Самбірських мистців є церковний живопис Несебрської школи (Болгарія) іконопису кінця XVI століття. Там, де еволюція несебрського іконопису відбувалася як і у нас, він є не таким рафінованим як греко-критський, у якому провідним майстром був Михаїл Дамаскін, і не таким стриманим і строгим, як тогочасний російський. У його засадах можна зауважити (як і в самбірському іконописі) первинно-святкову урочистість. Водночас і там поствізантійську традицію вирішували, орієнтуючись на певні національні особливості. Серед таких пам'яток згадаємо ікони кінця XVI століття з Національної галереї Болгарії: «Богородиця Кехаритомени», «Богородиця Всеоспівана» з Несебру та інші. Як і в Самбірській школі, несебрські майстри, порівняно з іконописцями інших шкіл, під час моделювання тілесних партій любили застосовувати значно більше білил, завдяки чому їхні роботи можна сприймати як своєрідне відродження церковного малярства часів Палеологівського ренесансу.

Розглянемо ще одну суттєву особливість – характер декору на тлах-світах у творчості самбірських сницарів (різьбярів), які виконували підготовчу роботу для різних іконописців. Вигляд їхніх рельєфних орнаментів – це своєрідний елемент відродження мистецтва Палеологіського ренесансу та ранньоіталійського живопису. Так, декор на позолочених або посріблених німбах багатьох самбірських ікон – «Благовіщення» із Іваничів, ряд «Моління» із Наконечного та інших – має вигляд стилізованого рослинного орнаменту, який часто бачимо на іконах XII – XIV століть. Можна ще згадати німб «Святого Ферапонта» на полотні з Державного музею Берліна. А ось присутні на самбірських іконах рельєфні кружальця, декор німбів та обрамлення – «Борис та Гліб» із міста Потелічі (НМЛ) та «Успіння» із Кальникова – сягають своїми витокami італійського живопису XIII – XIV століть. У цьому випадку згадаємо декор німбів на переносному триптисі «Мадонна з дітям, ангелами та святими» флорентійського майстра третьої чверті XIV століття, що нині зберігається у Москві, у музеї образотворчого мистецтва ім. Пушкіна. Самбірській школі також властиві тла ікон з декором, модуль якого має вигляд шестираменного грецького хрестика і є переосмисленим відтворенням прикрас карбованих накладних шат ікон періоду Палеологіського ренесансу, які виконали золотарі Македонії.

Принагідно зазначимо, що в тогочасному польському мистецтві існував один із напрямів костельного живопису, де, як і на іконах, тла-світи були виконані у вигляді рельєфного посрібленого декору. Цей напрям мав риси польського національного пізньоготичного стилю, на відміну від тих, що творилися під відчутним впливом італійського та нідерландського маньєризму. Наочним прикладом польського сакрального живопису (основа з дерева та левкасу, а також тло – посріблене і рельєфне) є диптих цехового майстра XVI століття із колекції Львівської картинної галереї.

Слід також зазначити намагання Федуска Маляра із Самбора своєю творчістю зреалізувати ідеї національного відродження, які в другій половині XVI століття мали неабиякий поступ на українських землях. Це досить відчутно у спробі Федуска та його учнів використовувати для нового іконопису не першовзори галицького церковного малярства XV – XVI століть, а особливості побудови композицій, що були популярні в часи Київської Русі та Галицько-Волинського князівства. Безперечно, таке явище слід розглядати як протиставлення західноєвропейським творам, які через тогочасну польську культуру починали впливати доволі суттєво на українське церковне мистецтво.

Доцільно зазначити, що у Самбірській школі іконопису не лише відтворювали давньоруські схеми композицій, але й реально відро-

джували образи святих, що були популярні в добу Давньої Русі. Так, Федуско (чи не перший у західноукраїнському іконописі) надає величі образам князів-мучеників Борисові й Глібові, виконуючи ці твори для намісного ряду церкви Святого Духа, що у місті Потеличі. Безумовно, що така тема нагадує нам про величність прообразу України – Київської Русі. До створення цих ікон мистець теж підійшов доволі нетрадиційно. Адже у тогочасному російському чи балканському іконописі, де культ наших святих був безперечним, їх зображали із мечами в руках. Федуско ж намалював у руках цих святих лише невеличкі хрестики, як це переважно робили візантійські та давньоруські іконописці XI століття. Про це яскраво свідчать образи багатьох мучеників, зображених на стінописі Софії Київської. Серед ікон Федуска, що своїми композиціями і темою є відродженням давніх взірців, є «Три Отці Церкви» і «Йоаким та Анна з житієм» (НМЛ). Вони за своїми розмірами належали до намісного ряду іконостасів [8, 367]. Відновлення культу батьків Богородиці відобразилося у досить нетрадиційній не лише для нашого церковного мистецтва композиції. Адже нам ще не доводилося натрапляти на приклади, коли навколо двох поряд розміщених монументальних величавих фігур Йоакима і Анни зображують у вигляді обрамлення невеличкі сценки, що розповідають про зачаття Анни. Зі свого боку, в іконописі на Балканах та Росії теж тоді були поширені клейма, що зображували Зачаття Анни, але їх традиційно розміщували на іконах із образом Одигітрії – у центральній частині полотна. Серед них: «Богородиця Кехаритомени» із села Белгарово (Церковний історико-археологічний музей, Софія), «Божа Мати «Умиління» Володимирська» із життя Йоакима та Анни і Богородиці зі Пскова (Псковський музей). Така увага у ці часи до теми народження Марії була пов'язана із поширенням нової хвилі протестантизму, представники якого не сприймали святість Пречистої Діви, що викликало спротив прихильників східного обряду. Водночас на Галицьких землях, зокрема у середині XV століття, ікони із темою Зачаття Анни та Різдва Богородиці також мали чималу популярність, про що свідчить хоча б ікона «Собор Богородиці» зі села Станиля (НМЛ). Композиція з образами трьох Отців Церкви у творчості Федуска теж є чи не найпершою в українському іконописі XV – XVII століть. А першоджерела, що засвідчують популярність такої композиції на наших теренах у більш давні часи, відображені на одній із мініатюр у знаменитому Київському Псалтирі.

Не менш цікавим у творчості Федуска є художнє вирішення образу Юрія Змієборця, який у XV – XVI століттях був зовсім нетиповим для цього популярного мотиву в пам'ятках Східної та Західної Церков.

Адже святий Юрій-Георгій на всіх середньовічних творах згаданого часу зображений у момент, коли він списом убиває змія. На іконах Федуска, виконаних для намісного ряду церков Жовкви і села Великого (НМЛ), цей воїн-мученик перемагає змія, який є символом зла і поганства, не ударом списа, а молитвою, як про це свідчать давні оповіді про цього святого. Тому й на іконах Федуска спостерігаємо Юрія-Георгія верхи зі списом, що піднятий вгору і обіпертий на плечі, та царицю Єлисаву, яка тримає змія, немов на прив'язі. І саме так, зі свого боку, відтворювали образ цього популярного святого у часи Галицько-Волинського князівства. Серед збережених пам'яток із саме таким трактуванням цієї сцени згадаємо хоча б про фрагмент стінопису XII століття у церкві Святого Георгія, що в Старій Ладозі; про фреску XIV століття у церкві Христа-Пантократора, що в Пачанах; про клеймо ікони XIV століття з образом святого Георгія із монастиря Святої Катерини, що на Сінаї...

Згадаємо ще ікону «Страсті Христові», яку Федуско виконав для церкви Воздвиження у Дрогобичі, де є ціла низка цікавих сцен, як, наприклад, «Явління жонам мирноносцям», «Наруга», «Сошествіє в пекло» та інші, що мають досить подібно вирішені композиції. Так творили в XI столітті візантійські та давньоруські художники, а збережені сцени на страстну тематику в стінописі Софії Київській – яскравий тому приклад. Відповідно й ікона «Благовіщення» зі села Іваничі та мозаїки згадуваної вже Софії Київської мають доволі подібні вирішення. Таке знання мистецьких особливостей Давньої Русі з'явилося у творчості Федуска, очевидно, після ознайомлення із старовинними рукописними книгами, що були традиційно прикрашені фігурними композиціями, а таких пам'яток тоді було значно більше ніж тепер, тим паче – у самбірській резиденції єпископів. Як приклад, творчий спадок учня Федуска – маляра Федька зі Самбора, який є автором ікони «Одигітрія з похвалою» із церкви Успіння Богородиці зі села Мражниці (музей «Дрогобиччина»).

Література

1. Александрович В. Система малярських осередків західноукраїнських земель XVI – XVII ст. I Другий міжнародний конгрес україністів / В. Александрович. – Л., 1993. – С.15 – 21.
2. Александрович В. Штрихи до історії малярського осередку в Кам'янці / В. Александрович // «Подільське братство». – Кам'янець-Подільський, 1992. – № 1. – С. 88 – 97.
3. Гординський С. Українська ікона XII – ХГХ ст. / С. Гординський. – Філадельфія, 1973. – 155 с.
4. Драган М. Українська декоративна різьба / М. Драган. – К., 1970. – 218с.
5. Жолтовський П. Мініатюри XIV – XVII ст. / П. Жолтовський // Історія українського мистецтва. – Т. XI. – 1966. – С. 27 – 35.

6. Жолтовський П. Український живопис XVII – XVIII ст. / П. Жолтовський. – К., 1978. – 255 с.
7. Лазарев В. Византийское и древнерусское искусство / В. Лазарев. – Москва, 1978. – 360 с.
8. Логвин Г. З глибин / Г. Логвин. – К., 1978. – 405 с.
9. Логвин Г. София Киевская / Г. Логвин. – К., 1971. – 155 с.
10. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія / І. Мицько. – К., 1990. – 280 с.
11. Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV – XVI віків / І. Свенціцький. – Л., 1928. – 200 с.
12. Свенціцька В. Живопис XIV – XVI ст. / В. Свенціцька // Історія українського мистецтва. – К., 1966. – 250 с.
13. Свенціцька В. Українське народне малярство XIII – XX століть / В. Свенціцька, В. Откович. – К., 1991. – 180 с.
14. Скоп Л. Автор ікон із Вовчого – маляр самбірської школи іконопису другої половини XVI ст. Історія релігій в Україні. VII міжнародний «круглий стіл» / Л. Скоп. – Л., 1997. – С.15 – 22.
15. Скоп-Друзюк Г. Пересопницьке Євангеліє 1556 – 1561 гг. – пам'ятник перемишльської школи іконописи / Г. Скоп-Друзюк, Л. Скоп // Книга в пространстві культури. Тезиси наукової конференції. – М. – С. 45 – 54.
16. Скоп Л. Сцена «Радуйся цар Юдейський» з ікони «Страсті», що у церкві Воздвиження Дрогобича / Л. Скоп // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі читання. – Дрогобич, 1997. – 120 с.
17. Самбірська іконописна школа II половини XVI ст. // Історія в Україні. Тези повідомлень «круглого столу». – Л., 1995. – С.89 – 94.

УДК 78(477)

Руслан КУНДИС

ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВІВЩИНИ З ПОЗИЦІЙ ТИПОЛОГІЧНИХ ОЗНАК РЕГІОНАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті проаналізовано ознаки регіональної виконавської школи у взаємозв'язку з національною та авторськими школами. Здійснено аналіз специфіки та особливостей внутрішніх процесів Львівської баянної школи у системі української академічної школи народно-інструментального мистецтва. Осмислено її місце у національній традиції інструментального виконавства.

Ключові слова: виконавська школа, баянне мистецтво, концертна практика.

The article analyzes the characteristics of the regional school is connected with the national school and individual schools. The analysis of the specific features and internal processes of Lviv tse accordion school in the academic system of the