

Р. 12

С. 21

УКРАЇНСЬКА
ДЕКОРАТИВНА
РІЗЬБА





М. Драган

Михайло Дмитрович Драган (1899—1952) — український радянський мистецтвознавець. Працюючи багато років у львівських музеях, він обійшов з фотоапаратом майже всю Галичину і зібрав чимало цінних матеріалів з історії українського мистецтва. Його монографія «Українські дерев'яні церкви» (1937) є першим фундаментальним дослідженням про нашу народну архітектуру.

У книзі «Українська декоративна різьба» широко представлена творчість українських сницарів-різьбярів, яка міцно зв'язана з традиціями народного мистецтва і водночас — із здобутками світової художньої культури.

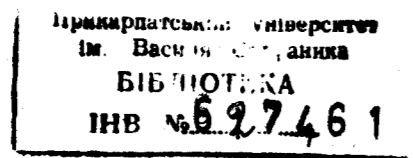
Видання ілюстроване зразками декоративної різьби, що стали вже унікальними. Багато з цих пам'яток і сьогодні вражає нас вишуканою завершеною композиційною рішенням, майстерністю технічного виконання, невичерпною розмаїтістю варіантів декоративних мотивів.

Книга стане в пригоді мистецтвознавцям, художникам, усім, хто любить українське народне мистецтво.

МИХАЙЛО ДРАГАН
УКРАЇНСЬКА
ДЕКОРАТИВНА
РІЗЬБА
XVI-XVIII СТ.

ВИДАВНИЦТВО
«НАУКОВА ДУМКА»
КИЇВ — 1970

Відповідальний редактор
кандидат мистецтвознавства
В. І. СВЕНЦІЦЬКА



ВІД РЕДАКТОРА

Українська декоративна різьба на дереві минулих століть — одна з яскравих сторінок українського мистецтва, яка, на жаль, і досі залишається мало дослідженою. Цей вид художньої творчості, виступаючи в синтезі з малярством та архітектурою, набув на Україні особливо інтенсивного розвитку в епоху Відродження, барокко та рококо.

Декоративне різьблення знайшло широке застосування передусім в оздобленні іконостасних комплексів XVII—XVIII ст., зокрема в опрацюванні царських врат — центральній частині іконостасної стіни.

Українські сніцарі, вийшовши з народу і будучи цілком зв'язаними з його культурою, різноманітно виявляли творчу ініціативу. З тонким відчуттям і смаком засвоювали вони на свій лад нові прийоми й стильові форми, поширені в усій Європі, підкорячись вимогам стилю своєї епохи, найповніше вираженого в архітектурі.

Органічно й свосвідно поєднуючи національні традиції народної творчості з новими досягненнями світового мистецтва, народні майстри, проте, не втрачали своєї самобутньої індивідуальності і з вишуканою майстерністю створювали оригінальні композиції. Застосовуючи той чи інший тип композиції, поширений в даний час у певному середовищі, вони давали безліч варіантів його рішення. Їхня творча уява була невичерпною, як і у майстрів оформлення рукописної та друкованої книги, як у килимарів, ткачів, шивальниць тощо.

Улюбленим декоративним мотивом в оздобленні царських врат була виноградна лоза, що нагадувала стародавній, відомий у народному мистецтві з незапам'ятних часів, мотив дерева життя, і водночас була символом християнства. І як дерево життя на полтавських та київських весільних рушниках, виноградна лоза виступає в різьбі у найрізноманітніших варіантах і комбінаціях так, що навіть при досить значній кількості пам'яток двох однаково решених немає.

Варто простежити, як самобутні сільські майстри переймають творчий досвід професіональних різьбярів та, повторюючи окремі мотиви й композиції, надають їм суто народного звучання. Їхні твори особливо зворушують своєю простотою, лаконізмом, експресивною виразністю образу в поєднанні з почуттям декоративності.

Різьбярі, захопившись декоративно-орнаментальною композицією, поступово відтіснили на дальший план традиційні образотворчі зображення. Посилення декоративного елемента в оформленні іконостаса сягає свого апогею в XVIII ст. Співзвучним доповненням цього пишного декору в інтер'єрі церков були різьблені і точені свічники — ставники, трійці, «павуки-многосвітичі» різних форм, пухки-дароносиці й чаші, ручні, напрестольні та процесійні хрести, патериці.

Згодом пробуджується інтерес до об'ємної пластики. Скульптури того часу, різані в дереві, досягають при лаконічності засобів особливої сили виразу, як у творах професіоналів, так і народних майстрів. Таким чином не раз у дерев'яних церквах, навіть місцевостей, найбільш віддалених від великих центрів, у сукупності створювалися величні стильові ансамблі малярства, декоративної різьби та скульптури — справжні симфонічні поеми, сповнені могутніх акцентів і гармонії.

Це велике багатство декоративних і пластичних форм чекає ще своїх досліджень та опрацювання в широкому масштабі. Якщо по народному ужитковому мистецтву вже дещо зроблено, то в галузі монументально-декоративного різьблення пропонується праця є фактично першим кроком.

Свідоме обмеження теми дозволяє детальніше простежити розвиток української декоративної різьби. Зосередивши увагу на аналізі декоративних форм, автор послідовно проводить їх часову і стильову систематизацію, простежує зародження та розвиток різьбярського декору. Очевидно, обравши об'єктом вивчення один компонент декоративного оформлення іконостаса в церковному інтер'єрі, автор не думав у майбутньому на цьому спинитися, а розглядав свою роботу як один з основних етапів більш широкого дослідження, в якому були охоплені і інші жанри цієї галузі українського мистецтва.

Безпосереднім поштовхом до написання даної праці була виставка декоративного різьблення, влаштована в 40-х роках у Львівському музеї українського мистецтва, співробітником якого автор був протягом багатьох років. Під час численних експедицій, передусім по Галичині, Михайло Дмитрович Драган мав можливість зібрати багатющій матеріал з різних питань українського мистецтва і виробити свій погляд

на шляхи розвитку та характер української декоративної різьби. Через тяжку недугу і передчасну смерть автор не зміг підготувати до друку свою працю.

Цю роботу, а також написання післямови та складання покажчиків, як і укомплектування ілюстративного матеріалу (на підставі фото-альбома автора з залученням деяких нововиявлених матеріалів), довелося взяти на себе відповідальному редактору. Необхідні доповнення та уточнення, внесені відповідальним редактором, у тексті взяті в квадратні дужки.

Виходу в світ цього цінного дослідження сприяли Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львівський музей українського мистецтва, львівське відділення Спілки художників України, мистецтвознавці С. А. Таранушенко, П. М. Жолтовський, Г. Н. Логвин та Р. Біскупецький (ІНР), які подали допомогу в укомплектуванні ілюстративного матеріалу.

Михайло Дмитрович Драган відомий передусім як дослідник української дерев'яної архітектури, автор капітальної праці «Українські дерев'яні церкви» (Львів, 1937). Другим фундаментальним його дослідженням є пропонується книга про українську декоративну різьбу. На жаль, незавершеною залишилася ще одна його робота про українські дерев'яні дзвіниці.

Декоративне різьблення XVI—XVIII ст. автор розглядає в тісному зв'язку з розвитком малярства. Авторські екскурси в суміжні види мистецтва (частково вони випесені в додатки; в основному тексті ці місця позначені *) розширюють аспекти теми, дають уявлення про основні тенденції розвитку українського мистецтва даної епохи. Особливо цінним є аналіз початкової стадії розвитку декоративних елементів, що появляються на українських іконах в XV—XVI ст. і наче готують ґрунт для декоративного плоского та наскрізного різьблення. Дуже цікаві, хоча і гіпотетичні в деяких випадках, спроби автора зв'язати окремі твори з певними майстрами і творчими осередками (Львів, Київ, Жовква, Судова Вишня та ін.).

В міру глибшого вивчення архівного та речового матеріалу, безумовно, багато питань буде ще уточнено, докладніше і ширше висвітлено. В усякому разі дана публікація стане вихідною позицією для дальших пошуків.

Останнім часом радянське мистецтвознавство взагалі і українське зокрема збагатилось цілим рядом вичерпних публікацій з різних питань середньовічного мистецтва, а також і нових часів, в яких виявлено і розкрито чимало нового, досі невідомого. Проте праця М. Драгана, написана на багатому матеріалі, — документальному і речовому — не втрачає своєї актуальності й сьогодні, і, безперечно, є вагомим внеском в українське радянське мистецтвознавство.

В. СВЕНЦІЦЬКА

ВСТУП

Декоративна різьба від найдавніших часів набула на Україні широкого застосування в прикрашуванні предметів домашнього вжитку. Значну роль вона відіграла і в культовому мистецтві, зокрема в оформленні іконостасів XVII—XVIII ст. На протязі багатьох століть був витворений і збережений народом величезний запас різноманітних декоративних форм, які і сьогодні можуть бути широко й творчо використані в будівництві міст і сіл.

Українська декоративна різьба — тема надзвичайно широка, цікава і важлива, проте в українському мистецтвознавстві вона найменш досліджена. В даній праці автор вирішив зосередити свою увагу на матеріалі, зв'язаному лише з декоративним різьбярським оформленням царських врат, тобто центральних дверей в іконостасі. Така постановка питання мотивується тим, що саме тут знайшли свій пайкрацій вираз творчі пошуки стародавніх українських різьбярів. Саме тут застосовано, головню в мистецтві східнослов'янських народів, що знаходилися у сфері впливу східної церкви, найкраще і найбагатше декоративне різьбярське рішення.

При розгляді українських пам'яток декоративної різьби, оригінальних і самобутніх творів, постійно виривають питання про ставлення різьбярів до мистецьких досягнень інших національних середовищ. Створюючи свої декоративні композиції, українські митці критично й творчо засвоювали та використовували надбання художньої культури інших народів. Особливо близьке культурне споріднення і глибокі творчі взаємозв'язки еднають їх з багатим мистецтвом російського народу. Коріння цієї єдності сягає ще доби Київської Русі.

В основу досліджень автор поклав пам'ятки, представлені головним чином у фондах музеїв українського мистецтва у Львові та Києві (оригінальні пам'ятки й фото), та матеріали, зібрані ним особисто під час наукових експедицій, передусім по західних землях України; по можливості використано також усе, що було опубліковано в літературі. Автор свідомий того, що речовий матеріал далеко не повно досліджений, щоб дати синтетичний огляд розвитку української декоративної різьби, проте його цілком досить для того, щоб лакреслити бодай етапи розвитку та показати конкретні досягнення в цій галузі національної мистецької культури.

Робота ускладнювалась тим, що пам'ятки в переважній більшості безіменні і недатовані. Малярська частина деколи, але також рідко, має підпис майстра, іноді дату виконання, зате різьбярі чомусь не зазначували ні імен, ні дат на своїх творах. Архівний матеріал також надзвичайно вбогий. На основі документальних даних авторові пощастило виявити творців лише деяких пам'яток і визначити час їх виконання. Довелось користуватися також посередніми вказівками, що їх дають інші споріднені датовані пам'ятки: дати будови церкви, її віднови, документального опису, а також стилістичний аналіз, за допомогою якого можна лише приблизно визначити час створення пам'ятки. Малярські роботи в іконостасних комплексах не завжди зв'язані з датою різьбярської частини, між ними бувала відстань у кілька десятків років. Усе те ускладнює дослідження пам'яток. Чим старіша пам'ятка, тим ці труднощі більше зростають, бо дати і підпис автора зустрічаються там дуже і дуже рідко. В таких випадках доводиться спиратися лише на стилістичний та іконографічний аналіз творів; тому

при розгляді більш давніх пам'яток цей метод зайняв у даній праці дещо більше місця.

Для пояснення окремих явищ з історії різьби та визначення часу появи цієї чи іншої різьбярської пам'ятки, автор змушений був зробити декілька екскурсів у галузь малярства і архітектури. Таким чином висвітлено новий, досі невідомий матеріал з історії українського мистецтва і змальовано тло, на якому показано зв'язок декоративної різьби з іншими ділянками мистецтва.

Якщо дана робота стане основою для дальших і ширших досліджень у цьому напрямі та поштовхом для виявлення нових пам'яток і нових творців, досі ще не відкритих для історії українського мистецтва, — автор вважатиме своє завдання виконаним.

ІКОНОГРАФІЯ ТА ДЕКОР НАЙДАВНІШИХ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ XV—XVI ст.

Іконостас — одне з основних питань в історії розвитку стародавнього українського малярства і декоративного різьблення. Надзвичайно цікавий, багатий і різноманітний мистецький матеріал, нагромаджений в іконостасах, чекає свого дослідження.

Серед декоративної різьби іконостаса царські врата займають центральне місце і, можна сказати, творять самостійну цілість, адже на них була спрямована головна увага й зосереджені творчі зусилля різьбярів. Отож, вивчити досягнення декоративної різьби в царських вратах, дослідити й показати шлях її розвитку — справа дуже потрібна, тим більше, що опублікованого матеріалу надто мало і характер він має випадковий. Щонайбільше знаходимо його в публікаціях Г. Павлуцького¹.

Дещо опублікував також В. Щербаківський², а більш давні зразки знаходимо у працях І. Свенціцького³. Поодинокі репродукції розкидані по різних малодоступних видавництвах.

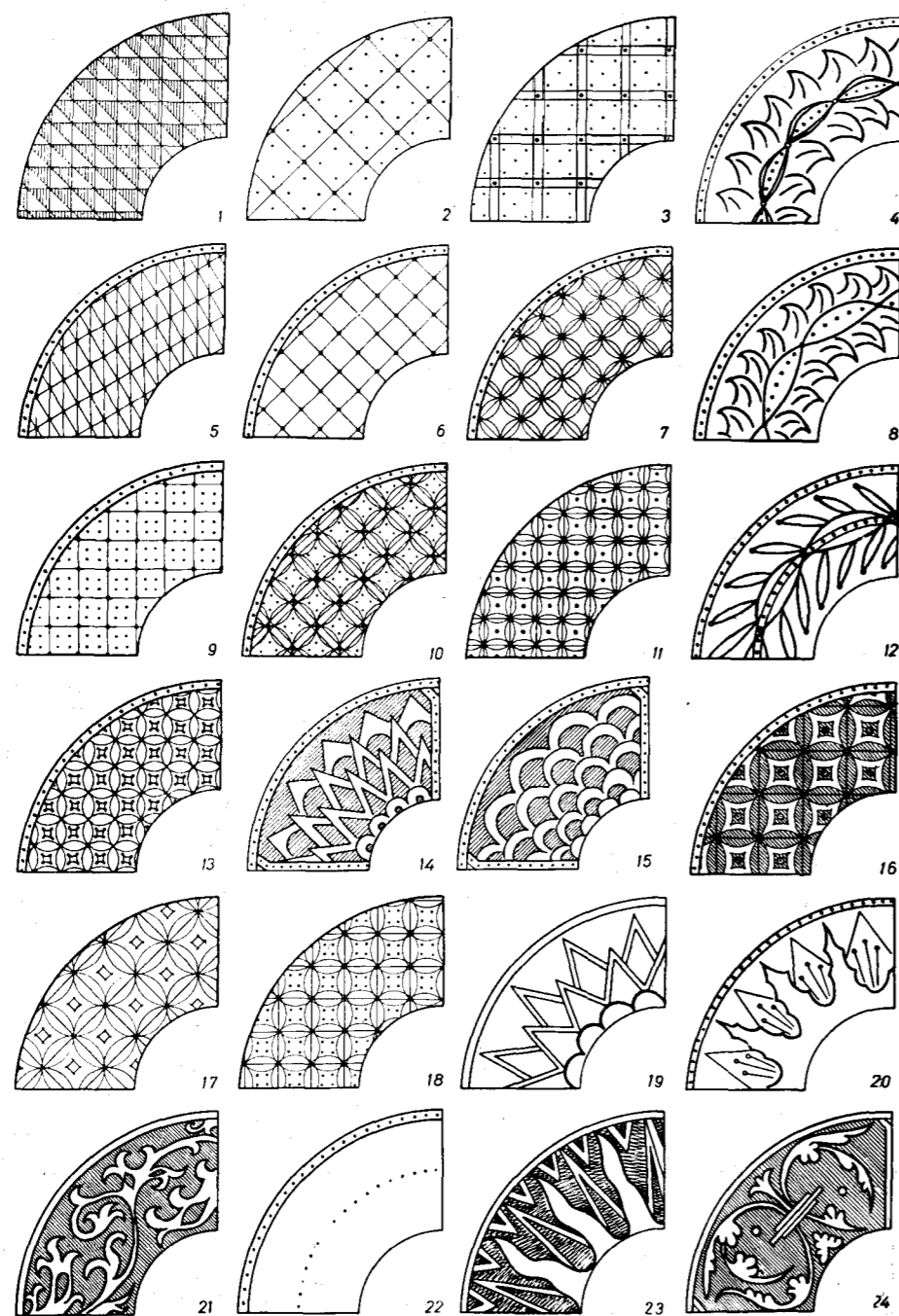
Не маємо наміру детально простежувати, як розвивалася форма українського іконостаса від початку протягом всієї його історії. Проте на деяких питаннях варто спинитися, щоб пояснити появу царських врат, залежних від його форм. Від часів Київської Русі до кінця XVI ст. не зберігся на території України ні один іконостас в його повній первинній формі. До нас дійшло дуже мало старіших за XV ст. ікон, які можна було б розглядати як частини іконостаса. Найстаріші іконостаси були невисокі, як на це вказують сліди в стародавніх церквах. Наприклад, коли зняли верхню частину пізніших іконостасів у Софії Київській і в Кирилівському монастирі, то на бічних, закритих іконостасом стінах, відкрилися фрески. Так само було і в деяких давніх північноросійських церквах.

Більше світла на розвиток іконостаса кидають найдавніші пам'ятки, що збереглися на території Росії. Перші іконостаси Київської Русі були всі більш-менш одного типу і тільки згодом, в період феодальної роздробленості і формування трьох народностей, виринули деякі відміни в розвитку форм іконостасів, що пояснюється історичними умовами, культурними зв'язками та особливостями самобутніх творчих проявів кожного народу в галузі мистецтва.

Російські дослідники вже зробили чимало для вияснення цього питання⁴, проте ще є багато нерозв'язаних ділем, які стоять на шляху до повного висвітлення усіх подробиць побудови найстаріших іконостасів. В. Лазарев⁵ у своїй публікації подає підсумки проробленого та висловлює нові цікаві думки з цього приводу. Немає сумніву, що пізніші, високі, багатоярусні іконостаси виникли на території Росії. Безперечно, це не могло не позначитися на формуванні іконостасів на Україні, а згодом і в інших слов'янських народів.

За браком пам'яток немає змоги простежити ту еволюцію, яку проходив іконостас на Україні у своїх початкових фазах. Найстаріші українські повні іконостаси заціліли в Галичині, але тільки від початку XVII ст. (Лип'є, Злоцьке, 1623). Ці іконостаси мають уже цілком завершену форму, яка з малими, неістотними в основному, змінами зберігається протягом XVII і XVIII ст. [Так, іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври, про вигляд якого знаємо з литої мідної моделі, виконаної в 60-х

1. Орнаментація німбів на іконах XV ст.



роках XVIII ст. на замовлення московського патріарха Никона, має чітко виражені стилізові ознаки, характерні для мистецтва XVII ст. Ця модель мала служити зразком для собору заснованого Никоном Воскресенського Новосерусалимського монастиря поблизу Москви.] Однак зрозуміло, що формування іконостаса почалося у нас значно раніше і деякі дані дають можливість припустити, що воно, як і в російському мистецтві, завершилося в загальних формах ще в XVI ст.

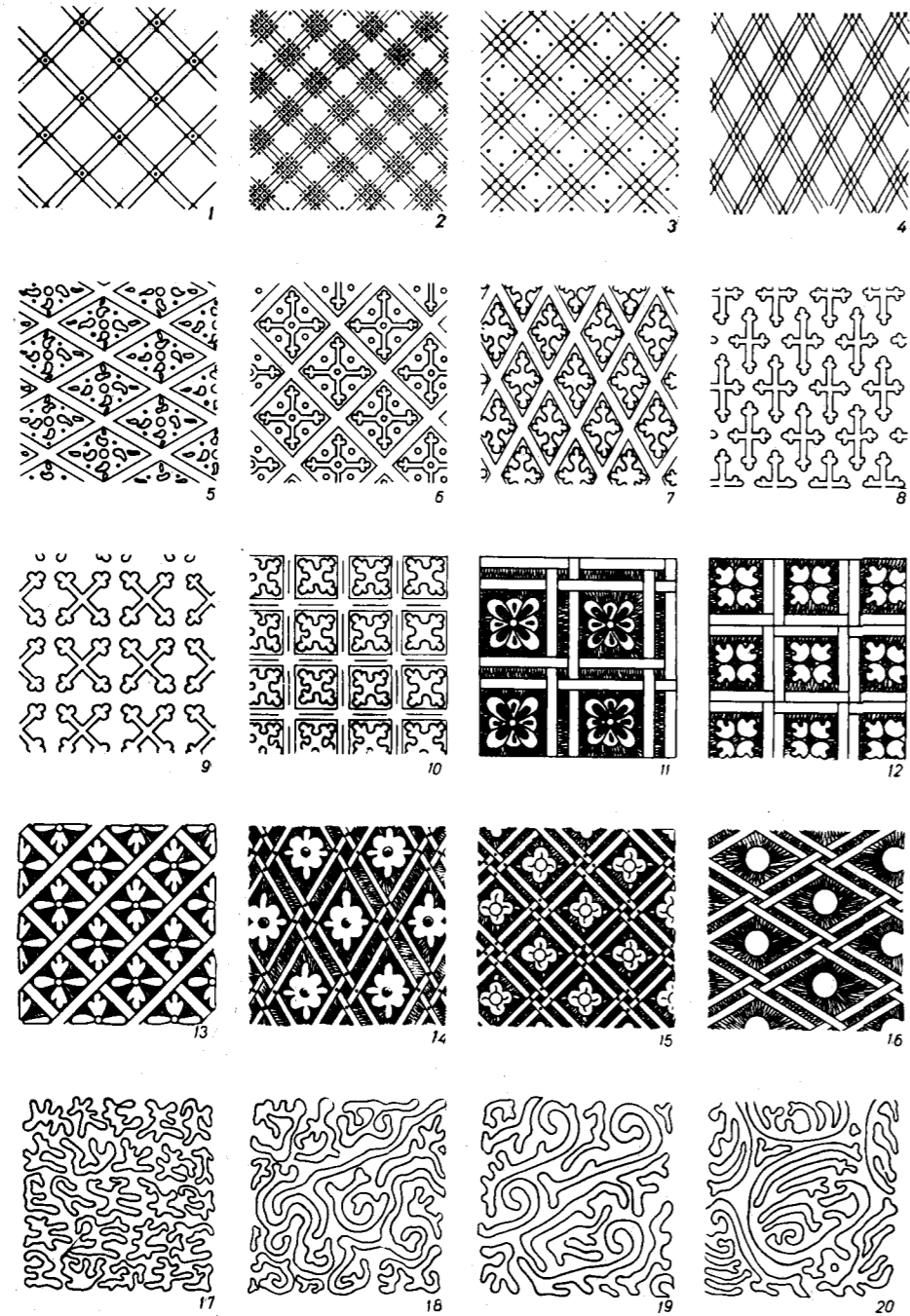
Групи ікон XV—XVI ст., які зібрані у фондах Львівського музею українського мистецтва, своїми формами, розмірами і тематикою можуть дати деяке уявлення про будову іконостаса тих часів. Перші спроби реконструкції іконостасів з поодиноких ікон зробили І. Свенціцький⁶ та Я. Константинович⁷. Ці реконструкції виявляють, що іконостас того часу складався вже з 3—4 рядів ікон, писаних на гладких дошках без різьблених рам. Декоративна різьба могла бути у скромній формі лише на стелажках-«тяблах», в яких стояли поодинокі ікони. Та ці тябла ніде у нас не збереглися, тому можна лише здогадуватися про їх вигляд. Іконостаси XVII ст. мають уже досить багате різьбярське обрамлення ікон, змонтованих рядами на горизонтальних траверсах, більш або менш розвинених в архітектурну структуру. Це, безумовно, відгомін старого тябла.

Така розвинена архітектурно-різьбярська структура іконостаса в XVII ст. не могла виникнути нагло і не підготована раніше. Отож слід припускати, що вже з середини XVI ст. мусили бути тябла іконостаса, декоровані мальованим орнаментом, може скромно різьблені, або бодай декоровані злегка тисненням, пластичним орнаментом, аналогічно до тла і плоских обрамлень ковчегів ікон того часу. Основні мотиви орнаменту іконних рам у другій половині XVI ст.— це стилізована хвиляста галузка, декоративно охоплена закрученими листками, рядок листків або стьожка, що в'ється довкола прута, геометрична плетінка, розетки, рядок кружечків-гудзиків, хрестиків і т. п. Враховуючи вигляд і оформлення ікон, можна гадати, що декоративне оздоблення горизонтального бруса тябла в іконостасі відбувалося таким самим шляхом. Очевидно, десь близько середини XVI ст. орнаментальний декор тябла почав набувати більш пластичного вигляду.

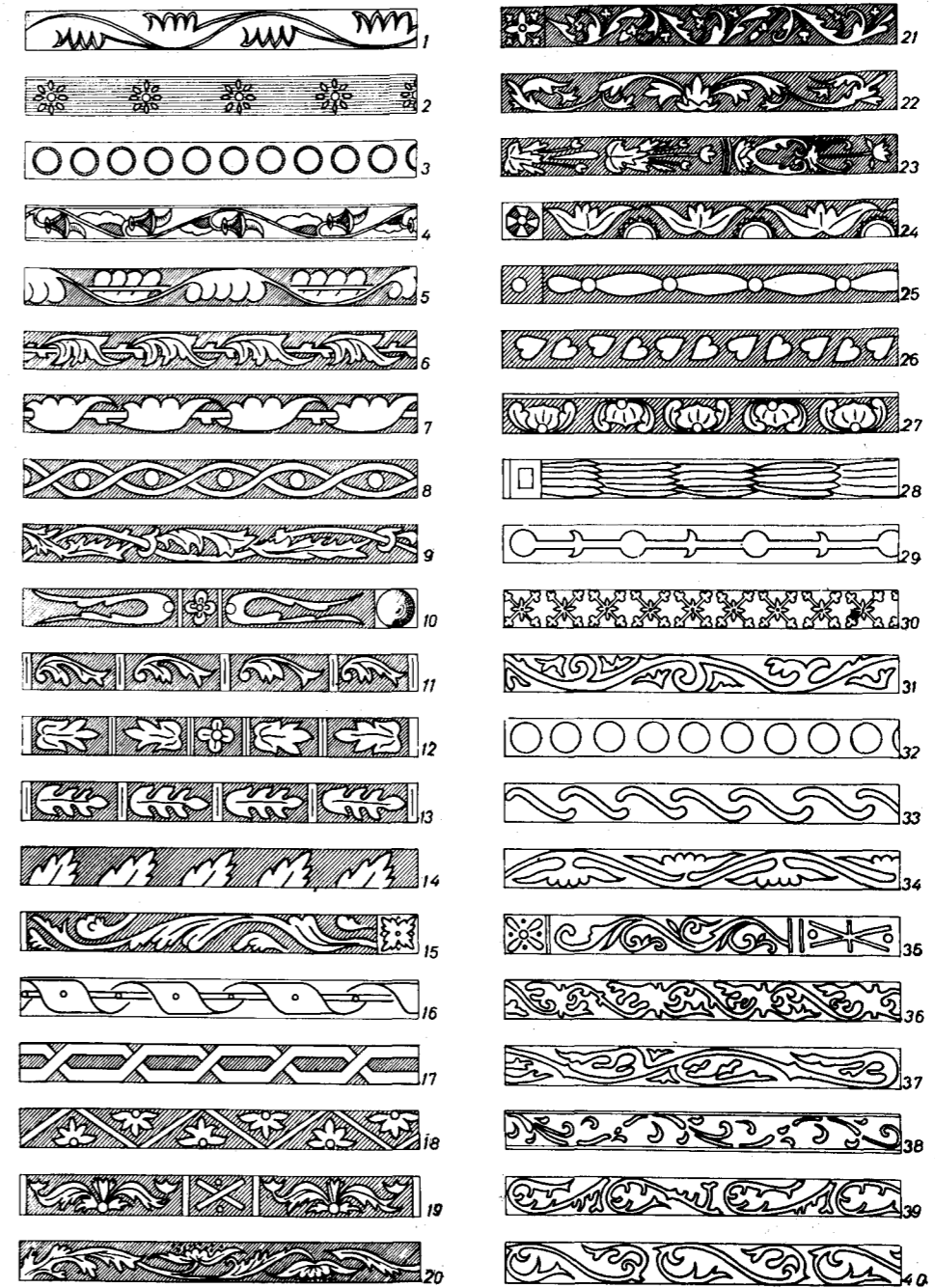
Розвиткові тябла в іконостасі сприяла та обставина, що вміщені у верхніх ярусах давні суцільні довгі ікони з «Молінням» («Деїсусом») і «празничками» (святковими іконами) починають згодом ділитися на кілька частин, кожна з яких потребувала самостійного обрамлення в структурі іконостаса.

Ідея дрібнення могла вийти із святкового ряду, що звичайно був розташований під або над «Молінням». Кожна святкова ікона творить замкнену в собі композицію і коли «празники» були намальовані на суцільній дошці, ці поодинокі композиції були відокремлені одна від одної кольоровою смужкою. Здається, частіше святкові ікони містились на окремих дошках, бо існував звичай виймати для величання у свята відповідні ікони з іконостаса. Процес дрібнення ікон в іконостасі почався у нас ще в XV ст. Найкраще це видно на еволюції ікони «Моління». Найстаріші ікони «Моління» (XV ст.) мають на одній дошці поодинокі зображення чинів святих,

2. Орнаментация гла на іконах XVI ст.



3. Орнаментация обрамлень на іконах XV—XVI ст.



установлені у ряд з двох боків по відношенню до центрального Пантократора на порожньому рівному тлі. Вже в XV ст. поряд із старим неподільним типом, як «Моління» з Жогатина, Дальови, трапляються приклади поділу поодиноких зображень на суцільній площині тла ікони мальованими смужками, наприклад: «Моління» з Ванівки; в «Молінні» з Тилича виділено лише середнє зображення Пантократора. В «Молінні» з Явори, Дальови та Тур'я кожне зображення поділене на окремі ікони. Ці три форми поділу чину «Моління» зберігаються ще до середини XVI ст.

У другій половині XVI ст. «Моління» вже постійно ділиться на окремі частини. Центральну ікону творить Пантократор звичайно з пристоячими богородицею і Іоанном Предтечею або з архангелами (триморфон), деколи є одні і другі (пентаморфон). Апостоли, що появилися тоді замість давніх чинів святих, розміщені найчастіше по дві особи на одній іконі (Наконечне), деколи по три (Поляна) і навіть кожен апостол зокрема (Кам'янка-Бузька, 1586; Либохора)⁸.

Варто зауважити, що загальна побудова, склад і розподіл ікон в українському іконостасі вже більш-менш від середини XVI ст. вступили ясно на шлях розвитку класичної форми, за яку слід вважати іконостаси XVII ст. Тоді ж, у XVI ст., почалось формування класичної архітектурно-різьбярської структури іконостаса. На жаль, жоден уламок цієї старої структури не зберігся, щоб дати нам бодай деяке реальніше уявлення про її вигляд.

У нижньому ряді між намісними і храмовими іконами було двоє або троє прохідних отворів: один — центральний для царських врат, а другий — бічний зліва, або два бічні — справа й зліва — для дияконських дверей. Чи бічні дияконські проходи мали в XV і XVI ст. окремі двері для закривання — не відомо. Такі двері не збереглися, а можливо їх тоді ще зовсім не було. Ці проходи могли закриватися запонами.

У збірці Львівського музею українського мистецтва є пара ікон архангелів з Дальови, які, на думку І. Свенціцького, могли бути вміщені на дияконських дверях. Однак ці ікони іншого письма і, як нам видається, старші (XV ст.) від ікон дальовського іконостаса (XVI ст.). Вони походять, мабуть, з якогось давнішого величавого «Моління». Щоправда, ці ікони підрізані знизу і своїми розмірами більш-менш дорівнювали царським вратам (їх висота сягала приблизно 150 см, а ширина — 70 см). Вони може й підходили на полотнища дияконських дверей, але жодних слідів прикріплення на завіси на них немає.

До кінця XVI ст. не маємо жодних речових матеріалів про існування у нас ікон на дияконських дверях. Два архангели появляються на дияконських дверях тільки в другій половині XVII ст., бо в першій, якщо вже є двері, то вони мають зображення архангела Михаїла з мечем і Мельхіседека або Мельхіседека й Аарона.

Центральний прохід закривався двійчастими вратами, які віддавна називалися по-різному: «святі двері», «великі врата»⁹, та найпопулярніша назва — «райські» або «царські» врата. Раніше кінця XV ст. у нас не збереглося жодних царських врат. Про їх наявність в іконостасі від найдавніших часів вказують лише іконографічні й літературні джерела.

Вівтар з с. Воцатин.
Маляр Йов Кондзелевич. 1696 р.



В Іпатіївському літописі занотовано, що Данило Галицький привіз мармурову різьблену чашу з Угорщини і поставив її в церкві в Холмі «предъ двери церковни нарицаємими царскими». На фресках Софії Київської маємо два приклади чисто орнаментальних, прямокутних врат у фресках «Введення в храм» і в «Обрученні богородиці». На мозаїці «Причастя апостолів» у Києво-Михайлівському Золотоверхому соборі зображені царські врата, що мають зверху заокруглення, як у пізніших пам'ятках.

Уявлення про вигляд найдавніших царських врат у нас посередньо можуть дати зацілілі пам'ятки північної Росії від XIII—XV ст. Серед останніх маємо такі три іконографічні відміни: 1) Врата з «Благовіщенням» і двома авторами літургії — Василієм Великим і Іоанном Златоустом; 2) з «Благовіщенням», «Причастям апостолів» і євангелістами; 3) з «Благовіщенням» і євангелістами.

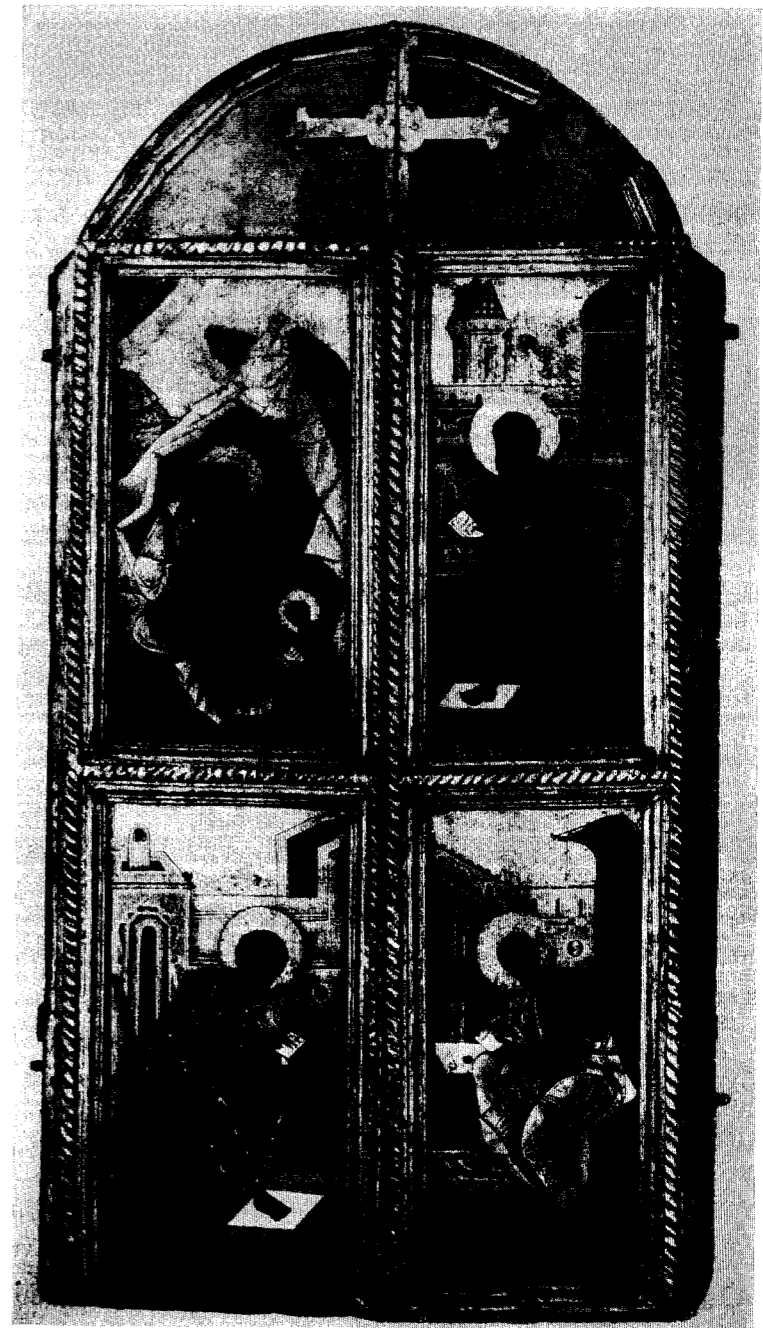
Найбільш цікаві і найдавніші з них — це врата XIII ст. з села Кривого (колишньої Архангельської губернії)¹⁰. Верхня частина «Благовіщення» на цих вратах виділена бічними зрізами, зверху вона заокруглена з ледь загостреним профілем. У нижній частині — цілофігурні фронтальні зображення Василя Великого і Іоанна Златоуста (знищений). В образі Василя Великого знаходимо чимало спільних рис з мозаїчним зображенням цього святого в Софії Київській, немов воно було писане за цим зразком. Золота і срібла на тих вратах немає, заступає його цитриново-жовтий колір. Стовпчик посередині півкруглий, пофарбований під мармур, з чорно-червоними жилками на білому тлі. Подібні до них дещо молодші врата з Твері (неповно збережені) в Третьяковській галереї¹¹ — з тією різницею, що святителі із злегка нахиленими головами звернені один до одного, а не фронтальні, як на вратах з села Кривого. Цей тип зберігається досить довго, як свідчать про те, між іншим, врата новгородського письма XV ст. в музеї у Новгороді і дуже близькі до них в музеї російського мистецтва у Києві. Святителі і тут звернені один до одного, а вгорі у виділеному «кокошнику» — «Благовіщення». Об'єкт врат без стовпчиків посередині. В царських вратах із збірки Лихачова¹² спостерігаємо не тільки нові іконографічні зображення, а й деякі зміни у самій формі. Мідні, так звані корсунські врата, на думку О. Соболевського¹³, — суздальської роботи XIII—XIV ст. Вони мають заокруглене зображення «Благовіщення» вгорі і чотири прямокутні зображення євангелістів внизу. Стовпчик півкруглий, покритий так, як і обрамлення всіх зображень, орнаментом. Другі врата цієї збірки новгородського письма, датовані Муратовим¹⁴ XIV століттям, мають виділене і багато профільоване зображення «Благовіщення», під ним — двійчасте зображення «Причастя апостолів», а нижче — чотирьох євангелістів. Посередині стовпчика не було. Формою і зображенням аналогічні до них врата північноросійського провінційного письма XIV—XV ст.¹⁵ в Російському музеї. На третіх вратах цієї збірки північноросійського письма завершення з сценою «Благовіщення» виділене лагідним хвилястим профілем, а нижче зображені чотири євангелісти¹⁶. Колонки тут немає.

Традиції цих трьох типів іконографічних зображень в царських вратах зберігаються в російському і українському мистецтві спочатку даліших

4. Царські врата з с. Воля Добростанська.
Друга половина XVI ст.



5. Царські врата з Холмщини.
Друга половина XVI ст.



століть, з яких уже маємо більшу кількість зацілілих оригінальних пам'яток. Лише у зовнішньому оформленні царських врат XVI ст., відповідно до умов часу, появились невеличкі зміни, проте своїм загальним виглядом і розмірами вони зовсім близькі до старіших пам'яток. Ці традиції свідчать, що згадані типи зображень мали поширення також на українській території і в давніші часи (XIII—XV ст.).

В зв'язку з наявністю зображень з чисто орнаментальним декором царських врат або з рисунком хрестів у київських фресках і мозаїках, у фресці «Стрітення» в Волотові (XIV ст.), в деяких іконах «Покрови» новгородської школи (XIV і XV ст.) та в окремих російських рукописах напрошується припущення, що такі врата могли реально існувати і в первісну добу давньоруського мистецтва.

Але самі врата з таким декоративним оформленням ніде не збереглися, та навіть і в літературі немає про них згадки.

На українській території не знаходимо жодних слідів, ані речових доказів, які свідчили б про те, що царські врата прикріплювалися до спеціальних стовпчиків, як то було в стародавніх іконостасах. Такі стовпчики у нас не збереглися, але на згаданих київських мозаїках і фресках вони зображені.

З найстаріших пам'яток, що представляють царські врата з української території, в галицьких церквах заціліло вісім врат, чотири половинки і два фрагменти. Двоє царських врат XVI ст. з «Благовіщенням» і євангелістами були ще в музеї «Стривігор» у Перемишлі. З того лише одну половинку можна б віднести ще на кінець XV ст. (права стулка з Винників поблизу Жовкви), решта — з XVI ст., а з них лише одна пам'ятка (ліва стулка з Винників) датована 1587 роком. Обидві половинки з Винників, що зберігалися у збірці Онуфріївського монастиря у Львові, знищені під час війни. Одні врата з Холмщини знаходяться в музеї Києво-Печерської лаври, а решта пам'яток зберігається у Львівському музеї українського мистецтва.

Царські врата XVI ст. — це така ж сама ікона, як і решта ікон у тогочасному іконостасі, лише декоративним профілем зверху і поділом на дві половинки вона пристосована на врата.

Розміри врат XVI ст. невеликі. В збережених пам'ятках ширина вагається від 60 до 87 см, а висота від 128 до 158 см. Лише двоє врат (Радруж і Воля Добростанська) сягають півтораметрової висоти. Щоб людина середнього росту могла вільно пройти, отвір мусить бути вищий: отож, такі врата не могли закривати собою цілого отвору одвірків, вони були привішені може з деяким відступом від землі, а зверху був також вільний простір. У 1592 р. Львівське ставропігійське братство проектувало поставити царські врата на три лікті завширшки, на чотири — заввишки, з хрестом (значить, більш-менш 180 × 240 см), а «одверие же вышше якоже подобает»¹⁷

Нам відомі лише дві надвратні ікони «Нерукотворного Спаса» з відповідно вирізаним профілем знизу, що відповідає профілю врат (Либохора і П'яткова Руська). Невідомо тільки, чи ікони знаходились безпосередньо над вратами, чи на деякій відстані.

6. Царські врата з с. Домажир. Деталь.
Середина XVI ст.



7. Иконостас з Успенської церкви у Львові.
Деталь. 1638 р. (тепер — у Грибовичах Великих).



За браком речових матеріалів немає також можливості встановити, чи обов'язково тоді вміщували хрест на завершенні врат, бо до нашого часу збереглося дуже мало середніх стовпчиків. Цікаво, що на деяких стовпчиках з тих, що заціліли, є гнізда, задовбані на хрест.)

Тільки на вратах з Холмщини (КПД) хрест вміщений в обрамленні врат на тлі заокругленої дошки. Отож, ікона могла без перешкоди бути безпосередньо над вратами. Якщо взяти до уваги, що врата завжди закінчувались хрестом, то ці ікони могли бути розміщені вище, але не виключено, що в надвратній іконі були спеціальні вирізи на хрест, як то іноді зустрічається в російських іконостасах. Російські царські врата часто бувають без хреста. В надвратній іконі з Либохори і П'яtkової Руської такого вирізу немає. Решта численних, відомих нам, ікон «Нерукотворного Спаса» (XVI ст.) має прямокутну форму, отож вони вже тоді входили до складу святкового ряду, як це характерно для іконостасів XVII ст. Чи існували ще якісь додаткові ікони або чисто різьбярсько-орнаментальні утвори, що заповнювали б надвратний простір, — про це ніяких свідчень не маємо.

Посередині врат звичайно буває планка або стовпчик, прикріплений до однієї із стулок. Планки, як правило, мають зрізані грані, а стовпчики — гладкі, півкруглі, деколи різьблені в скрути. Траплялись врата без планок і стовпчиків посередині. Дуже рідко на завершенні врат буває ажурний орнамент. Іноді врата мають ще додаткові декорації у формі розеток або гладких півкулястих гудзиків, розміщених по кутках і посередині рамок та у відповідних місцях на середній планці. Ці декорації дуже давньої традиції; виступають, між іншим, у цій же формі на «Сигтунських» бронзових візантійських воротах у Софії Новгородській (XI—XII ст.)¹⁸ і на золотих медальйонах-бармах часів Київської Русі¹⁹. «Сигтунські врата» своєю будовою, поділом на шість заглиблених площин в орнаментованих рамках вказують, що й форма царських врат виводиться з цієї самої мистецької традиції.

Ікона «Нерукотворний образ» з Жогатина (початок XVI ст.) має обабіч шість сцен з життя Онанія (який, за текстом легенди, хотів намалювати, але безуспішно, портрет Христа; в зв'язку з цією певдачею був створений «Нерукотворний образ»). Ікона знизу обрізана, але залишився слід, що надвратний виріз в іконі був півкруглим. Дві інші ікони з Либохори і П'яtkової Руської походять уже з кінця XVI ст., і їх вирізи, посередині загострені відповідно до форми врат, свідчать, що містились вони в одвірках.

Зображення на вратах вміщувались у задовбаних ковчезних прямокутних рамках, але бувають випадки, що дошки гладкі, без задовбань. Верхні кадри зображень звичайно на відповідній висоті дещо звужені і заокруглені. Це звуження буває різноманітне, як правило, незначне, але трапляється майже на половину стулки.

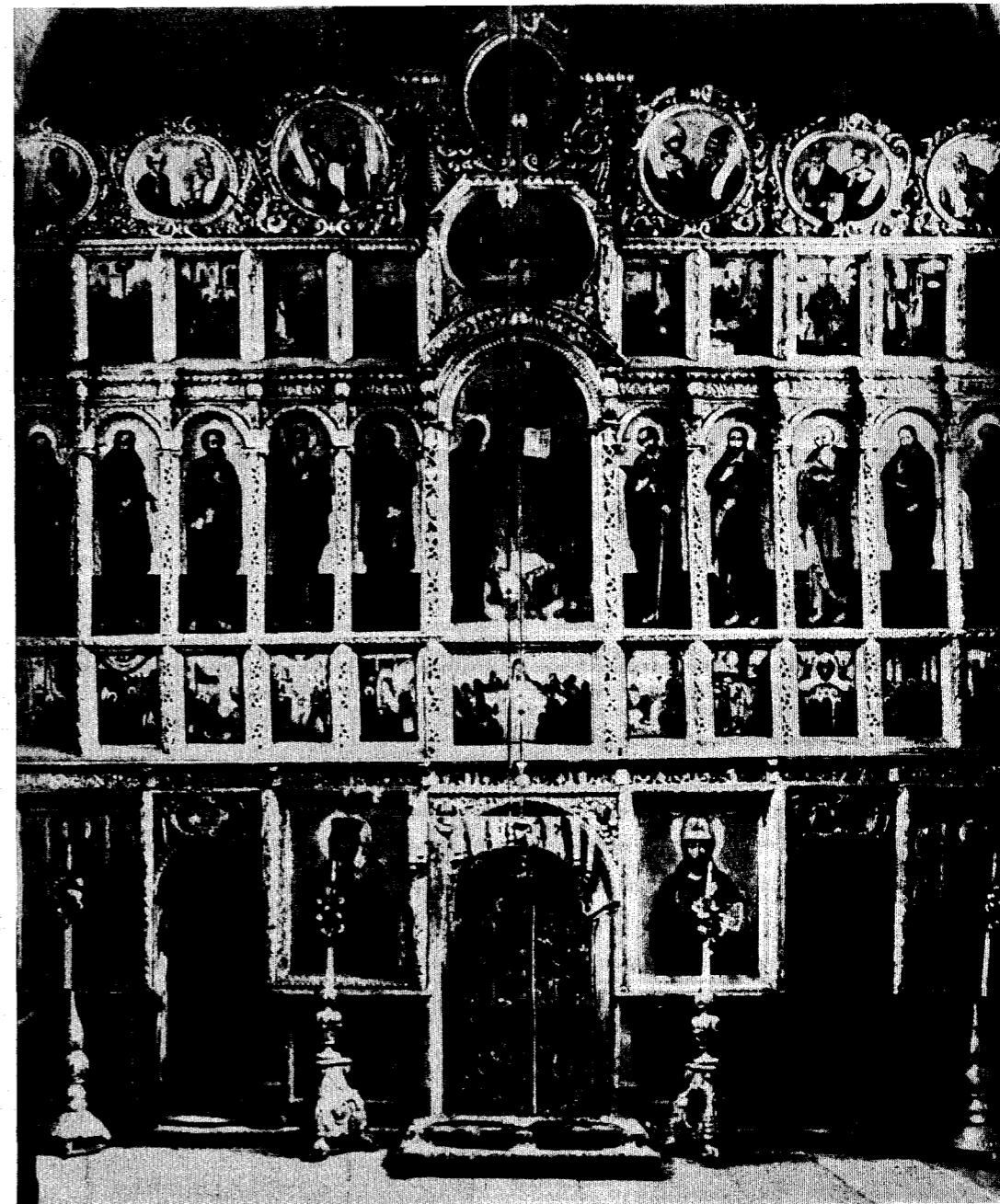
Ковчезні рамки довкола зображень у старіших пам'ятках здебільшого декоровані гравірованим орнаментом. Це галузка стилізованих листочків, або стьожки, що обігають кругом прута, або поодинокі листочки в окремих перегородах. В другій половині XVI ст. з'являється тиснений, злегка

пластичний орнамент, переважно у вигляді хвилястої галузки з закрученими паростками або листочками, рядок гудзиків, плетінка. Всі ці орнаментальні деталі на царських вратах такі ж самі, як і в усіх тогочасних іконах.

В українських іконах до кінця XV ст. тла, рамки і німби-сйива звичайно гладкі, без орнаментики. Лише на деяких з них, здебільшого з однофігурними зображеннями, на німбах є скромний, майже непомітний, ледь гравірований орнамент. Орнамент на іконах — явище, мабуть, пізніше. Як відомо з літописних джерел, тла ікон ще від часів Київської Русі покривали срібними або золотими металевими шатами, оздобленими не лише багатим орнаментом, а й коштовним камінням. Такі шати були дуже популярні аж до новіших часів, головню в російському мистецтві. А на Україні протягом XV—XVI ст., мабуть, внаслідок зубожіння, металеві шати не були вже поширеним явищем, принаймні старіші за XVII ст. не збереглися. Та й на самих іконах немає слідів від прикріплення шат. Переважна кількість зацілілих ікон походить з сільських церков, які звичайно були вишосажені бідніше. Ікони з шатами частіше траплялися в заможніших середовищах — в містах, але всі вони пропали під час нападів різних загарбників, про що, наприклад, маємо неодноразові свідчення в актах Львівського ставропігійського братства. У бідніших, головню сільських церквах, замість шат давали іконам срібні або золоті німби і тла, а орнамент переносили на ікону. Важко уявити, якою була ця орнаментика на іконах до кінця XIV ст., бо у нас такі ікони не збереглися, а орнаментика російських ікон з цього боку не досліджена ні на самих іконах, ні на їхніх шатах.

Німби ікон XV ст. мають гравірований орнамент. Це легкий неглибокий прорис гострим вилом переважно геометричних візерунків, виконаних з допомогою лінійки і циркуля. Найчастіше — це квадратна, скісна або трикутна решітка з поодинокими, подвійними, деколи й потрійними лініями, поглиблених на перехрестях уколами штифта. Додаткові такі уколи бувають ще й на площині решітки, недалеко від кутків. Дуже часто берег німба також прикрашений рядком таких уколів. Нераз (наприклад, на ангелах з Дальови) решітка збудована не з простих ліній, а з перехресних кіл (такий орнамент відомий на Русі ще з XII ст. з фрески «Нерукотворного Спаса» в Нередиці). Іноді лінійна решітка скомбінована з відтинками кола («Богородиця» з Берегів Долішніх). Для світлових ефектів вживали ще комбінацію полірованих і матових площин орнаменту. Крім решіткового орнаменту на німбах ікон XV ст. є ще зрідка проміжний орнамент у формі двох-трьох рядків трикутників, гравірованих однією або подвійною простою чи хвилястою лінією, або ж кілька рядків заокругленої луски. На німбах з хрестом в іконах «Пантократора», «Нерукотворного Спаса», намісного Христа і цілофігурного Христа-вчителя буває звичайно дещо інший орнамент у вигляді двох переплечених галузок з тонкими листочками по боках, з глибокими уколами на кінцях листків і рядком уколів посередині німба між галузками. Орнаментика німбів ікон XV ст. (головню решіткова) запозичена з металевих шат. Вона повторюється також, але у дещо спрощеній формі, на сйивах фігурного шитва XV—XVI ст.

8. Іконостас П'ятницької церкви у Львові.
Близько 1648 р.



Наприкінці XV ст., а передусім в першій половині XVI ст., змінюється техніка і стильовий характер орнаментики в іконах. Орнамент перестав бути ледве помітним, а, навпаки, своїм глибоко гравірованим у ґрунті прорисом ефектно кидається у вічі. Відтепер він покриває рамки, тла і німби ікон у таких комбінаціях: рамки, тла і німби; рамки і німби; тільки тла; тільки німби. Змінюється і збагачується також репертуар орнаментальних мотивів. Орнамент тла — це звичайно решітка, але вже іншого характеру, ніж у німбах XV ст., бо тепер вона переплетена з гладких поодиноких чи подвійних смужок в квадрат або навскіс у ромби, з розеткою, колом чи хрестиком у перегородках. Замість давнього матування застосовується насічка зигзагом, виконана вручну або рулеткою. Бувають випадки, що й сама решітка виконана рулеткою. Такий решітковий орнамент дуже поширений у готичному мистецтві, а пізніше часто зустрічаємо його на декорованих плоскорізьбою колонах в деяких ренесансних будівлях Львова XVI ст. Треба думати, що саме тут слід шукати джерела орнаментики наших ікон.

У німбах в той час цілком зникає решітка, а поряд з давнім променістим декором з'являється хвиляста галузка з закрученими листочками, а часом і рядок розеток, піврозеток, чи сердець, укладених у змінних напрямках. Найбільш характерний орнамент тепер на обрамленні. Це передусім акантові листочки довкола гладкого або сучкуватого із зрізаними галузками прута, навинена спіралью стьожка кругом прута і поодинокі листочки в окремих перегородках. Тло цього орнаменту буває також звичайно посічене рулеткою. Зрідка виступає ланцюжкова плетінка з двох прутів, а також різні форми намиста.

Орнаментика німбів ікон XV ст. стильово споріднена з візантійським мистецтвом, але орнаментика обрамлень українських ікон першої половини XVI ст. йому не відома, можливо, вона перебуває в деякому зв'язку з декоративними мотивами, поширеними в західному мистецтві. Найчастіше зустрічаємо її в обрамленнях готичних мініатюр. Встановити точно, коли ця орнаментика з'явилася на наших іконах, досить складно, через брак датованих пам'яток цього часу, але приблизно можна прийняти останню чверть XV ст.

Всі досі розглянуті різновиди орнаментики не застосовувались у царських вратах, бо німби і тла зображень там невеличкі. Царські врата мають орнамент лише на обрамленнях (Радруж, Плав'я, Криве, Домажир).

Техніка і стиль орнаментики в іконах знов змінюються десь на початку другої половини XVI ст. Цей орнамент дещо пластичний, тиснений у ґрунті матричною формою або формований вручну, він виразно наслідує металеві шати, виконані в техніці карбування. У сьйвах виступає звичайно хвиляста галузка з закрученими листочками або рядок кружечків, на тлах — квадратна чи ромбовидна решітка з розетками, хрещики в перегородках, хрещики без решітки, також безсистемний, але гармонійно скомпонований орнамент із закруток безконечної галузки чи «вужика» або подібний до цього орнамент, складений з дрібних галузок у формі латинської літери S. На рамках ікон виступає орнамент у формі безконечної хвилястої галузки з закрученими стилізованими листочками — «бігунець», подібний

до нього орнамент з відтинків галузки у формі букви S, рядок круглих, гладких гудзиків, тощо.

У другій половині XVI ст. орнамент на деяких іконах виконаний в обох техніках: гравірування і тиснення. Про час появи тисненого орнаменту орієнтують нас приблизно деякі датовані ікони, наприклад: «Успіння богородиці» (1547) з Смільника (художника Олексія) і «Намісний Спас» (1565) з Долини (художника Дмитрія) мають ще гравірований орнамент, але ікона «Благовіщення» (1579) «Федуска, маляра із Самбора» і датовані 1586 роком («Страшний суд») ікони з Кам'янки-Бузької та половинка воріт (1587) з Винників поблизу Жовкви мають уже тиснений орнамент. Характерно, що іноді орнаментика більш давнього типу виступає і в пізніших пам'ятках водночас із повнішою орнаментикою*.

На українських іконах XVI ст. трапляється деколи ще один тип орнаментики, а саме ренесансний. На особливу увагу щодо цього заслуговує фрагмент царських врат із Сушиці Великої, які з усіх зацілілих у нас такого типу пам'яток були найбагатше оформлені. Їх орнамент дуже близький до орнаменту Пересопницького євангелія (1556—1561)²⁰. Мініатюри з зображенням євангелістів у Пересопницькому євангелії обрамлені широкими орнаментованими рамками, причому в кожного євангеліста виступають інші рослинні орнаменти. Ми сплинемо лише на орнаменті св. Луки, бо саме він дуже подібний до орнаменту євангелістів сушицького фрагмента. В обох пам'ятках у верхніх і нижніх частинах обрамлень є самостійний орнамент, скомпонований інакше, ніж на бічних рамках, — це галузки з листочками, що виходять від центральної квітки на всі боки і хвилястою лінією заповнюють площину рамки. Бічні орнаменти складаються в Пересопницькому євангелії з трьох, а в сушицькому фрагменті — з двох кадрів, розділених злегка вигнутою смужкою. Сам орнамент — це вертикальна рослина симетричної будови, що виростає з кустика листочків. Орнамент кожної рослини дводольний, укладений у формі серця, передусім у нижній частині. Пересопницький орнамент має мотив вазона у формі келиха і перспекву перев'язку орнаменту, — сушицький без такої перев'язки, а три листочки внизу укладені так, що нагадують вазон. Характер стилю орнаменту в обох пам'ятках уже виразно ренесансний²¹.

Згадані орнаменти можна вважати одними з перших ластівок проникання впливів ренесансного мистецтва в українське. Мотив рядка похилених листочків, що є на поперечних рамках між поодинокими кадрами зображень сушицьких врат, також відомий у цій формі в західноєвропейських рукописах ще від середньовіччя²².

Іконографічні зображення сушицького фрагмента належать пензлю непересічного майстра мініатюрного письма, вони кращі від пересопницьких, в яких вражають дещо завеликі голови, досить твердий рисунок і колорит.

Близька стильова спорідненість названих пам'яток свідчить про те, що обидві вони вийшли з однієї мистецької школи мініатюристів. Красно-мовним також є факт, що писарем Пересопницького євангелія був «Михайл Василевич із Сянока», а Сушиця Велика недалеко від Сянока. Можливо, зв'язки якісь були в той час між монастирями в Сушиці і Пересопниці.

Орнамент сушицького фрагмента гравірований і водночас злегка модельований. Це свідчить також, що врата походять з другої половини XVI ст., коли відбувався процес відходу від чисто гравірованих орнаментів на іконах до більш пластичних. Сушицький орнамент має ознаки перехідної стадії в розвитку тодішнього орнаменту.

Ми докладно розглянули орнаментику ікон, оскільки вона допомагає не лише датувати мистецькі пам'ятки, а й виявляє зв'язки між різними мистецькими середовищами та окреслює міру творчої залежності чи самостійності деяких ознак стилю.

Іконографічні зображення на царських вратах кінця XV—XVI ст. бувають у нас чотирьох відмін. Найтиповіші — це врата зі сценою «Благовіщення» та чотирма євангелістами, рідше зустрічається з «Благовіщенням» і з Василієм Великим та Іоанном Златоустом, а винятково, всього по одному зразку, — тип з самими євангелістами (Холмщина, КПЛ) і тип з «Причастям апостолів» та чотирма євангелістами (Домажир). Навряд чи знайдуться ще інші іконографічні відміни врат тих часів, бо збережені пам'ятки імовірно їх вичерпують. На обрізаних фрагментах врат XVI ст. з Гузієва з зображенням Василя та Іоанна «Благовіщення» не збереглося, але гадаємо, що воно там було за аналогією цього типу до врат початку XVII ст. з Жджанної.

Наявність іконографічних зображень євангелістів, авторів літургії і «Благовіщення» на малярських вратах логічно обгрунтована і зрозуміла. Тут читається євангеліє (благовістя), через царські врата слухається служба, так само вмотивований сюжет «Причастя апостолів», бо тут відбувається причастя віруючих.

Для середньовічного мистецтва, а передусім для візантійського, в якому були до певної міри усталені іконографічні схеми зображень, розгляд іконографічних тем — дуже важливий засіб виявлення творчих досягнень у даному середовищі, а також взаємодії між середовищами. Крім цього, іконографічні дані дозволяють деколи визначити час походження пам'ятки*.

Вважаємо за потрібне детальніше спинитись на іконографічних схемах, які бувають на українських царських вратах.

«Благовіщення»** у візантійському монументальному мистецтві — у мозаїках і фресках — було часто поділене на два окремі зображення, які містились на привітарних стовпах. В такий спосіб ця сцена зображена і в Софії Київській. З церковних стін вона перейшла на царські врата, і далі зберігаючи розподіл надвоє.

Уже в найдавніших пам'ятках мистецтва було два іконографічні варіанти композиції «Благовіщення». В першому сцена відбувається в кімнаті, богородиця тримає в руках пряжку або веретено. Композиція другого «Благовіщення» біля криниці («У источника»), так званого «Передблагівіщення» — постала під впливом тексту апокрифічного протоевангелія Якова. Цей, другий варіант є і у фрескових розписах Софії Київської. Але ще за часів середньовіччя друга схема «Благовіщення» починає зникати, натомість збагачуються малярські й іконографічні подробиці першої. Отож, розглянемо докладніше саме цей тип композиції «Благовіщення», тим

більше, що якраз він один виступає на наших царських вратах. Від початку розвитку цієї іконографічної схеми «Благовіщення» існує дві традиції: сирійсько-палестинська, де богородиця сидить, та еллісько-візантійська, де богородиця стоїть. Переважно богородицю зображають з правого боку, а архангела — з лівого. Богородиця звичайно з пряжею в руках — архангел застас її за роботою. В композиції, де богородиця стоїть, є також дві відміни: богородиця, простягаючи руки, пасивно віддається волі божій, або висунутою з-під одягу правою рукою виявляє збентеження, вагання і задуму. В лівій руці буває деколи пряжа. Згодом, дець близько XII ст., особливо на Заході, починають частіше малювати богородицю з книжкою на пульті, а побіч ставлять вазон з квітами²³.

Від найдавніших часів архангела у «Благовіщенні» зображали в ході, коли він великими кроками наближається до богородиці. Зміна на поставу спокійну, стоячу, приходить пізніше, але ця форма не була така поширена, як перша. Первісно, передусім в орієнтальній традиції, одяг ангела був скромний, на взір хлопця з хору, але пізніше малюють його в царській одязі, обшитій самоцвітами.

Афонський підручник «Єрмінія», який зафіксував з давніх-давен усталені типи і схеми композицій, що якоюсь мірою впливали і на українське мистецтво, подає такий опис сцени «Благовіщення»: «Будинок, а Пречиста стоїть перед стільцем, в одній руці тримає вона шовк, навинчений на веретено, другу простягає до ангела. Архангел Гавриїл стоїть перед нею, правою рукою він благословить її, а в лівій держить посох. Над будинком небо і з нього сходить св. Дух в промінні на голову Пречистої»²⁴.

На найстаріших українських царських вратах маємо, як і на іконах, дві схеми композиції «Благовіщення» — з стоячою і сидячою богородицею, але переважає, наскільки можна мати уявлення з досі відомих пам'яток, схема з стоячою богородицею. У сидячій позиції вона зображена лише на двох вратах: з Винників (кінець XV ст.) і з села Кривого (кінець XVI ст.). На вратах з Винників богородиця звернена до ангела, з пряжею в руках, а на вратах з села Кривого — сидить плечима до ангела з оберненою головою, в руках у неї книжка. В усіх інших вратах богородиця стоїть, звернена до ангела. У двох пам'ятках права долоня висунута з-під одягу близько голови, а ліва рука опущена з пряжею (Радруж, Сушиця Велика), у двох випадках богородиця стоїть, простягнувши вперед обидві руки (Плав'я, Воля Добростанська), в одному випадку одна рука простягнена, а друга лежить при поясі (Бусовисько). Книжка вже відома дець близько середини XVI ст. (Воля Добростанська), вона там лежить закрита на столі. Другий випадок з книжкою — на вратах з Кривого, де богородиця держить її розкрито.

Архангел постійно зображений зліва, в ході, права рука простягнута для благословення, в лівій держить посох. В одному випадку у ангела в руці два посохи (Гора), а деколи він зовсім без посоха (Криве, Плав'я). Останнє явище спостерігається вже пізніше, ближче до кінця XVI ст.

Небо з промінням над богородицею маємо у вратах з Волі Добростанської, Радружа, Сушиці Великої і Бусовиська, у вратах з Плав'я і Кривого його немає. Як було в інших вратах, не відомо, бо вони збережені неповно.

Збираючи разом усі іконографічні подробиці зображення «Благовіщення» на українській території, можна прийти до висновку, що в XV—XVI ст. не було єдиного, усталеного зображення «Благовіщення». Тут паралельно виступають різні композиції. Щобільше, навіть один і той самий автор (врата з Кривого і Плав'я) по-різному зображує богородицю. Усталену форму має лише композиція архангела. Зображення завжди відбувається на тлі багатой архітектури, земля вкрита травою, незважаючи на те, що стоять стільці і столи біля богородиці. Відкрите небо з промінням — це також непостійне явище в композиції, хоча, мабуть, більш типове для давніших пам'яток.

В одному лише випадку на вратах з Домажира (друга половина XVI ст.) замість сцени «Благовіщення» — двійчасте «Причастя апостолів». На обох ступках Христос у традиційному античному одязі стоїть ліворуч, а компактні групи апостолів — праворуч, на тлі архітектури*.

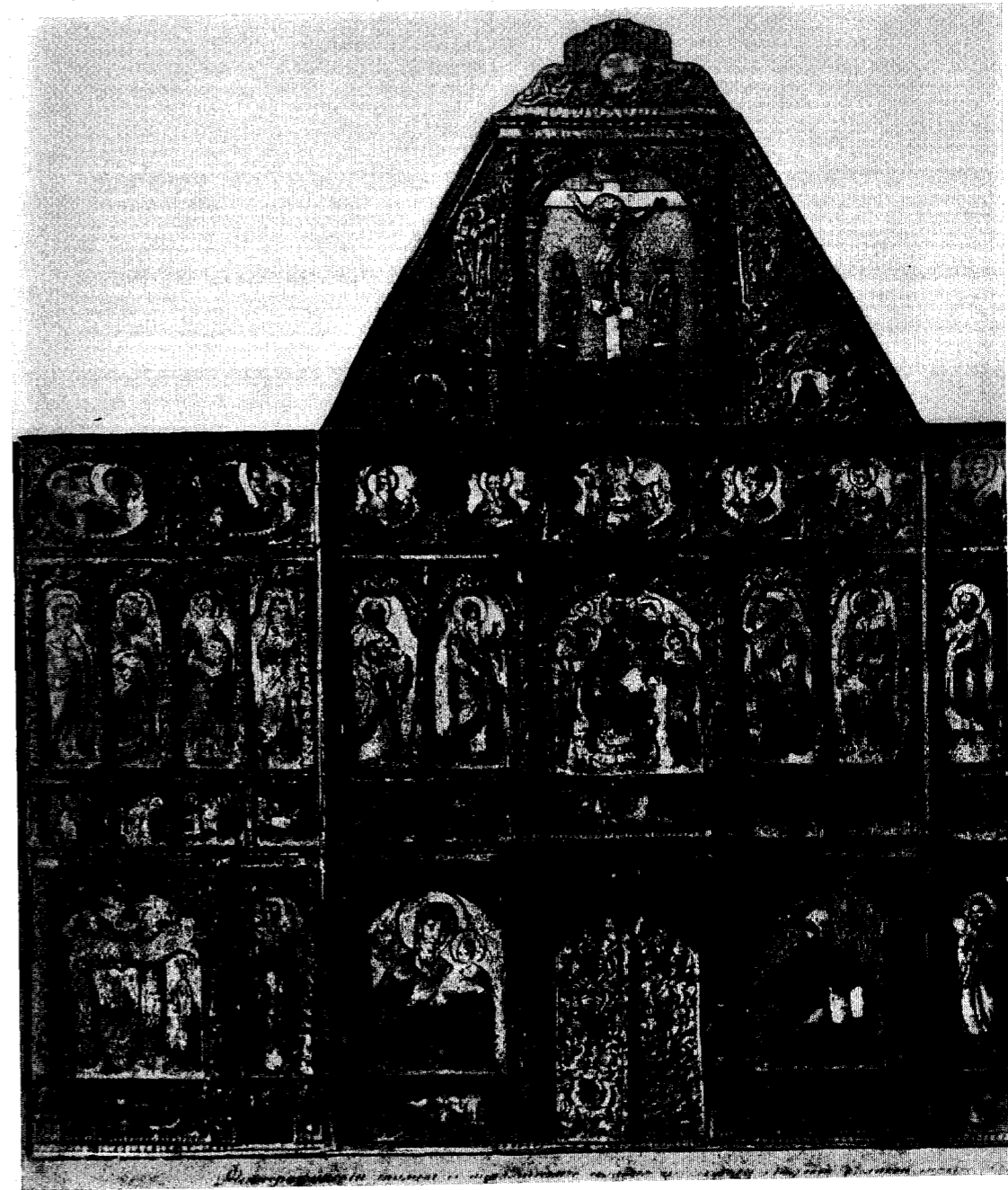
На царських вратах зображення «Причастя» з'явилося, мабуть, аж тоді, коли іконостас почав зростати вгору і тим самим закривати «Причастя» на стінах апсиди. Не виключено, що первісно воно було на надвратній іконі («сень»), а згодом перейшло в кадри самих врат. В північноросійському мистецтві такі врата відомі від XIV ст.²⁵ На українській території єдині досі відомі врата з сценою «Причастя» походять з XVI ст. Чи це зображення було частим явищем в період між мозаїками Софії Київської та XVI століттям, не відомо, бо жодних пам'яток немає. Але традиція «Причастя» ще жила навіть у XVII ст., як свідчить про це ікона «Страстей Христових» з Раделичів 1620 р. (ЛМУМ).²⁶

Композиція «Причастя» на царських вратах з Домажира відмінна від мозаїк Софії Київської, вона ближча до фресок остерської Старгородської божниці, де апостоли уставлені в дворядові групи²⁶. Аналогії з інших територій знаходимо на заслоні в церкві Кастелло Арквато та на плаццанці в Салоніках²⁷. Христос вміщений зліва на обох ступках, а апостоли стоять не в один ряд, але дуже компактними групами. На першому плані по два апостоли, а за ними видні голови решти апостолів, обійняті одним спільним сльвом. Тло архітектурне.

«Причастя апостолів» на іконі «Страстей Христових» поділене також на дві сцени. В обох сценах Христос у білому архісрейському одязі стоїть праворуч на підвищенні біля стола й подає хліб і чашу апостолам, які розташовані групами в два ряди. Тло архітектурне. Виходить, ця композиція тієї ж традиції, що композиція домажирських врат.

Наявність «Причастя апостолів» у групах в українському мистецтві XVI—XVII ст. свідчить, що в період між остерськими фресками і XVI ст. мусли існувати на нашій території ще й інші пам'ятки того ж типу; хоч вони не збереглися, але їхня традиція живе. Посередньо свідчать про те також пам'ятки давньоруського мистецтва на території Росії. В російських іконостасах «Причастя апостолів» переважно було зображене на надвратній іконі («сень») і часто зображалося на самих царських вратах. Царські врата північноросійського провінціального письма XIV—XV ст. в збірці Російського музею²⁸ мають «Причастя апостолів» остерського типу з апостолами також у дворядових групах.

9. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVII ст. (лига мідна модель).



Евангелісти

Друга тема, яка постійно виступає на царських вратах, — це зображення евангелістів. Образ автора, писаря з символом натхнення — музою, був популярний в елліністичному мистецтві. Він походить, мабуть, ще з Єгипту, де писарі мали велике значення. Роль писарів ще більше зросла в пізніших християнських монастирях, де переписування книг було одним з основних занять.

Найдавніші відомі зображення евангелістів — це мініатюри в рукописах, у фронтисписах до зачат евангелій. Вже одні з перших відомих рукописних евангелій з мініатюрами (Сирійське евангеліє Равули 586 р. і Романське евангеліє кінця VI ст.) мають три схеми зображення евангелістів: у формі погрудних медальйонів, як сидячі писарі, і в стоячій поставі. Зображення в медальйонах, хоч тут і там зрідка виринають, у візантійському мистецтві не стали типовими. Вже від старохристиянських часів переважають в мініатюрах два головні типи: сидячого евангеліста, що пише, і стоячого. В одних і тих самих пам'ятках не завжди зберігається однорідність зображень. Деякі з них мають лише сидячих, інші лише стоячих, а треті і тих і тих. Не можна також дані форми зображень зв'язувати з поодинокими евангелістами, але з усіх найчастіше стоїть евангеліст Іоанн. В IX—X ст. типи зображень евангелістів усталились і доповнилися різними подробицями.

В рукописах евангелісти сидять звернені вправо, до текстів своїх евангелій, але бувають і такі випадки, що вони сидять фронтально. Тло зображень може бути абстрактно порожнє або архітектурне. Первісно архітектуру творить лише арка на колонах, але пізніше виступає на другому плані композиції різноманітна архітектура елліністичного типу в кулісових ракурсах, що означає дію в кімнаті. В таких композиціях вже завжди буває столик з писарським приладдям та примонтованим на ньому пультом з розкритою книжкою або аркуш пергамену. Книжку чи аркуш, в яких евангелісти пишуть, тримають вони звичайно на колінах. Натхнення до писання сходить на них зверху у вигляді отвореного неба, з рукою або з символами евангелістів, що є посередниками натхнення. Лише евангеліст Іоанн зображений не раз, згідно з текстом «Апокаліпсиса», на тлі гористого пейзажу Патмоса, з печерою в скелі, в якій сидить деколи сам, а частіше там його молодий учень Прохор. Поодинокі евангелісти без особливої послідовності зображалися по-різному: один з них пише, другий читає, третій слухає голос неба в задумі, а Іоанн звичайно диктує Прохорові в екстазі натхнення.

Тип зображення стоячих евангелістів не такий частий і згодом майже зовсім вийшов з ужитку. Він може бути строго репрезентований у фронтальній поставі або у класичній позі античного філософа, зверненого дещо вбік, наче у ході, з поглядом, спрямованим у розкриті книжку, що має в руках. Ця остання відміна дуже часта в сирійських і вірменських пам'ятках і походить, мабуть, з Малої Азії. Нераз в одній і тій самій пам'ятці бувають водночас обидві відміни стоячого типу.

(Мистецькі символи евангелістів (ангел, лев, віл, орел) постали у відповідності до тексту візії Єзекіїла і початково навіть не стосувалися евангелістів, тільки Христа як персоніфікації божих прикмет. Людина (ангел) —

Царські врата
з с. Пациків. Кінець XVII ст.



олюднення, лев — всемогутність, символ царської влади, віл — жертва, священство, орел — ласка св. Духа, причому часто зображували з крилами також лева і вола. Пізніше на підставі алегоричної числової гри приклали ці символи до євангелістів — спочатку без усталеної послідовності в довільному порядку, яка тільки пізніше була визначена (Матвій — ангел, Марк — лев, Лука — віл, Іоанн — орел).)

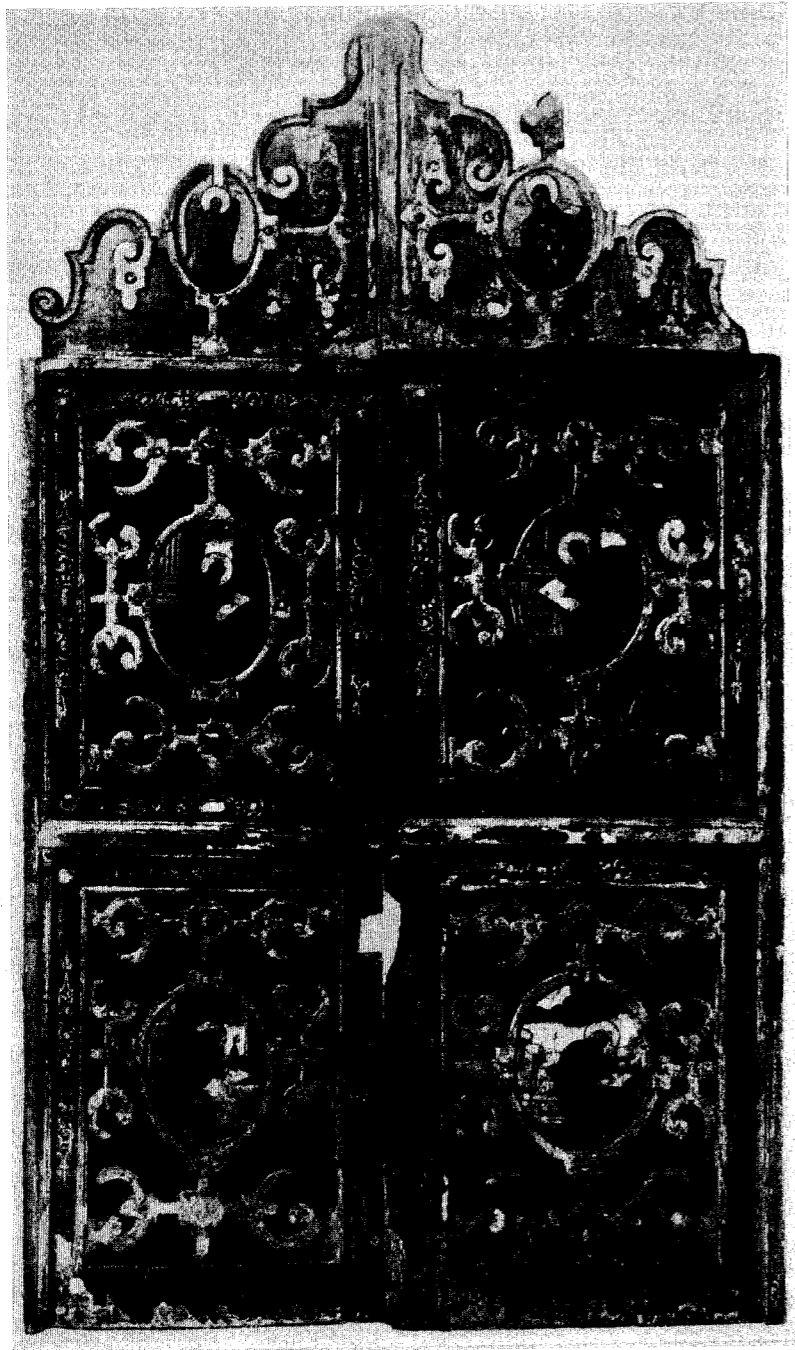
Згадані символи, мабуть, східного походження, але у візантійському мистецтві вони поширились досить пізно (XI—XII ст.). В літературних джерелах про них згадується вже, мабуть, від II ст. Найдавніше східне зображення символів відоме в мистецтві з V ст. (Бавіт, Єгипет). На Заході символи без євангелістів з'являються вже в найстаріших римських мозаїках (Санта Пуденціана, Санта Сабіна, Санта Марія Маджіоре, Санті Косма е Даміано). Звичайно їх вміщували на триумфальній арці церкви. Дуже популярними вони були в зображеннях Пантократора (Маєстас Доміні), де розташовувались з зовнішнього боку маңдорли по кутках — самостійно або з євангелістами. Одні з перших зображень євангелістів з символами маємо в церкві Сан Вітале в Равенні. У візантійському монументальному мистецтві євангелістів містять постійно на трикутних пандантивах головного купола*.

Афонська «Єрмінія» рекомендує зображувати євангелістів в сидячому положенні, коли вони пишуть в книжках початкові слова своїх текстів. Іоанн має сидіти в печері і диктувати Прохорові. Біля євангелістів належить малювати їх символи з євангеліями. Євангелісти повинні мати такий вигляд: Іоанн — старець, лисий, з довгою бородою, Матвій — старець з довгою бородою, Лука — молодий з кучерявим волоссям, Марк — сивий з круглою бородою²⁹.

Замість євангелістів іноді бувають на вратах зображені автори літургії — Василій Великий і Іоанн Златоуст. До нас дійшли пам'ятки таких врат з другої половини XVI ст. Це цілофігурні зображення в літургічних одежах з книжками в руках. Порядок розміщення цих святих не був послідовно збережений, отож Василій Великий може бути або на правій, або на лівій ступці. Спершу вони були поставлені фронтально, як то було в найдавніших російських вратах, а пізніше — звернені один до одного.

В старохристиянському мистецтві зображення отців церкви відомі в мініатюрі і в монументальному малярстві (Санта Марія Антіква — Рим). У візантійському монументальному мистецтві вони розміщені в церкві звичайно на стінах апсиди у фронтальних цілофігурних зображеннях. Одні з найбільш цікавих — це мозаїки Софії Київської. Пізніше їх перенесено як авторів богослужби на царські врата і до ликів святих у деісусному ярусі іконостаса. У XVII ст., коли архітектура іконостаса стала глибшою і більш пластичною і коли закінчилось формування тематичного складу іконостаса, ці зображення зникають у нас із ступок царських врат і отримують постійне місце на їх одвірках. Не виключено, що зображення авторів літургії були в нас найдавнішою формою іконографічного декору врат, якщо судити по аналогії, що найстаріші зацілілі царські врата стародавньої Русі мають саме ці зображення. Надто мало пам'яток збереглося з XV і XVI ст., щоб можна було з'ясувати, в якій мірі тоді були ще частим

10. Царські врата з Галичини.
Перша половина XVII ст.



явищем врата з авторами літургії поряд з типом царських врат з євангелістами. Можливо, в ті часи паралельно існували обидва типи, про що промовляють неповно збережені врата з Либохори (друга половина XVI ст.) і фрагменти з Гузієва та пам'ятки першої половини XVII ст. Годі припустити, щоб наявність цього типу врат у другій половині XVI ст. була новим явищем, без зв'язку із староруськими пам'ятками. Факт, що в першій половині XVII ст. зображення авторів літургії на вратах рідше, в порівнянні з XVI ст., свідчить про те, що їх традиція тоді завмирає, витиснена зображеннями євангелістів або поєднана з ними в нову іконографічну комбінацію. Зрештою, і ця нова комбінація недовго затримується в XVII ст., поступаючись місцем євангелістам.

Автори богослужби на царських вратах з Либохори і Гузієва звернені один до одного, отже, їх не можна відносити до первісного типу з фронтальним зображенням. В руках у них закриті книжки, які вони тримають симетрично по відношенню до середини врат. Либохорський Василій вміщений на правій стулці, книжка в його правій, прикритій одягом, руці, ліва — на грудях, а Іоани Златоуст не зберігся. Гузіївські врата мають зворотний порядок зображень. Василій на лівій стулці тримає книжку, а правою благословляє. Іоани тримає книжку в правій руці, а ліва на грудях, долонею до глядача. Цікаво, що на одних з наймолодших врат цього типу — на царських вратах з Жджанної (середина XVII ст.) — фронтальні зображення, Василій зліва, Іоани справа. Книжки тримають вони в лівих руках, Василій перед собою — в прикритій одягом руці, а Іоани — у неприкритій руці. Правими руками вони благословляють.

Ми спинились довше на іконографічних зображеннях царських врат XVI ст. не лише тому, що вони є найбільш істотною прикметою врат тих часів, але щоб виявити також тісний зв'язок стародавньої української художньої культури з мистецтвом Київської Русі та пізніше з російським мистецтвом, як і з різними центрами візантійської культури, контакти з якими залишили ті чи інші сліди в нашому мистецтві.

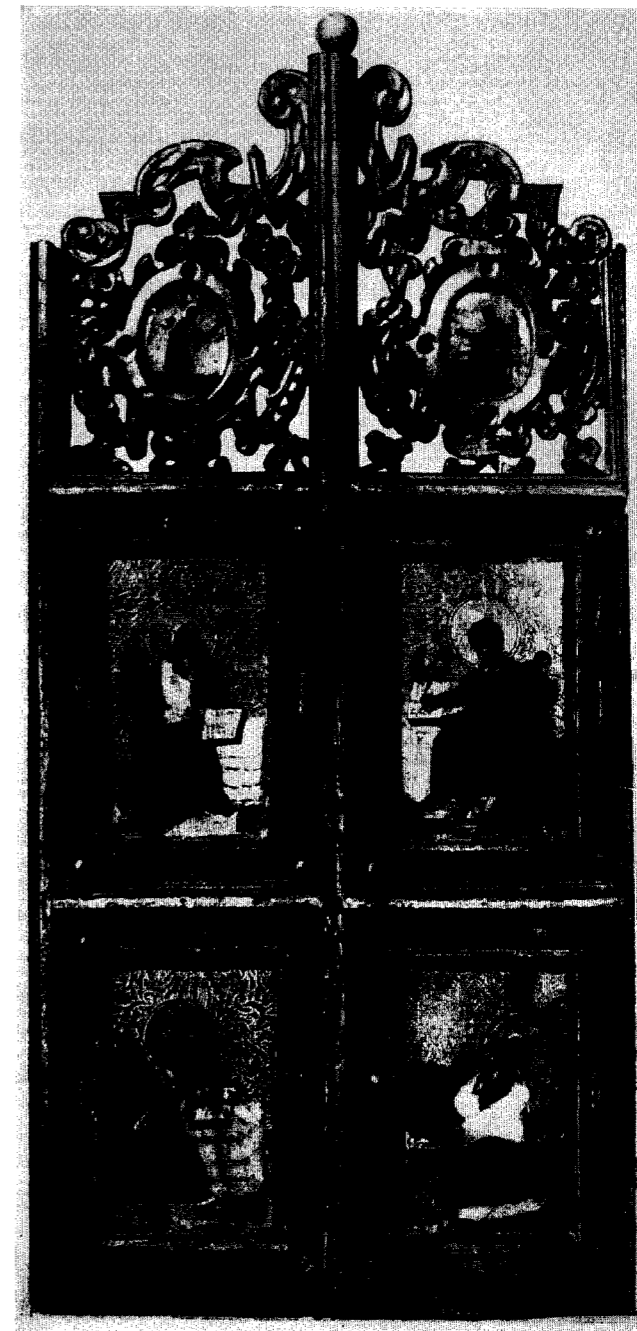
Огляд іконографічних зображень царських врат, загальне їх оформлення, чиста темперна техніка малювання незаперечно свідчать про живі традиції мистецтва Київської Русі, про належність цих пам'яток до сфери впливів візантійського мистецтва. Прищеплені ще за часів Київської Русі іконографічні схеми розвивалися пізніше в російському і українському мистецтві паралельно, черпаючи з спільного джерела і обмінюючись новими іконографічними комбінаціями та мистецькими досягненнями.

Обмеженість теми даної праці, мала кількість пам'яток не дає нам змоги глибше дослідити питання взаємовпливів у російському та українському мистецтві. Однак, якщо взяти до уваги цілий ряд інших пам'яток мистецтва кінця XVI ст. і пізніше, можна навести чимало доказів близької спорідненості обох мистецтв від найдавніших часів. Так, царські врата — російські й українські — своєю загальною будовою й іконографічними зображеннями дуже між собою близькі. Такої форми не знаходимо більше ніде, бо царські врата всіх інших народів, що належали до сфери впливів візантійського мистецтва, якщо можна судити з скупо публікованих матеріалів, збудовані і скомпоновані зовсім інакше. В якій мірі відбувалась

11. Царські врата з с. Сопіт. Деталь.
Перша половина XVII ст.



12. Царські врата з с. Монастирок Оглядівський.
Перша половина XVII ст.



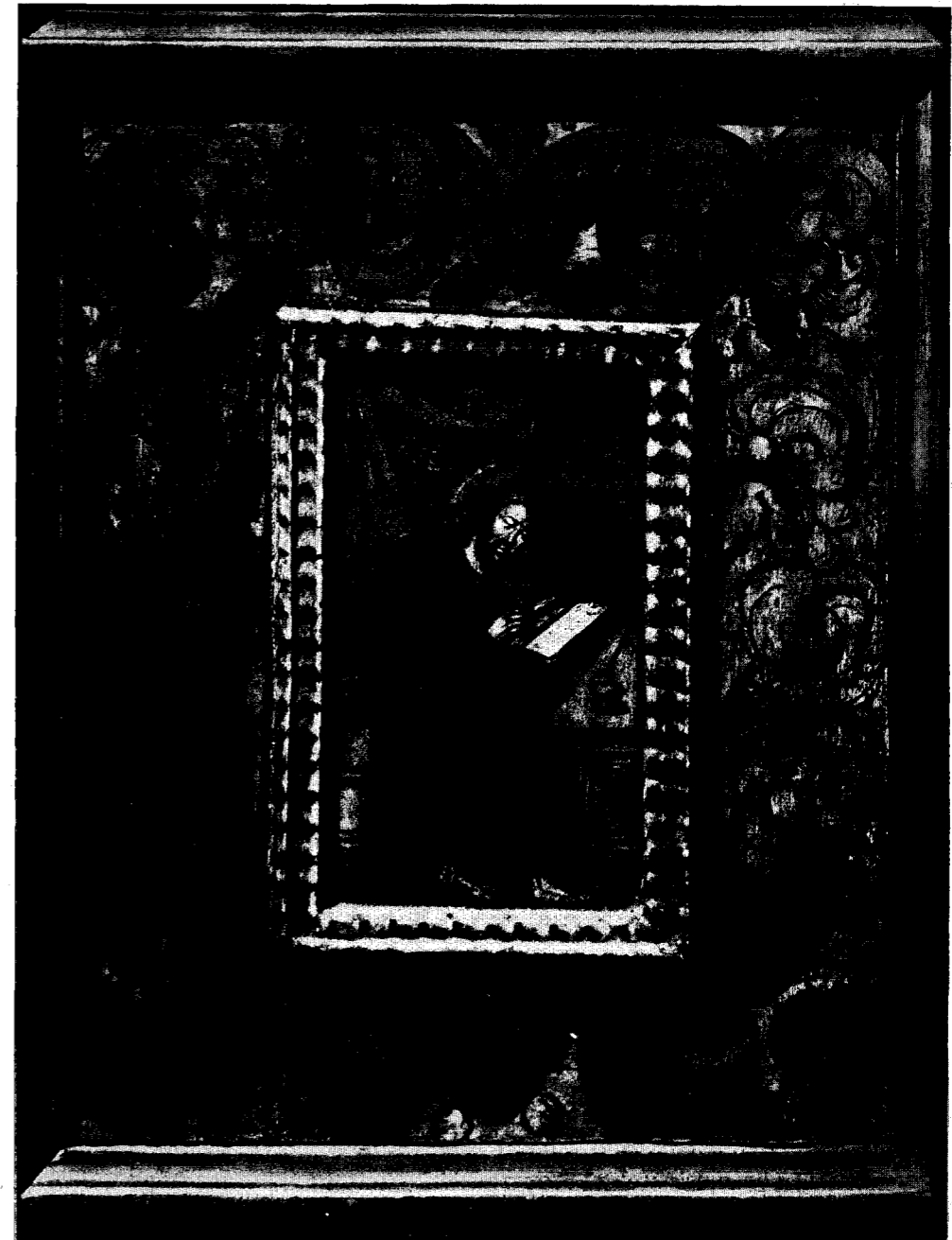
взаємодія між тогочасним мистецтвом Болгарії, Сербії, Афону, Молдавії та староруським, а пізніше — російським і українським, — належним чином не висвітлено. Ще складніше досліджувати ці зв'язки на ділянці нашої теми через брак відповідних опублікованих матеріалів. Тимчасом виявлення таких зв'язків у середньовічному образотворчому мистецтві становить великий інтерес.

Період — кінець XV і ціле XVI ст., з якого походять наші найстаріші збережені царські врата, це вже кінцева фаза розвитку мистецтва в дусі візантійських традицій на українській території і пам'ятки того часу — останній відгомін колишньої величі середньовіччя. Жодне іконографічне зображення, яке є на царських вратах XVI ст., не виникло в той час. Іконографічні типи, введені давніше у різні часи, жили тепер разом, паралельно. Тому на підставі самої іконографії не можна виводити критеріїв для датування поодиноких пам'яток. Наприклад, здавалось би, що домажирські врата з уваги на сцену «Причастя апостолів» можна віднести до найстаріших, бо тематично й іконографічно вони зв'язані з мозаїками Софії Київської й Михайлівського собору та з старішими російськими царськими вратами. Але факт, що «Причастя апостолів» у нас появляється ще й у 1620 р., не дозволяє за іконографічними даними датувати цю пам'ятку раніше. Рисунок композиції домажирських врат дуже близький до рисунка стулки з Винників. Крім того, вони мають зверху ажурну ренесансну різьбу. Отож, враховуючи все те, не слід їх датувати раніше, як на середину XVI ст., що підтверджується також золоченим тлом та срібним гравірованим обрамленням. Правда, рисунок орнаменту ще старого, готичного характеру, який був типовим переважно для українських пам'яток першої половини XVI ст. та частково для дещо пізніших.

Так само стоїть справа з другою іконографічною темою царських врат, а саме з зображенням Василя Великого і Іоанна Златоуста. Ці зображення відомі на найстаріших російських вратах, але на Україні вони зустрічаються і наприкінці XVI та на початку XVII ст., до того ж ще в первісному фронтальному варіанті. Те ж саме можна сказати і про сцену «Благовіщення». Обидва варіанти найстарішого в нас зображення стоячої, а пізніше — сидячої богородиці, відверненої і зверненої до ангела, з ангелом, що стоїть, і в ході — виступають у XVI ст. паралельно, без часової послідовності. Лише окремі деталі з «Благовіщення», як книжка, схрещені руки, квітка в руках ангела в деяких пам'ятках можуть свідчити про те, що ці пам'ятки постали тоді, коли у нас почали з'являтися перші прояви активнішого зацікавлення людиною та її оточенням. А цей інтерес розвинувся не без впливів ренесансного мистецтва, значить приблизно в другій половині XVI ст. Пам'ятки, в яких богородиця в «Благовіщенні» зображена ще з пряжею чи веретеном, слід датувати дещо раніше, тобто до середини XVI ст. Отож, спиратись у датуванні лише на самі іконографічні відомості не можна, вони неодмінно мають бути погоджені з даними, які дає стилістичний аналіз пам'ятки.

Датування пам'яток мистецтва візантійського стилю — це одне з найскладніших питань. Найбільш певні відомості може дати аналіз датованих пам'яток, але їх дуже мало. Маємо лише одну половинку царських врат,

13. Царські врата з с. Кривчиці. Деталь.
Друга половина XVII ст.



датованих 1587 роком. Допомагають нам дещо в цьому деякі датовані ікони, про які ми вже згадували при розгляді орнаментики обрамлень і тла. Але, на жаль, ці дані охоплюють дуже короткий відтинок часу (1547—1586 рр.), тому при визначенні часової атрибуції необхідно вдаватися до стилістичного аналізу.

Стиль у мистецтві як історично і соціально обумовлена спільність ідейно-художніх принципів зазнає постійних змін, нерозривно, всупереч загальним, офіційним, нормалізуючим настановам. На формування стилю даного часу впливає сукупність змін, які несе з собою постійний розвиток життя народу, його класова боротьба, економічні й культурні відносини.

Ми вже мали нагоду показати, які орнаментальні мотиви і в якій послідовності появлялись на наших іконах та приблизно визначити час їх появи. Але, на жаль, за браком датованих пам'яток, важко визначити, коли взагалі з'явилась орнаментика на наших іконах. Треба думати, що це сталося не раніше, як на схилі XV ст. Промовляє за те готичний характер цієї орнаментики. Тоді появлялись також і деякі інші елементи готичного стилю в самих іконографічних зображеннях, архітектурному стафажі, в написах.

Західноукраїнські майстри мали можливість від найдавніших часів безпосередньо стикатися з мистецькою культурою Заходу, і це не лишалося без більш або менш виразних слідів. Про то свідчать такі ікони, як св. Юр на коні (Ступниця), св. Петро і Василій (Лисятинці), св. Юрій і П'ятниця (Корчин), св. Юр на коні (Здвижень — ДМУМ) та ін.

Але є ще одна велика група ікон, що зовсім не мають орнаментики і своїм стилем виразно відрізняються від орнаментованих ікон XVI ст., — їх слід датувати XV ст., а деякі з них може ще й більш раннім часом. Головна різниця в стилі малярства двох століть — XV і XVI — це зовсім інший підхід до розв'язання всіх мистецьких проблем, а передусім в колористиці і в рисунку композиції. Ікони XV ст. трактовані дуже цілоско, поодинокі фігури строго фронтальні у застиглих спокійних позах. Кольорова гама підпорядкована композиції, навіть контрастні протилежні кольори дібрані в таких тонах, що тримають себе у взаємній залежності.

Золото чи срібло в той час рідко заповнює тло композицій, воно відіграє звичайно лише підрядну роль у німбах і зрідка — на обрамленнях. Буває, що навіть німби не золочені, а замальовані вохрою. Тла ікон гладкі, однотонні, вохрові, червоні, зелені і в рідких випадках сині. Щоправда, кольорові тла, зокрема вохрові, виступають також і в XVI ст., але в XV ст. вони у нас є панівним явищем. В композиції ікони XV ст. нескладні, прості й прозорі в усіх складових подробицях. Вражає незвичайна дбайливість в рисунку всіх деталей.

Ікони XVI ст. більш розраховані на зовнішній ефект, завдяки золотим і срібним тлам. Орнаментика щораз більше вводиться на рами, німби і тла і тим збільшується ефектна декоративність, яка нагадує своєю простотою і пишнотою народну вишивку, тканину. Колорит мало згармонізований, яскраві кольори грають, заповнюючи лише рисунок обрисів. Нерозривно синій та червоний кольори різко протиставлені один одному декоративними плямами. Збільшується графічність композиції і твердне характер обрисів у посиленіх чорною фарбою лініях. Постаті і групи виявляють більшу

14. Царські врата з Холмицини. Деталь.
Перша половина XVII ст.



свободу рухів, у композиціях більше повітря й пластики. Нераз у рисунку вправної руки з'являється динаміка й розмах, але немає вже того любовного ставлення до лінії, яке було в XV ст. Чим ближче до кінця XVI ст., тим більше посилюється шаблонність у трактуванні образу. Виразно видно, що це мистецтво на схилі століття втрачає свої животворні джерела і йде до занепаду. Тому не дивно, що починають з'являтися проблиски нового стилю, а саме — реалістичного мистецтва Відродження, яке є запереченням візантійської умовності. В першу чергу стильові зміни виявляються в пейзажах, одязі й побутових деталях³⁰. Ці реалістичні елементи підготували пізніше, в XVII ст., перехід малярства на реалістичні позиції.

В характеристиці стилю українського малярства XV і XVI ст. ми акцентували увагу лише на найбільш загальних ознаках, не розглядаючи докладніше цього важливого питання. Очевидно, не всі пам'ятки усіх мистецьких шкіл мають такий чітко окреслений характер стилю. Є ще цілий ряд пам'яток з ознаками переходу від одного стилю в інший. Це будуть передусім пам'ятки кінця XV і початку XVI ст.

Отож, враховуючи всі дані, які нам дає іконографія і стилістичний аналіз, можемо наші царські врата датувати так: найстарішою пам'яткою є права ступка врат з Винників. Колорит вказує на належність пам'ятки до кінця XV ст. Тла зображень вохрові, на рамках орнаментика готичного характеру. Богородиця з пряжею в руках. З мистецького боку зображення на цих вратах не належать до найкращих, бо фігури мають надто великі голови. До початку XVI ст. можна віднести врата з Радружа, які виявляють переходову стадію від кольорового рішення композиції до графічного. Орнаментика рам готичного характеру, тла вохрові. Богородиця з пряжею в руках. Серединою XVI ст. можна визначити ворота з Домажира і Волі Добростанської, з гравірованою орнаментикою на рамках, з золотими чи срібними тлами, з різьбленим орнаментом на верхній частині. На середину XVI ст. припадає фрагмент з Сушиці з ренесансним орнаментом. Пізнішого часу цілі врата з Сушиці з ренесансним орнаментом і фрагменти врат з Гузієва на темно-синіх тлах, також без орнаментики. З 1587 р. походить ліва ступка царських врат з Винників з тисненим орнаментом. Після цієї дати слід віднести пару врат одного автора з Плав'я і Кривого з реалістичним гірським пейзажем, але з пластичними гудзиками архаїчного типу і гравірованою орнаментикою рам. До цього часу відносимо врата з Холмщини (з музею Києво-Печерської лаври) з самими євангелістами без «Благовіщення», які не мають уже довбаних у дощці ковчезних рам, але рамки накладені, як то почало входити в моду в іконах на схилі XVI ст. і широко було прийнято в оформленні ікон у першій половині XVII ст. За кінець XVI ст. промовляє також твердий і сухий рисунок. На самий кінець століття припадають фрагмент з Бусовиська, врата з Либохори і фрагмент з Гори з тисненим орнаментом і шаблонним рисунком композиції.

Мусимо застеретти ще раз, що всі наші спостереження спираються на досить обмежений матеріал. Царських врат з XVI ст. збереглося небагато, тому можуть бути після виявлення нових пам'яток ще деякі доповнення до наших висновків, не лише щодо побудови врат, а й їх іконографічних деталей, які дадуть змогу точніше датувати окремі пам'ятки.

ПОЯВА І РОЗВИТОК РЕНЕСАНСНИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКІЙ ДЕКОРАТИВНІЙ РІЗЬБІ

На початку XVII ст. в усіх галузях українського мистецтва сталися докорінні стильові зміни. Ці зміни припадають на час посилення визвольної боротьби українського народу, інтенсивного розвитку виробничих відносин, зростання міст та розширення зв'язків як всередині країни, так і зовні. У переході на нові позиції помітну роль відіграли досить сильні впливи мистецтва Відродження, яке в той час поширилось по всій Європі. Вже під кінець XVI ст. були деякі натяки на такі зміни в українському малярстві, зокрема в іконографічних деталях, у спробах реалістично передати пейзаж, а також і в орнаментіці. Проте пове — найраніше і найсильніше проявилось тоді в архітектурі та в зв'язаній з нею декоративній різьбі.

Головним осередком, звідки вийшов новий мистецький рух, був Львів — важливий вузол поживалених торговельних шляхів між Заходом і Сходом. Львівське міщанство на той час виросло в значну економічну й соціальну силу. Багате місто віддавна привертало увагу різних ремісників і митців з широкого світу, які знаходили там вигідне поле для своєї творчої діяльності й заробітку. Особливо посилився їх вплив після великої пожежі, яка була у Львові в 1527 р. Це, власне, й спричинилося до крутого повороту в розвитку його мистецького обличчя. Після пожежі майже нічого не залишилось від середньовічного готичного міста, а його відбудова здійснювалася на рівні нових життєвих і мистецьких завдань, відповідно до вимог нового мистецького стилю. Італійські будівничі й німецькі каменярі-різьбярі, зайняті у Львові при відбудові світських та культових споруд, принесли з собою багатий репертуар ренесансних форм — передусім архітектурних і різьбярсько-декоративних — і пристосовували їх до місцевих традицій.

Українське міщанство, пригнічуване й позбавлене прав польським патріціатом, для захисту своїх інтересів об'єднувалось у братства. Братству при Успенській церкві судилось відіграти особливо велику роль у культурному житті західноукраїнських земель. Щоб успішно протиставитись привабливій пишності латинських костьолів, братство вирішило також перейти на інші шляхи і в мистецтві. Для будівництва нової Успенської церкви був запрошений італійський архітектор Петро Італієць з Лугано, який спорудив її у 1557—1559 рр. На жаль, у 1576 р. церква згоріла і, крім схематичного рисунка тієї церкви на печатці братства, нічого не знаємо про її вигляд, а тим більше про її внутрішнє обладнання. Можливо, іконостас цієї церкви вже мав дещо від мистецтва Відродження.

У місті й на передмістях в другій половині XVI ст. проживало чимало українських малярів³¹, які кількісно мали перевагу над польськими і, мабуть, якість їхньої мистецької продукції була досить висока.

З архівних документів відомий цілий ряд імен українських малярів, що жили у Львові в другій половині XVI ст., але, на жаль, пам'ятки, які дійшли до нас від того часу, не підписані і немає можливості зв'язати їх з цими іменами.

Твори українських малярів успішно конкурували з польськими, навіть у костьолах. Польський архієпископ Соликовський твердив, що українські малярі мають «привід до гордоців і самохвальби і що, на жаль, доходить до нашого слуху, до насміхів з нас, що ми почитаємо й величаємо твори,

виконані їх руками»³². Факт, що твори наших малярів були навіть по костюлах, деякою мірою може свідчити, що вони не мали вже строго візантійського характеру. Соліковський вирішив покласти край перевазі українського мистецтва і розпочав генеральну кампанію проти українських та вірменських митців: заснував у 1596 р. малярський цех і не допустив до нього православних. Щоправда, цим він припинив роботу українських малярів для костюлів, та наші малярі і далі працювали для церков.

Велику роль у поширенні ренесансного мистецтва відіграло також друкарство. Йдучи за прикладом Івана Федорова, братство заснувало друкарню і постачало книжки всій Україні та іншим православним країнам³³. З друкованими книгами Львів уже був знайомий віддавна, ще від часу появи друків Ш. Фіюля та Ф. Скорини. Також віддавна були відомі у Львові західноєвропейські друки і різні «кунстбухи», що їх привозили з собою іноземні майстри. Ці книжки мали вже ренесансне оформлення з ілюстраціями й заставками, виконаними в техніці деревориту або мідериту.

Все це підготувало ґрунт для появи ренесансного мистецтва і мусило остаточно привести до перемоги його принципів в усьому українському мистецтві, що й сталося на початку XVII ст.

Деяке світло на творчу обстановку першої половини XVII ст. кидає історія побудови іконостасів у львівській Успенській церкві, над якими працювали визначні львівські художники.

Братство, приступивши до будови нової церкви в 1591 р., зразу почало дбати про новий іконостас. Виряджаючи в 1592 р. послів до царя Федора Івановича за милостиною на церкву, братство просило, між іншим, ікони до іконостаса, передусім ікони намісні, подаючи їх розміри, та навіть окремий загальний рисунок іконостаса: «А яке о иконахъ, колики и какови во новозиждемый храмъ будутъ... на папери все розчетавъ измѣрене, широта же и долгота, еже и дадеся ко вамъ». Просили ікони тому «понеже въ нас не обрѣтаются искусній зуграфи»³⁴. Однак це була дипломатична хитрість братства, щоб одержати ікони легким коштом. Відповідних майстрів у Львові тоді не бракувало. Зрештою, сам факт виготовлення рисунка проекту іконостаса свідчить, що були художники, які знали іконостасне мистецтво.

В тому ж листі братство просило також допомоги на царські врата, які воно проектувало зробити мідними, золоченими: «врата царския мѣдяна позолочени съ одвериемъ; трехъ локоть широка, висотажъ съ крестомъ четырехъ локоть, одверие же вышше якоже подобаетъ». При тому братство навіть не приховувало наявності митців, бо «на сіе мастераи zde обретають ся, точию злата потреба». В 1595 р., коли вилучено золотарів із львівського цеху людвисарів, було 30 золотарів — самих майстрів, не рахуючи їх учнів і позацехових золотарів некатоліків — українців, вірмен, євреїв та підміських «партачів»³⁵.

Ще у 1593 р. група українських золотарів хотіла вступити до цеху, але їх не прийняли, хоча в той же час у Кракові, де бували деякі українські золотарі на науці, їх до цеху приймали. Так, у 1595 р. золотар Григорій Остафійович став у Кракові майстром і дістав посвідчення, що може бути прийнятий до кожного цеху³⁶. Крім того, нам відомі ще кілька імен золо-

тарів з документа братства кінця XVI ст.— «Реестр усѣх ремесникувъ которыхъ не хотятъ приняти до цеху руського народа»³⁷. Це — Хома Демидович, Іванко Федорович, Томаш син Матія.

Очевидно, тоді братство вже мало домовленість з якимсь майстром, якщо подало докладні розміри царських врат. На берегах листа до царя навіть намальовані ці майбутні врата. Цар у своїй відповіді нічого не згадує про ікони, але дав, між іншим, «на царские дверъ и на крестъ на позолоту пядесять золотихъ угорскихъ»³⁸. Проект братства зробити мідні царські врата свідчить, що вже наприкінці XVI ст. згасають традиції поширених у той час мальованих ікоонних врат і братство зважається на ідею дорожчих, різьблених. Багатство різьблення в латинських костюлах у Львові впливало і на збагачення внутрішнього декору православних церков. Щоб не поступитись та протиставитись величі оформлення інтер'єра латинських костюлів, братство пішло по лінії новаторства, «понеже римския церкви свѣтлымъ украшеніемъ всѣхъ православныхъ християнъ къ себѣ притягоша...»³⁹.

З того проекту іконостаса і мідних врат, мабуть, нічого не вийшло, бо будова церкви затягнулась і пізніше треба було подумати про новий проект і про нових виконавців, які б відповідали зміненим за той час естетичним потребам і вимогам. Автор іконостаса до новопоставленої в 1630 р. церкви — Федір Сенькович, один з найвизначніших членів братства. В документах маємо про нього згадку вже від 1600 р., а в 1607 р. він був делегатом у справах братства на сойм у Вишні⁴⁰.

Сенькович був популярним художником і мав широке коло клієнтів. Малював він не лише для церков, а й для магнатів — картини й портрети (Мнішек, Стогнев). Домовленість братства із Сеньковичем про іконостас вже мусила існувати віддавна. Ще в 1616 р. була в церкві скарбонка, призначена для пожертв на ікони, а крім того різні люди давали окремі пожертви до фонду ікон. Вже тоді було замовлено всю столярську роботу: «На образы столяреви дала пани Кгабриелова Ярошевичева злотыхъ десят. З скринки посполитой, що на образы просят, панъ Павел, вынявши дал злотыхъ три и грош пулшеста. От Сорковой Логофетовой взялисмо на образы копу»⁴¹.

У тому ж 1616 р. Сенькович одержав 100 злотих польських, які Зінковичка призначила на ікони до церкви⁴².

Будова церкви затягнулась, і Сенькович не мав потреби поспішати з роботою. Тільки, коли церква була вже майже викінчена (споруджували її знов італійські будівничі Павло Римлянин, Войтіх Калінос і Амброз Прихильний), у 1630 р. Сенькович виконав замовлення.

Та ще перед посвяченням церкви сталося нещастя: 21 травня 1630 р. в церкву вдарив грім, і «всѣ іконы новопоставленные и царские врата пошчетиль чорностью»⁴³. Для реставрації братство взяло малярчуків, учнів Федора Сеньковича, і різьбяра Станіслава Дріара («1630. юле 21, малярчиком Федковым, котрые образы громом пошпецоне направляли,— грош. 8. Станиславу Дріеру ад раціономъ решты образовой дадем злот. 3.— Августа 7, хлопом, цо празники знову до Дріара з церкви отнесли и тесли от даху,— всего грош. 22»⁴⁴. Отож, маємо підстави гадати, що до посвяти

церкви 16 січня 1631 р. вже мало бути все залагоджено. Можливо, святкові ікони найбільше зазнали пошкодження, бо їх вставили тільки в 1632 р. («Рок 1632. Априля 20 хлопцум от приносу іконъ празниковъ до повоі церкви и на цвеки, гвоздъ и Дриеру на мед и ковалю Ивану, тесли, маляру и столярчикови и ницим всего на все вышло ставлене образов зл. 6, гр. 26»⁴⁵).

Сам Сенькович вже був тоді тяжко хворий. У заповіті 1631 р. він подає претензію до братства за іконостас на 2000 злотих, на покриття якої він уже отримав 800 злотих. Далі Сенькович стверджує, що робота його вже була готова, але її спалив грім. Як ми бачили, це зауваження не зовсім точне. Іконостас був реставрований до посвяти церкви і ще стояв кілька років. За іконостас братство сплачувало Сеньковичеві ще до його смерті в 1633 р. («1633 февраля 12 — Федковой малярцѣ от сумы образов, ново небожчіком Федором умалеваних до церкви новой, реште през пана Григорого дадем злот 100»⁴⁶). Хто був автором різьбярської частини іконостаса? На підставі наведених записів виходить, що був ним Станіслав Дріар, якому братство сплачувало «ад раціонемъ решты образовой» і до якого знову після грому носили образи на реставрацію. Але доля цього іконостаса, як і його вигляд, нам не відомі. На жаль, нічого не знаємо і про самого автора та його роботи. Тільки ще одну згадку про нього як різьбяр знаходимо в документі від 1635 р.⁴⁷

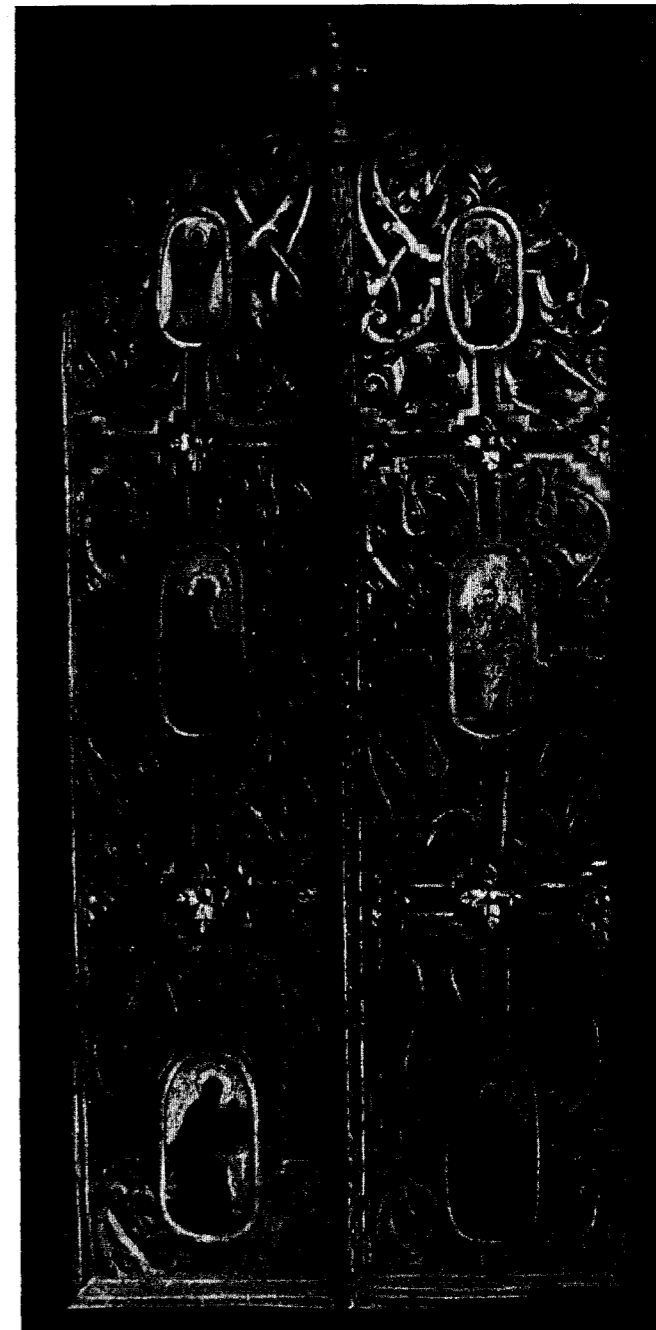
Незважаючи на тимчасову реставрацію іконостаса Сеньковича до посвячення церкви, він, мабуть, був настільки почорнений громом, що в новій церкві годі було його довший час тримати. Дбаючи про величність своєї церкви, яка могла б протидіяти католицьким впливам, братство мусило подумати про новий іконостас. Уже в 1635 р., певно, були готові рисунки або навіть різьбярські роботи, бо в цьому році приходить позитивна відповідь від єрусалимського патріарха Феофана на запит члена братства, якогось пана Михайла, чи можуть бути в церкві дерев'яні царські врата з зображенням святих⁴⁸. На жаль, відповідь дуже узагальнена і невідомо про що йшла мова в запиті, яких саме святих мав на думці пан Михайло. Очевидно, йшлося про якусь нову нетрадиційну композицію царських врат, бо інакше запит був би не потрібний. Запропонований різьбярем проект царських врат або вже готові врата мусили непокоїти братчиків своїм новаторством, і пан Михайло звернувся до патріарха за авторитетним поясненням.

Чи не були введені тоді вперше на вратах замість мальованих різьблені зображення або може композиція Ісусевого дерева, яка викликала в братстві сумніви й дискусії? Якщо так, то різьбяр — автор іконостаса — був непересічною індивідуальністю і творцем з ініціативою. Ім'я автора різьбярської частини того іконостаса не відоме. Може, знову Дріар?

27 червня 1637 р. братство укладає договір з малярем Миколою Петраховичем, родичем покійного Сеньковича, на малювання нового іконостаса за 2000 злотих і півбочки волоського меду⁴⁹.

Іконостас мав бути готовий за півроку до різдва христового, значить, на початок січня 1638 р. Робота була виконана з невеликим запізненням. У протоколах братства від 16 лютого 1638 р. записано: «Зась уважили,

15. Царські врата з с. Потелич.
Перша половина XVII ст.



16. Царські врата з с. Унів.
Деталь. Середина XVII ст.



48

Царські врата
з с. Ямне. Перша половина XVIII ст.



поневажъ далъ Богъ докончити дисусь весь зуполна, который, дастъ Богъ, предъ великоднемъ стати маеть въ церкви, прето всѣ згодне уважили и розсудили непотребный быти ганокъ такъ до самыхъ образовъ, который входъ образамъ заступаеть, а потомъ и люде мѣй уважные, приходячи ганками, на самыя образы лѣзуть и тамъ сѣдалища себѣ дѣлають. Прето призвавши розсудныхъ мастровъ мурарского ремесла, плазу на обохъ ганках притесавши, кронштиновъ поздймати, аби оздобнѣи образы и зъ большой учтивостю стали»⁵⁰. Ганки — це галерейки в бічних нефах церкви, які первісно простягались вздовж бічних стін аж до іконостасної стіни.

З церковних інвентарних описів за 1656, 1666, 1671, 1691, 1692, 1695 і 1705 рр. виходить, що іконостас мав типовий склад ікон: [«Розп'яття»], «Архієрей з богородицею і Предтечею», «Апостоли», «Тайна вечера» та намісні ікони [«Народження Марії», «Богородиця», «Спас», «Успіння»]⁵¹.

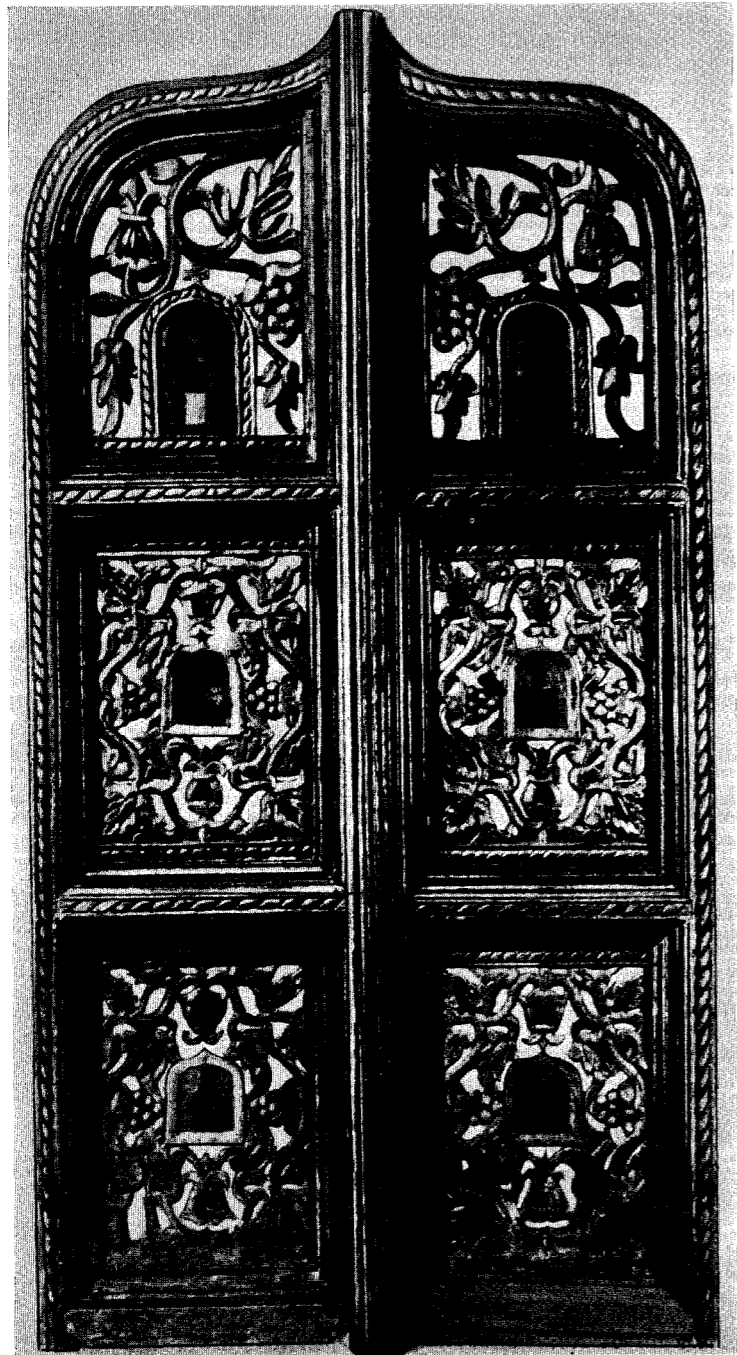
Більше про вигляд цього іконостаса не знаємо нічого. Він простояв десь до середини XVIII ст., коли його замінив іконостас у стилі рококо, що стоїть і досі. Куди поділися обидва іконостаси Успенської церкви роботи Сеньковича і Петраховича, — немає жодних відомостей. Мабуть, їх віддали іншим церквам, бо про дарунки ікон братством маємо згадки в документах*. Якийсь час могли деякі частини іконостаса Сеньковича ще бути в церкві, про що свідчить такий запис: «дня 14 августа 1656 р. п. Миколаіови, малярюви, от образа памѣтнаго Спасителя одповлення и вичищення зл. 12»⁵². То, мабуть, була реставрація намісної ікони з іконостаса Сеньковича, пошкодженого громом, бо на іконостас Петраховича це було ще завчасно.

З робіт Петраховича до сьогодні збереглася при вході до Успенської церкви у Львові ікона «Богородиця», намальована в 1635 р. на блясі [тепер ЛМУМ], яка може засвідчити рівень його творчості. Про те, що він був непересічним художником, говорить і той факт, що його вибрали в 1666 р. старшиною цеху малярів⁵³.

* * *

В обсяг даної роботи не входить детальний розгляд наслідків впливу європейського Відродження в усьому українському мистецтві, але слід сказати, що з початком XVII ст. помітний виразний занепад візантійських традицій. Графічність і схематичність композицій поступаються реалістичному підходові й чимраз вільнішому малярському розгортанню композиції. Надається більше уваги перспективі і правильним пропорціям тіла. І в зовнішньому оформленні ікон сталися великі зміни. Досі в іконостасах найбільше значення мало іконографічне зображення, обрамлення відіграло підрядну роль. Тепер становище радикально змінюється. Декоративне оформлення починає набирати щораз більшої ваги, іноді навіть значнішої, ніж самі ікони, завдання яких тільки заповнити архітектурну структуру. Скромні ряди ікон старого іконостаса перетворюються на величавий, багато розчленований фасад ренесансної, а пізніше — барочної будівлі. Давніші звичайні отвори дияконських і царських врат тепер поступово набувають чимраз більше вигляду порталів, з багато різьбленими одвірками.

17. Царські врата з с. Новоселиця.
Перша половина XVII ст.



50

18. Царські врата в м. Сколе.
Перша половина XVII ст.



51

Найдавніший іконостас зберігся у селі Лип'є (XVII ст.). Іконостас у повному іконографічному складі, вирішений в системі горизонтальних спокійних рядів. Обрамлення ікон трактоване дуже плоско, без різьблення, накладені гладкі рамки наслідують стародавню задовбану рамку ковчега. Ця рамка обведена краєм ще другою вузькою профільованою столярською рамкою, а між рамками вміщені поздовжні заокруглені бонії. Пророки в круглих медальйонах, царські врата мальовані, нерізьблені, а окремі зображення поділені також накладеною столярською профільованою рамкою (пізніше їх перебудували і тим спотворили первісний вигляд). Головні карнизи між рядами іконостаса мало розвинені.

У фондах Львівського музею українського мистецтва є цілий ряд окремих ікон з різних іконостасів початку XVII ст. Всі вони так само оформлені, як і іконостас у селі Лип'є. Появляються тоді ікони зверху заокруглені — намісні, храмові, «Пантократор», апостоли та зовсім круглі в картушах — пророки. Отвори царських врат і дияконських дверей також зверху заокруглені. На жаль, усі пам'ятки початку XVII ст. анонімні, лише де-не-де трапляється дата і то в пам'ятках не кращого мистецького рівня.

До речі, в Рогатині в мурованій церкві Різдва богородиці був ще більш величавий іконостас, ніж Святодухівський. Від нього збереглися лише дві (1642), дуже старанно намальовані намісні ікони (ЛММУМ, із збірки Ставропігії). Тепер вони без рам, але в Ставропігійському музеї рами ще були (164 × 121 см, 158 × 120 см). Про різьбярсько-архітектурне оформлення цього іконостаса не маємо ніяких даних, але якщо судити за розмірами цих ікон, то він мусив бути з усіх згаданих іконостасів найбільш монументальним.

Досі відоме нам лише одне ім'я львівського різьбяра того часу — «Георгій сницяр лвоск». (Юрій, сницяр львівський) з поминальної дошки-гробниці 1657 р. в селі Моранці на Яворівщині (ЛММУМ, № 6084). Він або помер у Моранцях і там похований, або лише походив з цього села і залишив запис церкві на поминки. Більше ми нічого не знаємо ні про нього, ні про його твори.

З інших іконостасів першої половини XVII ст. відомі ще три першорядної мистецької якості іконостаси, але їх можна віднести до середини XVII ст. — це датований іконостас 1649 р. з Рогатина⁵⁴; іконостас П'ятницької церкви у Львові⁵⁵, який можна датувати на підставі даних про закінчення будівництва церкви в 1644 р. і різьблених свічників перед іконостасом, виконаних у 1648 р. різьбярем іконостаса; іконостас у Грибовичах Великих (1638), який за стилем архітектури ближчий до рогатинського, а за малярством — до п'ятницького*.

Всі ці іконостаси є, безумовно, творами львівських художників і свідчать про ті здобутки, які дало українське ренесансне мистецтво. Хоч у загальному стилі цих іконостасів є чимало спільних рис, але вийшли вони з рук трьох (щонайменше — двох) різних художників. На жаль, їх авторів — ні малярів, ні різьбярів, не знаємо.

Серед малярів у той час діяли у Львові такі визначні митці: відомий уже нам Микола Петрахович та родина Корунків — Іван, Севастьян

19. Царські врата з с. Березів.
Перша половина XVII ст.



і Олександр, що були тісно зв'язані з братством, виконували для нього мистецькі роботи та різні громадські, нероз почесні послуги. Севастьян Корунка був, крім того, ще старшиною малярського цеху у Львові. Можна б взяти до уваги ще Євстахія, невідомого прізвища маляра «ландшафтів» і ікон, який, очевидно, був неабияким художником, якщо возив на продаж свої твори аж у Молдавію (у 1647 р.)⁵⁶. Не зберігся жоден підписаний твір цих художників, щоб можна було скласти собі уявлення про рівень їх мистецької творчості, якщо не брати до уваги єдину привхідну ікону «Богородиці» М. Петраховича в Успенській церкві. Можливо, були тоді ще й інші художники, які не мали того щастя, щоб їх прізвища попали до документів і тим способом зафіксувалися бодай пам'ять про них.

З цих трьох іконостасів ренесансним можна вважати лише п'ятницький, а два інші слід розглядати як перехідні до барокко. П'ятницький іконостас має ще зовсім ренесансну структуру, дуже спокійну і симетричну в укладі іконних ярусів. Рами ікон тонкі і займають дуже мало місця в будові, навіть горизонтальні карнизи ще мало розвинені й оздоблені дрібним ренесансним виноградним орнаментом. Колонок в іконостасі немає, а замість них є плоскорізьблені або з дрібною ажурною різьбою заокруглені планки. Дещо багатше оформлені лише картуші ікон пророків і царські врата. П'ятницький іконостас дає досить повне уявлення про вигляд ренесансного іконостаса першої половини XVII ст. у тій його фазі розвитку, коли відбувся перехід від простої рамної структури до збагаченого різьбярського декору. Але царські врата цього іконостаса вже належать по своїй будові до барокко. Вони або іншого автора, або дещо молодші. В кожному разі, їх соковита реалістична різьба не стоїть у повній згоді з делікатною, стилізованою різьбою іконних обрамлень. У часи Відродження не залишаються без змін також царські врата, в яких поступово іконні зображення сходять на другий план, а на перше місце виступають чисто орнаментальні різьбярські елементи. До кінця XVI ст. загальна форма царських врат дуже мало змінювалася і зміни не виходили поза усталений тип. У XVII ст. з'являються нові концепції вирішення декору врат. Творча думка, від віків скована традицією, тепер поплила вільно і буйно, виявляючись у найрізноманітніших композиційних рішеннях.

На ренесансне оформлення царських врат вплинула значною мірою декоративна різьба львівського ренесансного будівництва, в якій знаходимо всі орнаментальні мотиви царських врат. Ще в XVI ст. у Львові працювали різьбярі, які були щільно зв'язані з архітекторами; вони різьбили надгробки і вівтарі, виконували рельєфні зображення на фасадах будинків. Цей великий запас декоративних форм, що принесло з собою Відродження, не міг пройти безслідно і не позначитися на побудові іконостаса. На Україні Львів був єдиним містом, де мистецтво Відродження набуло значного поширення, тому саме на західних землях України воно відіграло помітну роль у декоративному мистецтві. В інших областях України не спостерігається так чітко окресленого ренесансного стилю в мистецтві. Там на зміну візантійським традиціям прийшло барокко без посередньої ланки Відродження, тому тим більш цікаві і цінні пам'ятки ренесансного мистецтва в Західній Україні.

Друге джерело, звідки різьбярі царських врат могли черпати свої орнаментальні мотиви — це дереворити в стародруках. Вже перші друки львівські (1574), острозькі (1580), стрятинські (1604), крилоські (1606), свські (1616), київські (1619, 1627, 1628) мають в оформленні окремих сторінок і поодиноких зображень багатий репертуар ренесансних декоративних форм. Цей репертуар зв'язаний не лише з архітектурою, а й з багатим західноєвропейським дереворитництвом, яке завдяки торгівлі книжками вже віддавна було поширене на Україні.

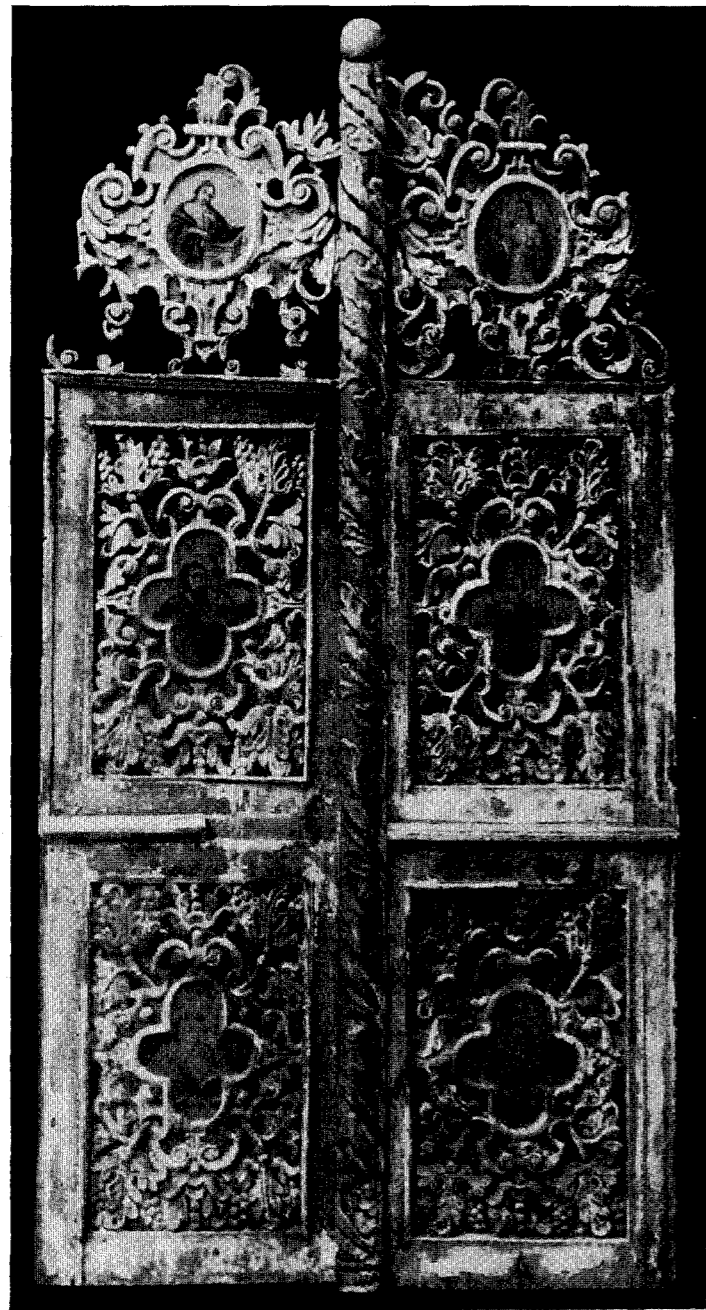
Репертуар декоративних мотивів архітектури і дереворитів кінця XVI ст. і першої половини XVII ст. складається з: «волових очок», разків перлин, вінчика лаврового листа, луски, ланцюжка, плетінки, доріжки з листочків, розеток, пальмети, плодів, вусиків, крапель роси, картушів, фазетованих (гранчастих) кісток (брильянти, бонії), гудзиків або головок цвяшків, вазонів квітів і цілого ряду різних орнаментів — рослинних чи геометричних. Між іншим, дуже характерний орнамент герба друкаря Івана Федорова, вміщений у львівському «Апостолі» 1574 р. Тут, крім двох картушів з гербами, є багатий орнамент галузок з листям аканта, в деяких місцях перехоплених короною або обручином, вусики, скручені в спіраль, розетки та грона винограду. Цілу орнаментальну галузку тримає рука — мотив, також відомий у царських вратах, але аж у XVIII ст.

На спеціальну увагу заслуговує мотив винограду, що став основним мотивом орнаментики царських врат аж до найновіших часів. Мотив винограду в мистецтві східного походження, ще дохристиянських часів; у старохристиянському мистецтві він знайшов досить широке застосування, передусім у різьбленні саркофагів та перегородних плит. Слова євангелія св. Іоанна: «Я є винна лоза, а отець мій виноградник», «Я є винна лоза, а ви літорослі» та інші подібні згадки про винну лозу в святому письмі пояснюють нам появу і велике поширення цього символічного мотиву в християнському мистецтві.

На українській території вперше виноградний орнамент появився у різьбі на домовині Ярослава, але цей мотив, мабуть, не був поширений у давньоруському мистецтві, принаймні немає зацілілих пам'яток, в яких цей орнамент був би застосований. Орнамент винограду заново і широко появляється в українському мистецтві тільки під впливом мистецтва Відродження. В архітектурі Львова він відомий уже в XVI ст., а в дереворитах стародруків зустрічається тільки в 30-х роках XVII ст. У декорі царських врат виноград появився в першій половині XVII ст., спочатку в дуже скромній формі, набуваючи широкого застосування тільки з середини XVII ст.

Іконографічний склад царських врат у XVII ст. в загальному, порівняно до попередніх століть, мало змінився. Провідним типом залишилося «Благовіщення» з чотирма євангелістами. Деколи ще зустрічаються «Благовіщення», Василій Великий та Іоанн Златоуст. З цих зображень виринула нова іконографічна комбінація, коли до зображень «Благовіщення» з чотирма євангелістами додано ще Василя і Іоанна Златоуста. Ця комбінація, зрештою, траплялася досить рідко і скоро зникла, не переходячи поза XVII ст. «Причастя апостолів» у XVII ст. на вратах вже не появлялось.

20. Царські врата в м. Камінь-Каширський.
Кінець XVII ст.



Зате в другій половині XVII ст. постала зовсім нова іконографічна концепція царських врат з деревом Ісуса у різних композиційних варіантах. Ця композиція, побіч типової з «Благовіщенням» і євангелістами, набула пізніше досить широкої популярності, передусім у Галичині.

В іконографії сцени з «Благовіщенням» у XVII ст. вже не дотримуються стародавнього звичаю вміщувати архангела зліва, а богородицю справа. Їх нерідко переставляють. Архангел найчастіше в короткій туніці з білим комірцем, перев'язаний поясом, деколи з перехрещеними шарфами на грудях, замість посоха держить тепер у руках квіти, а богородиця вже рідше сидить, звичайно стоїть, іноді зображена навколішках, але вже не має ні пряжки, ні веретена. Побіч неї на столі, як правило, лежить книжка. Руки богородиці молитовно простягнуті або складені на грудях. Деколи вона тримає книжку в руках. Все це свідчить про проникання впливів західного мистецтва. Що ж до євангелістів, то здебільшого зберігається і далі канонічний порядок в їх розміщенні, але також, як і давніше, цей порядок був довільний. У зображенні євангеліста Іоанна тепер уже рідко появляється Прохор. Іноді євангелісти мають свої символи. Давніше євангелісти були завжди цілофігурні — сидячі, тепер вони також стоять, і буває, що в медальйонах їх зображують погрудно або до пояса. У XVII ст. в цих зображеннях зникає архітектура і тла бувають звичайно гладкі, срібні або золоті.

В той же час орнаментика тла фігурних зображень на іконах гравірована, як була в XVI ст., але вже іншого стилю і характеру. Тепер вона запозичена з брокатів (парчі) і звичайно має вигляд рослинних пальметок у безконечному переплетенні галузок. Тло цього орнаменту також здебільшого насичене зигзагом за допомогою рулетки. Деколи буває золото у двох відтінках: полірованому і матовому, або комбінація срібла і золота (в тогочасних документах ікони з таким тлом називають «марципаново злопоне»). Звичайно ефекту золота досягають, покриваючи срібло жовтою оліфою, як це було вже узвичаєно і давніше, мабуть, тому, що золото надто дороге. Пізніше, наприкінці XVII ст., почали цей самий орнамент робити злегка пластичним, наслідуючи таким чином карбовані металеві шати (богородчанський і скварявський ікопостаси).

Для кращої орієнтації в розвитку декоративного оформлення царських врат у XVII ст. розглянемо їх у групах в хронологічному порядку — за часом появи оформлення без уваги на те, як довго дана форма протрималась, бо звичайно, коли появляються нові форми, старі ще деякий час існують. Пам'ятки царських врат того часу можна поділити на дві основні групи. В першій групі головну роль в оформленні грає тектоніка обрамлень, в другій — різьба. Кожна з цих груп має свої варіанти.

На початку XVII ст. оформлення царських врат ще дуже подібне до стародавнього. Вся поверхня, як і раніше, поділена на шість площин. Чотири нижні — прямокутні або квадратні, а дві верхні з відповідним профілем згори, лише дещо багатшим, ніж у XVI ст. Всі зображення початково розміщені навіть у задовбаних ковчезних рамках на взір старих ікон, лише більш реалістичний стиль зображень відрізняє ці врата від врат попереднього століття (царські врата з Гуцульщини). Але на початку

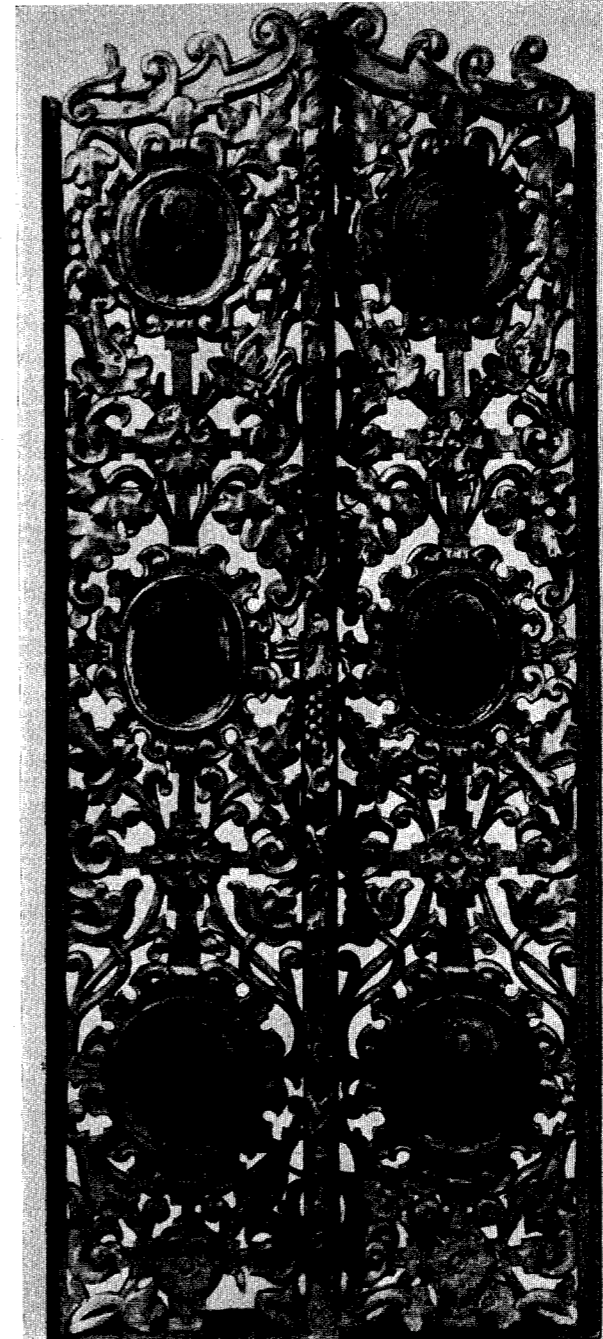
21. Царські врата з с. Хишевичі.
Перша половина XVII ст.



22. Царські врата з с. Вороньки.
Деталь. Середина XVII ст.



23. Царські врата з с. Тур'є.
Друга половина XVII ст.



24. Царські врата з Буковини.
Середина XVII ст.



XVII ст. ковчезна рамка зникає і на її місце приходять накладена профільована столярська рамка, що наслідує ковчезну. Вона буває гладка, іноді з скромним тисненим орнаментом (Мармазівка). Царські врата з Вовчого мають, крім того, на рамках ще накладені бонії у формі зрізаних квадратних і поздовжніх смужок. У першій половині XVII ст. ці прикраси грають не маловажну роль у декоративному оформленні врат. Такий тип у примітивних обставинах утримується подекуди аж до середини XVII ст. (врата з Тисівця). І взагалі треба сказати, що цей тип — виразне епігонство по відношенню до врат XV ст., а з огляду на малюнок та різьбу — це пам'ятки невисокого мистецького рівня. Вони вийшли з рук другорядних митців, які, хоча вже підпадали дещо під вплив нових мистецьких течій, але ще міцно дотримувались старих традицій. Як виняток, тільки врата з Жджанної з Василієм Великим та Іоанном Златоустом належать пензлю гарного майстра.

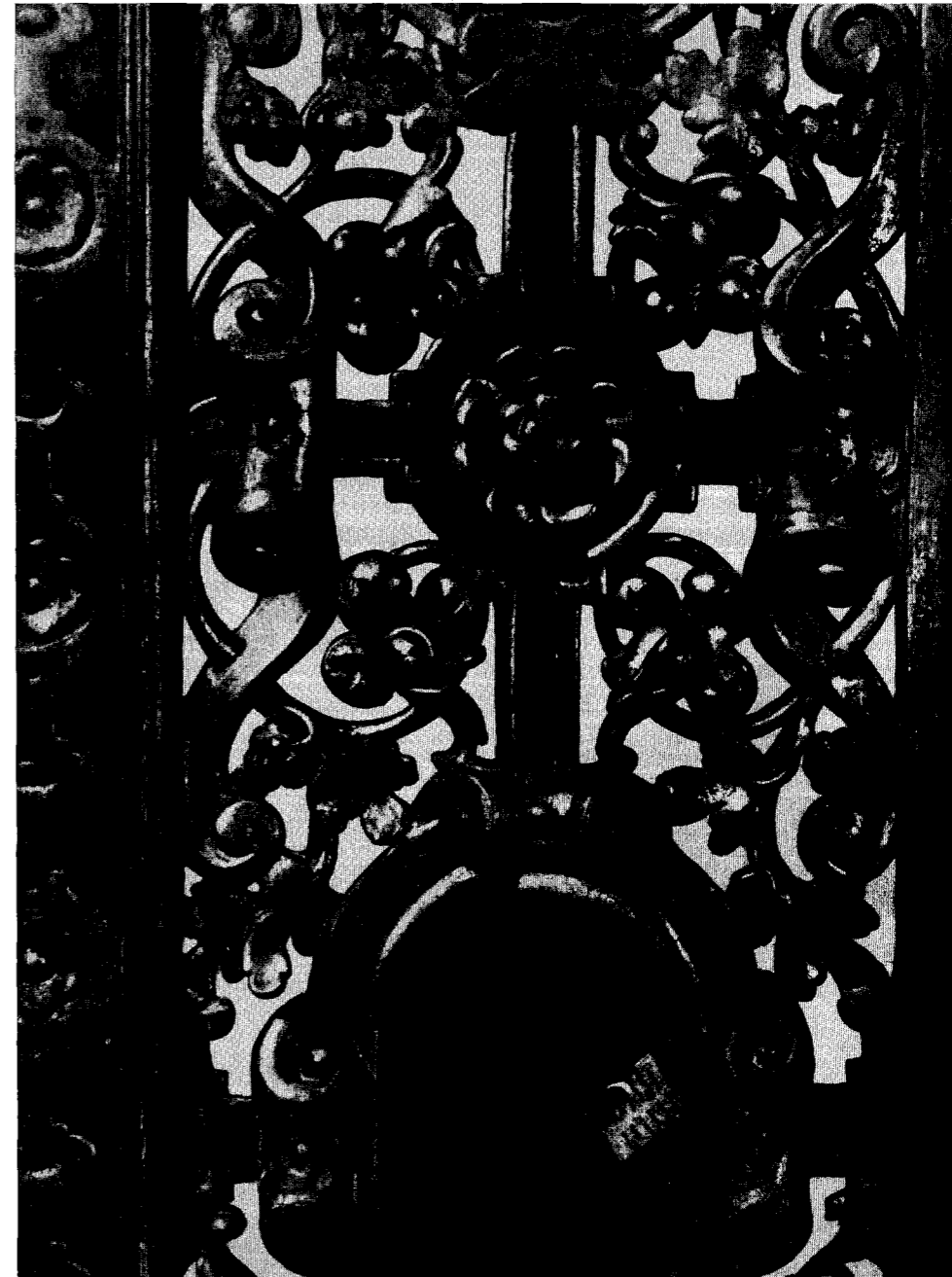
Дальшим етапом у розвитку форм царських врат є зменшення площі іконографічного зображення і замкнення її тонкою, звичайно заокругленою рамкою. Рідко так буває, що поля «Благовіщення» такі самі, як у євангелістів, частіше вони менші і дещо відмінної форми. Поля між головними рамками, що оточують усю поверхню, та рамками іконографічних зображень бувають розмальовані в різні кольори і заповнені різного типу плоскорізьбленими декораціями. Це можуть бути листочки по кутках і гудзики (бонії) посередині (Петранка), чотири різьблені орнаменти з чотирьох боків (Сопіт) або судільний орнамент довкола зображень (Волинь). Пізніше замість різьбленого зустрічається подекуди орнамент мальований (Бабче, Кривчиці). Найбільш типовий для першої половини XVII ст. мальований орнамент — це дрібний орнамент довкола гудзиків, найчастіше білий на синьому полі (Рошнів).

Ще в середині XVII ст. з'являється нове овальне оформлення іконографічних зображень, яке поступово витіснило прямокутну форму і стало пізніше єдиною прийнятним. Дуже цікавими з уваги на перелом різних стилевих тенденцій є врата з Холмщини (музей Києво-Печерської лаври) і близькі до них по будові врата з Кожичів (поблизу Львова), від яких збереглося три фрагменти. Врата з Кожичів — це рідкісний приклад, коли крім «Благовіщення» і чотирьох євангелістів є ще автори літургії. Зображення, трактовані ще досить умовно в візантійських традиціях, свідчать, що врата походять з початку XVII ст. Ця пам'ятка привертає увагу поєднанням старої, задовбаної форми обрамлень з накладеними рамками, замість різьбленого або мальованого орнаменту між рамками гравірований орнамент на золотому тлі; до того ж це найдавніша відома овальна форма зображень.

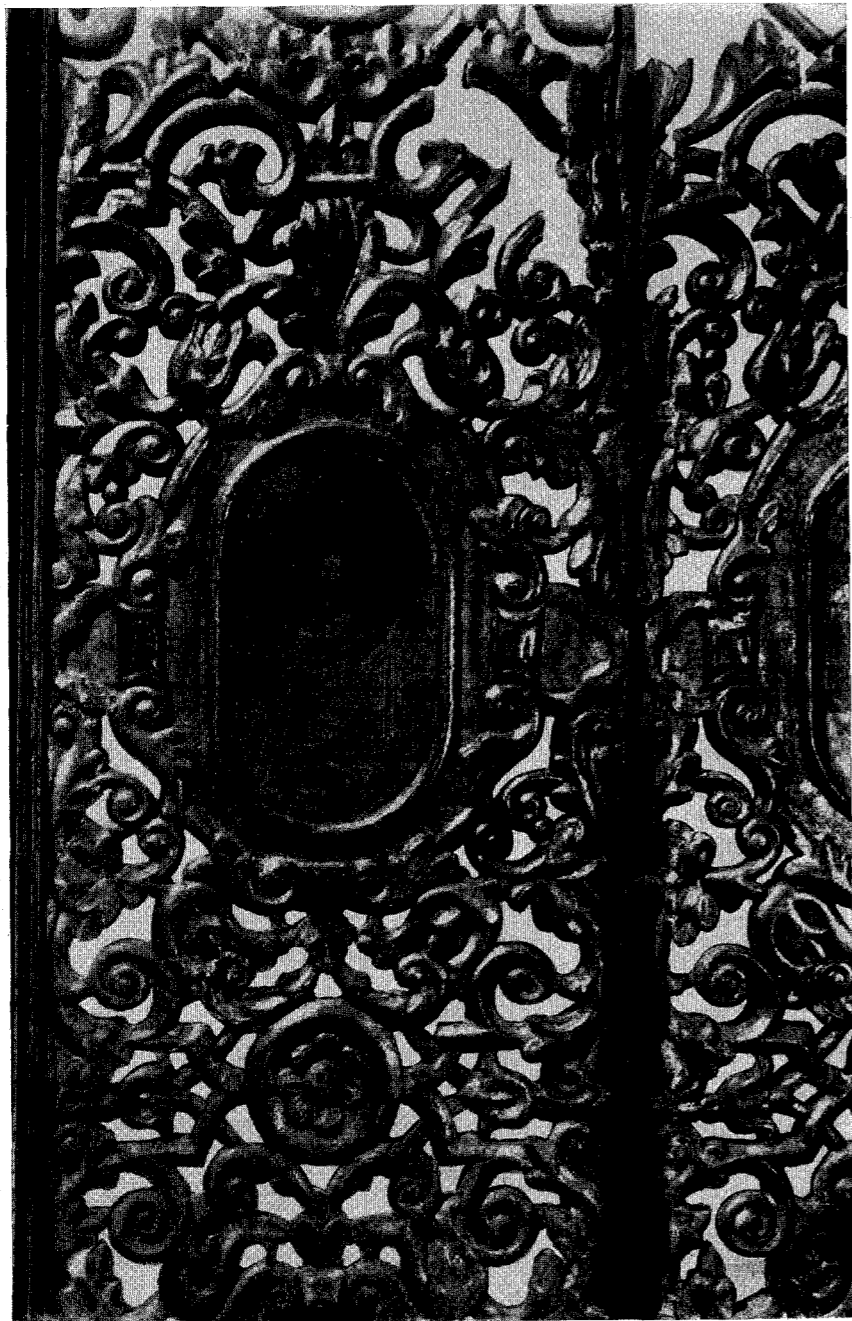
Кращі з мистецького боку і дещо молодші врата з Холмщини. До типового складу іконографії царських врат вони не вносять нічого нового, але будовою споріднені з кожичькими. Овальні медальйони в окремих прямокутних рамках, багатий гравірований орнамент покриває усю поверхню, поділену мальованими смужками на поля.

Цікавою ілюстрацією дальшого розвитку є врата з невідомого місця походження (ЛІМУМ, № 42651), в яких овали знаходяться на перехрестях

25. Царські врата з м. Городок.
Деталь. Перша половина XVII ст.



26. Царські врата з м. Долина.
Деталь. Середина XVII ст.



плоскорізьбленого орнаменту. Поряд з ними можна поставити погано збережену, але багато розкольоровану половинку врат з Холмщини (музей Києво-Печерської лаври). Овали зображень вміщені на багато плоскорізьблених картушах у прямокутних рамках. Міжрамні поля також заповнені плоскорізьбленим орнаментом. Ця форма в різних комбінаціях стала пізніше вихідною для створення нової композиції орнаментального оформлення царських врат. Крім плоскорізьбленого орнаменту ці врата мають також мальований орнамент коло овальних боній — явище, типове для першої половини XVII ст.

Десь ще перед серединою XVII ст. появився в декорі царських врат ажурний орнамент, який відіграв велику роль у дальшому розвитку форм царських врат. Спочатку ця різьба була лише у верхній частині, навколо «Благовіщення». Тоді ж серед орнаментальних мотивів з'являється вперше на царських вратах мотив винограду, який відтоді став типовим у цьому декорі. Ажурне різьблення на завершених царських вратах поки що скромне, не замкнене зверху рамкою, лише прикрите волотою у вигляді букви S. Серед цієї різьби в рамці у формі картуша вміщені овальні медальйони «Благовіщення». Нижні поля з євангелістами залишились без змін у прямокутних рамках з мальованим орнаментом і боніями на міжрамних полях (Монастирок Оглядівський і врата невідомого походження — ЛМУМ, № 2599).

Царські врата з Новоселиці дещо відмінні, хоча взагалі належать до цього типу. Сильно профільовані рамки замикають усі зображення, в тому числі і «Благовіщення». Медальйони знизу прямокутні, а зверху заокруглені, причому «Благовіщення» в більших медальйонах, ніж євангелісти, які, між іншим, вперше зображені напівфігурно. Ажурна різьба лише вгорі симетрично скомпонована, а в чотирьох нижніх кадрах — плоскорізьба, кожна симетрично трактована. Тут мотив винограду уже виступає в усій різьбі.

[Царські врата з церкви Різдва богородиці в Камінь-Каширському (тепер — у ЛМУМ) з ажурним різьбленням довкола верхніх медальйонів, на фігурних картушах та плоскорізьбою на чотирьох полях з євангелістами належать також до цього типу і є цікавим зразком архаїзуючих ренесансних тенденцій наприкінці XVII та на початку XVIII ст. на Поліссі. Хрестовидні медальйони з поясними євангелістами та розвинена ажурна і плоскорізьблена рослинна орнаментика є найкращим доказом того, що не можна цю пам'ятку датувати ранішим часом.]

Врата з суцільним ажуром становлять дальший етап розвитку форми царських врат. Із цієї групи можна назвати три пам'ятки (Березів, Сколе, Старий Самбір). Вони мають ажурну різьбу в усіх шести кадрах, а посеред різьби овальні медальйони, менші для «Благовіщення» і більші для євангелістів. Різьба скомпонована симетрично, так само, як у вратах попередньої групи. Скілеські врата мають вперше ажурну колонку посередині з виноградним орнаментом. Медальйони березівських врат вміщені на перехрестях з піврозетками вгорі і внизу. Ці розетки пізніше відіграють значну роль у побудові орнаментики врат. Дещо інший характер мають врата з Старого Самбора, в яких широкі міжрамні поля оздоблені плоско-

27. Царські врата
з с. Яблуниця Руська. 1691 р.



28. Царські врата
в с. Воля Висоцька. 1655 р.



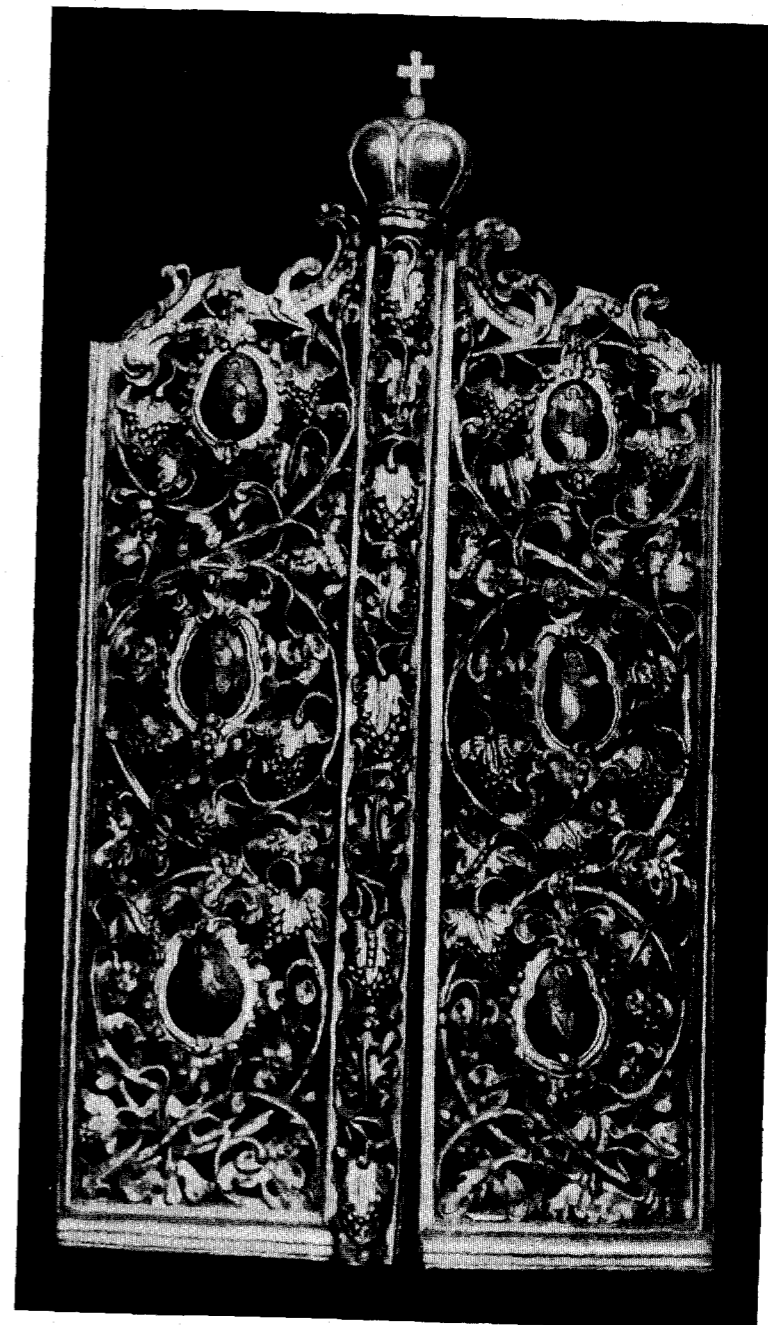
різьбою, а ажур творять багато розчленовані картуші з зображенням євангелістів. Малесенькі медальйони «Благовіщення» губляться серед архітектурно-декоративної різьби, яка вже має ознаки стилю барокко.

На цьому кінчається перша фаза розвитку ренесансного оформлення царських врат, в яких скромна різьба вмонтована в рамки, що творять тектонічну основу врат. Кожне іконографічне зображення має в них чітко визначене самостійне місце, а роль різьби підрядна, вона служить лише для їх підкреслення. Середній стовчик, який пізніше перетворюється на багаторізьблену колонку, в першій половині XVII ст., за малими винятками, особливо не виділяється, злегка вирізнений дрібним різьбленим перловим орнаментом або децю багатшим профілем. Орнамент, який є компонентом декору врат, первісно і в перехідній фазі має характер залізного окуття (врата з Сопота, з Волині — № 42651, з Бабчого), але пізніше усталюється орнамент рослинний (виноград) і архітектурний (волюти, картуші, бонії). Неабияку роль в оформленні врат грало і колористичне вирішення. Рамки і різьба звичайно срібні або золоті; зате міжрамні поля бувають розмальовані в кожній парі кадрів іншим кольором.

Ще в першій половині XVII ст. з'являється нова форма композиції царських врат — зникають рамки, що ділили всю оздоблювану поверхню на поля. Деяким відгомонам цих рамок є орнаментальний хрест, вміщений серед різьби між медальйонами. На перехресті звичайно маємо розетку, яка є характерною ознакою цих врат. Пам'ятки такого типу виявляють три стадії свого розвитку. Перша — виразний хрест між медальйонами (Потелич, Городок, Хишевичі, Тирява-Сільна, Тур'є, Вілька Зміївська, Рудки); друга — поява на місці хреста з розетою розети, обведеної рамкою (Унів та ЛМУМ, № 2598), третя стадія вже припадає на другу половину XVII ст. — розета, або пальмета без обрамлення серед різьблення (Долина, Яблунця Руська, 1691 р.). Доки був в основі композиції орнаментальний хрест, різьба повторювалася більш-менш аналогічно в поодиноких перегородах, але згодом губиться ця ренесансна прозорість тектонічної побудови. Галузки орнаменту починають переплітатись з однієї перегородки в другу (Хишевичі, Викоти) і, нарешті, різьба пливким переплетенням охоплює усі медальйони. Царські врата у Викотах мають винятково цікаву комбінацію перехресних рамок і пливкого виноградного орнаменту з закрутками між медальйонами, симетрично розташованими в межах кожної стулки, причому вміщені вони вже не між перехрестями, а на самих перехрестях. Ці врата походять з другої половини XVII ст., і в них поєднуються старші й молодші орнаментальні мотиви. Тут відчуваються уже подихи барокко.

Кожна стулка з розетками становить симетричну цілість, за винятком верхньої партії, де обидві стулки творять симетрію. У вратах цього типу медальйони вміщені на багатпрофільованих з закрутками картушах, теж деколи обрамлені ще «воловими очками» або вінчиками. Зображення євангелістів частіше бувають напівфігурними. В цьому типі зустрічаємо ще подекуди комбінацію «Благовіщення», євангелістів та Василя і Іоанна Златоуста, вміщених у медальйонах між євангелістами (ЛМУМ, № 2598). Колонка посередині звичайно тонка і не раз оздоблена плоскорізьбленим

29. Царські врата П'ятницької церкви.
Львів. 40-і роки XVII ст.



30. Царські врата
в с. Дністрик Головецький. 1653 р.



виноградним орнаментом. Царські врата з Городка і Хишевичів мають досить широкі бічні й нижні рамки. Перші мають на рамках плоско-різьблений ланцюжковий орнамент, а другі — плетінковий гравірований орнамент.

Це відгомін старих форм, бо здебільшого на вратах цього типу вже наявні вузькі, профільовані накладені рамки.

В основі декору всіх тих пам'яток виступає передусім рослинний орнамент, посріблений або позолочений, з більш або менш стилізованих листочків винограду. Самі грона, якщо вони появляються, ще досить дрібненькі, звичайно покриті на сріблі темно-синім, червоним або зеленим прозорим лаком. Значну роль в орнаменті грають галузкові паростки, закручені в спіраль. Різьба на завершенні врат деколи відкрита, але частіше замкнена волотами у вигляді букви S, укладеними під кутом (дашком). Буває й таке, що ці волоти уставлені вертикально поряд середньої колонки. Завершення колонки у більшості випадків не збереглося. Врата з Потелича мають точений хрестик на кулі, а у Викотах — ажурну корону з хрестиком.

До цієї групи відносимо також пам'ятку другої половини XVII ст. — врата з Волині (США, збірка Макогона) з перемальованими пізніше медальйонами, в декорі яких ще відчувається відгомін поперечних рам і чисто ренесансний уклад різьби. Крім розеток є там ще одна нова різьбярська деталь, яка частіше повторюється в другій половині XVII ст. в інших типах врат, а саме — двоголовий орел вгорі на завершенні.

У царських вратах з розетою, на відміну від попередніх, дедалі частіше зникає багатобарвність, а всі різьблені партії в них золочені або сріблені. Деколи кольорове розфарбування ще затримується на тлах картушів, на яких вміщені медальйони, на тлах бічних рамок і завершальних волот. Іноді розетки, як і ягідки винограду, бувають покриті на сріблі кольоровим лаком.

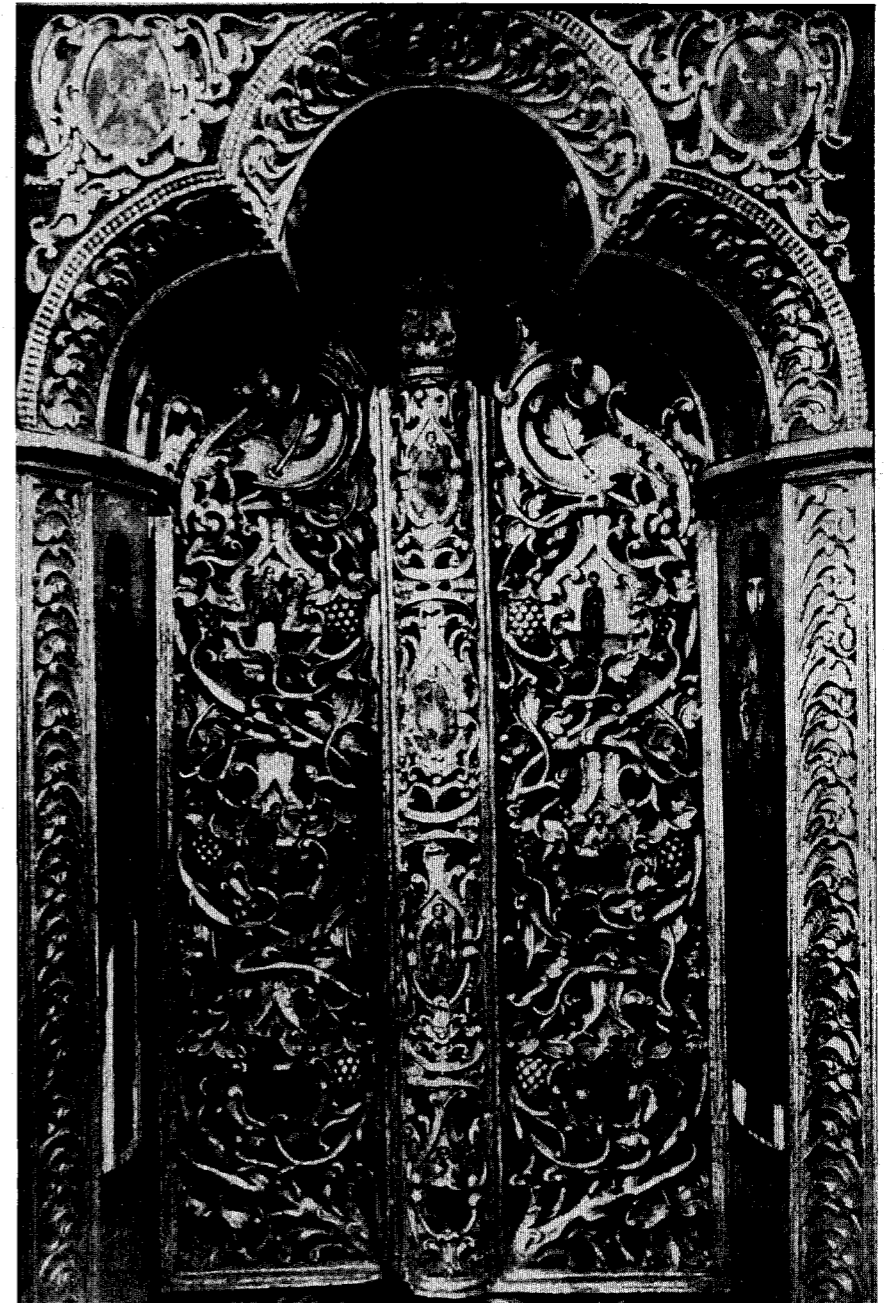
На цьому вичерпуються ренесансні декоративні форми в будові царських врат. Мистецтво Відродження прийшло до нас пізно, у формі своєї останньої фази розвитку, уже з деякими ознаками переходу до барокко і, зрештою, в досить зредукованому вигляді та в народній інтерпретації. Таким чином, наше Відродження не завжди має чистоту ренесансних форм, і їх запас досить обмежений. В архітектурі цей стиль запанував на Україні уже в другій половині XVI ст., але в малярство і різьбу іконостасів він приходить дещо пізніше, в першій половині XVII ст. Проте окремі, створені в той час, типи царських врат ще повторювалися з деякими змінами у деталях навіть до кінця XVII ст., коли вже почали набувати поширення нові, барочні стильові форми.

Іконографія малярських зображень в ці часи має на українському ґрунті специфічний характер. Відродження прийшло у нас на зміну візантійським традиціям, і ознаки цього стилю ще довго, навіть у XVIII ст. не зникали в нашому мистецтві. У багатьох композиціях, які максимально насичені реалістичним підходом у вирішенні мистецьких завдань, візантійська основа ще виразно пробивається не лише в типах зображень і типових композиціях, а й у деталях, навіть технічних.

31. Царські врата
в с. Грибовичі Великі. 1638 р.



32. Царські врата
в с. Волиця Деревлянська. 1680 р.



Пам'ятки царських врат нашого Відродження, на жаль, анонімні і не датовані. Нам відомі лише три імені різьбярів, авторів конкретних пам'яток того часу: згаданий уже автор іконостаса Успенської церкви у Львові Станіслав Дріар та записані на пам'ятках «Григорій маляр і сницер сам 1645 р.» — автор іконостаса Онуфріївської церкви на Валах у Буську⁵⁷, «Андрій, столяр Терновський», записаний на іконостасі Стефана, маляра вишенського, в Ботелці 1656 р. Очевидно, останній виконав не лише столярську, а й різьбярську роботу, якщо його ім'я записане на іконостасі. Але всі ці три імені різьбярів нічого нам не дають, бо царські врата їхньої роботи не збереглися.

Докладніше окреслити час появи поодиноких типів ренесансного декору на вратах за браком датованих пам'яток поки що важко, але з самого розвитку форм складається та їх послідовність, яку ми намітили в нашому огляді. Пам'ятки мальованих врат припадають на самий початок XVII ст., за ними йдуть врата з плоскорізьбленим і мальованим орнаментом, що наслідують різьбу. До другої чверті століття можна віднести врата з елементами ажурного різьблення, а за ними на кінець Відродження — з суцільною ажурною різьбою.

Серединою XVII ст. можна датувати врата з розеткою на перехрестях (Тур'є, Тирява-Сільна, Рудки і Вілька Зміївська), які, мабуть, вийшли з однієї мистецької школи.

Є ще датовані врата з Яблунці Руської (1691), які вже постали в часи розквіту барокко, але своєю формою належать ще до Відродження. Це не дивно, бо вони походять з глухої закутини на периферії української території. Такими запізнілими ренесансними пам'ятками другої половини XVII ст. є також, на нашу думку, врата у Викотах і обоє врат з Волині.

РІЗЬБА РАНЬОГО БАРОККО

Барокко розвинулося на Україні дуже буйно. Серед різних національних шкіл барокко творить у нас окрему, своєрідну групу пам'яток, відому в історії мистецтва як «українське барокко». [Його поява і розвиток на Україні зв'язані головним чином з панівною верхівкою, зокрема з середовищем козацької старшини, значення якої дуже зросло після визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького 1648—1654 рр.]

Перемоги визвольної війни пробудили до життя нові творчі сили, які сприяли розквітові мистецтва в усіх ділянках. [Про велике піднесення в мистецькому житті України тих часів яскраво говорить у своїх мемуарах Павло Алепський, захоплюючись величністю і пишною красою іконостасів у «Козацькій країні». Він неодноразово спиняється на детальному описі малярства й різьби окремих ансамблів — старих і новоспоруджених (Трипілля, Васильків, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Воздвиженська церква, Софійський собор, Басап, церква Троїцького Густинського монастиря). Він з ентузіазмом розповідає про майстерне наскрізне різьблення царських врат, багата різьба та позолота яких, на його думку, не відрізняється від золотокованих. При тому він часто вказує на їхні імпозантні розміри (6—7 ліктів висоти і 2—5 ширини), з аркою, як у Софійському соборі і в церкві Троїцького Густинського монастиря, підкреслюючи, що вони нагадують міські ворота. Між іншим, мемуарист пише, що на завершенні Софійських царських врат був лелека (пелікан) із срібла, який годує пташенят кров'ю своїх грудей. Далі описує пишну і соковиту різьбу колонок, завершувальних фризів тощо. Павло Алепський також висловлює цікаве спостереження, що різьба іконостаса в Басапі дуже тонка, сповнена чару, а поєднання лазурі з золотом дає враження парчі. Він особливо захоплюється величавим багатоманітним різьбленням іконостасом Густинського монастиря, що сягав верхньої частини купола і красою перевершував найкращі київські іконостаси⁵⁸.]

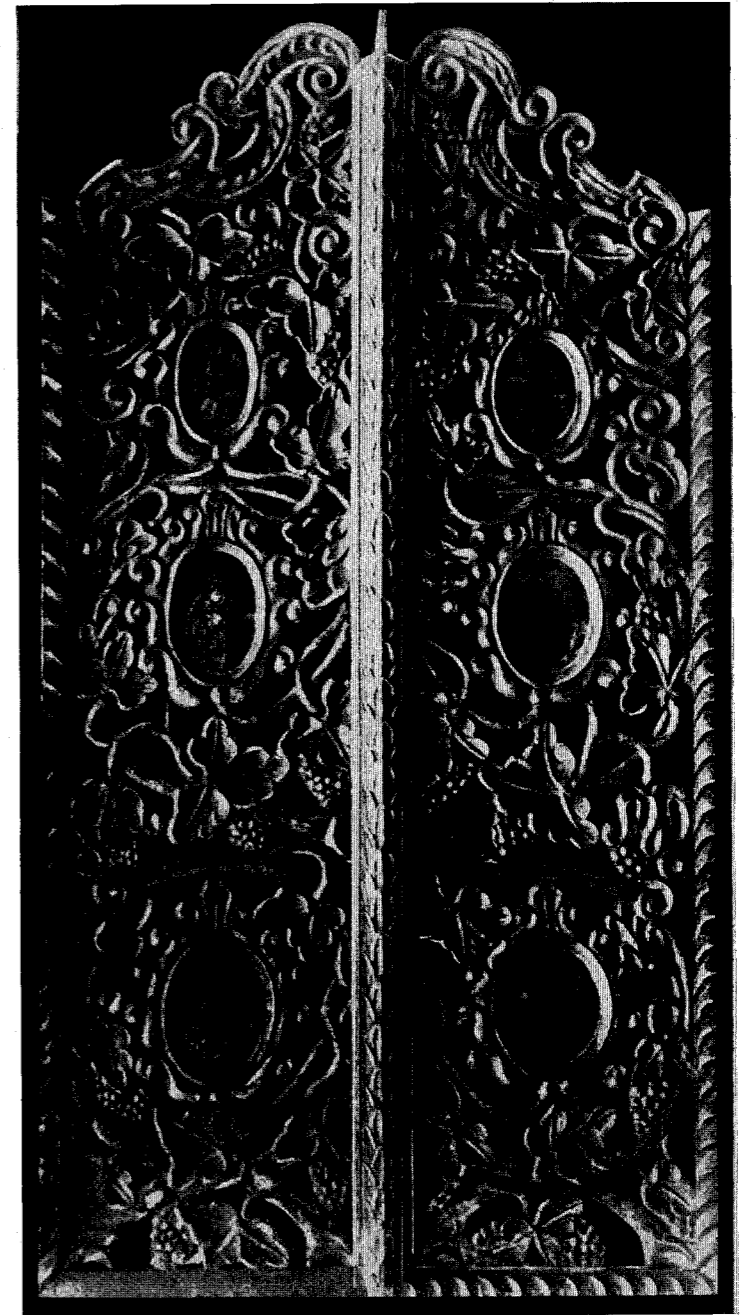
На східноукраїнських землях барокко прийшло на зміну доживаючим візантійським традиціям, тоді як на західноукраїнських землях перехід до барокко попереджував період Відродження, що підготував йому ґрунт на всій українській території.

Годі визначити точну дату, коли кінчається в нас доба Відродження і починається барокко, бо ці два стилі мають деякі спільні вихідні позиції в творчих основах. Барокко випливає з мистецтва Відродження, а різниця їх передусім динаміка форм. Ренесансні форми спокійні, більш площинні, врівноважені, тоді як барокко динамічне, енергійне, патетичне, з малярським вільнішим укладом пластичних і тяжчих мас. Ще не віджили в нас ренесансні форми, як одночасно почали виступати прояви барокко. Границя між обома стилями була пливка. Все-таки можна вважати, що початок барокко в нашому мистецтві припадає на середину XVII ст. В другій половині XVII ст. паралельно розвивались або перенлітались взаємно форми пізнього Відродження і раннього барокко. В більших передових центрах з поживавленим мистецьким життям та широкими творчими зв'язками вже з'явилися барочні форми, коли в інших місцях ще затримувались ренесансні або набували поширення перехідні чи комбіновані стильові форми.

33. Царські врата Святодулівської церкви.
Рогатин. 1649 р.



34. Царські врата
з с. Войнилів. Друга половина XVII ст.



Барокко проявилось в нашому мистецтві глибше й сильніше, ніж Відродження, і охоплює ціле століття, до середини XVIII ст. Цей час можна поділити на два періоди: раннє барокко (майже вся друга половина XVII ст.) і зріле, багате барокко (перша половина XVIII ст.).

Найявність ряду датованих іконостасів другої половини XVII ст. дає нам кращу орієнтацію розвитку їх будови. В даному випадку ми не можемо розглядати всі датовані іконостаси і вникати в усі деталі їх розвитку, тому спинимося лише на тих, які можуть роз'яснити зміни в композиції декоративної різьби на царських вратах.

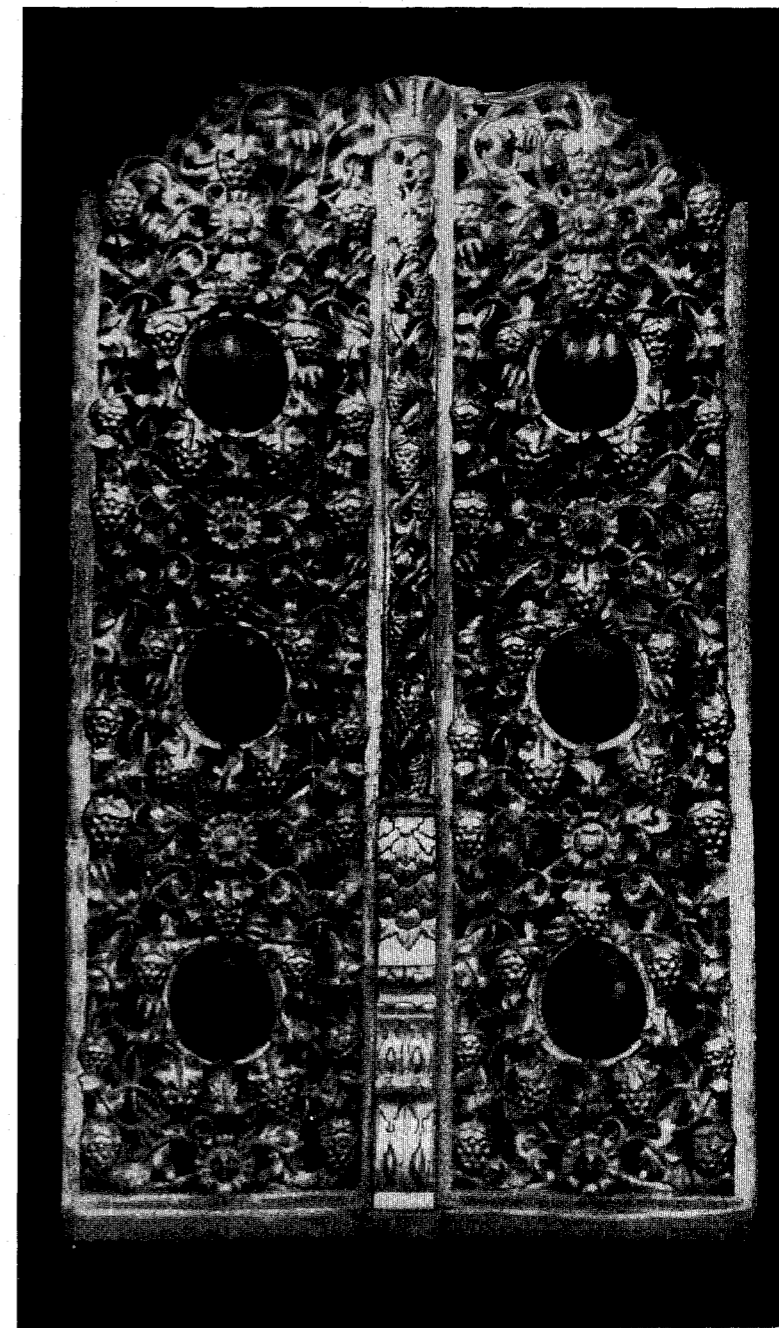
Іконостаси візантійського типу і до деякої міри ренесансні з обрамленими плоскорізьбою іконами творять ще плоску стіну. Барочний стиль перетворив цю стіну на розчленований за архітектурним зразком фасад будівлі з порталами, іконами, обрамленими на взір вікон, та з причілковим завершенням. Львівський п'ятницький іконостас (1644—1648) ще зовсім не має пластичного архітектурного оформлення, він дуже плоский. Наступний, рогатинський іконостас (1649) збудований на зразок барочного фасаду і саме його слід вважати першим барочним іконостасом. Рогатинський іконостас різниться від п'ятницького пластикою форм, яку творять плоскорізьблені колонки, що вільно стоять обабіч намісних ікон і «Пантократора» та між іконами апостолів. Самі колонки ще ренесансного типу, поділені обручком на дві нерівні частини. Нижня частина менша, з геометричним орнаментом і картушами, а верхня — більша, з виноградним орнаментом. Колонки стоять на консолях.

Царські врата в рогатинському іконостасі фланкують дві високі колонки при одвірках, але це явище поодинокі, бо звичайно в інших іконостасах колонки дорівнюють висоті намісних ікон. Верхні поперечні рами намісних ікон і ряду апостолів розчленовані малими пілястрами понад колонками. Львівський п'ятницький іконостас має намісні й храмові ікони стародавньої прямокутної форми, а рогатинський — зверху заокруглені, хоч правда, прямокутні намісні ікони бувають ще й в пізніших іконостасах.

Іконостас у Грибовичах Великих, до певної міри сучасний рогатинському і львівському [по суті, старший на цілих десять років], не зберігся у первісному вигляді. Він походить з якоїсь іншої церкви, можливо, навіть із Львова. Тепер він розміщений на замалому для нього місці, перезолочений і дещо перемальований. Але, незважаючи на це, в ньому виразно видно перелом від ренесансного спокою і плоскості до барочної пластики у колонках на консолях [кручені колонки обабіч «Пантократора», очевидно XVIII—XIX ст., пізніше додані з якогось іншого іконостаса або спеціально дороблені, як і дияконські двері] і сильно заакцентованих картушах додаткового ряду святкових ікон. [Цей перелом помітний і в замостському іконостасі.]

Дальні іконостаси: в Дністрику Головецькому (1653) пензля «маляра Яцка з Вишні», у Дрогобичі в церкві св. Юра (1659—1666) та два іконостаси 60-х років XVII ст. з церков Чесного Хреста і Пречистої, в Яворі (1661), в Кам'янці-Бузькій (після 1667 р.) — мають більш-менш той самий характер і з щораз багатшою різьбою. В останньому іконостасі вперше появляється нова трилиста форма одвірків царських врат, яка, починаючи

35. Царські врата Спаської церкви.
Пугивль. 1630 р.



з 70-х років XVII ст., стає щораз частішою формою одвірків (Волиця Деревлянська, 1680—1682; Городок — церква Миколи, 1696; Кути (поблизу Буська), 1697; Жовква — Скварява Нова, 1697—1699; богородчанський іконостас, 1698—1705). Цю ламану форму верхньої рами дістає тоді також ікона «Пантократор» і навіть деколи намісні ікони (Городок, 1696 — п'ятилиста форма). Це одна з прикмет вже зрілого барокко. Богородчанський іконостас своїми ламаними і нахиленими карнизами на завершенні, іконами в глибоких рамах, багатою пластикою різьби і профілів належить уже до зрілого барокко.

* * *

Іконографічні зображення царських врат раннього барокко мають лише дві теми. Майже всю другу половину XVII ст. панує єдиний традиційний тип «Благовіщення» і чотирьох євангелістів. Тільки наприкінці століття появляється зовсім нова концепція теми царських врат — Ісееве дерево.

Іконні зображення, вміщені в невеличких медальйонах, грають тепер підрядну роль і, як правило, головні майстри іконостасів доручали їх малювати своїм учням, так що з мистецького боку вони рідко бувають цікаві. У «Благовіщенні» ангел і богородиця переважно цілофігурні і звичайно стоять, тільки в рідких випадках богородиця сидить або стоїть навколішках. Найчастіше на столі перед богородицею лежить книжка. Положення богородиці й ангела довільне, на правій або лівій ступці врат. Євангелісти також переважно цілофігурні, звичайно сидять за столами і лише зрідка вони стоять. Тла зображень гладкі, без архітектурного стафажу, золочені.

Оригінальною іконографічною і різьбярською новиною в побудові царських врат є поява Ісеевого дерева*.

Зображення Ісеевого дерева — це ілюстрація до тексту Ісайї (X, 1): «И изидет жезл из корени Ісеево і цвѣт от корени его взидет». Афонський малярський підручник «Єрмінія» подає таку вказівку, як зображати Ісееве дерево: «Праведний Ісеей спить і з його спини виходить три галузки, дві малі сплітаються з собою, а третя велика і підноситься вгору, і в ній вплетені єврейські царі від Давида до Христа. Насамперед Давид з арфою, відтак Соломон, над Соломоном інші царі по порядку з жезлами, а на вершці галузки Різдво Христове, а по обох боках пророки з їх пророцтвами і вони також вплетені в галузки, глядять на Христа і показують на нього. А під пророками грецькі мудреці і пророк Валаам, вони держать свої звитки з пророцтвами і глядять вгору на Різдво Христа»⁵⁹.

Не маємо жодних речових доказів, чи була тема Ісеевого дерева відома нашому мистецтву перед кінцем XVI ст. Оскільки можна судити по виявлених досі пам'ятках, ця тема набуває в нас поширення тільки в XVII ст., зате продержалась понад ціле століття. Наймолодша відома пам'ятка — це врата примітивної роботи в селі Мельні поблизу Рогатина (1809). Невідомо, чим пояснити поширення іконографічної теми Ісеевого дерева в нашому мистецтві в XVII ст. Найраніше зустрічаємо цей мотив на ти-

тульних аркушах стародруків, у типових композиціях і в різних похідних відмінах: «Євангеліс» (Львів, 1644); «Меч духовний» Л. Барановича (Київ, 1666); «Апфологіон» (Новгород-Сіверський, 1668); «Зерцало» (Київ, 1705). Крім того, буває він ще на оправах книжок (євангеліс 1695 р., подароване Дунішим-Борковським Печерській лаврі), в гаптах (спітрахіль з київської Стрітенської церкви і спітрахіль в збірках Львівського музею українського мистецтва). В малярстві воно трапляється рідко, одночасно з стародруками першої половини XVII ст. (дві ікони у фондах ЛМУМ). У різьбі Ісееве дерево вперше відоме з іконостаса 1689 р. Стрітенського приділу Софії Київської та з іконостаса кінця XVII ст. трапезної церкви Преображення у Видубицькому монастирі⁶⁰.

Ажурна різьба орнаменту в тих іконостасах скомбінована з мальованими зображеннями, вміщена зверху на одноярусному іконостасі, заповнює півколо, утворене склепінням приділу. У різьбленні царських врат поки що найраніше знаємо його з іконостаса 1697—1699 рр. маляра І. Рутковича в монастирській церкві у Жовкві (пізніше перенесеного до Скваряви Нової). Мабуть, дерево Ісеея на царських вратах є останньою ланкою в розвитку цієї теми у різних ділянках нашого мистецтва. Появилось воно, можливо, з тих міркувань, що два євангелія Матвія і Луки починаються від родоводів, а сама форма зображення своєю центральною композицією дерева з розложистими гілками давала можливість використати його для мистецького оформлення врат.

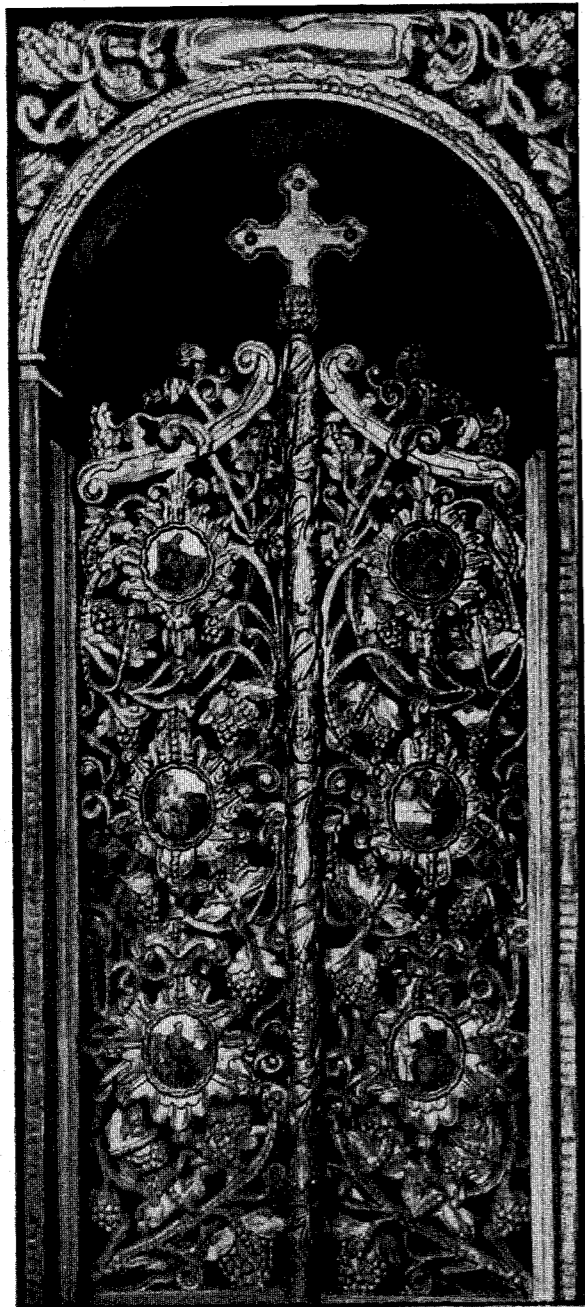
Композиція наших царських врат у порівнянні з іконографічною схемою «Єрмінії» значно простіша, але в різьбярсько-декоративному рішенні вона вигадливо різноманітна. Євангеліст Матвій налічує 28 предків Христа від Ісеея до Йосифа (таке число є в Нотр-Дам у Парижі), а Лука веде 56 предків від Адама (таке число, між іншим, зображене в Реймському соборі). Наші царські врата мають їх звичайно лише 12, але пізніше в деяких варіантах буває їх менше (10, 6), тільки, як виняток, трапляється навіть 26.

Характерно, що тема Ісеевого дерева не набула поширення в царських вратах центральної України. З цієї території відома досі лише одна пам'ятка — з Соболівки на Київщині (середина XVIII ст.)⁶¹. Територіально найчастіше ця тема виступає на західноукраїнських землях (Галичина й Волинь).

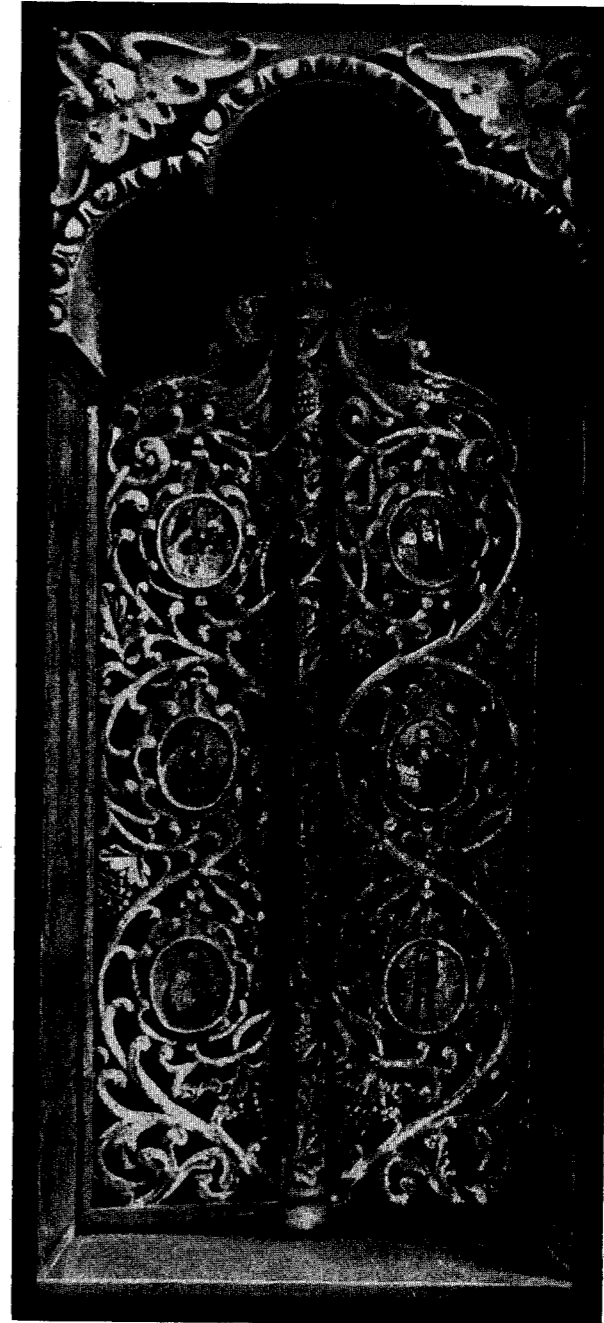
Дерево Ісеея в декорі царських врат було також дещо поширене в Білорусії і звідти занесене білоруськими різьбярями на пограничну російську територію⁶². В мініатюрах російських рукописів появилось воно, мабуть, дещо раніше⁶³.

Розглядаючи еволюцію орнаментальних мотивів і будови галицьких врат часів Відродження (перша половина XVII ст.), ми одночасно спинились і на деяких вратах раннього барокко (друга половина XVII ст.), а саме тих, які, по суті, в будові і орнаменті зберегли ще ренесансний характер. Еволюція цих ренесансних форм закінчилась тим, що врата стали ажурними на суцільній площі, орнамент став вільний і пливкий, розбиваючи останні сліди первісних поперечних ренесансних рамок, він зберіг симетрію будови в обох стулках зокрема. На жаль, нам не відомі

36. Царські врата Святоюрської церкви.
Дрогобич. Перед 1659 р.



37. Царські врата Михайлівської церкви
в с. Куги. 1697 р.



врата часів Відродження з центральної України і через те важко відтворити перехід, який там здійснився від іконних врат візантійського типу до чисто різьбярських. Найдавніші зацілілі пам'ятки походять там тільки з другої половини XVII ст. — з часів барокко. Відомі нам три пам'ятки того часу, за своїм характером відмінні від пам'яток галицьких, — це врата бічного іконостаса Благовіщенської церкви в Баришівці (середина XVII ст.), дещо пізніші врата в колишній збірці В. Пещанського (мабуть, з Полтавщини, фототека ЛМУМ) та врата кінця XVII ст. в Миколаївському соборі в Києві. Двос перших це можна вважати ренесансними, вірніше в його пізній, перехідній до барокко формі. Найстарішу традиційну форму мають врата із збірки Пещанського. Вони у нижній половині суцільні з рельєфною плоскорізьбою, а в верхній — ажурні, з сильно стилізованим орнаментом і завішеними обабіч медальйонів «Благовіщення» гронами винограду. Між медальйонами — голівки ангелів. Своім неповним ажуром вони перегукуються з такими ж вратами першої половини XVII ст. в Галичині. Дещо старші від них, баришівські, мають повний ажур з дуже щільною різьбою надто стилізованих листочків, обкантиваних рядком перлин, але без виноградних грон їхня орнамента споріднена з пізнім північним — німецьким Відродженням. Датовати їх на середину XVII ст. дозволяє нам київська оправа євангелія 1641 р. з таким самим орнаментом⁶⁴.

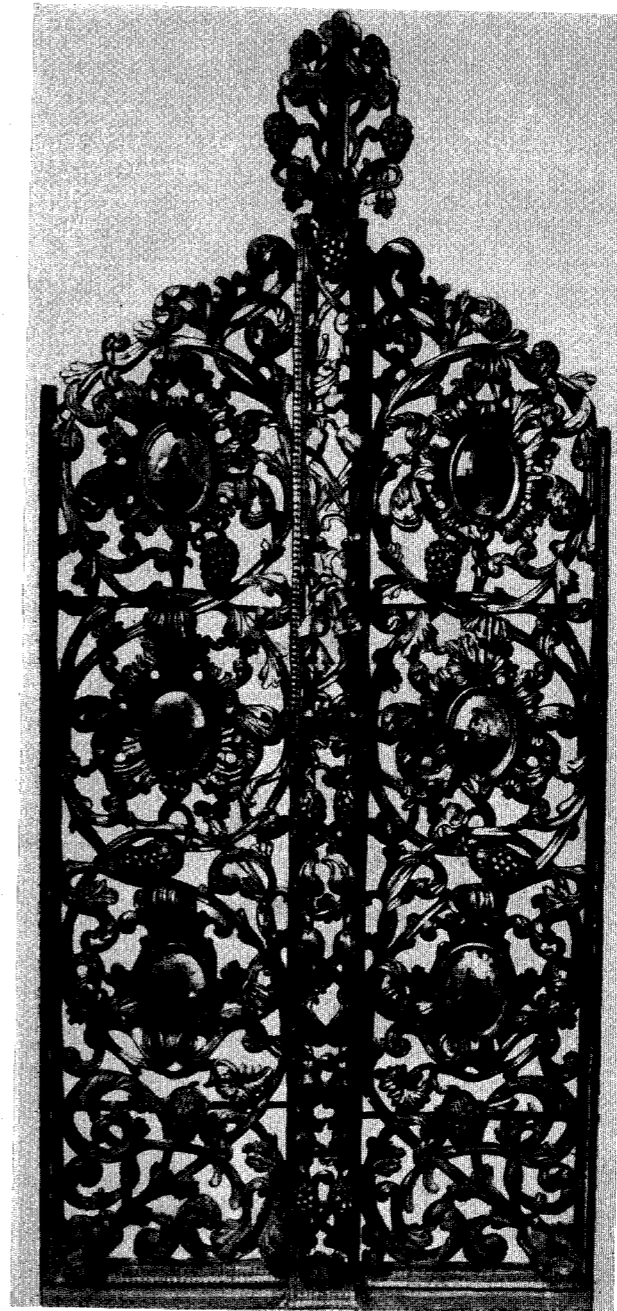
Високомистецькі врата головного іконостаса Миколаївського собору в Києві вже цілком барочні, з дрібним і густим реалістичним орнаментом. Всі троє врат мають симетричний орнамент для кожної стулки зокрема, і ця будова зберігається пізніше як основна і найбільш типова протягом усього XVIII ст. Так стояла справа в центральній Україні.

[До другої половини XVII ст. слід віднести прекрасної різьби царські врата в Спаській церкві (1630) в Путивлі, в яких три медальйони на кожній стулці обплітають дві гілочки виноградної лози, що виростають внизу посередині з розети. Така розета є на всіх схрещеннях гілчок поміж медальйонами. Гілочки рясно завішені об'ємно та пластично трактованими гронами, що густо двома рядами укладаються вздовж обох вертикалей та щільним вінком довкола медальйонів].

Інакше було в Галичині. Тут із поширенням барокко появилася зовсім нова форма будови орнаменту, яка стала однією з основних для царських врат аж до найновіших часів і яку не могли зовсім відтиснути пізніші форми, що розвинулися у XVIII ст. В деякій мірі вона пізніше поширилася на всі українські землі, але для Галичини залишилася найбільш типовою.

Цей перелом у декоративному оформленні царських врат відбувся десь у середині XVII ст. Тоді зовсім відмовляються від поперечних рамок, що ділили досі врата на композиційні поля, а виноградний орнамент щільно заповнив обидві стулки. Тоді ж зникає симетрія орнаменту в межах кожної стулки, обидві стулки творять симетричну цілість орнаменту. Досі орнамент на вратах мав дві вертикальні осі [за таким принципом вирішено композицію царських врат з Буковини, в яких посередині кожної стулки виростає прямий пен' з багатьма гілками, що переплітаються між собою]. Колонка посередині лише підкреслювала поділ врат надвоє. Тепер сама колонка стає головною та єдиною віссю орнаменту. Гілки винограду

38. Царські врата з скиту Манявського. Богородчанський іконостас. Перед 1698 р.



39. Царські врата з с. Ванівка. Деталь. Друга половина XVII ст.



виростають в нижній частині — посередині з-під колонки або з кутків по боках, дуже рідко посередині половинок (Бориня, Дрогобич — церква Пречистої) — і пнуться вгору хвилястою лінією між медальйонами від одного краю до другого. Паростки галузок повертаються напівкруглим закрутом вниз, а на кінцях у них — медальйони з «Благовіщенням» і євангелістами. Загальне враження таке, що медальйони розташовані в колах, створених галузками. Вільні місця між головними галузками заповнюються грона винограду — листочки або вусики. Кожне грона трохи накрите зверху листочками. В найдавніших пам'ятках цього типу (Грибовичі, Рогатин, Войнилів) кожен медальйон має свою окрему галузку винограду, яка заново починається від середньої колонки, немов від пня. Ця форма була, мабуть, першою, поки появилася одна ціла хвиляста галузка, що проходить знизу аж до завершення врат. На це вказує ще не зовсім визначений у пам'ятках цього типу порядок композиції декоративних елементів і деяка нечіткість в її побудові. Декоративні елементи тут лише заповнюють дану площу, і тільки згодом встановлюється щораз більш прозорий і продуманий порядок в побудові композиції. Ренесансне багатство і різноманітність декоративних мотивів тепер зовсім втрачається, бо барочні врата в другій половині XVII ст. мають невеликий репертуар декоративних елементів, але зате збагачену композицію.

У другій половині XVII ст. медальйони з зображеннями бувають круглі, овальні, у формі жолудя, мигдалю, грушовидні, восьмигранні або навіть неправильної форми, обрамлені галузками. Величини вони, як правило, однакової, але іноді трапляється, що верхні децю менші (Львів — П'ятницька церква, Грибовичі, Войнилів). В одних вратах можуть бути водночас медальйони різної форми (Пацків). Іноді вісь, на якій розміщені медальйони, буває порушена, і верхні медальйони пересунуті трохи до середини (Рогатин, Грибовичі, врата з Буковини). Такі зміщення медальйонів спостерігаються лише у пам'ятках раннього барокко. Маємо також один випадок, але вже з кінця XVII ст., коли замість мальованих медальйонів — різьблені зображення «Благовіщення» і євангелістів без рамок розташовані серед різьби (Львів — каплиця Трьох святих). Медальйони вміщені, як це ввійшло в звичай в епоху Відродження, на менш або більш багаті оформлені катушах, а в скромніших випадках без картушів з листочками внизу і з листком або пальметою вгорі, вершок яких нераз підкладений під галузку (Волиця Деревлянська). Деколи медальйони містяться на тлі багаті розвиненої пальмети (Ванівка, Дрогобич — церква св. Юра, [Лемківщина]).

На місці давнього стовпчика посередині врат тепер у більшості пам'яток — колонка. Для другої половини XVII ст. характерні два типи таких колонок. В одних випадках вона оздоблена плоскорізьбленим орнаментом з «волових очок», гірляндою стилізованих лаврових або якихось інших листочків, може бути також обгорнена виноградом у повторних кадрах або вільно. Другий тип, більш поширений, — це колонка з багатим ажурним орнаментом. Геометричний орнамент тут рідко зустрічається. Найчастіше виступає кручена форма виноградної галузки, в якій повторюються навперемінно листок, повернений вгору, і грона, звішене вниз. У другій

половині XVII ст. іноді трапляється й ажурна колонка з медальйонами, які чергуються з геометричним орнаментом. Можна навести два приклади такої форми. На колонці царських врат у Волиці Деревлянській (1680) є чотири медальйони з зображеннями святих воїнів — Георгія, Прокопія, Дмитрія, Федора. Врата з Пацківа (кінець XVII ст.) мають три медальйони. На верхньому голуб-дух, що належить до «Благовіщення»; зображення двох нижніх медальйонів, на жаль, не збереглися.

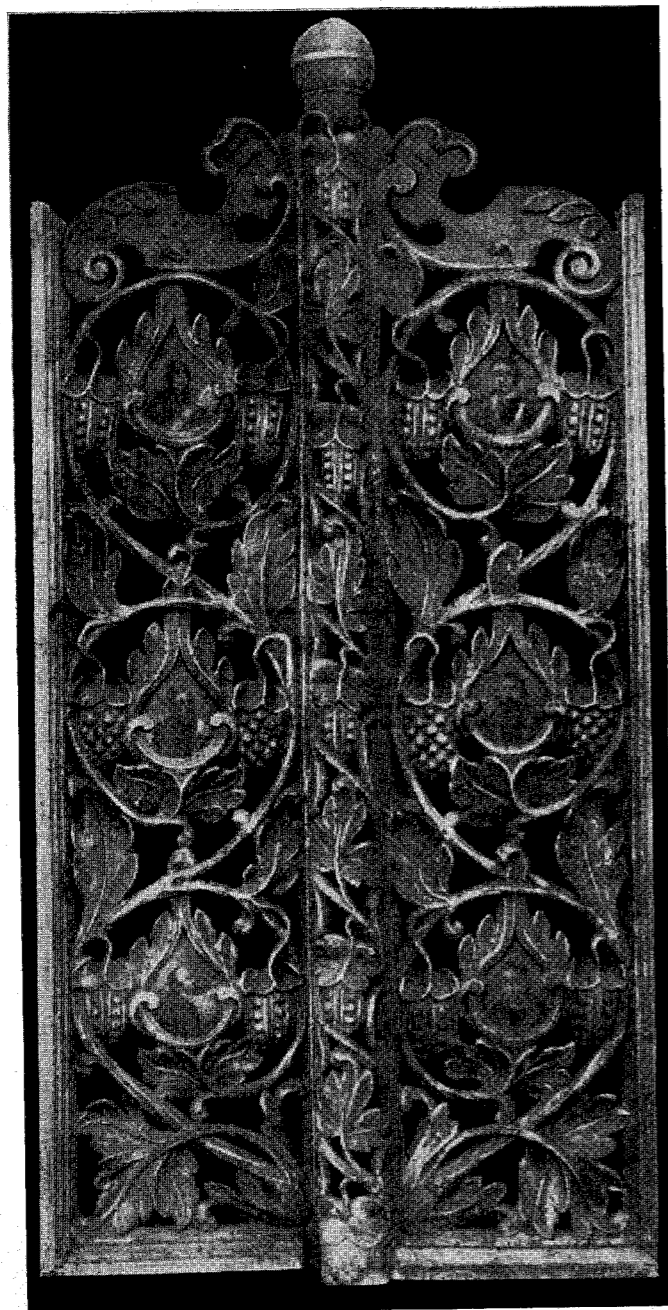
Варто відзначити, що орнамент з мотивом перемінного укладу листка і грона винограду обабіч хвилястої галузки відомий ще в ранньому християнському мистецтві. Зустрічається він на дверях церкви Санта Сабіна в Римі (V ст.), на єпископському кріслі Максиміліана і диптиху з слогової кістки в Равенні та на рамці рельєфу в Керчі (IX—XII ст.). Звідки і якими шляхами цей мотив доходить до нашої різьби другої половини XVII ст. — не відомо, але цей факт свідчить, як довго живуть декоративні мотиви (адже треба думати, що й на тих пам'ятках згаданий мотив напевно зв'язаний з давнішими традиціями). Мотив цей в царських вратах у різних формах повторюється в нас ще й у XVIII ст.

На завершеннях деяких східноукраїнських врат після воз'єднання з Росією появляється двоголовий царський орел (врата з Волині, збірка Макогона в США). Ідея орла на вратах прийшла до нас разом з барокко, як і ще деякі тваринні мотиви, вилетені в рослинні орнаменти, хоча орел був популярний і в візантійському мистецтві як символ царської влади. В давньоруському мистецтві він також був відомий. Одноголовий орел є на одній з різьблених шиферних декоративних плит Софії Київської. З літопису знаємо, що на вежі біля Холма був також різьблений на камені орел; невідомо чи пізніше традиція цього зображення була перервана, але вдруге орел як декоративний мотив у нас набуває поширення вже на схилі XVII ст. Мотив орла був на Заході досить поширений, головню в геральдичних композиціях і деколи його зображали на вратах.

Наприкінці XVII ст. з'явилися ще інші тваринні мотиви в орнаменті царських врат — голова лева, з паці якого виростає галузка орнаменту (богородчанський іконостас), а на Лемківщині — мотив дельфіна. У пам'ятках другої половини XVII ст. бічні і нижні рамки звичайно тонкі, скромно профільовані або гладкі, лише зрідка бувають вони з «воловими очками» (Войнилів, Бориня). Зверху різьба обох стулок звичайно покрита есовидними волотами, часто багато розчленованими, але зустрічається також різьба без завершального елемента. Деколи волота скомбінована з головами орлів, геральдично повернутими в різні боки (Пацків).

В зв'язку з тим, що хвиляста галузка винограду з закрутками довкола медальйонів стає в той час єдиним мотивом орнаменту царських врат, вся увага різьбярів звернена на композицію цього орнаменту. Якщо в першій половині XVII ст. майстри дбали про багатство і різноманітність орнаментальних мотивів, то тепер, у другій половині XVII ст., їх цікавить різноманітність композиції. Вони добиваються різних мистецьких ефектів, застосовуючи рідку або згущену різьбу та різної товщини галузки й паростки. У одних різьбярів виноград трактований досить реалістично, у інших переважає більша або менша стилізація. Взагалі пластинка різьби ще

40. Царські врата
в с. Радруж. Кінець XVII ст.



41. Царські врата
з Лемківщини. Кінець XVII ст.



42. Царські врата
з скиту Манявського. Деталь.



Царські врата
з с. Могильниці. Близько 1716 р.



невелика. Вона не виходить за межі однієї площини, обумовлена невеликою товщиною дошки, з якої вирізьблені врата. Але вже бувають випадки, коли деякі мотиви орнаменту підносяться понад рівень різьби, передусім закрутки та грона винограду (богородчанський іконостас, [Шутивль]).

Головним стрижнем орнаментальної композиції є гілка винограду, що своїми вигинами і закрутками творить три кола чи овали, в центрі яких вміщені медальйони. Не завжди ці кола кидаються виразно у вічі, це залежить від густоти заповнення площі орнаментом. Цікаво, що дві пам'ятки одного часу — царські врата П'ятницької церкви у Львові (1644—1648) і Святодухівської церкви у Рогатині (1649) — різняться між собою декоративно-пластичними ефектами. Рогатинська різьба дрібна, і основні гілки губляться в загальному плетиві мотивів (такі ж самі й заможські та троє згаданих дрогобицьких врат). У п'ятницьких вратах гілки виділяються з орнаменту і творять виразну основу його побудови. Рогатинські врата не мають ще чіткої системи орнаментальних мотивів. Мотиви п'ятницьких врат упорядковані і проведені послідовно в усіх частинах. Грона винограду тут розміщені обабіч медальйонів. Біля верхніх і нижніх медальйонів грона зверху, листочки під ними, а біля середніх — навпаки. [Те ж саме можна сказати про врата з Воли Висоцької 1655 р.]

Простежуючи за укладом грон і листочків винограду в царських вратах другої половини XVII ст., можемо відзначити кілька композиційних схем:

- 1) грона розміщені парами по кутках зовні овалів (Ванівка);
- 2) грона і листочки — навперемінно всередині овалів або обабіч медальйонів (Кожичі);
- 3) грона парами всередині кожного овала обабіч медальйонів, а листочки зовні овалів в кутках (Домажир, Радруж, Волиця Деревлянська, Соколівка, Перемишляни, Львів — каплиця Трьох святих);
- 4) різний вільний уклад, який утворює симетричну цілість в обох стулках (Богородчани, Дрогобич, [Воля Висоцька]);
- 5) гілки без виноградних грон (Пациків, [Охлопів]).

Найбільш прозорою і декоративною є третя схема; вона була найпоширенішою не лише в другій половині XVII ст., а й пізніше, у першій половині XVIII ст. Цю композицію вже має найстаріша пам'ятка такого типу — п'ятницькі врата у Львові, але ще без належної дисципліни в композиції. Особливо цікаві щодо цього врата каплиці Трьох святих у Львові з різьбленими зображеннями євангелістів і «Благовіщення». Це — один з кращих творів найвизначнішого різьбяра другої половини XVII ст., він заслуговує на окреме обговорення.

Варто спинитися ще на двох пам'ятках кінця XVII ст. Це врата в Кутах (1697) і врата богородчанського іконостаса (1698). Хоч обидві пам'ятки датуються одним часом, проте вони різняться між собою і водночас дещим відрізняються від усіх інших врат того часу. Це явище, очевидно, слід пояснювати не лише мистецькою індивідуальністю, а й різноманітним вирішенням творчих завдань.

Розглянуті пам'ятки разом з вратами каплиці Трьох святих дають нам уявлення про досягнення західноукраїнської декоративної різьби другої половини XVII ст. і підсумовують стилістичні тенденції того часу.

Кутські й богородчанські врата іконографічно й композиційно типово традиційні, з медальйонами («Благовіщення» і євангелісти) та з орнаментом із виноградних галузок; але, як було вже сказано, стилістично вони зовсім різні. Виноградна галузка в кутських вратах вистилізована майже до краю. Якби не грона і листочки по кутках між волотами, не можна було б у цій галузці візнати рослину. Галузки перестилізовані в тоненькі вусики, немов виконані з дещо грубішого дроту. Робота надзвичайно делікатна і дуже ажурна. Протилежними до кутських є врата богородчанського іконостаса. Їх різьблення багате, м'ясисте, енергійне і дуже пластичне. Для збільшення пластики грона і закрутки картушів виступають високо понад рівень різьби в характері повного, соковитого барокко. Галузки, листочки, грона і різні плоди на колонці мають реалістичний характер. Галузки густо покриті паростками листочків, немов ще зовсім нерозвиненими, показаними в профілі в скрученій формі. Немає жодного листочка, покладеного плоско, фронтально. Зверху врата обрамлені відповідним укладом галузок з листочками.

Врата каплиці Трьох святих займають середнє місце між кутськими і богородчанськими. Їх рослинний орнамент досить реалістичний, але все-таки стилізований.

Таким чином наприкінці XVII ст. в декоративній різьбі царських врат визначились три стильові школи: одна сильно стилізує, друга реалістична, а третя компромісна, з нахилом до стилізації. Ці три стильові напрями різьбярської творчості існували і в XVIII ст.

Плоска і стилізована різьба царських врат — це, безумовно, до деякої міри спадщина візантійських традицій, які, хоч і були модифіковані декоративними ідеями Відродження, не зникли безслідно навіть під тиском барочної динаміки. Барокко в декоративній українській різьбі ще не зовсім звільнилося від стилізуєчої дисципліни візантійського стилю, тільки рококо змогло порушити цю традицію.

[З другого боку, площинність — один з яскравих виявів суто народної інтерпретації пластичних форм. Щільний зв'язок професійного мистецтва з народним — це і є одна з найхарактерніших рис українського мистецтва минулих століть.]

М. Голубець висловив здогад, що царські врата каплиці Трьох святих у Львові походять з іконостаса Успенської церкви, мальованого Ф. Сеньковичем у 1630 р.⁶⁵ Після пошкодження громом і побудови в церкві нового іконостаса у 1638 р. іконостас Сеньковича нібито був перенесений до каплиці. Цей здогад не має підстав, бо врата каплиці виразно молодші і час їх походження — кінець XVII ст.*

Д. Зубрицький у хроніці Ставропігійського інституту подає випис із записної книжки братства про те, що в 1697 р. для каплиці було намальовано ікону «Деїсус», за що заплачено 800 злотих⁶⁶. З документів братства відомо, що в 1698 р. маляр Олександр Ляницький одержав за роботу 896 ф.⁶⁷, мабуть, за цей іконостас, бо сума солідна. У 1699 р. братство справило до намісної ікони «Богородиці» в Балабанівській каплиці ризу по аналогії до ікони «Спасителя», що вже мала таку ризу⁶⁸. Всі ці дані свідчать про те, що в 1697 р. в каплиці поставлено новий іконостас. Але

43. Царські врата з Онуфрійської церкви. Буськ. Друга половина XVII ст.

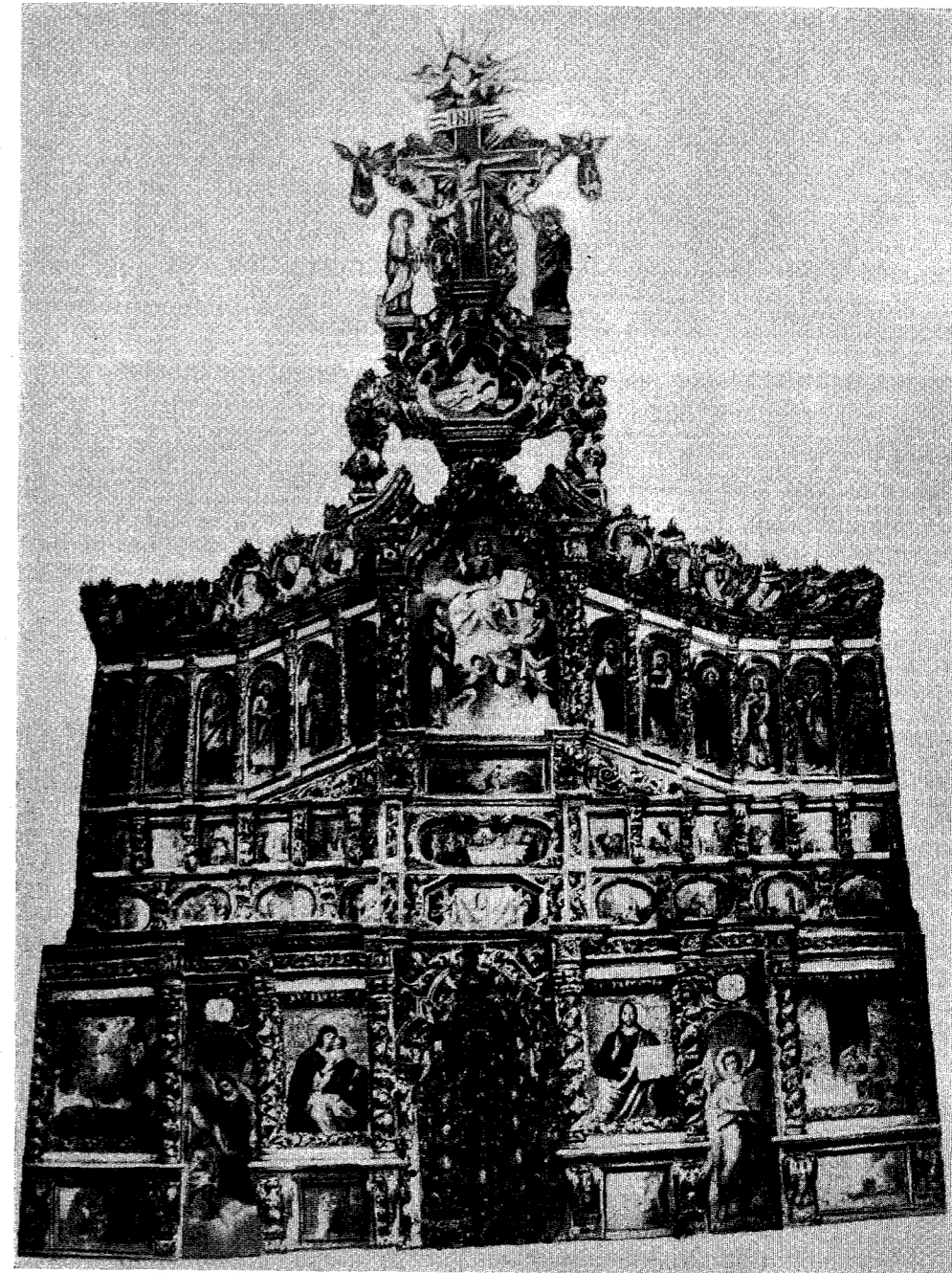


то не був перший іконостас в каплиці, бо ще перед тим в інвентарі з 19.III 1692 р. занотовано, що була заслона «paskowata nade drzwiami w kaplicy carskiej»⁶⁹, там же стояли тоді два великі мосяжні свічники, мабуть, перед намісними іконами. Про історію цього старшого іконостаса, з якого він часу походив і що з ним сталося, не знаємо нічого.

Іконостас Олександра Ляницького простояв в каплиці аж до середини ХІХ ст. І. Шараневич бачив його на місці ще в 1845 р. і відзначає, що він був «искусственно рѣзаным и многими золотистыми иконами украшенным»⁷⁰. Під час реставрації церкви й каплиці в 1846—1847 рр. пробито отвір між каплицею і церквою, знято іконостас і, як твердить Петрушевич, «древний иконостас тойже (каплиці) продан, находится в заведении имени Оссолинских в Львове, помещен в отделении древностей»⁷¹.

На археологічній виставці 1885 р. були експоновані три частини цього іконостаса, а саме: царські врата, надвратна частина фриза з іконами: «Тайна вечеря» і «Нерукотворний Спас» та «Христос, прив'язаний до стовпа»⁷². Остання ікона, якщо вона з іконостаса, це, мабуть, невеличка іконка з додаткового ряду з зображенням «Страстей Христових», як у п'ятиницькому іконостасі у Львові. Сьогодні, на жаль, цих трьох частин немає, куди вони поділись — не відомо. В альбомі «Вистава археологічна» (1885) вміщено репродукцію лише царських врат⁷³. Збереглися з цього іконостаса, правда, в дуже поганому стані, передані в 1940 р. з «Оссолінеума» до Львівського музею українського мистецтва медальйони пророків (дві пари, злучені по троє) в різьблених рамах, ікона двох апостолів, ікона «Борис і Гліб» (можливо, одна з бічних намісних ікон) та фрагмент восьмибічної ікони «Шіста» (очевидно, з-під «Розп'яття», що на завершених іконостасах). Крім того, із збірок Ставропігійського музею відома ще ікона Христа в доколінному зображенні з хрестом на плечі, датована 1697 р. За стильовими ознаками і характером письма вона має дещо спільне з іконостасними рештками каплиці Трьох святих — отож, мабуть, також належить пензлю Олександра Ляницького. Відомо, що ця ікона демонструвалась на виставці 1888 р. як власність Ставропігії (ще перед заснуванням Ставропігійського музею)⁷⁴. То була, мабуть, проскомідійна ікона з каплиці Трьох святих (ЛМУМ, № 33699). Ці ікони говорять про те, що Олександр Ляницький був пересічним малярем. Проте уламки різьбленого обрамлення пророків і царські врата свідчать, що їх автор — один з найкращих різьбярів кінця ХVІІ ст., які працювали в іконостасній різьбі, а царські врата каплиці Трьох святих належать до найвизначніших різьбярських творів того часу.

Аналіз стилю дозволяє нам прийняти за твори цього ж автора ще царські врата у Волиці Деревлянській (1680), у Вільшанці Малій — з Соколівки (імовірно 80-х років [якщо не перших років ХVІІІ ст., бо церква збудована в 1704 р.]), у Буську в церкві на Волянах того ж часу, і з Скваряви Нової (іконостас з Жовкви, 1698—1699) — це найбільш показові його роботи, серед яких львівські врата стоять дещо осторонь*. Скромніші його роботи, трохи старші або, може, належать якому майстрові його школи — це врата в Радружі, Домажирі, Сасові (1681), перероблені і в Перемишлянах (1690). Цікаво, що цей різьбяр часто працював разом з одним із



найкращих малярів того часу Іваном Рутковичем (Волиця Деревлянська, Соколівка [?], Сасів [?], Скварява Нова), твори якого розміщені в ближчій і дальній околицях Жовкви. Виходячи з цього, можна було б припустити, що різьбяр також походить із Жовкви. Щоправда, не завжди різьбяр працював разом з малярем. Нераз різьбярські і малярські роботи виконували зовсім незалежно, і маляр одержував уже готову структуру іконостаса. Хто був автором різьби згаданих іконостасів, не маємо поки що жодних даних. Досі ні у Жовкві, ні у Львові ніде не виявлено підпису цього автора, хоч умовно можна його вважати першим різьбярем жовківської школи, яка в першій половині XVIII ст. відіграла значну роль в українському мистецтві Галичини.

Для цього майстра характерні такі композиційні прийоми, як перетикання одної галузки другою та підкладання кінців листочків під галузки. Його листки вижолоблені, немов мисочка, та закінчені кулькою. Волюти на завершених його врат дуже багаті, скомбіновані з листочками і продірявлені галузкою. Маючи датовані малярські роботи іконостасів з його творами, варто коротко спинитись на художній еволюції цього снпцаря. Найстаріші датовані врата з Волиці Деревлянської (1680) виявляють уже цілком зрілого майстра, який тематично не вносить нічого нового в традиційну схему царських врат, крім медальйонів святих воїнів на середній колонці. Згодом (Соколівка — Вільшанка Мала) появляються у завершених його врат орли, але наприкінці віку різьбяр переходить до чисто різьбярської концепції, замінюючи мальовані зображення «Благовіщення» й евангелістів різьбленими (Львів, 1697), а пізніше дає нову іконографічну різьбярську концепцію царських врат з Ісеевим деревом (Скварява Нова, 1697). Це все свідчить про творчу ініціативу різьбяр. Залишається відкритим питання, чи він перший ввів тему Ісеевого дерева до царських врат. З технічно-мистецького боку не бачимо у цього різьбяр великих змін. Яким він з'являється у Волиці Деревлянській у 1680 р., таким він залишається в своїх останніх вратах (1697), за винятком лише, може, дещо більшої прозорості композиції і збільшення ажурі в різьбі. Можна б також завважити незначне збільшення стилізації рослинних мотивів. Всі праці свідчать, що це вже зрілий художник, який досконало оволодів технічними засобами і працював ними вже майже незмінно до кінця життя.

МИСТЕЦЬКІ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.

Наприкінці XVII і в першій половині XVIII ст. Львів втратив своє провідне місце в мистецтві. Ще в 1673 р. поставлено іконостас у церкві св. Іоанна Богослова і в 1697 р. — у каплиці Трьох святих, але, мабуть, в той час уже не було у Львові достатньої кількості художників, які могли б ширше обслуговувати потреби церковного мистецтва Галичини. Як свідчать зацілілі пам'ятки, інші осередки випередили Львів і перейняли його провідну роль у мистецькому житті.

Тривалі війни перервали у Львові великий будівельний рух, а тим самим відпала потреба в різьбярській та малярській роботі. У місті залишилось так мало митців, що, наприклад, у першій половині XVIII ст. бернардини для оздоблення свого костюлу мусили запросити різьбярів з Ярослава⁷⁵. Справи значно поліпшились пізніше, в часи рококо, від середини XVIII ст., коли для Львова і взагалі для Галичини настав один із найсвітліших періодів, після доби Відродження, в історії будівництва і різьби.

Нам пощастило натрапити на сліди двох великих мистецьких центрів та шкіл, які в другій половині XVII ст. діяли поза Львовом. Під терміном «школа» не розуміємо якоїсь організованої групи, маємо на увазі деяку кількість митців, які проживали в одному місці; працювали вони кожен зокрема або, відповідно до потреби, кооперувались між собою. Спільне місце осілости до певної міри сприяло витворенню деяких подібних рис у мистецькій продукції, оце й можна назвати «школою». Не виключено, що могли існувати й мистецькі майстерні, які об'єднували митців для спільної роботи — та про це поки що не маємо жодних свідчень.

Одна з таких шкіл була в Судовій Вишні (звідки походив Іван Вишенський), малярі якої обслуговували навколишні місцевості, частину Бойківщини (Турчанщину), а деякі з них — навіть Закарпаття. Час їх діяльності припадає, судячи з підписів на досі виявлених творах, на 1646—1688 роки. Нам відомі такі імена, що підписувались з додатком «маляр вишенський», або «маляр з Вишні»: Ілля Бродлакович (Турка, 1646; Шелестів, Мукачеве, 1666), Феодор (Борятин, 1650; Верещиця, 1675—1680), Яцко (Дністрик Головецький, 1653), Грицько (музей в Ужгороді, 1656), Стефан (Цюшки, Ботелка, 1656; музей у Перемишлі — ікона з Добромилщини, 1675; Стужиця, 1688), [Стефан Дзенглович (іконостас середини XVII ст. в Улючі)] і Яків (Бистрий на Закарпатті, 1682). Кілька ікон з самої Вишні зберігається у Львівському музеї українського мистецтва; на жаль, вони не підписані, але найдавніші з досі відомих вишенських творів, мабуть, з 20—30-х років XVII ст. У фондах того ж музею є ще храмова ікона «П'ятниці» з колишнього іконостаса в Ясіні Масьовій біля Турки, датована 1648 р., з підписом «Стефан маляр міщанин Яворовський». Ікона за характером письма близька до ікон з Ботелки, отже можна припускати, що її автор ідентичний із згаданим вище Стефаном з Вишні. Місто Яворів недалеко від Вишні, і не виключено, що Стефан походив з Яворова, а перебував якийсь час у Вишні, або навпаки, і через те підписувався як маляр вишенський і як маляр яворівський. Як би там не було, а Стефан з Яворова належить до вишенської школи. В той же час робота Стефана на Закарпатті, в Старій Стужиці і Цюшках викликає деякий сумнів, чи це

той самий художник, що підписаний в Ботелці і на іконі з Ясінки Масьової. Закарпатські твори значно примітивніші і дещо пізніші за часом.

Хто і де оздоблював різбленнями роботи вишенських малярів — не відомо, за винятком іконостаса 1656 р. в Ботелці, який виконав «Андрій, столяр Терновський» із села Тернави. Але цей іконостас випадковий у різьбярських роботах для вишенських малярів, вони мусли мати зв'язок з якоюсь більшою різьбярською майстернею для своїх постійних робіт у самій Вишні або десь на околиці. Повно збережений іконостас у Дністрику Головецькому свідчить про певний рівень цієї різьбярської майстерні. Між іншим, в Онуфріївській церкві у Буську був напис на іконостасі: «року божія 1645 Григорій маляр сницерь самъ»⁷⁶. Якби була можливість довести, що це Грицько з Вишні, тоді був би доказ, що деякі вишенські малярі були також різьбярами і що у Вишні виконувались різьбярські роботи. Всі дані говорять за те, що при докладніших розшуках і дослідженнях вишенська мистецька школа може дати дуже цікавий матеріал. Видно, Вишня як мистецький центр мала розголос, якщо митці у своїх підписах постійно зазначали зв'язок з нею. Про Судову Вишню є чутка і в дещо пізніші часи, а саме в середині XVIII ст.; за відомостями В. Площанського⁷⁷, іконостас у Лаврові (1750) різьбив Андрій Берникович із Судової Вишні.

Більше знаємо про другу мистецьку школу — жовківську, яка була провідною в українському барочному мистецтві Галичини (в малярстві і різьбі) та головним чином обслуговувала північно-східну частину Галичини. В літературі ця школа, як і вишенська, була зовсім не відома. Однак, перш ніж перейти до ширшої характеристики жовківської школи, коротко обговоримо діяльність інших мистецьких середовищ на західноукраїнських землях.

Відокремлено стоїть ще мистецька діяльність скиту Манявського, яка не мала широкого територіального і часового обсягу. Ієромонах Йов Кондзелевич, автор богородчанського іконостаса (1698—1705), первісно спорудженого для Воздвиженської церкви скиту Манявського⁷⁸, імовірно ще у 1704 р. малював іконостас у Свистільниках, де на іконах був підпис маляра Йова⁷⁹, але цей іконостас згорів у 1916 р. і немає змоги перевірити, чи це той самий художник. Стржиговський подає звістку, що в церкві в Сучавіці на Буковині (Румунія) має бути ікона св. Миколи (1505) з Манявського монастиря, відновлена в 1697 р. ієромонахом Йовом (Йоле?), малярем⁸⁰. Після знесення монастиря в 1785 р. деяка кількість скитських ікон опинилась у сусідніх селах (Бабче, Жураки, Космач, Кривець, Лисець, Переросль, Пнів, Раковець). Можливо, серед них знайдуться деякі роботи і Кондзелевича. Йов Кондзелевич походив з Білостоцького монастиря (поблизу Луцька); після закінчення робіт у скиті Манявському він повернувся знов у свій монастир. В околицях Луцька є сліди його дальшої роботи, отож, мабуть, там ширше діяла його мистецька школа. В селі Черчиці є ікона «Розп'яття» (1737)⁸¹ з його підписом («Сей святой образ написася въ святой обители Бѣлостоцкой рукою смиренного Ієромонаха Іова коштом раба Божія Стефана Герасимовича со женою своею Агафьею з Кучкаровца. Офѣровали до церкви святого Спаса Черчицкой ради своего

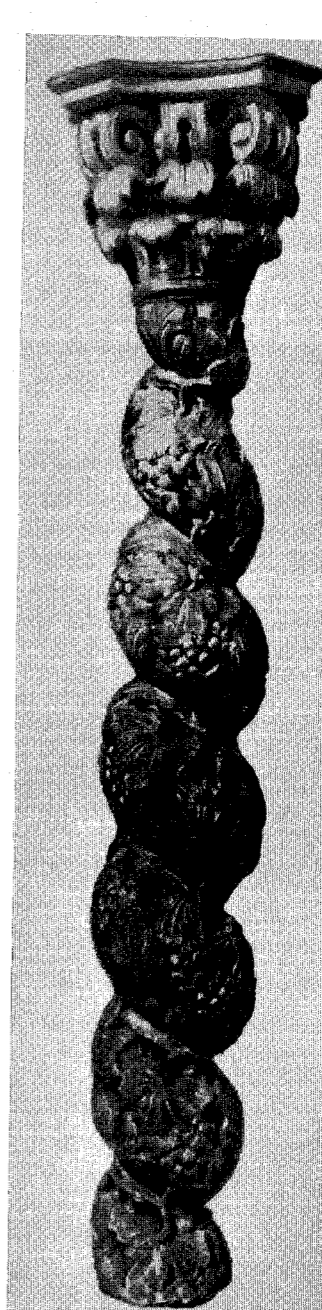
45. Колонка.
Богородчанський іконостас.
Перед 1698 р.



46. Колонка.
Жовківський іконостас.
Перед 1697 р.



47. Колонка.
Підгорянський монастир.
Близько 1716 р.



спасення. Року божія 1737»⁸²). Можливо, неіснуючий уже іконостас братської церкви в Луцьку був також роботи Йова Кондзелевича.

Другого волинського художника Івана Назаревича знаємо лише як автора іконостаса в селі Гірка-Полонка під Луцьком (підписаний на іконі «Благовіщення»: «Іоан Назаревич маляр луцкій. Року 1698»⁸³). Якої мистецької якості його творчість, чи вона самостійна, чи залежна від такої сильної індивідуальності, як Кондзелевич, поки що не маємо можливості визначити.

Крім згаданих мистецьких центрів, що діяли на зламі XVII і XVIII ст. на західноукраїнських землях, були ще й інші, якщо не брати до уваги поодиноких художників у різних місцевостях. Можна б перелічити цілий ряд підписів на іконах і іконостасах, але в цьому немає потреби. Між іншим, якась «школа» малярів, щоправда невисокого рівня, була в Риботичах; її твори з XVII—XVIII ст. можна зустріти головним чином у західній частині Галичини. Для робіт, невибагливих з мистецького боку, існує навіть термін «риботицька робота». Як приклад можна згадати іконостас монастирської церкви Вознесіння в Сушиці Великій (1716) («Исписани быша: апостола тыи в градъ Риботичах року божого 1716») і іконостас церкви в Недільній з підписом Івана Средницького («Іоанъ Средницькій маляр риботичкі»). Ще про одного риботичського маляра знаємо з запису у Лаврівському поминальнику: «Іерод. Ісаія иконописец с. обители Лавров з Риботичъ Герасимович 1672»⁸⁴.

Висвітлити розвиток мистецтва центральної України в часи барокко — справа нелегка. Поодинокі відомі пам'ятки свідчать, що іконостаси часів барокко відзначалися надзвичайним багатством різьблення, але поки що нам дуже мало відомо про те, хто й коли їх виконував. Безумовно, крім сильної столичної київської школи різьбярів, мусили бути ще різні, менші мистецькі осередки в більших містах України [передусім у Чернігові, на Полтавщині тощо]. Це питання чекає ще свого дослідника.

Провідною школою в українському барочному мистецтві Галичини — в малярстві і різьбі — була жовківська. Її діяльність починається приблизно від 1680 р. [вірніше, від 60-х років XVII ст.] і триває аж до середини XVIII ст. Внесок її в українське мистецтво багатий і цікавий.

Починаючи розгляд діяльності цієї школи, необхідно спинитись на одному легендарному мистецькому імені, так чи інакше зв'язаному з творчістю жовківської школи. Уже віддавна кружляє в літературі легенда про «Василя зі Львова», придворного маляра польського короля Яна III Собеського. Растваецький⁸⁵ зібрав про нього деякі дані і відтоді ці дані, не зіставлені з жодними творами художника, повторюються некритично в літературі; однак жодних підписаних творів цього художника ніхто не знайшов. Растваецький вважає, що Василь мав непересічний мистецький талант, був у великій ласці в короля; наводить навіть таку деталь, що король з королевою були свідками на його вінчанні в церкві у Львові в 1687 р. Цю деталь дослідник почерпнув з «Kroniki pomorzańskiej» єпископа Андрія Залуського, в якій, однак, не згадано імені, отже немає певності, що це стосується саме «Василя зі Львова». Творами Василя мають бути деякі картини в парафіяльному костелі у Жовкві, що зображують сцени

48. Царські врата в с. Дубівці. Близько 1782 р.



49. Царські врата
в с. Дубівці. Деталь.



з турецької війни, в іконостасі церкви Крехівського монастиря — дві ікони «Христа» і «Богородиці», а в церкві Краснопуццанського монастиря — весь іконостас.

Заперечувати, що у Собеського був якийсь придворний маляр — українець в зв'язку з документом, знайденим у Флоренції, і звісткою, занотою у Залуського, не доводиться; але звідки і на якій підставі появилось в літературі ХІХ ст. його ім'я «Василь зі Львова» — не відомо, бо в згаданих документах його немає. Виходить, це ім'я — пізніший літературний продукт.

Головацький вважає, невідомо на якій підставі, що Преображенську церкву в Крехівському монастирі розмалював у 1659—1660 рр. живописець Миколай *, любимець короля Яна Собеського⁸⁶. Січинський виправляє ім'я маляра на Василя і зауважує⁸⁷, що дві ікони цієї церкви — «Богородиця» і «Христос», які Раствацький приписує Василеві, а Кретович — Альтомонте⁸⁸, авторів батальних полотен у Жовківському костьолі, зберігаються в Миколаївській церкві в Крехові. Чи підписані вони, про те Січинський не згадує.

Є ще звістка з архіву Медічі у Флоренції про надісланий у 1675 р. тосканському князеві портрет короля Яна Собеського, виконаний «досить вправним малярем — русином». Дехто припускає, що автором того портрета був також «Василь зі Львова»⁸⁹.

«Отож, як бачимо, гіпотези про існування Василя базуються тільки на припущеннях, які досить суперечливі. Досі не маємо про Василя жодної документальної звістки, ані підписаного ним твору.

Водночас Раствацький подає багато відомостей про іншого художника — Юрія Елевтера Семигиновського⁹⁰, який справді був у великій ласці в короля. Дослідник перелічує ряд його робіт, але між ними немає жодної, що стосувалась би українського церковного мистецтва. Йому також приписували краснопуццанський іконостас⁹¹. Раствацький вважає, що Семигиновський народився в Маняві, а в Семигинові (Стрийщина) мав бути хутір його батька, хоначкового шляхтича. Певніші дані про Семигиновського подав на підставі архівних документів М. Гембарович⁹². Художник називався, власне, Юрій Елевтер Шимонович, прізвище змінив пізніше. Походив він не з Семигинова, а з Львова, з заможної родини патрициїв вірменського походження. Родич Семигиновського, Юрій Шимонович (батько або дядько) був малярем у Собеського. Він звернув увагу короля на молодого митця, і десь близько 1680 р. художник уже навчається в Римі. Повернувшись з Італії, він одружився з дочкою львівського грека Аффендика — Пелагією, яка невдовзі померла (ще перед 1687 р.). У 1687 р. він підписаний на документі в ратуші в Жовкві⁹³ і того ж року одержує від короля село Луку, а в 1688 р. — привілей «*equitatus auratus*». В зрілий період своєї мистецької діяльності він працював у Кракові і Варшаві. Помер у 1711 р.

Третій художник, постать якого може дещо висвітлити легенду про «Василя зі Львова», — це Василь Петранович. За Раствацьким⁹⁴, він учився в Римі і був придворним художником королевича Костянтина Собеського в Жовкві. Одна його картина — «Юдита» мала бути в його онука О. Старжевського у Жовкві, в деяких львівських костьолах його релігійні

50. Царські врата
з с. Сопів. Початок XVIII ст.



102

103

51. Царські врата в с. Старий Негравець. (1735 р.)



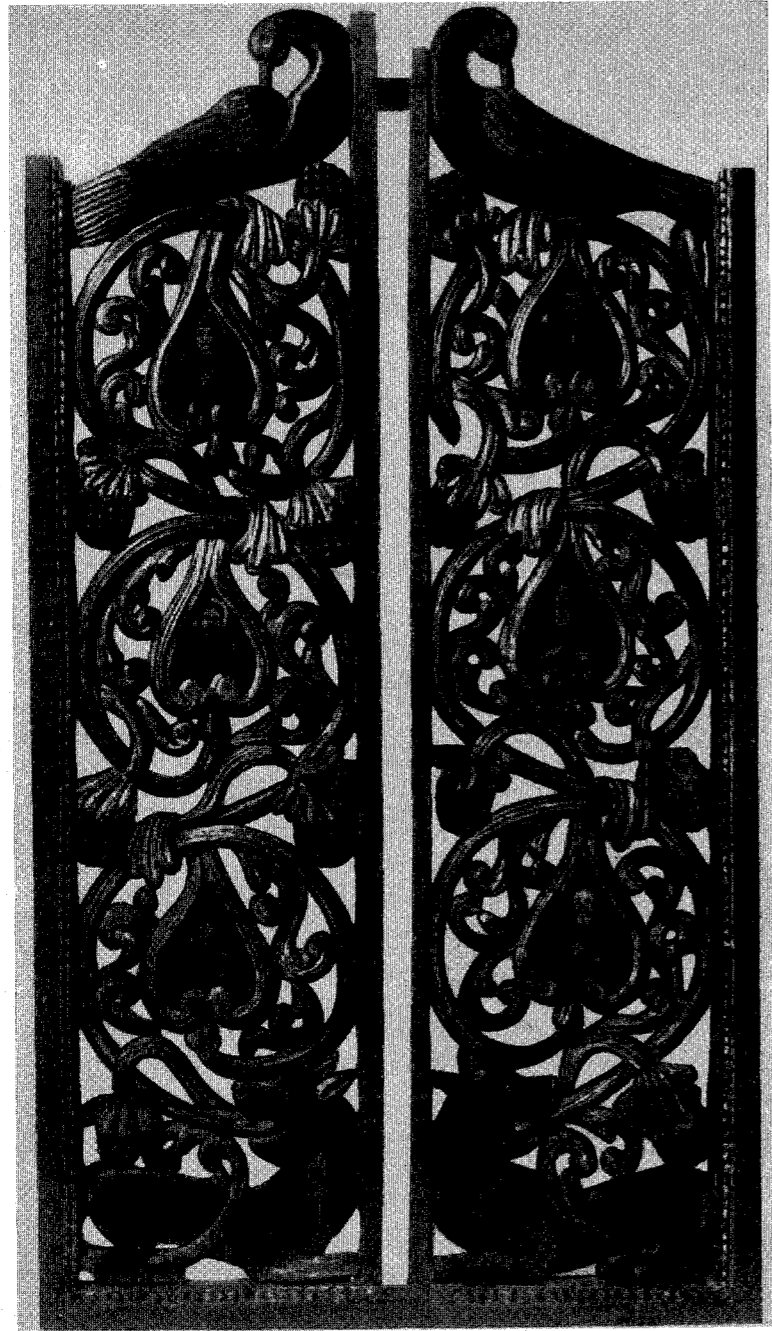
картини⁹⁵. І. Крип'якевич на підставі архівних документів подає дещо більші і докладніші відомості про нього. Вперше він згаданий у 1700—1708 рр. як член молодшого братства, мабуть, молодший член братства церкви Різдва Христового в Жовкві, а в поминальнику церкви від 1713 р. записаний із своєю жінкою Євдокією. Пізніше він був кілька разів жовківським війтом (1727—1739), а ще пізніше і бургомістром (1746). Помер у Києві десь перед 1753 р., бо в одному документі братства від 1753 р. згадується його прізвище з допискою: «Василія, иже преставися в Кієвѣ»*. Що він робив у Києві — не відомо. Оскільки він там виконував якусь мистецьку роботу — це питання заслуговує на увагу.

Зіставляючи різні відомості про цих трьох художників, можна припускати, що їх було лише двоє. Деякі дані про них переплутані, і через ті перекручення, що постали колись внаслідок неточних інформацій, створилася легенда про «Василія зі Львова». На нашу думку, тим художником короля Яна III, що до нього прилипло ім'я «Василь зі Львова», був не хто інший, як Юрій Семигиновський. На його вінчанні в церкві міг бути король, бо дружина Семигиновського була православною, а за звичаєм вінчання між партіями різних обрядів відбувалося за обрядом жінки. Його друга дружина (Георгевиц) також могла бути православною, бо прізвище її не польське. Зрештою, був король на вінчанні чи ні, для справи річ неістотна. Семигиновський, який помер у 1711 р., не міг виконати робіт, приписаних «Василеві зі Львова», бо крехівський і краснопущанський іконостаси зроблені пізніше. Творцем їх, найімовірніше, міг бути Василь Петранович, придворний художник, але не Яна III (помер у 1696 р.), а його сина Костянтина. Такий титул «малюва пресвітлого королевича Костянтина», побіч його прізвища, часто зустрічається в документах. Та обидва згадані іконостаси створені вже навіть після смерті Якова, останнього з роду Собеських (помер у 1737 р.). Як свідчить дата на одній із врятованих з пожежі ікон краснопущанського іконостаса, він був виконаний у 1741 р.⁹⁶ Про це промовляє також і та обставина, що іконостас у Краснопуці поставлений за Гедеона Буйніцького, ігумена монастиря в 1735—1750 рр.⁹⁷ Крехівський іконостас ще молодший і був намальований, мабуть, через кілька років після краснопущанського. На нашу думку, їх легендарний автор «Василь зі Львова» — це Василь Петранович. Його наука в Римі нічим поки що не підтверджується, можливо, його переплутано з Семигиновським. Картин Петрановича у львівських костьолох досі ніхто не знайшов, а картини турецьких війн у жовківському костьолі належать зовсім іншим авторам — Альтомонте і Кестлеру. Лишається ще питання, як могла з'явитись приставка до Василя «зі Львова». Можливо, хоч нічого не відомо, що Василь Петранович походив зі Львова або може навчався мистецтва у Львові. Якщо автором краснопущанського і крехівського монастирських іконостасів є Василь Петранович, то вони свідчать, що їх автор був дійсно непересячний художник і, очевидно, навчався в більшому мистецькому центрі, ніж Жовква, тому й прийняти Львів за місто його науки було б зовсім природно. Про те, що він навчався в Римі, не маємо поки що жодних даних. У першій половині XVII ст. у Львові працював визначний художник Микола Петрахович, і ця подібність прізвищ могла також спричинитись до

52. Царські врата з Лемківщини.
Перша половина XVIII ст.



53. Царські врата з с. Ямне.
Перша половина XVIII ст.



54. Царські врата з с. Доляни-Шимбарк.
Перша половина XVIII ст.



деяких перевертень. Зрештою, дальші дослідження, може, колись більш докладно роз'яснять нам усі ці питання. Для повноти відомостей про краснопуцанський іконостас варто згадати тут спомини Б. Лепкого, який замолоду його бачив. Спостереження Лепкого заслуговують на увагу, бо він був знавцем мистецтва і художником-любителем. Він зауважує, що іконостас був високомистецький в різьбі і малярстві. Ікони «мальовані широким пензлем, сильною і вправною рукою. Рисунок бездоганий, слідне стремління до реального відтворення виідеалізованих постатей. Краски живі, ясні і чисті. Казав би хтось, що ті образи малював маляр не під нашим часто-густо імлістим небом, лише під гарячим сонцем Італії... Ажурні стовпи, густа плетінка виноградних віток, листків і китиць, а до того так люблений в нас соняшник, творили таке вибагливе тло і таку багату справу для численних високомистецьких образів, що кращої навіть уявити собі не було можна».

Лепкий згадує, що в усній традиції монастиря зберігалися два імені митців-ченців, які малювали іконостас, але імен він не наводить. Запросити зі Львова малярів, підшукати різьбярів і позолотників мав ігумен Буйницький, і вони працювали над іконостасом 10 років.

Як бачимо, звістки у Лепкого про авторів краснопуцанського іконостаса дещо відмінні від наших. Однак заперечувати їх немає підстави. Безперечно, митців було двоє — для різьби й малярства, — але що вони були ченцями, «що молилися й працювали, а бог допомагав їм в їхній побожній роботі» — це дуже нагадує стереотипні в таких випадках монастирські легенди. Іконостас не має зовсім чернечого характеру — він твір світських художників. Найцінніше те, що Лепкий репродукував у своїй книжці два фото іконостаса (намісної богородиці і ангела з лівих дияконських дверей); це поряд з фото загального вигляду іконостаса у Фінкеля єдине наочне свідчення про краснопуцанський іконостас.

У другій половині XVII ст. і в першій половині XVIII ст. у Жовкві працювало ще більше малярів. Відомий нам, наприклад, з підпису на іконі «Вознесіння» (1694) з Желдця (тепер у церкві на Кривчицях у Львові) «маляр і міщанин жовківський Дем'ян Попель», маляр Росвич підписаний на святковій іконі в іконостасі Камінки Волоської (поблизу Жовкви) з лютого 1666 р.⁹⁸, а Крип'якевич виявив ще на підставі документів згадку про Дем'яна Росвича від 1697 р. Крип'якевич називає ще «Тимофея Стиловича, маляра жовківського» з 1708 р., Миколая маляра з 1733 р. та «з Венгер з веси Зборова Тимофея маляра». Між іншим, за даними міських книг у Тереховлі в монастирі в Підгорянах у 1703 р. перебував якийсь маляр Тимофей з дружиною і челяддю⁹⁹. Маляр «Миколай з колегами» і сницар Олександр були зайняті при декоративних роботах до похорону королевича Якова в 1737 р., борг за їх роботу ще не був сплачений до 1747 р. Запис від 24 вересня 1752 р. стосується, мабуть, також згаданого Миколая і розкриває нам його прізвище — Струмецький. Він, очевидно, був на роботі у князя Радзівілла, тогочасного власника Жовкви, і після того був відпущений з Несвіжа до Жовкви¹⁰⁰. Десь у середині XVIII ст. «маляр жулковский» Ілля (Гусаковський), також Усаковський, намалював досить пересічної якості іконостас до церкви в Жорниських, з якого

дві пари апостолів і «Спас» зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва (№ 15701, 15702).

Найвизначнішим жовківським художником був Іван Руткович, на творчості якого хочемо спинитися довше, бо нам пощастило виявити цілий ряд його робіт.

З прізвищем Івана Рутковича (підписувався деколи Руткевич) зв'язана одна з кращих сторінок західноукраїнського малярства на зламі XVII—XVIII ст. Його ім'я можна поставити поряд з ім'ям відомого в історії українського мистецтва Йова Кондзелевича. На жаль, біографічні дані про цього художника дуже скупі. Невідомо навіть, де і коли він народився та коли помер. У поминальнику церкви Різдва Христового в Жовкві записаний він під 1681 р. як «маляр білокаменський і міщанин жовківський»¹⁰¹, але підписувався він як «маляр жовківський». Запис у поминальнику Унівського монастиря під 1654 р. про «Іоана маляра из Золочева», очевидно, не можна віднести до Рутковича, хоч не виключено, що Руткович міг первісно працювати на Золочівщині (село Білий Камінь є на Золочівщині). Про це могли б свідчити також деякі, імовірно його, підписані ранні роботи в церквах Золочівщини. Як молодший брат братства підписаний він на реєстрі спадку Сучавського митрополита Досифея 11 лютого 1694 р., що помер у Жовкві в 1693 р.¹⁰² Молодшим братом братства був він ще і наступного, 1695 року, про що свідчить його підпис на «Артикулах, або фундуші братства» від 31 березня 1695 р.¹⁰³ До намальованого ним іконостаса у Волиці Деревлянській (1680) він справляє з своєю жінкою Євдокією намісну ікону «Спаса»¹⁰⁴.

З тих творів Рутковича, які пощастило нам виявити, не всі підписані, деякі лише позначені датами. Та аналіз стилю і композиційних форм дозволяє визначити авторство Рутковича *. Найпершою його роботою можна вважати зображення Михаїла на дияконських дверях у Скваряві Старій (1677). Іконостас у Скваряві Старій є конгломератом ікон різних часів і авторів, зібраних з різних церков. Найдавніша частина з XVI ст. — ряд апостолів з «празниками» і «Пантократором» (дві пари апостолів зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва). Царські врата з одвірками (1645), Михаїл з дияконських дверей (1677) і, мабуть, того ж часу намісні ікони «Богородиця» і «Спас», піднамісна ікона «Спас» — передача ключів Петрові (1665), храмова ікона «Микола» (1687). Ікони 1677, 1687 рр. одного автора, не підписані, але їх композиція і характер письма, передусім Михаїла з дияконських дверей, дуже близькі до іконостаса з Волиці Деревлянської (1680—1682) — отож, вони того ж автора. Далі йде датований і підписаний іконостас 1680—1682 рр. у Волиці Деревлянській і приблизно того ж часу іконостас з церкви жіночого монастиря на присілку Марапанка тої ж Волиці Деревлянської (деякі ікони цього іконостаса в церкві у Волиці і в Львівському музеї українського мистецтва), нижній ярус іконостаса в Сасові (1681), «Пантократор» з портретами фундаторів (1682) у Потеличі і «Моління» з портретами фундаторів (1683) з Потелича, «Різдво богородиці» (1683) з Вишлогова [в колишньому музеї в Сокалі, тепер місцезнаходження не відоме] недатований і не підписаний іконостас з Соколівки [тепер у Вільшанці Малій] з тих часів, або

55. Царські врата з Закарпаття.
Друга половина XVIII ст.



може дещо молодший [після 1704 р., коли збудовано церкву], колишня намісна ікона «Богородиця» з церкви 1687 р. в Утішкові, апостоли, «Пантократор», «Три Святителі», «Микола» і «Різдво богородиці» (1682) з колишнього іконостаса в Підгірцях, що зберігаються у замку в Підгірцях [тепер, після пожежі в замку, місцезнаходження не відоме], ікони двох бічних віктарів в Білому Камені (1689), іконостас¹⁰⁵ у Волі Висоцькій поблизу Нестерова (1689—1695)*, іконостас церкви Різдва Христова в Жовкві (1698—1699) [перенесений пізніше до Скваряви Нової, а тепер він у Львівському музеї українського мистецтва], іконостас церкви у Жовкві на Винниках (1705), іконостас дерев'яної церкви в Мостах Великих (1712) (перенесений пізніше до мурованої церкви), іконостас церкви монастиря в Підгорянах (1716) поблизу Тереволі (перенесений пізніше до Могильниці, а тепер його рештки в Львівському музеї українського мистецтва), іконостас церкви св. Трійці у Жовкві (1720), та, можливо, ще іконостас парафіяльної церкви в Крехові (1724). У церквах Золочівщини є ще декілька ікон, які можна б вважати за ранні роботи художника (можливо, деякі з них належать лише до його школи або майстерні); це — рештки іконостаса з Кутів (тепер частково у ЛМУМ), фрагменти дияконських дверей, перероблені на двері під престол у Боложинові, «Пантократор» і намісна «Богородиця» з колишнього іконостаса в Кругові, колишня намісна «Богородиця» в Цішках та колишня храмова ікона «Вознесіння» в Побоці, поблизу Сасова [тепер у ЛМУМ]. Отож, як бачимо, мистецький доробок Рутковича надзвичайно багатий і обіймає сорок вісім років творчої діяльності (1677—1724).

Немає можливості довше спинятися на творчості жовківських малярів і зокрема І. Рутковича, бо в даному випадку нас цікавлять різьбярські роботи на його іконостасах. Ми вже говорили про виконавця різьбярської роботи на ранніх іконостасах Рутковича (до 1697 р.) та про інші твори цього майстра, що належить до найстаршого покоління різьбярів жовківської школи і, можливо, був її ініціатором. Імовірна творчість цього майстра закінчилась на жовківському (скварявському) іконостасі 1698 р., бо пізніших його робіт уже не зустрічаємо.

Різьба іконостасів, приписаних нами Рутковичу (від початку XVIII ст.), має зовсім інший характер і належить іншому авторові. Це різьба багатозвишеного барокко, глибока, пластична і динамічна. Вражають звисаючі грона винограду і троянди в багаторізьблених одвірках царських врат, і багаті, кручені колони з виноградом, в якому бильця галузок відіграють декоративну роль. Такий самий характер мають ще й інші іконостаси жовківської школи, а передусім уже згадані іконостаси в Краснопущі і Крехові з живописом Василя Петрановича. Хто різьбив усі ці іконостаси? За опублікованими І. Крип'якевичем¹⁰⁶ матеріалами, у Жовкві було в той час кілька різьбярів. Крип'якевич називає з поминальника міської церкви Різдва Христова у Жовкві такі імена сницарів: Василь Сакович, Симеон Путятинський, Олександр Куляський та Ігнатій Стобенський. У Жовкві була навіть вулиця «Сницерська», де зосереджувалися, мабуть, майстерні цих різьбярів. Очевидно, ці майстерні мали не малий персонал, бо такі багаторізьблені іконостаси потребували досить багато робочих рук. Цілком

56. Царські врата з с. Ваневичі.
Перша половина XVIII ст.



57. Царські врата
з Галичини. Перша половина XVIII ст.





певно, що ці різьбярі виконували, крім церковних, ще й інші — світські роботи.

Двох з цих різьбярів можна б узяти до уваги при розгляді авторства згаданих іконостасів. Це Олександр Кулявський, що був радним і бургомістром Жовкви в 1746 р. — значить, був тоді поважною людиною. Може, саме завдяки рівню своїй мистецької творчості він досяг таких почесей. Його ім'я зустрічаємо ще в 1747 р. в рахунку боргів за роботи з приводу похорону королевича Якова Собеського і востаннє він виступає 23 лютого 1752 р. в контракті на сницарську декорацію кімнати у жовківському замку за 20 черв. злотих. На роботу йому було тоді видано чотири вільхи¹⁰⁷. Другий сницар відомий лише з запису в поминальнику під 1713 р. Це — Симеон Путятинський, «сницар сго королевича милости Костянтина», відомий також під коротким іменем «Шямін сницар»*. Важко нам поки що вирішити, хто з них був співавтором Петрановича в згаданих іконостасах (у Красноуці і Крехові), бо їх підписів на жодних творах не знайдено, архівні матеріали поки що не дали жодних про це даних. В усякому разі, аналіз стилю вказує одну малярську і різьбярську руку в обох іконостасах. Щодо малярства, то обидва іконостаси мають подібну композицію намісних ікон «Богородиці» і «Спаса». Про решту ікон красноуціанського іконостаса важко судити з репродукції у статті Л. Фінкеля.

Різьбяр Ігната Стобенського знаємо з поминальника і метрики в 1720—1721 рр. Це його перекручене прізвище (Стебанські) є ще в рахунку боргів від 1747 р. з похорону королевича Якова¹⁰⁸. Коли і при яких роботах працював «шницар» Василь Сакович — нічого не відомо.

Для орієнтації в творчості жовківських різьбярів перелічимо в хронологічному порядку ряд найбільш цікавих іконостасів першої половини XVIII ст., які виявляють у різьбі близьке споріднення стилю і про які можна судити як про твори жовківської мистецької школи:

- 1) Іконостас 1708—1710 рр. маляра І. Рутковича [?] в церкві на Винниках у Жовкві, збудованій у 1705 р.;
- 2) Іконостас І. Рутковича [?] в Мостах Великих, який первісно стояв у дерев'яній церкві 1712 р., а пізніше перенесений до нової, мурованої;
- 3) Іконостас 1713 р. у Завадові (Яворівщина) [за місцевою традицією, перенесений з церкви Щеплотського монастиря];
- 4) Іконостас не датований, але дуже близький по будові до Мостівського, в Синяві (Ярославщина, ПНР);
- 5) Іконостас маляра І. Рутковича [?] з монастирської церкви в Підгор'ях (поблизу Теревовлі), збудованої в 1716 р. на замовлення ігумена Діонісія, після скасування монастиря в 1784 р. перенесений до Могильниці і там за браком місця обрізаний з боків (храмові ікони і по два апостоли)¹⁰⁹. Рештки цього іконостаса тепер зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва;
- 6) Іконостас маляра І. Рутковича [?] в церкві св. Трійці в Жовкві, збудованій у 1720 р.;
- 7) Іконостас з церкви в Холоєві, збудованої близько 1725 р.;
- 8) Іконостас з церкви св. Трійці в Поморянах 1738 р. (різьба, мабуть, з 20-х років). З візитації церкви 1760 р. довідусмося, що дерев'яна церква

59. Царські врата
з с. Малковичі. 1727 р.



60. Царські врата
з Адамівки. Деталь. Початок XVIII ст.



116

61. Царські врата
в м. Бучач. Деталь. Близько 1743 р.



117

св. Трійці була збудована в 1718 р. і посвячена краснопуццанським ігуменом Євстахієм, але ще під час візитації іконостас не був цілком намальований¹¹⁰. [Цікаво відзначити, що в композиції іконостасної стіни, як і в деталях, цей іконостас є повторенням краснопуццанського.]

Із стилю архітектури іконостаса можна зробити висновок, що він був збудований у 20-х роках XVIII ст. і, як виходить, довго стояв не завершений. Його ікони малоцікаві, перемальовані. Пізніше його перенесено до нової, мурованої церкви;

9) Іконостас 1730 р. монастирської церкви в Уневі, перенесений з якоїсь іншої церкви¹¹¹;

10) Іконостас В. Петрановича в Краснопуці. Під час пожежі, що сталася в церкві в 1899 р., врятовано з іконостаса лише царські врата і кілька кручених колон та ікон з бічних вітарів. Ікона Василя має дату 1741 р.¹¹²;

11) Іконостас маляра В. Петрановича у монастирській церкві в Крехові. Церква в Крехові збудована в 1721—1737 рр. Існуючі там донедавна бічні крила іконостаса перенесено наприкінці XVIII ст. з іконостаса, знесеного у Верхраті. Споруджено нову середню частину іконостаса, а царські врата з одвірками верхратського іконостаса встановлено в іконостас парадальної церкви в Крехові¹¹³;

12) Іконостас 1742 р. у Підгірцях (Золочівщина);

13) Іконостас 1743 р. в церкві Миколая в Бучачі¹¹⁴.

Найкращими витворами різьбярського мистецтва треба вважати іконостаси краснопуццанський і крехівський, первісно верхратський. Вони належать до найвизначніших творів барочного стилю в Галичині і відзначаються багатотою різьбою. Глибший аналіз різьбярської роботи названих іконостасів може виявити, що їх виконував, мабуть, не один різьбяр.

З жовківської школи могли вийти різьбярі, які пізніше працювали в інших містах, і, таким чином, вони могли впливати на стиль творчості інших митців. Поки що важко здійснити детальний аналіз поодиноких творів і розділити їх на авторські групи, тому обмежумось загальним визначенням — «жовківська різьбярська школа». Митці, зосереджені в Жовкві, де був один із найбільших і найбагатших монастирів і така меценатська родина, як Собеські, працювали насамперед для монастирів, а також обслуговували і церкви багатьох сіл та міст. Напевно, іконостасів їх роботи знайдеться більше, якщо, наприклад, перевірити іконостаси в Волі Висоцькій, Уневі, Словіті тощо.

Беручи до уваги загальну архітектуру згаданих вище іконостасів, можна їх поділити на дві групи. Іконостаси старші (до 1720 р.) мають горизонтальну будову ярусів, згідно з традицією XVII ст. Іконостаси молодші (від 1720 р.) вирізняються скісним укладом ікон апостолів, пророків і іноді «празників», із надто висуненими карнизми, що мають характерні закрутки під «Пантократором», і ажурними, як правило, крученими колонами. Тут часто буває дуже багата різьба на одвірках царських врат з пластичним, високого рельєфу орнаментом виноградної галузки, соняшника і різних квітів. Ці іконостаси відзначаються силою і динамікою композиції, пишним декоративним оздобленням, різноманітністю орнаментальних елементів, що створює враження імпозантної величі.

У XVIII ст., як і в XVII, інтенсивно виникають нові композиційні форми декоративної різьби в царських вратах. Темпи появи нових форм у XVIII ст. ще навіть більші, ніж у XVII ст. Тривалість цих форм різна. Одні затримуються досить довго (найдовше — ті, які постали в XVII ст.), а інші проминають швидко.

До середини XVIII ст. ще зберігається типова для другої половини XVII ст. форма врат з шістьма медальйонами, переплетеними виноградною галузкою. В рідких випадках на периферії ця форма появляється і пізніше, десь на схилі віку, коли вона вже відживає, виходить з моди. Врата цього типу виконували тепер звичайно лише провінціальні, менш вибагливі і примітивні різьбярі, але творча думка і у них не зникає. Вони трактують по-своєму уклад галузок і по-своєму стилізують орнаментальні мотиви, а іноді добиваються навіть деяких творчих змін у традиційному типі врат.

Пам'ятки XVIII ст. цього типу можна поділити на чотири групи, відповідно до загальної побудови і порядку композиції: з виноградними гронами обабіч медальйонів (Сопів, Київець, ЛМУМ — № 4354); з виноградними гронами в кутках між закрутами (Пистинь, Ямне, ЛМУМ — № 33490); з вільним укладом грон та різною їх кількістю або з самою галузкою без грон (Долиняни-Шимбарк на Лемківщині, ЛМУМ — № 2603, Ступосяни, Церківна, [Дубівці], Лосє, Зіньків, Полтава); з чергуванням медальйонів і закрутів галузок. Три перші групи — це традиційні форми композиції, характерні для XVII ст., і лише четверта є новою комбінацією, а радше переробкою цього типу; вона полягає в тому, що паростки галузок, які оточували медальйони, тут закручуються в окремі спіралі між медальйонами.

Скромним, але найбільш яскравим прикладом такої композиції орнаменту є врата, виконані на замовлення Стефана Тюшки (з невідомого місця походження). Інші, менш типові приклади, — це врата з Станківців і в Кривчицькій церкві у Львові.

Репертуар декоративних елементів у вратах цієї композиційної схеми в усіх відмінах бідніший, порівняно до пам'яток XVII ст. Медальйони уже без картушів, найчастіше в скромній рамці грушовидної форми або оберненого серця, деколи овальні або круглі — всі звичайно невеличкі. Винятком є пізніша форма квадрата з вгнутими боками (врата з Лосє). На завершених врат, як і раніше, різьба замкнена волотами в формі букви S, деколи орлами або вигнутою чи ламаною рамкою. Нерідко орнамент на завершених врат також відкритий. Рамки, як і раніше — вузькі, гладкі або скромно профільовані, а зрідка — скромно різьблені. Іконографічні зображення найчастіше погрудні або півфігурні. Бувають також випадки різьблених зображень (Зіньків)¹¹⁵, а іноді у медальйонах є головки ангелів (Ступосяни). На окрему згадку заслуговують ще врата з Ямного, де крім орлів у верхній частині врат є ще внизу стилізовані леви, геральдично звернені один до одного, а з їхніх пащ виростають галузки винограду. Мотив цілофігурних левів рідко зустрічається, а голови левів, що з'явилися на вратах наприкінці XVII ст., масо на пам'ятках першої половини XVIII ст. [Старий Негровець].

62. Царські врата з Троїцької церкви
в с. Зіньків. Середина XVIII ст.



Царські врата
з с. Новосілки Лісні. Середина XVIII ст.



Дуже часто галузки винограду в нижніх кутках закручені в спіраль або виростають з роздвоєних листочків, які нагадують отворену пащу звіра [на Лемківщині досить поширений мотив дельфіна чи дракона (Сянок, історичний музей)].

Цікаві варіанти, але вже з другої половини XVIII ст., маємо на Закарпатті (в Ладоміровій і Єдлінці) — галузку винограду внизу тримає рука, а в Шашварі посередині кожної стулки є вертикальна планка, довкола якої в'ється виноградна лоза; медальйони укладені поперемінно праворуч і ліворуч цієї планки¹¹⁶. Ісееве дерево, введене в царські врата на схилі XVII ст., зберігається протягом усього XVIII ст. і навіть переходить ще на початок XIX ст.

Зібравши разом усі іконографічні подробиці зображення Ісеевого дерева в наших царських вратах, можна скласти собі таке уявлення: Ісеей — бородатий старець, напівлежить із скорченими ногами, як у зображенні сотворення Єви з ребра Адама; голова його звернена вправо або вліво та оперта на руці, деколи під головою є подушка; одягнений (пізніше в рідких випадках — оголений), на голові хустка або кругла шапка чи берет (рідко простоволосий), босоніж (рідше обутий). З його грудей, лона, або з-поза нього виростає посередині врат просто вгору переважно виноградне дерево, яке він часто притримує другою рукою; це ж дерево заступає колонку посередині врат. Обабіч, на галузках, що сплітаються в орнамент, серед листочків і грон винограду на коронах квітів зміщені в медальйонах пластично різьблені або мальовані півфігури царів, бувають також випадки, що на галузках сидять цілі фігури. Царі в коронах на голові або простоволосі тримають в руках скипетри чи звитки, буває і без них. Дерево завершене звичайно півфігурою, деколи і цілою фігурою Богородиці з Христом-дитям на руці в променистому сяйві. Якщо замість різьби є медальйони, тоді нераз понад медальйоном богородиці буває ще хрест. У варіантах без богородиці завжди є хрест.

Композиція Ісеевого дерева буває по-різному вирішена. Головну роль грає тут співвідношення між постатями і орнаментом — рівномірне воно чи наявна перевага або постатей, або орнаменту. Звичайна форма розміщення царів — це два вертикальні ряди в кожній стулці. Фігурки середніх рядів поставлені вище від бічних, так що уклад постатей творить на вратах зигзагоподібну лінію, незалежно від того чи фігури в медальйонах різьблені, чи мальовані.

До кращих з мистецького боку царських врат з Ісеевим деревом належать роботи жовківської різьбярської школи. Найстаріша досі відома пам'ятка цього типу — врата 1697 р. з скварявського іконостаса, які мають гармонійно розміщені декоративні елементи галузок і листочків та царів у чапах квітів. [Так само, але більш пластично і майстерно трактована різьба і на вратах з Сокаля того ж часу, тепер — ЛМУМ.] Не думаємо, щоб давнішими за кінець XVII ст. були врата з Ковеля, які дехто датував XVI—XVII ст.¹¹⁷

Після цих пам'яток слід назвати врата в Завадові (1713), в церкві св. Трійці в Жовкві (1720), обоє, мабуть, одного майстра. Для них характерна перевага фігур над галузками орнаменту, який майже губиться між

63. Царські врата з Закарпаття.
Перша половина XVIII ст.



фігурами. Такий самий характер мають також дещо пізніші врата з дуже багатого іконостаса Верхратського монастиря, який тепер знаходиться в іконостасі парафіяльної церкви в Крехові. Різняться вони від попередніх тим, що в них немає в нижній частині фігури Ісєся, а натомість у відділених рамкою полях є різьблені коші з квітами. Іншого характеру врата в Синяві (коло Ярослава) і Верхраті (Равщина) з дуже дрібною і делікатною різьбою. Фігурки царів там ледь помітні в загальному плетиві орнаменту. Синявські врата мають сидячого Ісєся, а верхратські — дві лежачі фігури Ісєся. Окрему групу пам'яток творять врата з сидячим Ісєсем і з царями в медальйонах з Завадки 1720 р. (Турчанщина)¹¹⁸, Нанчівки Великої (Старосамбірщина) і з Шешеровичів (Мостищина). Усі три врат іншого автора, але належні до школи різьбярів, діяльність якої поширилась на Бойківщину і західну пограничну територію Галичини.

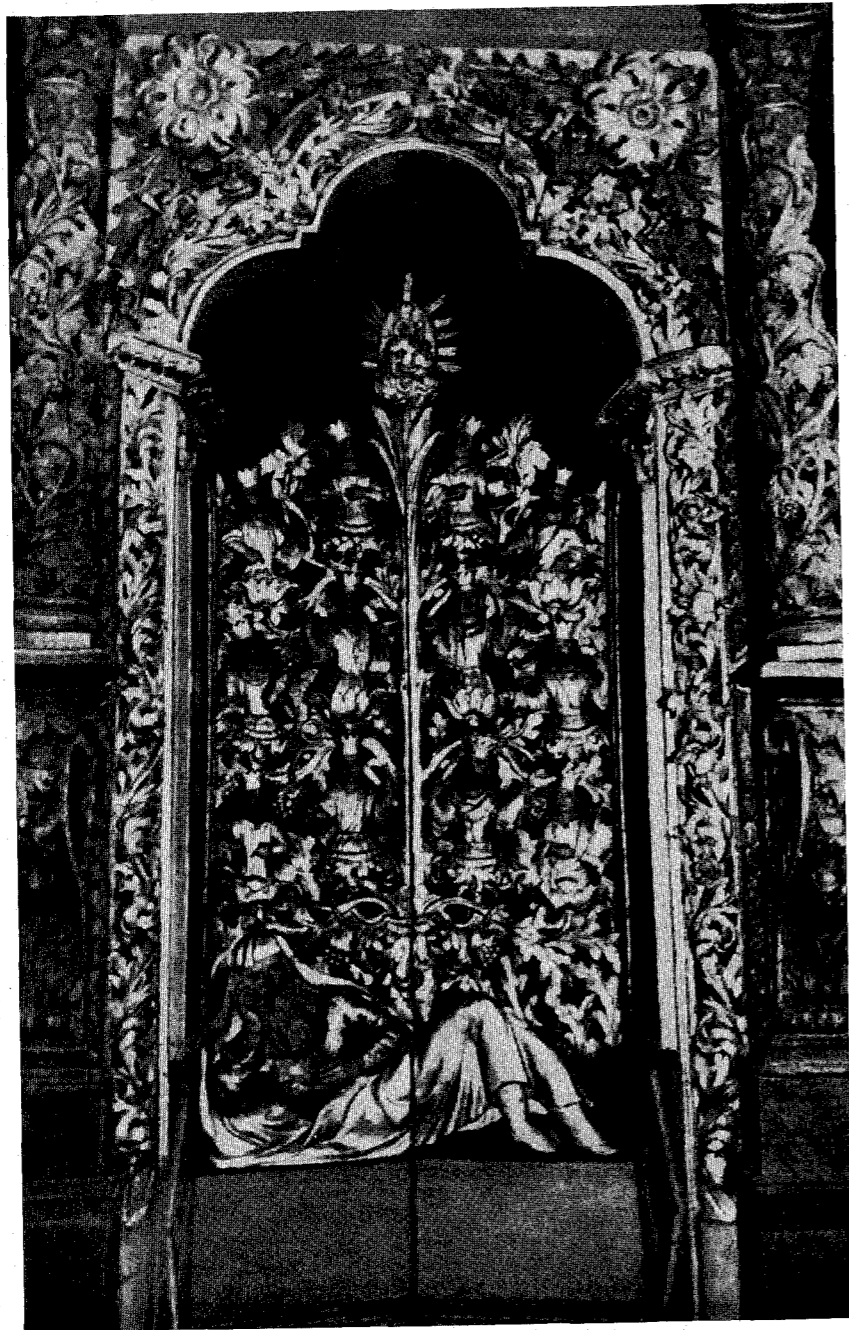
Ще інший стильовий характер мають величаві високомайстерного різьблення врата в Повнятичах (коло Ярослава), що, за переказами, походять з Перемишля. Царі там цілофігурні, сидять на галузках у жвавих барочних позах.

Дуже скоро ця типова іконографічна і композиційна схема Ісєсєвого дерева, що її мають згадані царські врата, зазнала різних композиційних змін, викликаних головним чином різними мистецькими міркуваннями. Основною причиною змін була та обставина, що фігура Ісєся, простягнена через обидві ступки, мусила бути розрізана надвоє. Щоб уникнути цієї незручності, знайдено два виходи. В одному випадку повторювали цілу постать Ісєся в обох ступках і вміщували їх ногами один до одного (в інших пам'ятках, наприклад, епітрахілях — головами один до одного). Тоді послідовно мусили бути окремі дерева на кожній ступці, що, зрештою, не впливало на кількість зображених постатей на вратах. У другому варіанті Ісєсей не лежить, а сидить посередині врат, прикріплений до однієї із ступок. Дерево тоді виростає з-поза його голови. Це лише один тип варіантів, які, власне, не вносять основних змін в композицію.

Другий тип постав під впливом традиційної форми царських врат. Цей вплив виявився також у двох варіантах. В одному випадку вкомпоновували в композицію Ісєсєвого дерева ще шість медальйонів з «Благовіщенням» і євангелістами, а в другому зовсім вилучали царів, і тоді ці врата лише тим відрізняються від традиційних, що мають у нижній частині нічим не зв'язаний додаток постаті Ісєся (Городок, Ягільниця).

У типовій композиції дерево заступало місце традиційної колонки посередині врат і було розділене надвоє або причеплене до однієї з ступок. Якщо традиція була такою сильною, що потребувала обов'язково колонки, тоді її вміщували двояким способом. Згідно з традицією, вона займала всю висоту врат, від низу догори, і тоді перетинала собою постать Ісєся. Орнамент врат творить самостійно замкнену в собі цілість в обох ступках, за винятком лише завершувальної частини, яка об'єднує орнамент обох ступок в один, відповідно до профілю одвірків. Щоб уникнути цієї незручності, клали коротшу колонку понад постаттю Ісєся (ЛМУМ, Псари, Ягільниця Стара). Коли Ісєсей сидить, тоді колонка завжди розміщена над його головою.

64. Царські врата в Троїцькій церкві.
Нестеров. 20-і роки XVIII ст.



* * *

У першій половині XVIII ст. панівна форма композиції орнаменту царських врат — це симетрично збудовані стулки. Така форма не зовсім нова, вона була відома ще в першій половині XVII ст. в часи Відродження. На вратах з розетками ми бачили, як відбувалася в XVII ст. еволюція симетричної форми композиції орнаменту на стулках врат у Галичині. В XVIII ст. ця форма існує в новому вигляді із змінами, які принесло барокко, розбиваючи однотайно пливким орнаментом останні сліди поперечного розподілу на поля.

Пам'ятки XVIII ст. цього типу композиції мають переважно реалістично трактований орнамент виноградної галузки. Галузка може вирости безпосередньо з нижньої рамки врат, але частіше з чаші або вазона; відповідно до цього можна ті врата поділити на три групи. Коли і в якій послідовності появилися вазон і чаша на царських вратах, важко поки що остаточно встановити, тільки виявлення більшої кількості датованих пам'яток дало б можливість це простежити. Єдине, що можна твердити, — симетричний орнамент без вазона й чаші є первісний, а вазон і чаша — явища пізніші.

В східних областях України рідко трапляється чаша, в західних — чаша і вазон поширені однаково.

Цікаво, що ця форма вплинула також у деяких випадках на будову орнаменту врат з переплетеними галузкою медальйонами. Свідчать про це врата в Хреві і Ветлині. Вони мають внизу одну галузку, що виростає з кутка і тільки дещо вище, під медальйоном, розгалужується надвоє. Там ще немає повної симетрії орнаменту. Інакше і нетипово для XVIII ст. збудований орнамент у вратах з музею в Самборі і у Водниках, де дві окремі галузки орнаменту перехрещуються симетрично між медальйонами.

Вже цілком симетричну будову орнаменту спостерігаємо на пам'ятках середини XVIII ст. (ЛМУМ, № 25177). Тут, крім галузок, в орнамент вплетені стрічки, що творять геометричні обрамлюючі фігури довкола медальйонів. Того ж автора відомі ще врата з Ісеевим деревом з Жураків і в Маняві з кошами в нижній частині. Вони також мають вплетену в орнамент стрічку.

На окрему згадку заслуговують врата з Новосілок Лісних середини XVIII ст. з щільним орнаментом акантових листочків, перехоплених між медальйонами коронами. Такі корони зустрічаємо найчастіше у вратах з чашами.

Найбільш поширений симетричний орнамент в обох стулках був у царських вратах зрілого барокко в центральних областях України і на східній Волині. Там різьба досягає часто дуже високого мистецького рівня. Галузки виростають переважно посередині стулок, зрідка з кутків, та заповнюють усю поверхню щільним і рівним, немов килимовим, орнаментом. Особливий інтерес становлять врата іконостаса церкви св. Трійці (1734) у Полонному біля Новограда-Волинського¹¹⁹. Там відчутний ще відгомін старих форм у поділі всієї поверхні на шість площин, та вже не звичайною столярською рамкою, а підвищеним орнаментом. Кожна площина має свій власний, багатий і майстерно виконаний орнамент. Прекрасний плоский дрібний орнамент на вратах з Березівки біля Прилук (1748), причому над

65. Царські врата з м. Сокаль.
Деталь. Кінець XVII ст.



126

66. Царські врата з с. Шешеровичі.
Деталь. Середина XVIII ст.



127

медальйонами вміщені великі мушлі (раковини), а орнамент — тільки обабіч медальйонів.

Цікаві також врата з церкви Петра і Павла в Чуднові (Житомирщина, 1759)¹²⁰. З-понад кожного медальйона виходить нова галузка, яка заповнює простір під вищим медальйоном і обіймає його. Царські врата з Мотронинського монастиря і з Зінькова (1769)¹²¹ мають галузки між медальйонами, перев'язані обручками, а самі галузки виростають знизу, з обох бічних кутків.

До цієї групи пам'яток слід віднести також високомайстерно виконані врата іконостаса надбрамної Троїцької церкви Києво-Печерської лаври (30-і роки XVIII ст.) з незвичайно багатою глибоко пластичною різьбою. Довкола медальйонів на тлі загальної різьби — вишнуті ажурні обрамлення у вигляді картушів, а між ними також вишнуті розетки, які, на жаль, не збереглися.

[Різноманітністю декоративних комбінацій, пластичністю форм і тонкістю виконання відзначаються врата величного і надзвичайно буйно оздобленого іконостаса Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині (після 1761 р.)]

У царських вратах першої половини XVIII ст. симетричний орнамент виростає частіше не безпосередньо з нижньої рамки, а з вазона. Джерела мотиву вазона знаходимо в дереворитах ранніх стародруків (біблія Скорики, 1517—1519); Стратин, 1604; Єв'є, 1616; Київ, 1629; Львів, 1639) та рукописів XVI ст. (євангеліє з Сваричева — ЛМУМ, № 12903)¹²².

Мотив цей, віддавна відомий у західноєвропейському мистецтві, був дуже популярний у добу Відродження та барокко. Можна навести ще одне, більш безпосереднє, джерело появи вазона в різьбі царських врат. У композиції «Благовіщення» нераз поряд з богородицею стоїть вазон з букетом квітів.

Найстаріший у нас приклад такого вазона є у «Благовіщенні» бічного клейма ікони Різдва Христового з Трушевичів (друга половина XVI ст.)¹²³. У XVII ст. вазон у «Благовіщенні» дуже часто явище. Очевидно, за аналогією, цей вазон перейняли різьбярі для оздоблення царських врат.

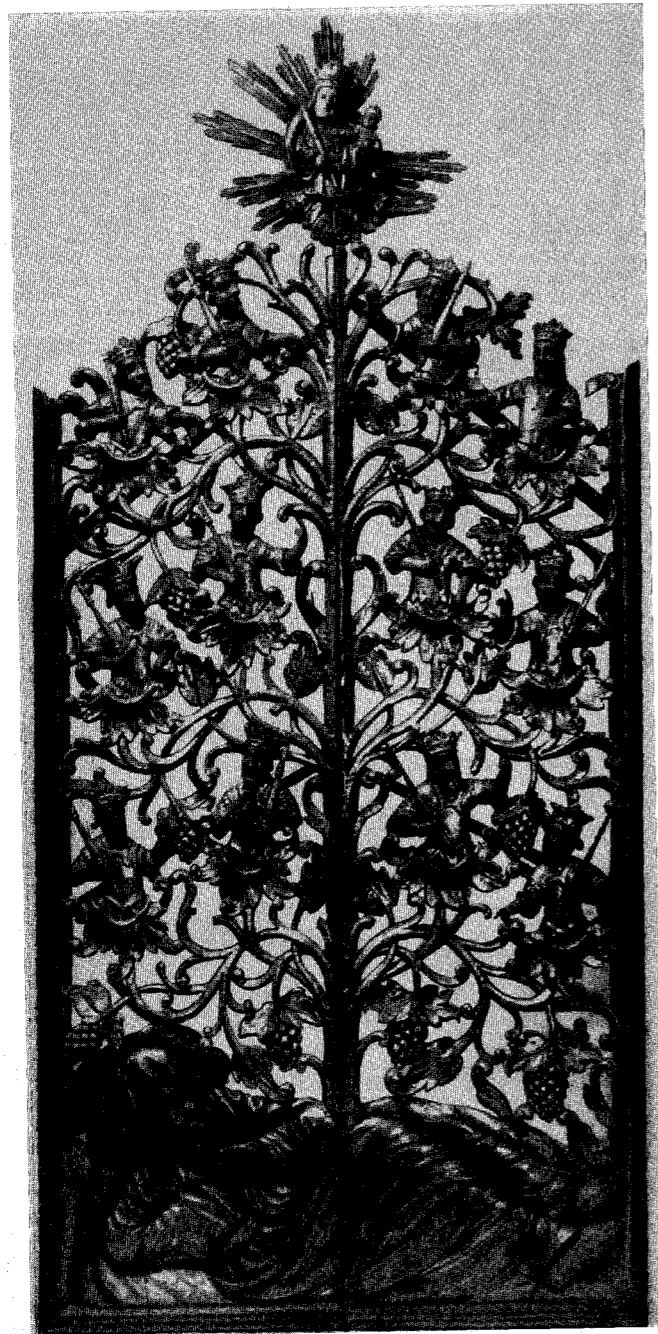
Найдавніші відомі царські врата з вазоном походять з Очеретні поблизу Липівця (1739)¹²⁴. Авторів цієї пам'ятки належать також уже згадані врата без вазона в Полонному з 1734 р. Різниця між ними в тому, що в перших більше заакцентований мотив квітки-розетки. Та, зрештою, орнамент обох пам'яток однаковий. Ще більш заакцентовані розетки мають врата з Волині, які, мабуть, не давніші за середину XVIII ст. Різьба їх більш плоска, але різняться вони від попередніх побудовою орнаменту, що виростає з вазонів і пнеться вгору нерозривною хвилюючою обабіч медальйонів. В деяких місцях галузки зв'язані перев'язкою. Подібну будову має орнамент на вратах з Добрівлян (поблизу Калуща). Заслужують вони на увагу ще й тому, що нам відомі й інші, близькі до них врата, але з мотивом чаші.

У добрівлянських вратах галузки виходять з вазонів і охоплюють тісно медальйони, а на їх відгалуженнях чергуються парами листочки

67. Царські врата
в с. Крехів. Перша половина XVIII ст.



68. Царські врата з с. Скварява Нова.
Жовківський іконостас.



130

69. Царські врата
з с. Псари. Друга половина XVIII ст.



131

і грона винограду. Крім того, є там ще мотив соняшника і широкого листка, що звисає з медальйона. Зовсім по-новому у цих вратах збудована колонка, яка поділена на кілька частин мотивом орнаментованої кулі, а сектори між ними оздоблені різним орнаментом. Добрівлянська пам'ятка стоїть дуже близько до врат жовківської різьбярської школи, а саме — до врат іконостасів у Підгірцях 1742 р. і Миколаївської церкви в Бучачі 1743 р. Останні замість мальованих медальйонів мають різьблені зображення, обрамлені галузками орнаменту. Ці дві врати — поки що найдавніші, відомі врати з вазонами в Галичині.

Заслужують на увагу також дві врати з вазонами у збірці Київського музею українського мистецтва. Одні з маленькими вазонами і дрібним орнаментом без винограду та малими розетками між середніми і нижніми медальйонами з с. Пекарі на Канівщині, а другі без метрики, грубшої роботи, з невеликими вазонами і галузками винограду, що перехрещуються між медальйонами.

Деяко відмінна різьба на вратах з вазонами в Кожанці (Вінниччина). Тут немає виноградної галузки, тільки зверху і знизу, а подекуди і з боків медальйонів сильно випнуті і пластично вирізьблені акантові листки. Зверху композиція закрита тонкою волютою. На колонці між плоскорізьбленими скісними смугами — розетки.

[Особливо цікаві царські врати в селі Свірж на Сумщині. Тонкі та гнучкі пруття галузок, що виростають знизу, з малих вазонів, густим химерним плетивом обплітають шість овальних медальйонів, де-не-де видніють дрібні розети. Більші розквітають на середньому стовпі. Стіна іконостаса вкрита ажурним мереживом площинно трактованого акантового листка.]

Одночасно з мотивом вазона на царських вратах появляється мотив чаші. Деколи один і той самий різьбяр користується то одним, то другим мотивом. Найпопулярніший цей мотив чаші на західних землях України, на східних — частіше буває вазон.

✓ Чаша в декорі царських врат появилася, мабуть, під впливом гравюр на дереві, але безпосередньо вплинули відомі у нас вже в другій половині XVII ст., а популярні в першій половині XVIII ст., ікони на тему Христа-виноградаря, що витискає вино в чашу; між іншим, мотив цей взятий також з графіки.

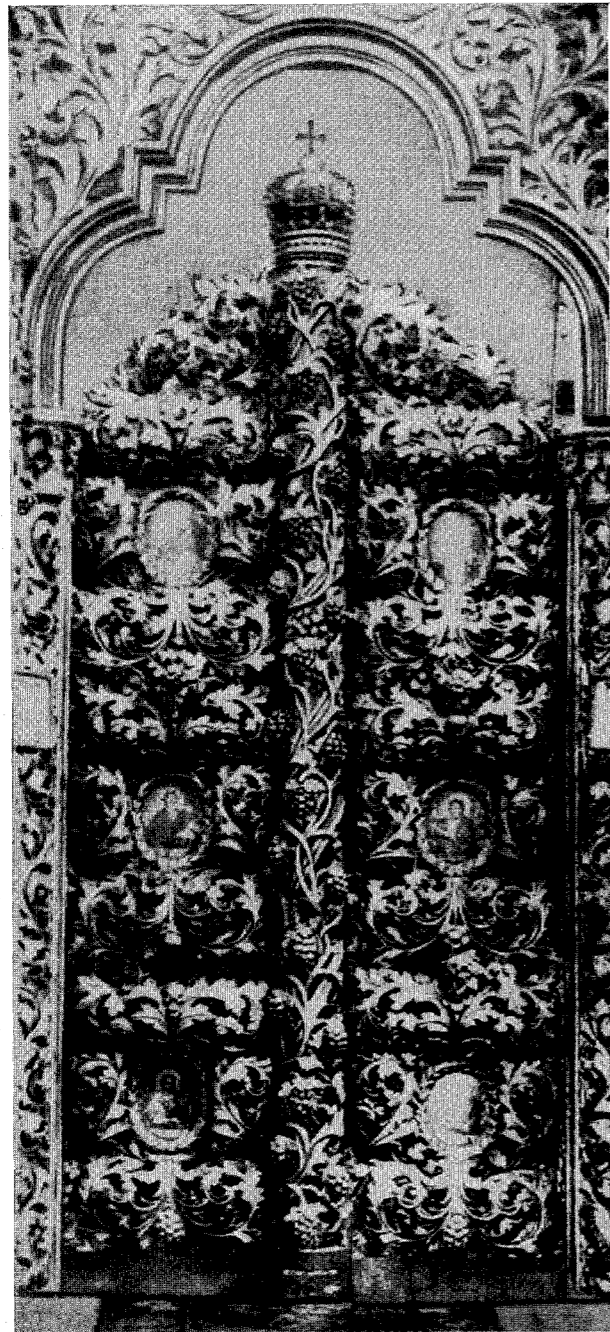
Найранішими відомими вратами з чашами можна вважати врати Стрітенського приділа Софії Київської в іконостасі 1689 р. Але немає певності, що врати цього іконостаса сучасні з іконостасом, бо їх композиційна форма і характер різьблення, оскільки можна судити з недокладної репродукції¹²⁵, відмінні від різьби в іконостасі і своєю формою швидше відповідають пам'яткам деяко пізнішим, з першої половини XVIII ст. Особливо вражає у різьбі врат підкреслено орнаментальне трактування прутів галузок, бо в інших частинах різьби іконостаса вона не виступає.

В Галичині найдавнішими вратами з чашею вважаються врати з Могильниці (1716), що належать до найкращих творів жовківської школи різьбярів. Для декору цих врат характерні глибока пластична різьба, великі квіти соняшника, що чергуються з великими гронами винограду. Галузки

70. Царські врати
в с. Хреві. Після 1708 р.



71. Царські врата
в м. Полонне. Після 1734 р.



72. Царські врата в Мотронинському монастирі.
Перша половина XVIII ст.



тут перев'язані коронами, а чаші стоять безпосередньо на нижніх рамках. Царські врата в Мостах Великих (1712) мають чашу не серед орнаменту, а на верхній частині колонки, на євангелії. Це, мабуть, перша спроба жовківських різьбярів ввести мотив чаші до орнаментальних засобів царських врат. Цей мотив вони повторюють після Могильниці ще в Помор'ях (1638), Уневі і Краснопуці. Скоро цей мотив стає популярним по всій Галичині, переходить на Волинь і подекуди на Поділля (на лівобережжя Збруча). Чашу зрідка ставили на нижній рамі, частіше — на стільці з орлиними лапами, що тримають у пазурах кулі (Помор'яни, Краснопуца, Перегноїв, Тростянець Малий, Озірна). Іноді чаша наче висить у повітрі понад листковим орнаментом (Мармазівка і ЛМУМ, № 2602).

Бувають і такі випадки, що чашу тримають в руках ангели, які стоять навколішки (Унів). Врата з Мармазівки і експонат із збірки ЛМУМ різних авторів, але одної якоїсь, щоправда, слабшої в мистецькому відношенні різьбярської школи. Орнамент галузок там послідовно перев'язаний оберненими коронами, над чашами вміщені великі розетки, а по боках чергуються в орнаменті листочки, піднесені вгору, і звисаючі грона винограду.

Таку ж саму будову орнаменту мають врата в Холосві (Радехівщина) жовківської різьбярської школи.

Споріднені між собою ще врата з Перегноєва з іконостаса, поставленого близько 1741 р., в Тростянці Малий з церкви 1751 р. та в Озірній — в іконостасі, частково перенесеному з монастиря в Вищині, намальованому в 1767 р. монахом Саломоном Скрипницьким (згорів у 1846 р.), а частково — з дерев'яної парафіяльної церкви у Вищині¹²⁶.

Не виключено, що ці твори вийшли з майстерень жовківських різьбярів, бо походять з території, яку обслуговували жовківські митці. Не всі вони одного художнього рівня, але виконані вправними руками. Перевантажена декоративними елементами композиція вже свідчить про занепад барокко.

Високого мистецького рівня досягли врата з Кам'янки-Бузької. Вони мають в нижній частині відділені рамкою та заповнені орнаментом поля, на яких поставлені чаші. Колонка стоїть на цоколі. Орнамент цільний, без грон винограду, на колонці переплетений ламаною стрічкою. Одні з найпізніших врат з чашею є, мабуть, врата без метрики у збірці Київського музею українського мистецтва (№ Д—926). З їх композицією споріднені дещо пізніші галицькі врата з кошичками з Ростоків. Галузки, що виходять з чаш київських врат, так укладені, що своїми рівнобіжними листками творять обрамлення медальйонів. Композиція орнаменту надзвичайно прозора.

На окрему згадку заслуговують врата з іконостаса собору в Таращі (1753) непересічного мистецького рівня, які мають одночасно мотив вазона і чаші¹²⁷. Вазони стоять внизу, а чаші під верхніми і середніми медальйонами. Це єдиний відомий нам такий випадок.

Перші прояви фігурного зображення можна бачити на вратах з Ісеевим деревом. Але там фігура займала небагато місця в нижній частині,

а верхня була заповнена орнаментальним різьбленням. На початку XVIII ст. масмо зразки дещо більш розвиненої цієї думки у вратах з намальованими фігурами на контурно вирізаній дошці серед орнаментальної різьби. Такими є врата в Топільниці Долішній з Якимом і Анною і невеличкі врата з Ботелки Нижньої з «Благовіщенням». Подібні до них є врата вже з плоскорізьбленими фігурками «Благовіщення» в нижній частині в Тершові і Лаврові. Тершівські врата, як і іконостас, походять з колишньої монастирської церкви в Спасі; майстерно виконані, вони мають, крім того, ще чотири серцевидні медальйони, на яких вміщені євангелісти серед виноградного орнаменту. Лаврівські врата без медальйонів, а в закрутах галузок вміщені великі різьблені квіти. У вратах з Ковельщини (ЛМУМ) з шістьма медальйонами серед орнаменту галузок без винограду в нижній частині поперечно лежить лицем вниз фігура Ісуса, а обабіч стоять дві жіночі постаті святих з вежею і хрестом у руках — Варвара і Катерина (?), в других руках вони мали, мабуть, пальмові галузки, які не збереглися. Ще маємо відомості, що в селі Решнівка на пограниччі Волині та Галичини (поблизу Крем'янця) є врата, на яких зображені Давид з гусями і Соломон із святинею в руках.

На закінчення варто ще згадати великі ковані срібні врата Софії Київської, виконані на замовлення Р. Заборовського в 1747—1750 рр. київськими золотарями Петром Волохом і Іваном Завадовським за проектом Семена Тарана¹²⁸.

Ця пам'ятка, унікальна в українському мистецтві, за своїм стилем творить крайній етап розвитку барокко в декоративному оформленні царських врат. Вона перевантажена різномірними декоративними мотивами і фігурними зображеннями, але в техніці виконання деталей свідчить про велику майстерність київських золотарів того часу. На зміну цьому перевантаженому стилю мусив прийти стиль, заснований на зовсім інших мистецьких засадах.

Тож не дивно, що стиль рококо так скоро і широко опанував різьбярські майстерні по всій Україні.

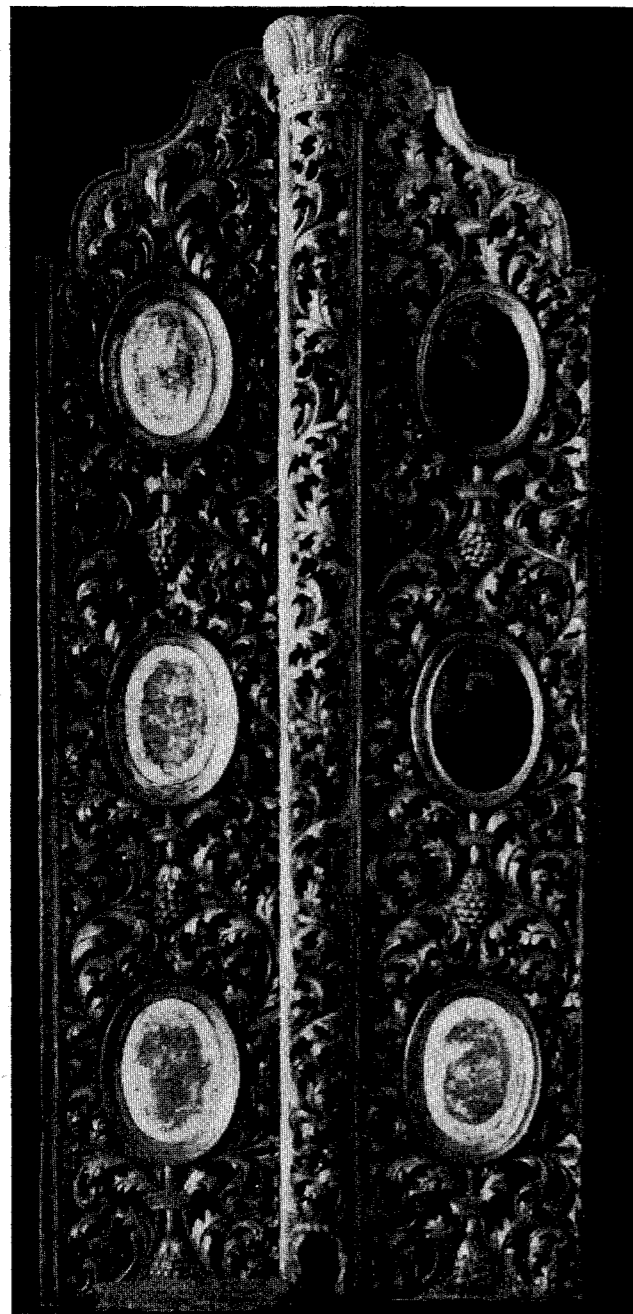
73. Царські врата
в с. Охлонів. Після 1638 р.



74. Іконостас Спаської церкви в м. Лохвиця. XVIII ст.

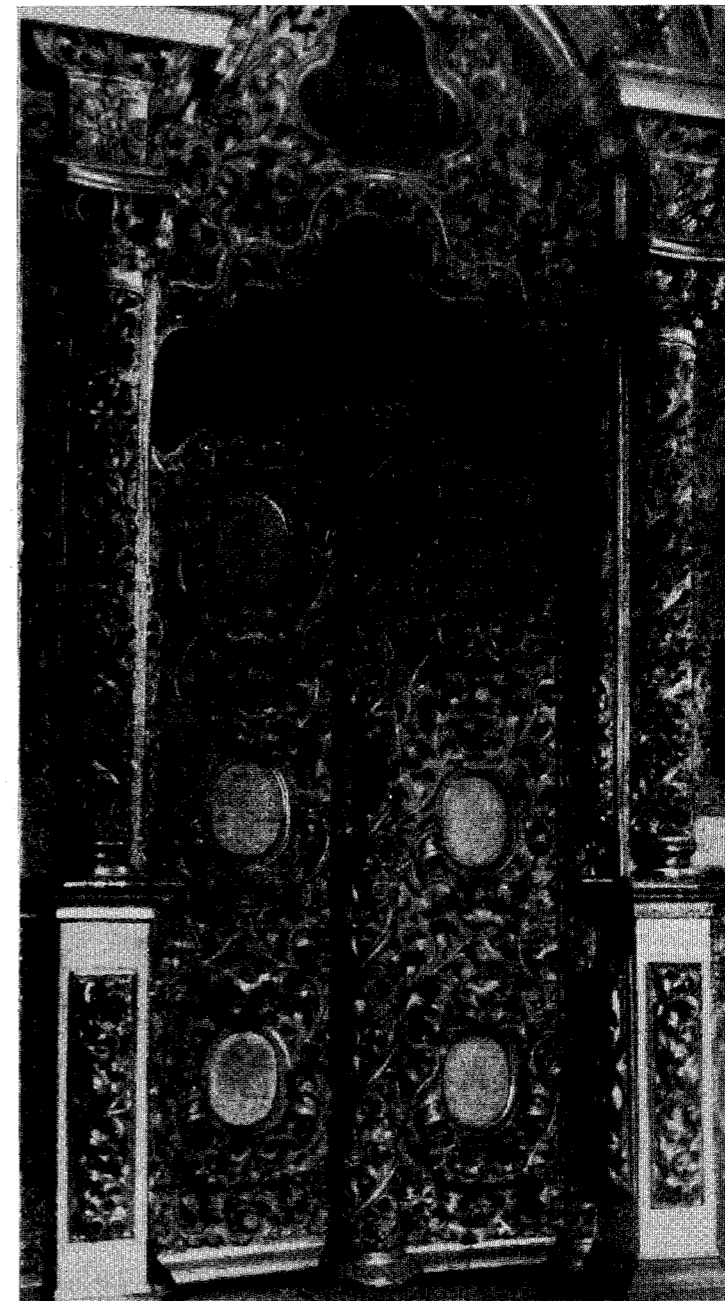


75. Царські врата з Холмщини.
Перша половина XVIII ст.



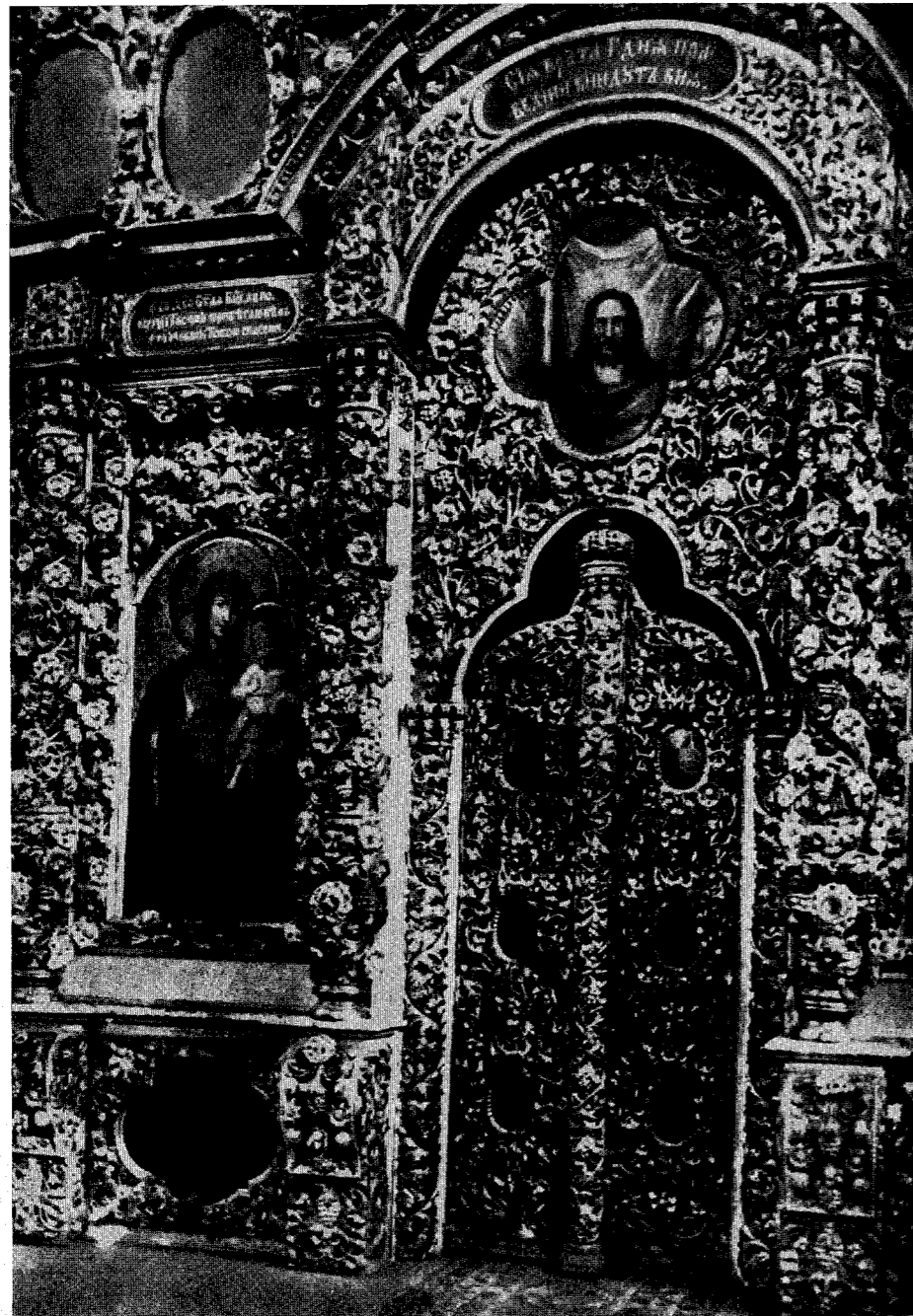
140

76. Царські врата в Троїцькій
надбрамній церкві
(Києво-Печерська лавра).
30-і роки XVIII ст.



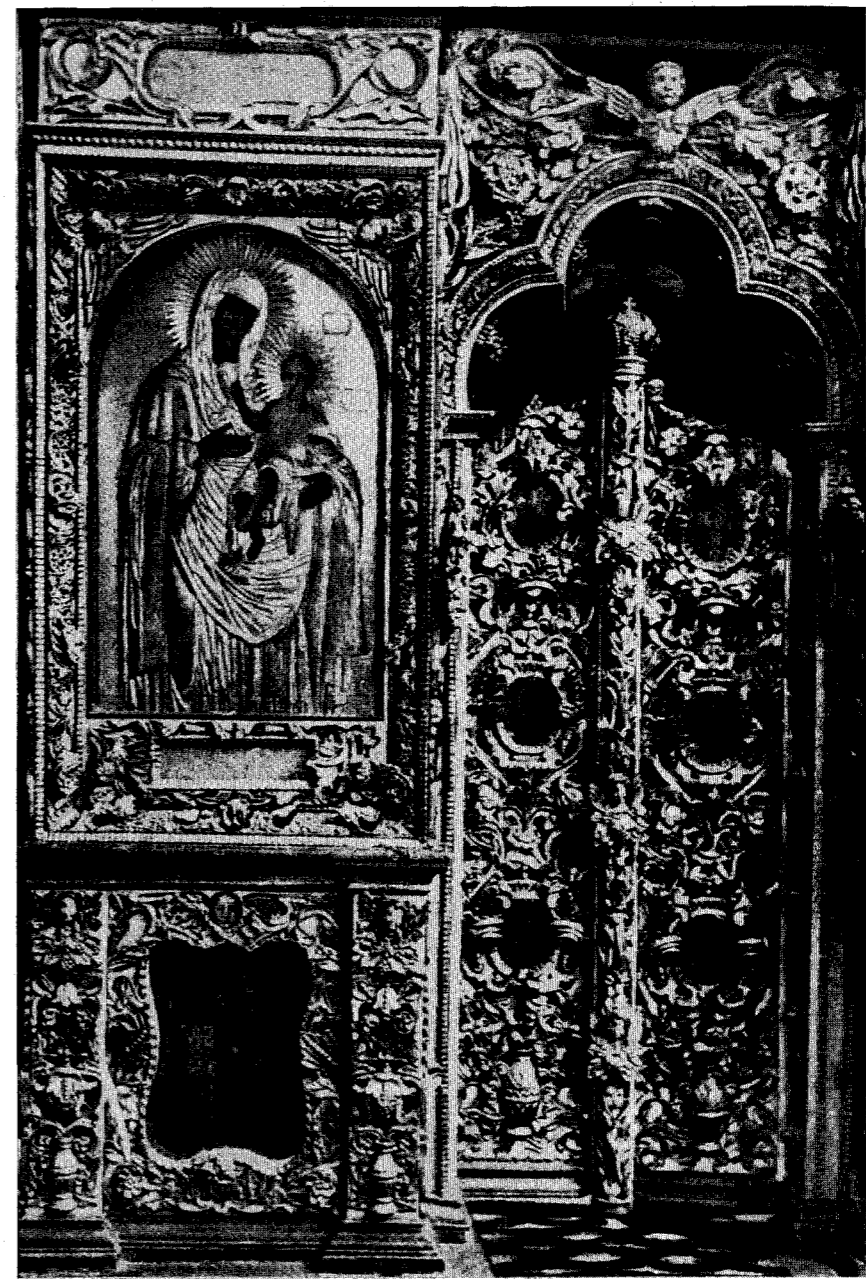
141

77. Царські врата
в с. Березна. Після 1761 р.



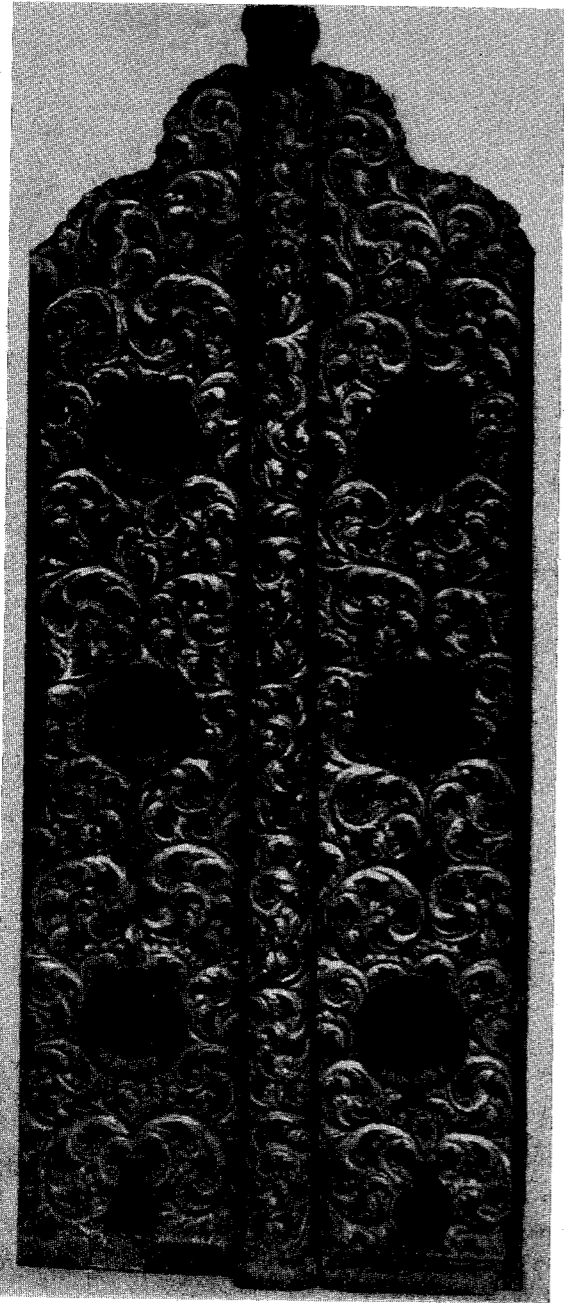
142

78. Царські врата з Покровської церкви в с. Зіньків.
Перша половина XVIII ст.



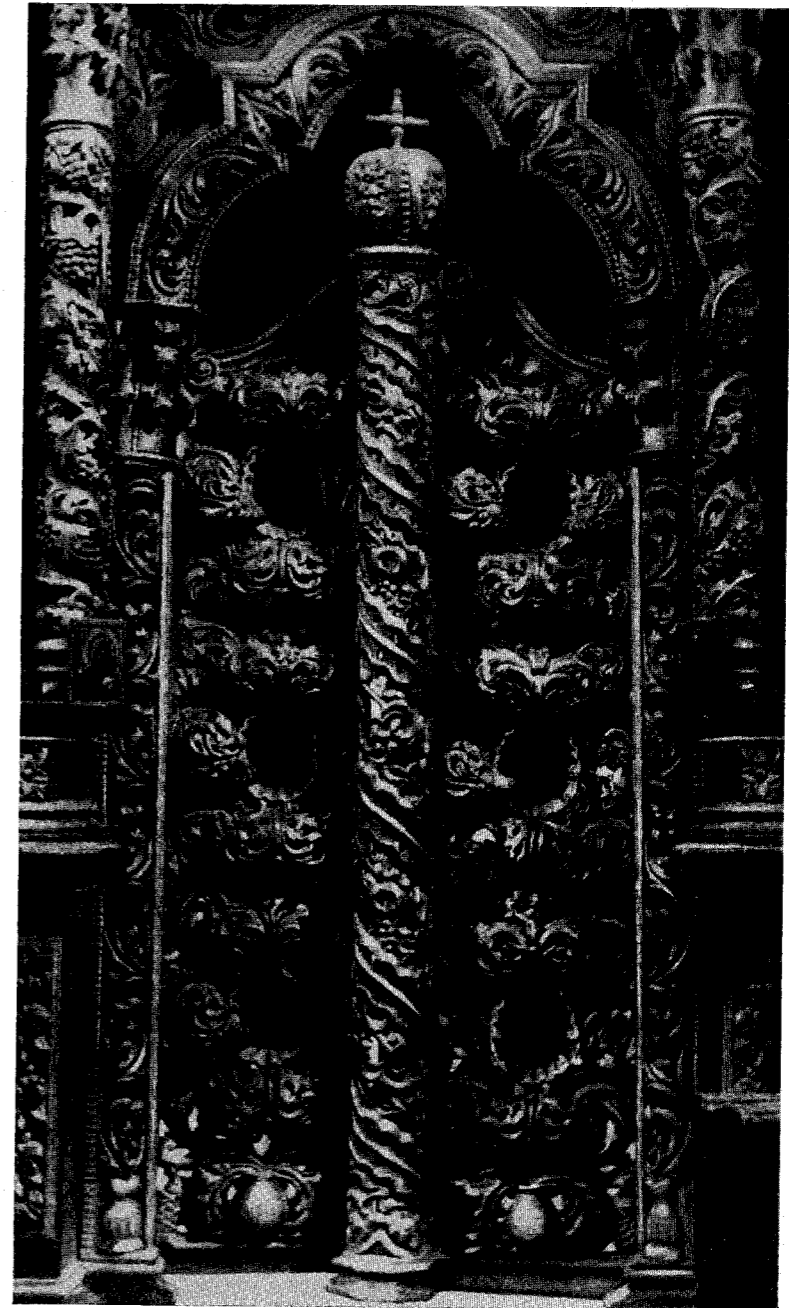
143

79. Царські врата
з с. Пекарі. Середина XVIII ст.



144

80. Царські врата
в с. Кожанка. Перша половина XVIII ст.



145

81. Царські врата з с. Могильниця
(перенесені з с. Підгоряни). Близько 1716 р.



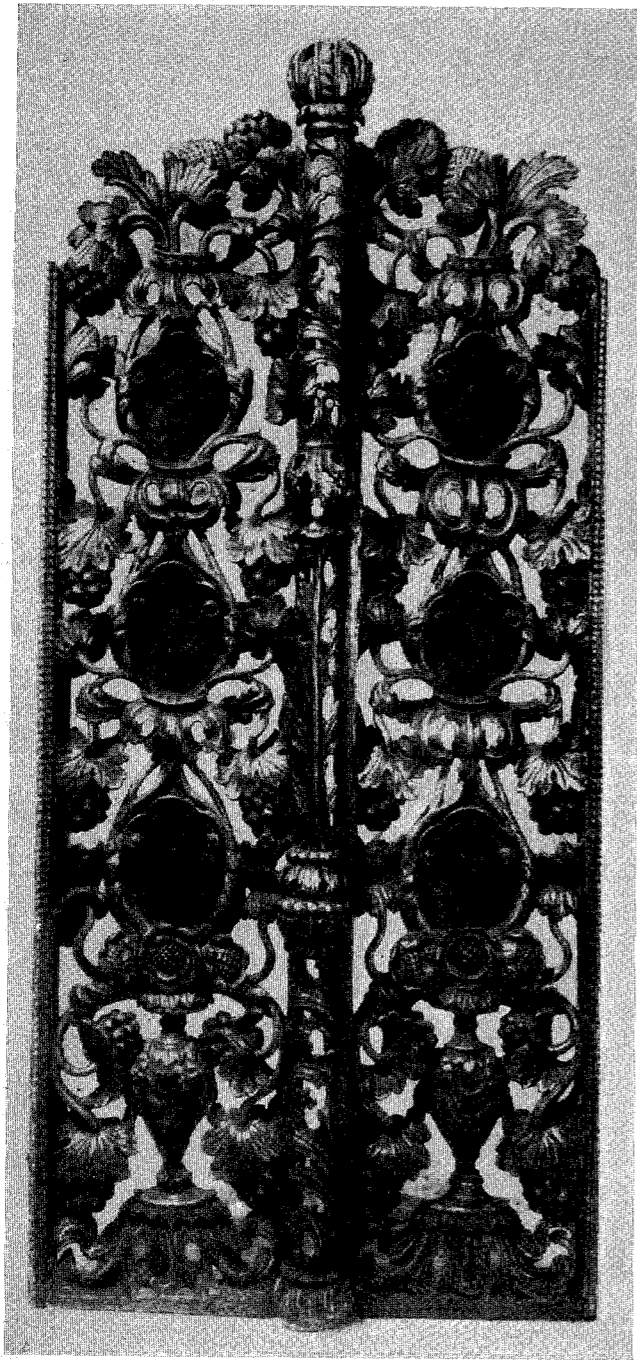
146

147

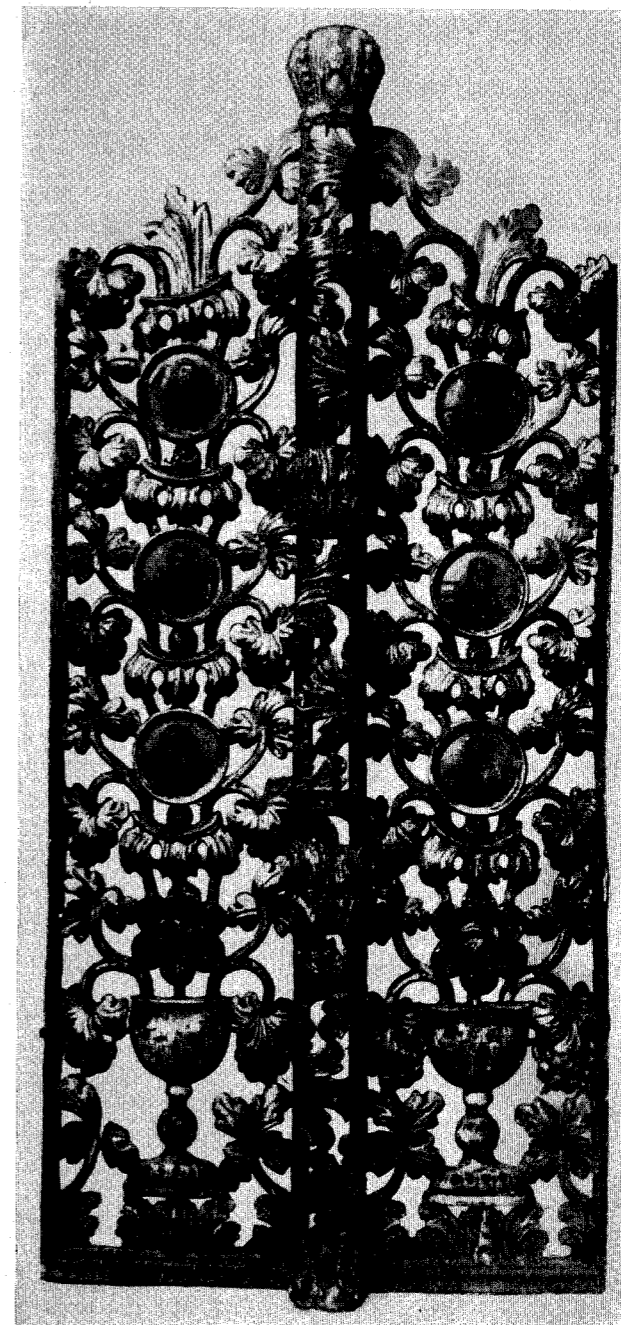
82. Царські врата
з с. Поморяни. Близько 1737 р.



83. Царські врата
з с. Словіта. Перша половина XVIII ст.



84. Царські врата
з Галичини. Перша половина XVIII ст.



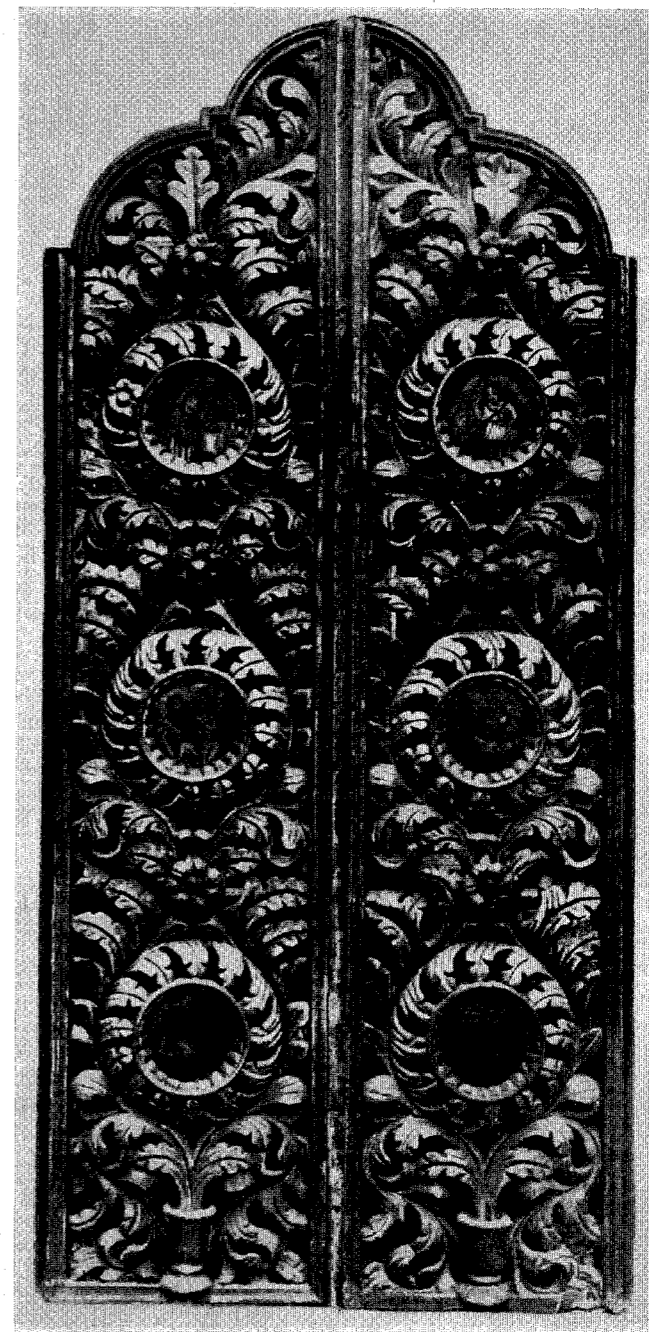
85. Царські врата з м. Кам'янка-Бузька.
Перша половина XVIII ст.

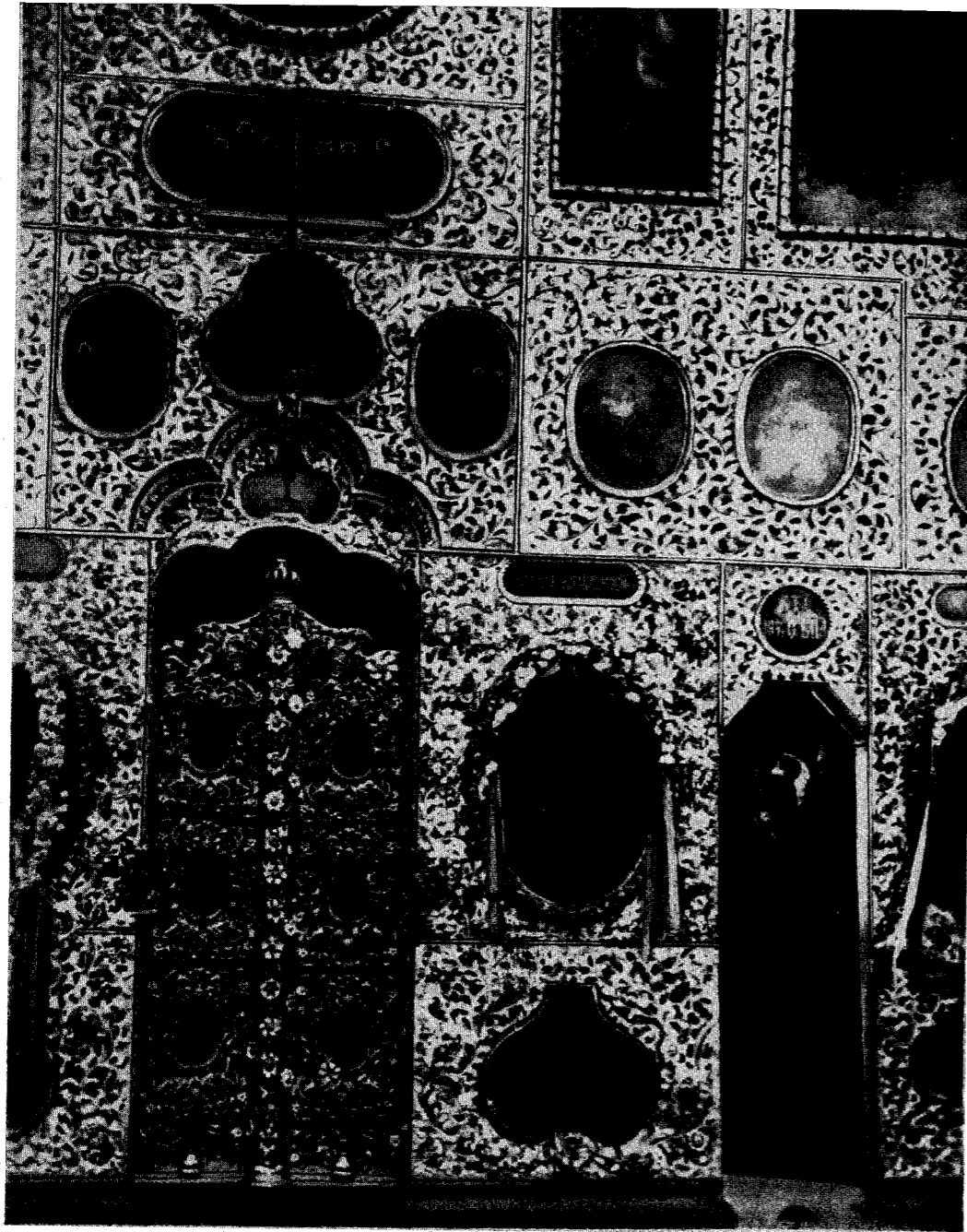


150

151

86. Царські врата з Київщини.
Перша половина XVIII ст.





ДЕКОРАТИВНА РІЗЬБА ДОБИ РОКОКО

Чергові зміни в українському мистецтві намітилися в середині XVIII ст., коли почали проникати впливи стилю рококо.

Стиль рококо виник і сформувався у Франції в другій чверті XVIII ст. і пройшов переможною ходою всю Європу, повсюди викликаючи значні зміни в усіх ділянках мистецтва, а передусім в декоративному. Як реакція на поважні і репрезентативні форми барочного стилю прийшли легкі, первові, делікатні, вільні і навіть до певної міри легковажні форми стилю рококо, що відповідали настроям аристократичних кіл. Головна ознака впливу рококо на декоративну різьбу — це зникнення рослинного орнаменту. На його місце приходять легка, химерно вигнута галузка, така перестилізована, що в її формах важко відгадати, яка це рослина [Вознесенська церква в Чернівцях]. Найчастіше виступає узагальнений орнамент, так званий рокайл з перфорованих вирізків раковини (мушлі), орнамент у формі вогника, гусениці тощо. Тут і там іноді висять серед орнаменту, нерозцілком невмотивовано, грона винограду і дрібненькі квітки.

Перші пам'ятки в українському мистецтві з ознаками стилю рококо можна датувати серединою XVIII ст. Цікаво, що вони появились у Львові і Києві майже одночасно. У Львові собор св. Юра, споруджений за проектом Бернарда Мердерера (Меретіні) в 1744—1764 рр., а в Києві — церква св. Андрія, збудована за проектом Растреллі в 1747—1753 рр. Різьбили іконостас до цієї церкви закордонні майстри в Петербурзі в 1752—1753 рр.¹²⁹ Іконостас собору св. Юра був виконаний у 1768—1778 рр. львівськими скульпторами.

У 60—70-х роках стиль рококо поширився вже по всій Україні. Під впливом головних центрів мистецтва рококо на Україні — Києва і Львова — виникали менші творчі осередки, які обслуговували свої ближчі околиці. Завдання майбутніх дослідників — виявити, які автори тоді працювали, де знаходяться їх твори і якого мистецького рівня була їх творчість.

Київська школа різьбярства в стилі рококо мало досліджена і пам'яток того часу дуже мало опубліковано. Ті ж, що опубліковані, переконують нас, що то була школа з неабиякими творчими можливостями, з великим розмахом у вирішенні мистецьких завдань (наприклад, роменський іконостас фундації Калнишевського, 1764). Ця школа має дещо інший характер, ніж львівська, хоча не обійшлося без взаємовпливу між ними.

Особливо широко і різноманітно виявився стиль рококо у Галичині — в архітектурі, у внутрішньому обладнанні церков і костелів, у малярстві, передусім у скульптурі. Пам'ятки тогочасної статуарної скульптури належать до найкращих творінь мистецтва рококо не лише на Україні, а й в загальноєвропейському масштабі. Наукова література виявила цілий ряд авторів цих скульптур, які працювали головним чином для костелів у Галичині, а передусім у самому Львові. Спочатку то були здебільшого чужинці, але скоро пішли за ними і їх учні — місцеві майстри. На жаль, джерела рідко виявляють нам дати і авторів, що виконували тоді різьбярські роботи для церков.

Стиль рококо викликав також глибокі зміни в загальній побудові українських іконостасів. Зникає тоді зовсім розмірена витриманість форм,

втрачається строга симетрія і структурна логіка будови, а на їх місце появляється химерна легкість і випадковість. Дуже рідко, і то лише спочатку, іконостас у стилі рококо зберігає суцільну площу. Тепер більше, ніж в часи барокко, ламаються горизонтальні ряди ікон, вигинаються карнизи рами, навіть фронтальна площа іконостаса укладається деколи в заламах під різними кутами до глядача. Частою ознакою впливу рококо на побудову іконостаса є також його розподіл на дві окремі частини з досить значним розривом понад намісними іконами. Верхня частина іконостаса укладається тоді звичайно аркадою. Деколи вона зовсім зникає або її ікони розміщуються на стінах пресвітерії, а сам іконостас обмежується нижньою частиною з рядом намісних ікон, з царськими вратами і дияконськими дверями. В іконостасах часів рококо з'являються часто скульптурні зображення як додаткові декоративні елементи, а деколи навіть замість ікон. У крайніх проявах стилю скульптури майже зовсім замінюють мальовані ікони з іконостаса (Чоповичі поблизу Радомишля на Житомирщині)¹³⁰. Були також окремі спроби поставити фігурний іконостас поза престолом на зразок вітарів у костьолох, як наприклад, у Пліснеську.

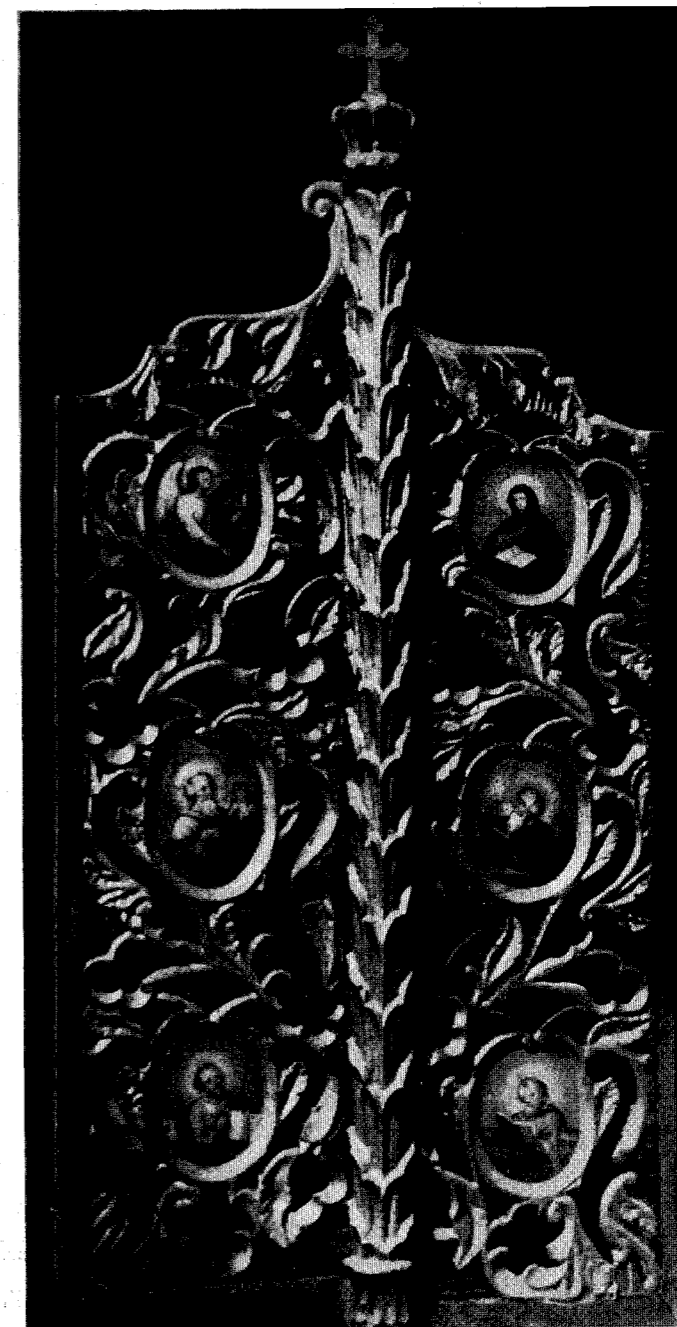
В часи рококо збудовано на Україні чимало іконостасів, але досі вони ще не досліджені, та навіть не виявлено, де знаходяться ці пам'ятки. Ми спинимось на тих, про які вдалось нам зібрати відомості.

У Львові було чотири іконостаси в стилі рококо: у соборі св. Юра, в церквах Успенській, Миколаївській та св. Духа — і хоча вони не належать до найраніших творів цього стилю, але з огляду на те, що вони найбільш показові, передусім — святоюрський і успенський, ці іконостаси заслуговують на увагу.

Собор св. Юра був споруджений у 1764 р., а іконостас почали будувати через кілька років по тому. Хто автор проекту цього іконостаса — напевно не відомо; хоча й зберігся проектний рисунок іконостаса з підписом Яна Пропста¹³¹, та наявний іконостас розходиться дещо з цим рисунком. Хто виконував різьбярську роботу в іконостасі і фігуральні декорації в пресвітерії собору? З рахунків будови знаємо, що в 1768 р. за оздоблення царських врат одержав Севастьян Фезінгер (Фензінгер, Фейзінгер) 300 злотих і його слід вважати автором царських врат і дияконських дверей. Його прізвище виступає в рахунках лише один раз, значить, і його різьбярська діяльність в соборі закінчилася на згаданих роботах. Продовжував роботу інший різьбяр, про що свідчить характер різьблення і більша кількість занотованих у рахунках видатків поважної суми в 1770—1772 рр., зв'язаної з прізвищем Михайла Філевича. Під його керівництвом працювали ще два різьбярі — Шимон Старжевський і Петро Білостоцький, які виконували різьбу на камені для зовнішнього декору собору і деякі дрібніші роботи в головному вітарі (рамі ікон, орнаменти)¹³².

З Горпунг неслухно применшує роль Філевича в виконанні різьблення святоюрського вітаря, висловлюючи думку, що його різьбили Шимон Старжевський, Іван Щуровський і Лазар Паславський під керівництвом Івана Оброцького. Щоправда, був якийсь їх контракт від 7 січня 1772 р., але за недотримання цього контракту вони були засуджені і в рахунках їхніх прізвищ не зустрічаємо, крім підрядного різьбяр Старжевського.

88. Царські врата Вознесенської церкви.
Чернівці. Друга половина XVIII ст.



Одну частину ікон до іконостаса виконав у 1770—1771 рр. Іван Радивилівський, а другу закінчив у 1778 р. Лука Долинський. Автором трьох монументальних скульптур на фасаді собору — Юрія, Афанасія і Лева (1759—1761 рр.), був найкращий скульптор доби рококо на нашій території — Пінзель¹³³.

Власне кажучи, іконостас собору св. Юра творять лише царські врата і дияконські двері, вміщені поміж могутніми цоколями високих колон, на яких вгорі височить ікона «Пантократор». Намісні ікони встановлені на стінках бічних приділів церкви, святкові ікони — в буазерії пресвітерії довкола престола, а апостоли і пророки — на стінах пресвітерії понад буазерією. На чільній стіні вгорі пресвітерії — велика і багата скульптура бога-отця в ореолі («глюрії») проміння, хмарок і ангелів.

Другий львівський іконостас у стилі рококо поставлений у церкві св. Миколи в 1771 р.; спершу спорудили верхню частину на аркаді, а 9 вересня того ж року згоджено столяра і сницара на царські врата й намісні ікони¹³⁴. На жаль, автори цієї пам'ятки нам не відомі. Іконостас невеликий і у своїх формах скромний. До останніх часів збереглася лише його нижня частина, а в 1946 р. знято і її, щоб поставити новий іконостас.

Невідомо, коли споруджено останній іконостас у львівській Успенській церкві. В 1779 р. пожежа завдала великої шкоди цій церкві; згоріли дзвіниця і баня, але ніде немає жодної згадки про те, що згорів тоді й іконостас. Є лише нотатка, що львівський маляр Петро Рогані (Петрус Антоніус Рогані) відчистив після пожежі бічні вівтарі і проповідальницю («Zapłacić malarzowi za odchodzenie ołtarzów cerkiewnych robocznym zł. 87 pro purgatione altaris et ambonae»¹³⁵). Горнунг, без вказівки на джерело, приписує різблення іконостаса Михайлові Філевичу і Францові Олендзькому¹³⁶.

Маньковський висловлює думку, що творцем скульптурної різьби у пресвітерії після пожежі був наприкінці XVIII ст. Канті Фезінгер (брат Севастяна, автора святоюрських врат), але в іншому місці, не посилаючись на джерело, зазначає, що ще в 1773 р. (перед пожежею) оздоблювальні роботи в головному вівтарі виконував Михайло Філевич¹³⁷.

Канті Фезінгер був архітектором, а не різьбярем, зробити він міг лише проект загальної різьбярської декорації у вівтарі та архітектурної структури іконостаса. Філевича можна вважати автором центральної скульптурної декорації в пресвітерії, оскільки вона виконана в характері його скульптури в соборі св. Юра. Але різьба іконостаса має інший характер і, очевидно, належить іншому авторові. Отож питання авторства іконостаса і час виконання різблення та іконостаса Успенської церкви поки що остаточно не з'ясовані. В цій справі варто навести ще такі дані: парохом церкви в 1779—1806 рр. був І. Горбачевський, людина, точна в рахунках. Він докладно нотував усі події і видатки, зв'язані з церквою. В його записках дослідник його діяльності не зустрів жодної згадки про будову іконостаса, який мусив потягнути за собою чималі грошові видатки¹³⁸. Виходить, іконостас був поставлений перед 1779 р. У львівських церквах в 1768—1771 рр. будували нові іконостаси (Юр, Микола). Можливо, що в той час і в Успенській церкві вирішено замінити старий іконостас

89. Царські врата
в с. Лаврів. Середина XVIII ст.



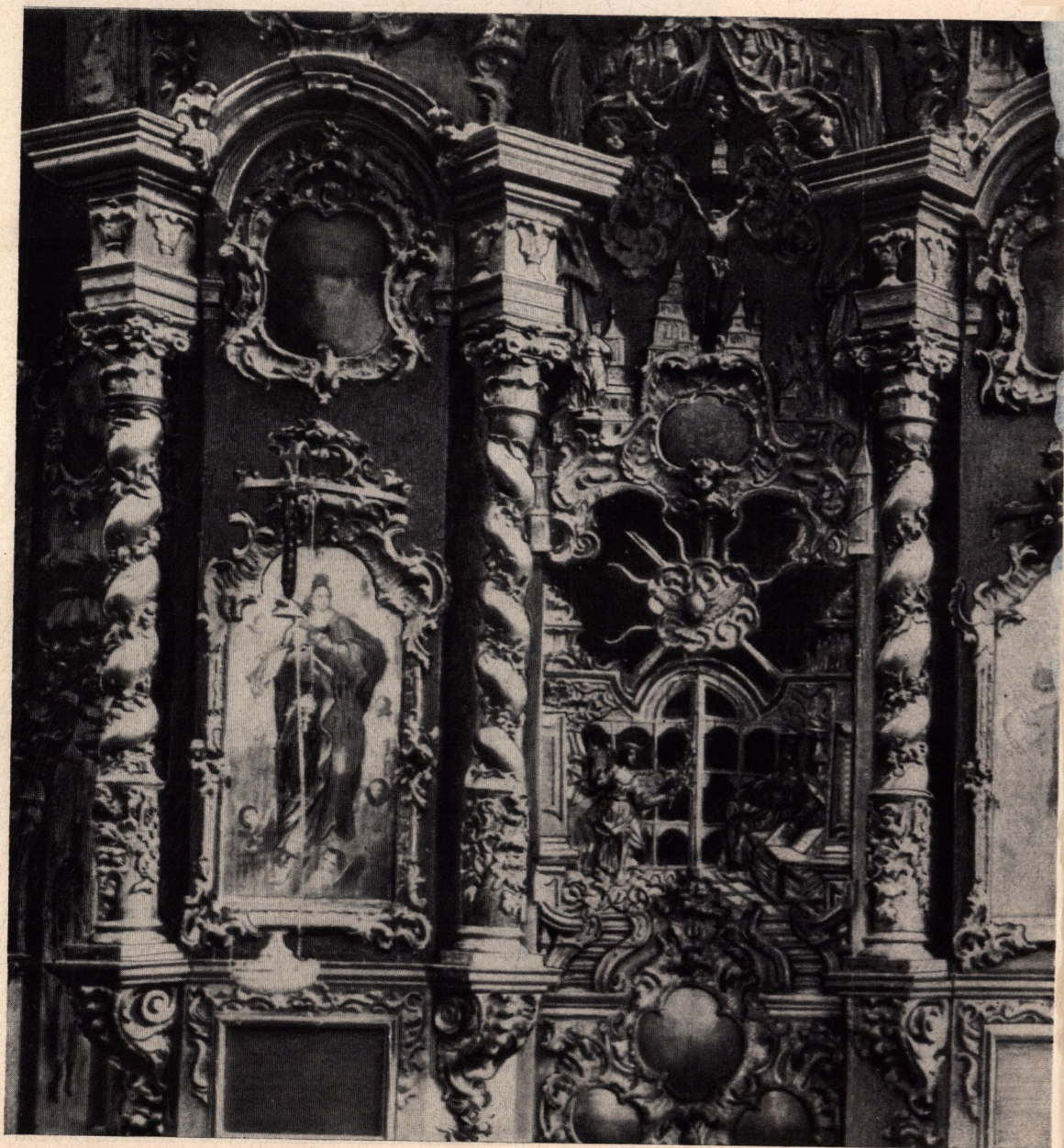
90. Царські врата в с. Тершів.
Перша половина XVIII ст.



91. Царські врата
в с. Гринів. Після 1781 р.



92. Іконостас Покровської церкви.
Деталь. Ромни. 1764 р.



Царські врата
з с. Псари. Друга половина XVIII ст.



Петрахновича на новий, який відповідав би естетичним вимогам та духові часу. Цей іконостас має лише нижній ярус з двома намісними іконами, з царськими вратами і дияконськими дверима. Решта ікон розміщена по стінах пресвітерії. На центральній стіні — багата різьба «Пантократора», яка творить ідейну цілість з іконостасом. Іконостас Успенської церкви збудований в основному за тим самим принципом, що в соборі св. Юра.

Іконостас церкви св. Духа у Львові — наймолодший з львівських іконостасів у стилі рококо. Він поставлений наприкінці XVIII ст., після 1783 р., коли колишній костюл було перетворено на церкву для духовної семінарії. Хто був автором різьби — не відомо. Про ікони цього іконостаса є неперевірена чутка, що їх мав виконати Лука Долинський¹³⁹. Іконостас зберігав традиційну будову на суцільній площі. Разом з церквою він був знищений німецькою бомбою в 1939 р., від нього схоронилися лише деякі частини, між іншим, половинка царських врат і двоє дияконських дверей.

З найцікавіших іконостасів у стилі рококо в Галичині нам відомі іконостаси Миколаївської церкви в Золочеві (1765), в Бродах, у Романові, в Покровській церкві в Бучачі (одноярусний), у Білій, в Галичі, Новиці, Болехові, Креховичах, Пійлі (одноярусний), у Підбірцях (1765), в Жирівці (1770), Руданцях, Нагірцях, Зборові і Пікуловичах (кінець XVIII ст.).

З Волині знаємо поки що лише два цікаві іконостаси — в Борках (поблизу Кременця) і Жолобках. У Києві було понад десяток іконостасів, крім андріївського. Найвизначніші з них — іконостас Успенської церкви на Подолі, Щекавицької церкви Петра і Павла, церкви грецького монастиря, деяких церков Лаври, Видубицького монастиря та Георгіївської і Трьохсвятительської церков у старому місті¹⁴⁰.

Іконостас Михайлівської церкви в Дашеві має різьбу народного характеру, але інтерес становить ламаний уклад іконостасної площі; один з найцікавіших іконостасів часів рококо — у Ромнах (1764)¹⁴¹. Можна ще згадати іконостаси в Ізюмі, Лохвиці, Гадячі, Козельці, Чемерисах Волозьких (1766), Яришеві (1768) і Печанівці (1771)¹⁴². На жаль, лише з деяких були опубліковані знімки.

* * *

В добу рококо декор царських врат зазнав певної еволюції. Одні з них виявляють лише домішку форм рококо у нетрадиційній композиції орнаменту, інші мають новий склад орнаментики, а ще інші оформлені за зовсім новою концепцією. Дияконські двері, які раніше були звичайними мальованими іконами, в часи рококо також почали оздоблювати різьбленням.

Царські врата собору св. Юра, виконані в 1768 р. С. Фезінгером, показові для оформлення в стилі рококо.

Різьба на вратах складається з чотирьох неправильних медальйонів у рамках з двох дужок, заповнених скісною решіткою. Іконографічних зображень немає зовсім. Медальйони оточені по боках перфорованими рокайлями різної величини і форми та орнаментом з вогників. Єдиний

рослинний мотив на вратах — це завішені вгорі грона винограду, а також то тут, то там розкидані квітки. У верхній частині врат, що дуже характерно для стилю рококо, винесена есовата волюта, складена з двох частин, з китцею квітів. Посередині врата не мають ніякої колонки, а вгорі, на омофорі, — митра з жезлом і єпископським хрестом по боках.

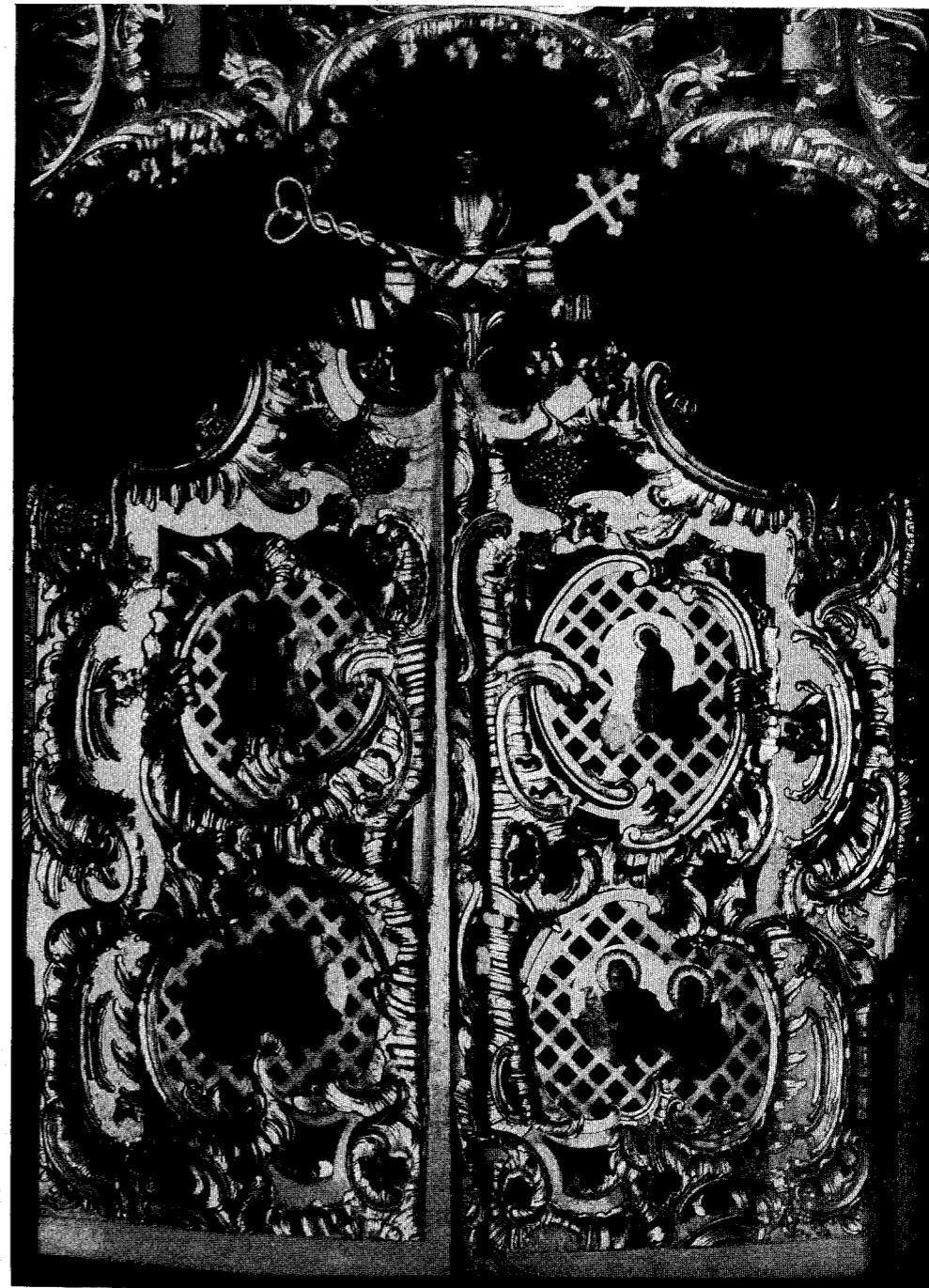
Не менш цікаві в соборі св. Юра дяконські двері. На тлі скісної решітки з розетками на перехрестях — цілофігурні плоскорізьблені зображення архангелів: Рафаїла на скелі з рибою і посохом в руках та Михаїла, що стоїть на дияволі і держить в руках огненний меч і ланцюг. Двері обрамлені рокайлевим орнаментом з вогниками і фестонами квітів. В нижній частині дверей — відділені рамкою ажурні поля з ширшою решіткою без розеток, з дужкоподібним орнаментом посередині. Вгорі двері мають по дві волюти у вигляді букви S з квітами.

Деяко іншого характеру врата Успенської церкви у Львові. Досить важкий орнамент рокайлів обрамляє врата по краях і посередині, поділяючи всю декоративну поверхню на чотири площини. Чотири овальні медальйони євангелістів вміщені на тлі скісної решітки з розетками на перехрестях. У верхній частині врат — малі зрізані волюти. Посередині повна півколонка з хвилястим племенистим орнаментом, закінчена вгорі кулею з хрестом. Автор не відомий. Композиція врат Успенської церкви і собору св. Юра свідчить, що вони належать різним авторам; судячи з фігурних плоскорізьб дяконських дверей, автор різьби Успенської церкви був кращим від Фезінгера майстром фігурної різьби. Його фігури легкі, граціозні, більше в стилі рококо вирішені і контрапост у їхніх позах. Зате декоративна орнаментика Юрських врат відважніша в розмаху і більш вільна. Значить, Фезінгер був сильніший в орнаментиці.

Дуже близька до врат Успенської церкви композиція врат у церкві Покрови в Бучачі (ЛІМУМ). Плоскорізьба дяконських дверей в обох церквах подібна, лише іконографічні зображення деяко різні. В львівській Успенській церкві є архангел Михаїл і ангел-хоронитель, а в бучацькій Покровській — ангел-хоронитель і «Благовіщення» [тепер ці пам'ятки зберігаються у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї]. Різьблення бучацького іконостаса виконане після 1761 р., бо під час візитації церкви в цьому році ще стояв старий іконостас¹⁴³. Маньковський припускає, що бучацькі різьби вийшли з майстерні найкращого львівського різьбяра Пінзеля¹⁴⁴, отож і львівські успенські були б з цієї самої майстерні. Пінзель — автор дуже цікавих різьб в декорації бучацької ратуші. Це цілком імовірно, що його майстерня могла виконувати роботи і для бучацької церкви, тим більше, що фундатором обох бучацьких об'єктів був магнат Потоцький. Чи причетний до цих робіт і сам майстер Пінзель — це питання потребує ще докладніших досліджень.

Не раніше 1765 р. (дата спорудження церкви) збудовані врата з Підбірців (поблизу Львова), які своєю формою близькі до врат Успенської церкви, хоча належать іншому авторові. В композиції вони різняться від успенських тим, що не мають поперечного роздільного орнаменту, і взагалі структура їх орнаменту легша, а тим самим більше в стилі рококо. Підборецькі врата мають посередині повну колонку з галузками квітів вгорі

93. Царські врата Святоюрського собору.
Львів. 1768 р.

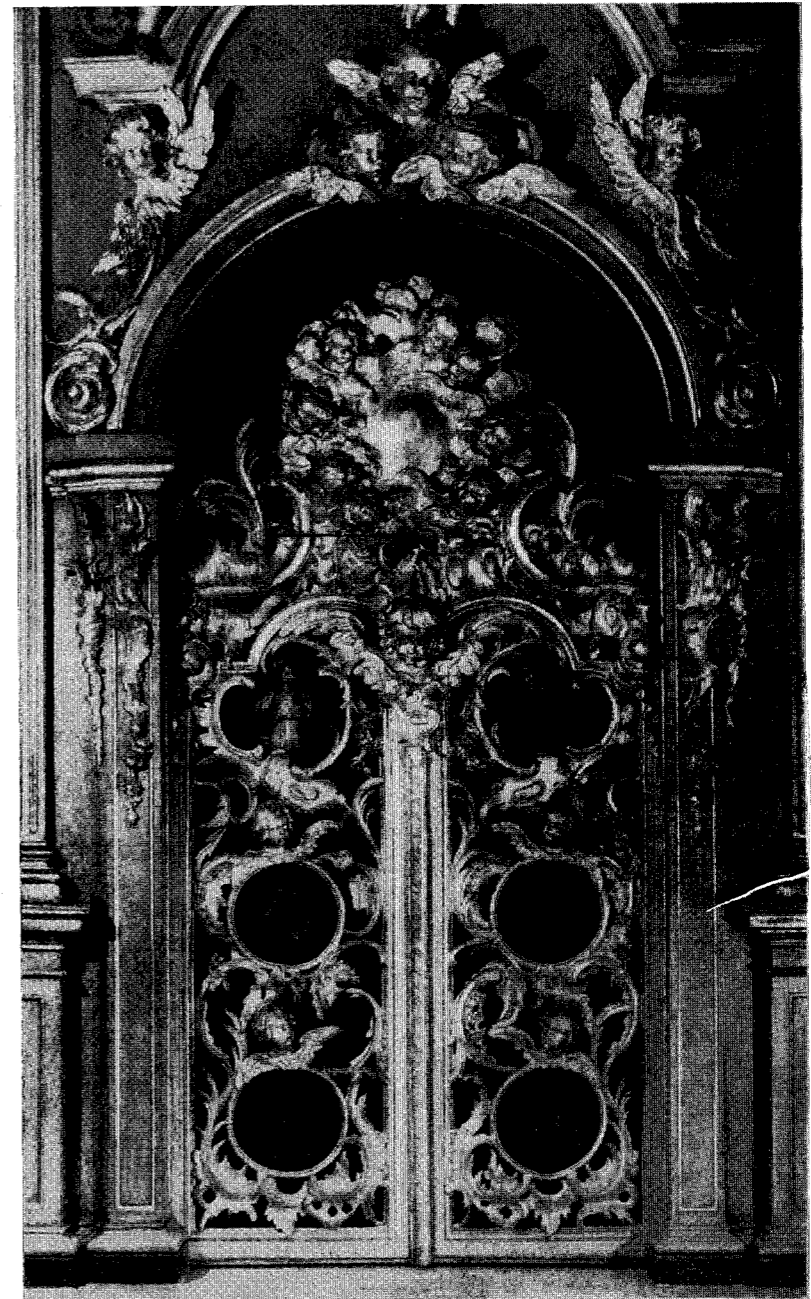


94. Дияконські двері
Успенської церкви.
Львів. 70-і роки XVIII ст.



164

95. Царські врата Андріївської церкви.
Київ. 1752 р.



165

і пломенистим орнаментом внизу, завершену тридольною короною. До підборецьких врат дуже близькі своєю формою врата Миколаївської церкви у Львові (1771) і не виключено, що їх виконав один автор.

Це були відомі нам визначніші твори одного типу різьбярства царських врат у стилі рококо. Скромніші від львівських успенських врата в Чорному острові (близько 1772 р.) без медальйонів і в Поздичі (1777) з чотирма медальйонами. Варті на згадку ще подібні до них врата в Руданцях (поблизу Львова) і врата невідомого місця походження з Покуття (ЛМУМ, № 25248).

Близькі своєю формою до згаданих галицьких пам'яток часів рококо врата південного приділа Успенської церкви в Києві на Подолі, збудовані після ремонту церкви Григоровичем-Барським у 70-х роках XVIII ст. На тлі скісної решітки розміщені шість медальйонів, обрамлених трьома або двома дужками. Різняться ці врата від галицьких тим, що решітка вкрита досить щільно рокайлевим орнаментом і гірляндами квітів.

Інший характер, уже дещо ампірний, мають врата Успенської церкви в Каневі. Замість скісної решітки там штахетка з вертикальних прутів. На їх тлі — шість великих медальйонів-картушів, обрамлених чотирма дужками різної величини і форми, вгорі — зрізані волюти, а посередині врат — широка планка з вертикальною штахеткою і трьома аграфами орнаменту — вгорі, внизу і посередині.

Розглянуті врата належать до одного типу пам'яток, в яких тлом для орнаментики є решітка або штахетка. Ці декоративні мотиви найбільш радикально розірвали зв'язок з традиційними формами врат і їх орнаментикою. Між іншим, елемент решітки вже грав деяку роль у барочній орнаментіці. Але тільки в епоху рококо решітка стала поширеним декоративним засобом. Мабуть, вперше на Україні решітку застосовано в оздобленні срібних царських врат іконостаса Софії Київської (1747—1750).

Другим типом пам'яток часів рококо є врата, де замість виноградної галузки появляються рокайлі або орнамент з рослинних галузок, перестиганих на зразок рокайлів у симетричному укладі в обох стулках. Першим таким зразком вважаємо врата Андріївської церкви в Києві, в яких спостерігається ще деякий компроміс з барочними формами. Поряд з легкими ажурними формами в стилі рококо в нижній частині врат вгорі є ще досить важка барочна неажурна «глюрія» з головок ангелів у хмарах. Верхні медальйони «Благовіщення» мають уже нову форму рамок, складену з нерівних, типових для рококо, дужок.

Цей, другий тип царських врат дуже скоро набув популярності в усіх різьбярських майстернях.

У цьому стилі виконані дуже цікаві врата з Чемерисів Волоських на Могилівщині (1766) та того ж автора врата з Яришова (1768—1772), які мають лише чотири медальйони неправильної витягнутої навскіс форми, а рокайлевий орнамент заповнює всю площу врат, причому симетрично до центральної осі в кожній стулці.

Типовим зразком таких пам'яток є врата іконостаса церкви в Жиравці поблизу Львова (1770). Ці мистецької роботи врата мають шість великих медальйонів правильної чотирикутної форми, а решта місця між ними

96. Дияконські двері
в с. Крезовичі. 70-і роки XVIII ст.



97. Царські врата
з с. Убині. Друга половина XVIII ст.



98. Царські врата Святодухівської
церкви. Львів. 80-і роки XVIII ст.



заповнена орнаментом з сильно перфорованих рокайлів і вогників, більшменш симетрично укладених між медальйонами. Варті згадки також дияконські двері цього іконостаса з плоскорізьбами архангела Михаїла і ангела-хоронителя, виконані під впливом різьб львівської Успенської церкви. Вони у формах легші від львівських, із скромнішою орнаментикою, але з мистецького боку дещо слабші (тепер у ЛМУМ).

Скромнішим зразком цього типу є врата в Кип'ячці на Тернопільщині (1772) з вигнутою півкулястою нижньою рамкою, відповідно і рівнобіжно до завершення врат. Таке оформлення появилось тільки в часи рококо і досить часто було в ужитку.

Царські врата з Убинів належать до цієї самої групи, але виконані не так майстерно, хоча компоновані широко й відважно. За традицією, в деяких місцях висять грона винограду. Чотири медальйони овальної правильної форми.

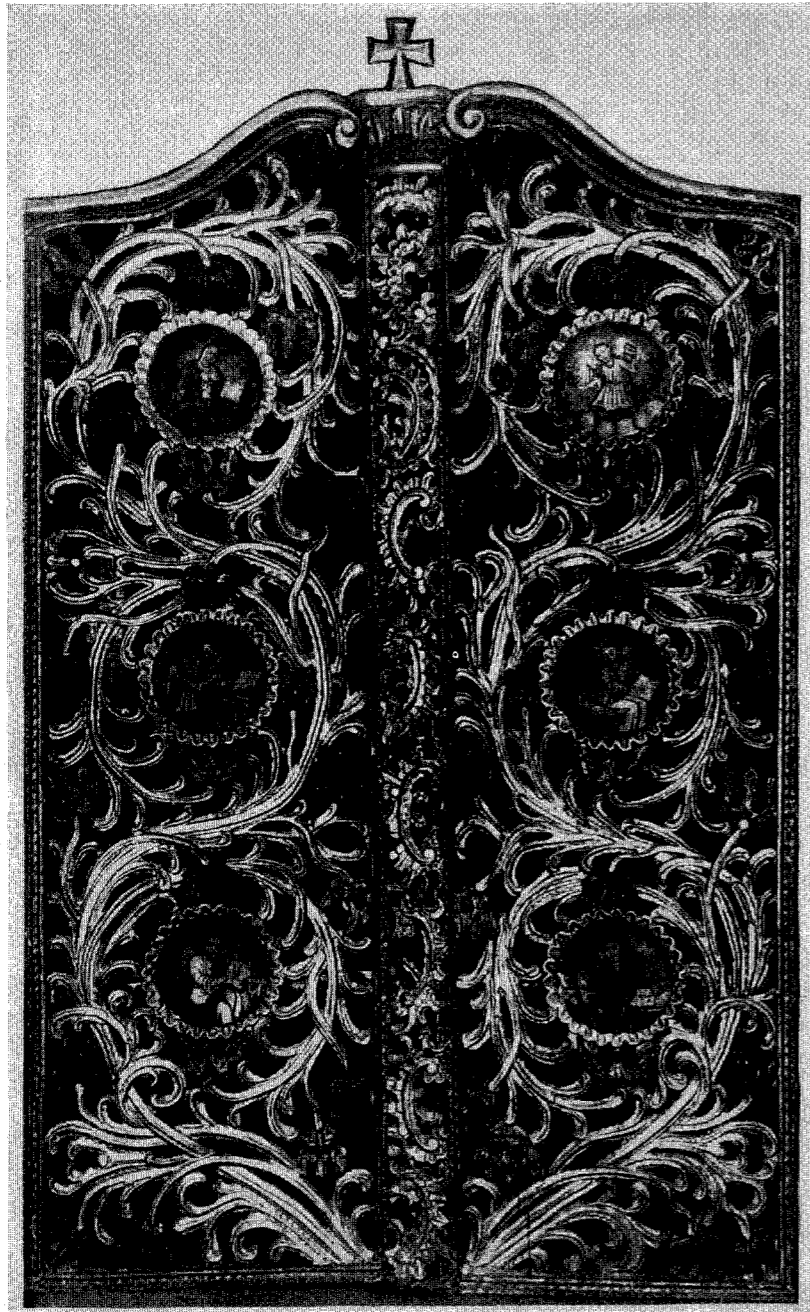
Інший характер мають врата з Волосатого з шістьма прямокутними медальйонами з вигнутими боками. Їх орнамент ще дещо нагадує листочки аканта, але вже дуже перестилізовані на форму рокайлів. Ця пам'ятка має одну деталь, яка рідко виступає в декорі царських врат; це — пелікан, вміщений угорі. Аналогічне зображення було, як відомо, на срібних вратах іконостаса Софії Київської, поставленого в 1640 р. Петром Могилою¹⁴⁵.

Цікаву композицію мають врата з Макарівки з серцевидними медальйонами та стилізованими галузками, що виходять з тих сердець і, спадаючи вниз, немов удруге обрамляють медальйони.

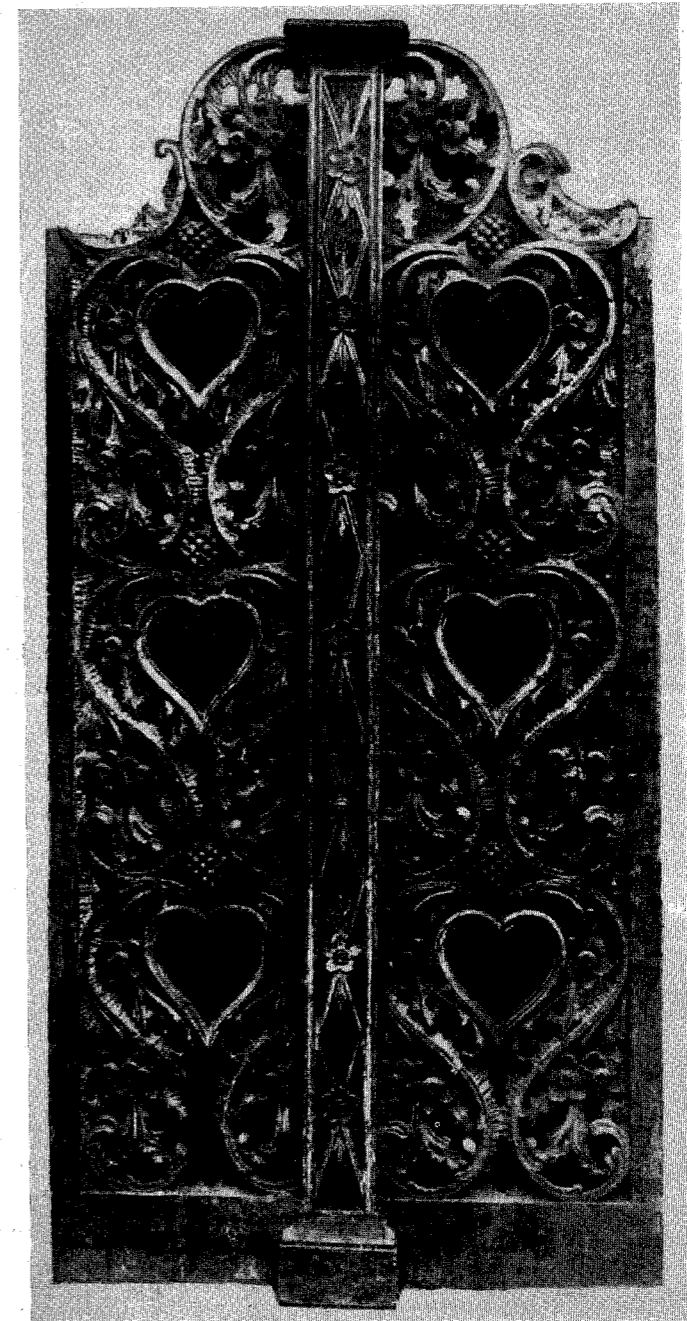
Посереднє місце між розглянутими двома типами займають врата в Роздолі і металеві мідні врата з Токів. Обом мають у деяких партіях решітку, а в деяких — рокайлевий орнамент. Можна сказати, що композиція орнаменту тут побудована на комбінації двох типів в один, посередній. Роздільські врата мають чотири медальйони неправильної форми з євангелістами, укладені не на осі. Декоративне поле заповнене рокайлем з квітками і гронами винограду. Верхня частина під волютами має решітку з розетками. Середня колонка ажурна, закінчена ажурною короною. Врата з Токів мають десять медальйонів з різьбленими зображеннями досить слабої мистецької якості, зате декоративна частина врат виконана з розмахом — просто вражає різноманітне багатство декоративних мотивів. Врата з Токів — єдині відомі металеві царські врата в Галичині. Чи було їх більше — невідомо, але що ідея металевих врат у Галичині не нова, про те свідчить намір Львівського ставропігійського братства ще наприкінці XVI ст. зробити такі врата для своєї церкви. Час виконання і автори роздільських і токівських врат невідомі.

В період рококо побіч дияконських дверей бували також царські врата з фігурними плоскорізьбами як дальший розвиток цього типу врат першої половини XVIII ст. Але тепер вони мають дещо інший вигляд. Фігурна різьба заповнює всю або майже всю поверхню врат, а для орнаментики залишається мало місця. Показовими щодо цього є врата в Гриневі (Бібреччина, 1781) з Юрієм на коні, що пробиває списом змія, і врата з монастирської церкви в Крехові з «Преображенням» [тепер у ЛМУМ]. Обидві теми — це храмові композиції церкви. Врата в Гриневі мають за тло

99. Царські врата з Лемківщини.
Друга половина XVIII ст.



100. Царські врата
з с. Макарівка. Друга половина XVIII ст.



ажурну решітку з розетками, обрамлену по боках галузками, вгорі — по дві соваті волюти, а посередині, на місці колонки — гірлянди з квітів. Завершені вони великою тридольною короною. Крехівські врата мають багату різьбу, поділену скісною решіткою в архітектурних обрамленнях на дві частини. Внизу на тлі гори три апостоли, а вгорі — Христос у «глорії» промінного сйива і хмарок, Мойсей з таблицями та Ілля з вогненним колесом.

Такого типу врата відомі також на Полтавщині. Одні з найкращих — це врата з величавого іконостаса, поставленого кошом Калнишевським у 1764 р. в Ромнах¹⁴⁶. Вони мають плоскорізьбу «Благовіщення», обрамлену надзвичайно багатими і різномірними архітектурними мотивами, а внизу — три великі медальйони з мальованими композиціями. Дві інші пам'ятки цього типу, опубліковані Соболевим¹⁴⁷, мають більш народний характер виконання. На одній зображене в плоскорізьбі «Благовіщення», а на іншій — сон Якова. За стилем сюди належать ще ковані срібні врата фундації 1812 р. єпископа Іринія Чернігівського з Михайлівського собору в Києві (тепер ця пам'ятка зберігається в музеї Києво-Печерської лаври), з фігурами двох сидячих золочених ангелів, які тримають в руках роги достатку і галузки, та з дрібною різьбою в стилі рококо.

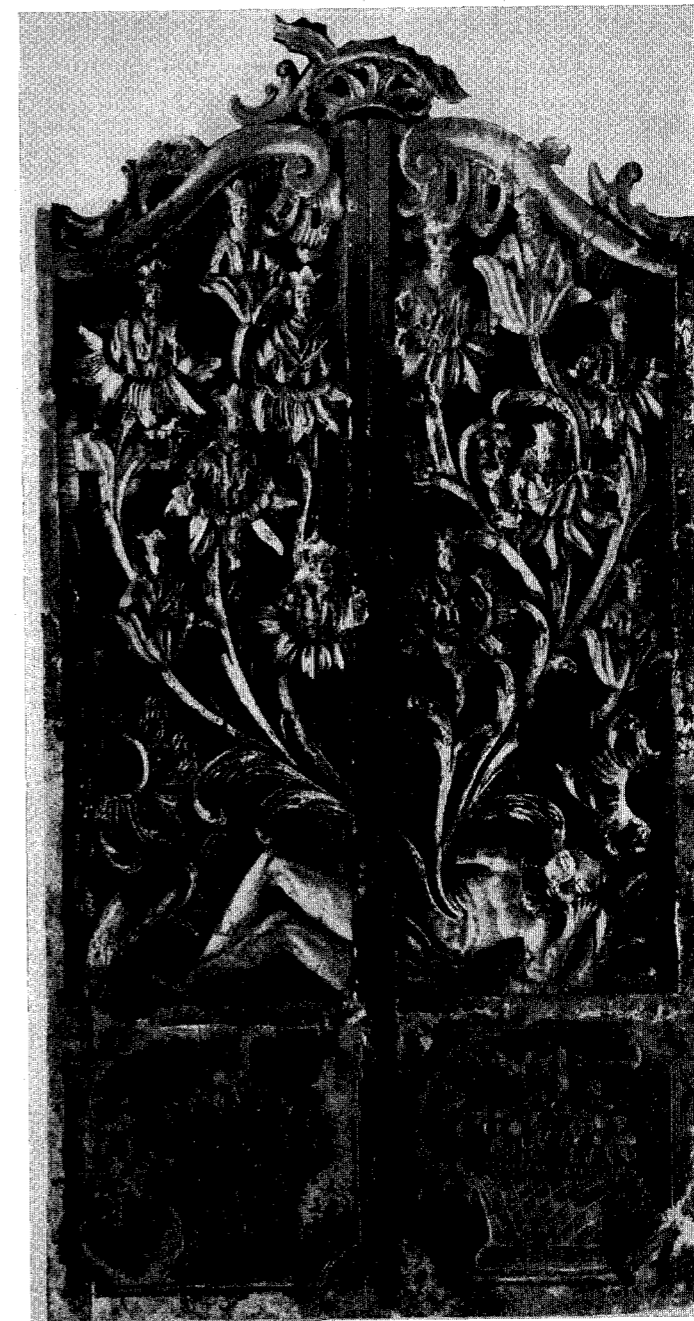
Поряд з цими формами, які виявляють виразні риси рококо, була тоді поширена також форма врат старішого типу, орнаментика яких більшою чи меншою мірою позначена впливом стилю рококо. Прикладом такої форми можуть бути врата в Суходолі (Долинщина), де характер рококо мають лише перфоровані обрамлення медальйонів і дещо здрібнілий рослинний орнамент, а також врата з Лемківщини, де в стилі рококо виконаний лише орнамент середньої колонки, а орнамент врат майже зовсім втратив свій рослинний характер.

Ісееве дерево і за часів рококо часто було темою композиції царських врат. Його тоді компонували або в старій традиційній формі, лише додаючи орнамент в стилі рококо, або у зовсім новому укладі постатей на галузках та навіть з цілком новим укладом дерева. Пам'ятками традиційної композиції з Ісеем є врата з Калущини (Пійло, Новиця, Болехів, Креховичі), виконані одним різьбярем. Вони до певної міри творять окрему калузьку школу. Іконостас у Пійлі поставлений в церкві, збудованій 1778 р.; ця дата засвідчує, коли саме були виконані ці різьби.

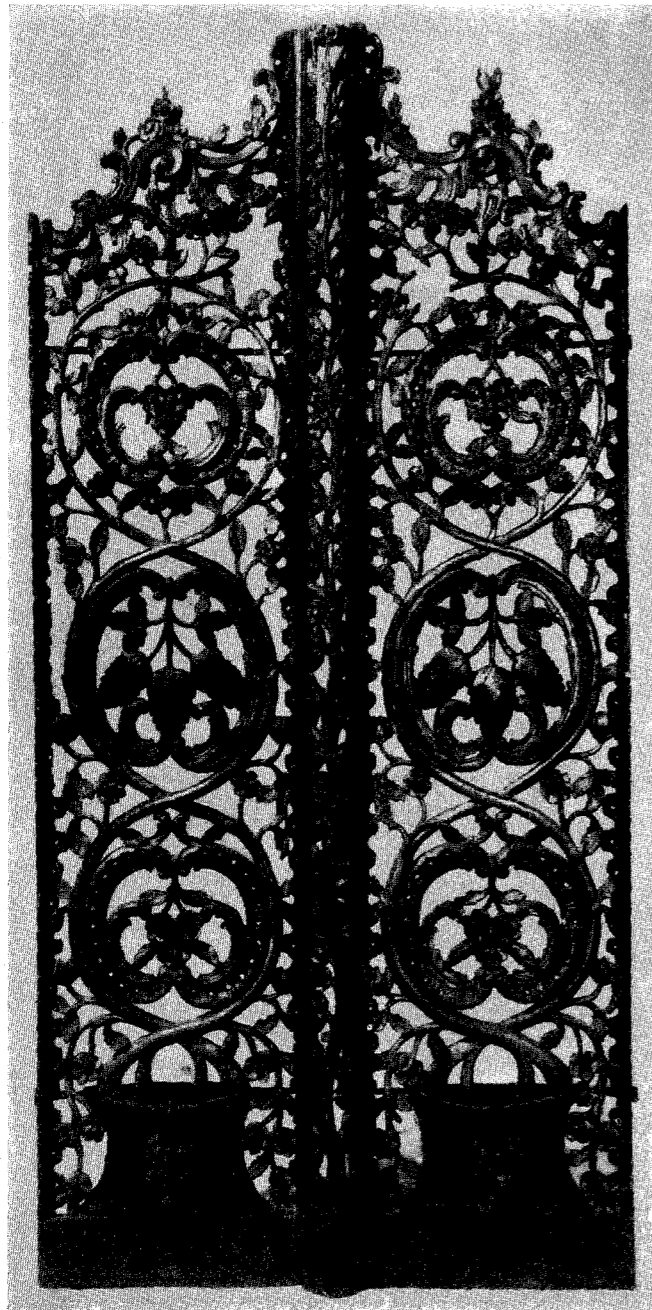
Мистецький осередок в Калуші почав діяти ще раніше, про що говорять написи на різних пам'ятках. На процесійному хресті (ЛМУМ, № 13310) є напис: «Сей крестъ сооружил рабъ Божій Павел Габріелевич іконописецъ Калускій за своє спасеніє року Бож. дня... септембрія». Запис на одвірках царських врат іконостаса старої церкви в Новиці свідчить, що цей маляр був також і різьбярем: «сницерска и малярска работа совершился Павломъ Гавріоловичемъ 1750». Мабуть, цей самий автор підписаний на іконі «Пантократора» з села Довге поблизу Калуша: «Сей образ сооружил Павло іконописецъ Гаврилов синъ родичъ Калужанській рукописаніємъ своимъ за своє спасеніє»¹⁴⁸.

Маляр і різьбяр Павло Гаврилович не був майстром високого мистецького рівня, поки що важко сказати, яке відношення мав до нього автор

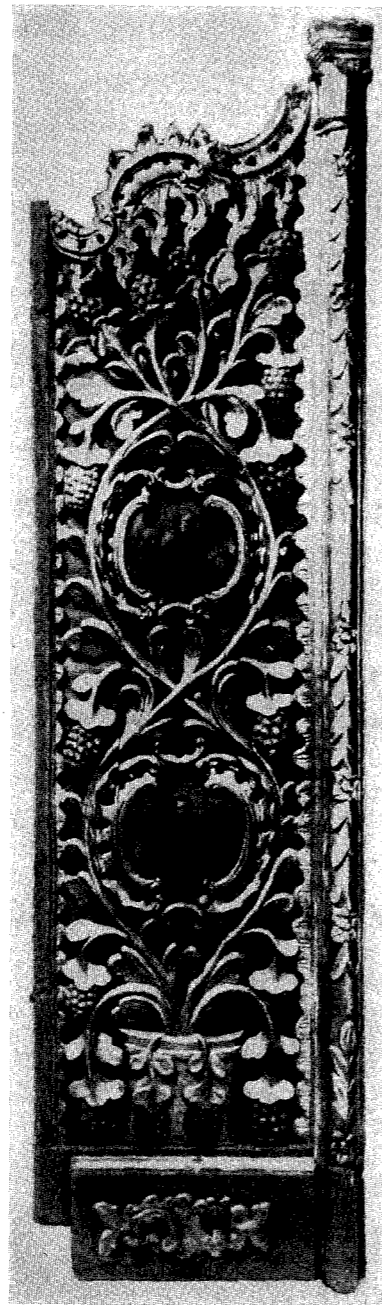
101. Царські врата
з с. Бобли. Друга половина XVIII ст.



102. Царські врата
з Галичини. Кінець XVIII ст.



103. Царські врата
з Галичини. Друга половина XVIII ст.



пізніших царських врат з Ісеевим деревом на Калущині, але наведені дані свідчать, що якийсь мистецький осередок існував у Калущі довший час.

Царські врата в Пійлі, Новиці (новіша церква), Болехові і Креховичах майже однаково оформлені. Вони мають тонку профільовану рамку, зверху заокруглену і з барочними заломленнями. Ісеей підтримує рукою дерево в формі пальми, а в орнамент галузок вплетені рокаїлі, грона винограду і квіти. Постаті царів півфігурні, різьблені у двох вертикальних рядах на кожній ступці; але тому, що вони розміщені на різній висоті, створюється зигзагоподібна лінія.

Новою формою композиції царських врат з Ісеевим деревом в часи рококо є уклад царів в однакових позах, одним вертикальним рядочком на ступках, і лише дві верхні фігурки пересунуті до середини. В руках, попри бічні рамки, вони тримають розгорнуті звитки, а руки від середини врат покладені на грудях. Прикладом такої композиції є врата у Вікомлі (Яворівщина) і з Ваневичів (Самбірщина; музей у Самборі, № 1396). Скромнішими і примітивнішими пам'ятками цього типу були врата у збірці монастиря в Лаврові, з вісьмома царями.

Ще іншу форму мають врата з Боблів (поблизу Ковеля). Ісеей лежить там оголений, а з-під ребра, замість дерева, виростають дві несиметричні, мало використані як орнамент, галузки з півфігурами царів у коронах квітів, на кінцях розгалужені. Внизу ці врата мають у відділеній задовбаній рамці суцільні неажурні поля з плоскорізьбленими кошами квітів. Такі коші мали ще в першій половині XVIII ст. врата з Ісеевим деревом (без фігури Ісеея) у Крехові.

Інакше скомпоновані великі, високомистецької роботи, врата у Вербові (Бережанщина). Ісеей лежить там на гладкому нерізьбленому тлі, а півфігури царів розміщені парами серед симетричних галузок. Замість дерева посередині в'язанка довгого листа, переплетеного зрідка стрічкою. Це одні з найкращих з мистецького боку врат часів рококо. Скромним зразком цього типу є врата в Тур'ї з парними мальованими медальйонами у закрутках галузок, з дуже зредукованими листочками, стилізованими дещо в стилі рококо, без винограду.

Комбінація Ісеевого дерева з шістьма медальйонами («Благовіщення» і євангелісти), що її деколи ще вживали в першій половині XVIII ст., в часи рококо також іноді появлялась, але в іншій композиційній формі. Царські врата церкви Покрови (1777) в Ходаках на Волині¹⁴⁹ мають Ісеея внизу, а півфігури царів розміщені по трое в трикутному укладі між медальйонами. Посередині — ажурна колонка, закінчена митрою.

З кінця XVIII ст. походять ще високомайстерної роботи врата з церкви св. Духа у Львові (з них одну ступку знищила бомба в 1939 р.). Вирішенням різби і розмахом композиції вони нагадують вербівські. Замість колонки в них в'язанка листочків і квітів, з-під якої виростають обабіч по три окремі галузки, що закручуються вільними сміливими розгалуженнями з закрутами. Чотири медальйони з євангелістами овальної форми, у рамках з вінчиків листа. Вгорі волоти з рокаїлями. Різьба глибока, пластична. Прикладом цього типу є ще врата з Ваневичів, виконані, мабуть, ще перед появою форм рококо, бо тут їх впливів не видно.

Царські врата старішого типу з симетричним орнаментом в обох стулках у період рококо вже рідко появлялись, а коли й були, то з домішкою декоративних елементів в стилі рококо. Нам відомі лише одні такі врата з Старогородки в Острі на Чернігівщині¹⁵⁰. Вони мають густий дрібний орнамент із листочків, скомбінований наперемінно із скісною решіткою та розетками на перехрестях. Частіше в ті часи можна було бачити врата з кошами.

На зміну барочним вратам із чашею і вазоном приходять врата з кошами внизу. Мотив коша, як нам відомо, появляється у вратах з Ісеевим деревом ще в першій половині XVIII ст., але там ці коші не були зв'язані з загальною композицією орнаменту. Тепер коші органічно поєднані з композицією орнаменту. Відбулися зміни і в самому орнаменті. Звичайно орнамент цих врат творять дві галузки, що, переплітаючись, перехрещуються між медальйонами. Знов з'являється верхнє обрамлення у формі кількох вирізок волют, врата з чашами і вазонами такого обрамлення не мали. Сам орнамент більш або менш позначений рисами рококо, зокрема, частим мотивом є дрібний орнамент з листочків і квіток та типовий пламенистий орнамент.

Змінюється тепер також форма обрамлення медальйонів, які мають вигляд яблука. Часто в цих вратах зустрічаються лише чотири медальйони з євангелістами, без «Благовіщення», або навіть самі рамки медальйонів без іконографічних зображень, заповнені ажурним орнаментом з квітів і винограду.

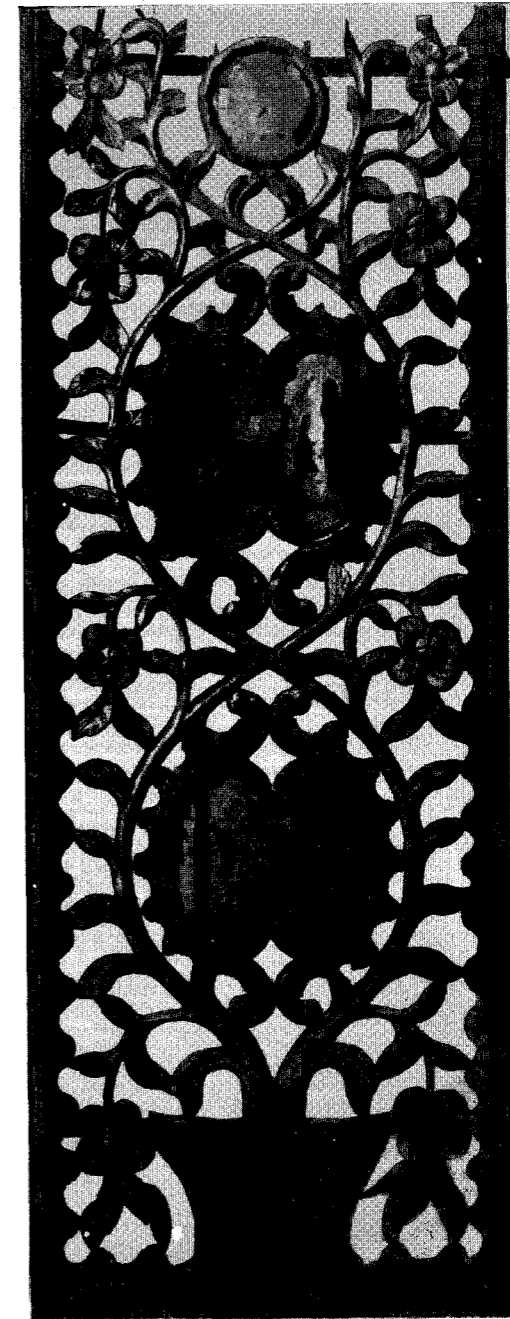
Трапляється, правда рідко, що врата цього типу не зазнали впливу рококо, наприклад, врата з Ростоків (Гуцульщина). Вони мають орнаментальний мотив довгої пальмової галузки з густими листочками. До цієї групи пам'яток можна віднести також врата з Гарбарів в Ярославі, де замість кошів маємо по два перехрещені роги достатку, з яких виростають галузки.

Рідкісною в часи рококо відміною розглянутої форми врат є лише одна галузка, що виростає з коша і на старий традиційний спосіб переплітає медальйони (Камінь поблизу Новограда-Волинського).

На закінчення варто ще згадати двоє врат з кінця XVIII ст.; вони вже представляють ампір — стиль, який прийшов на зміну рококо. Цей стиль характеризується великим спрощенням і спокоєм форм та ясною, прозорою композицією. Царські врата з Шумська на Волині мають посередині внизу вазу, з якої виростають галузки листового орнаменту, симетрично укладені до середньої планки. Вгорі — лише два медальйони з «Благовіщенням». По боках врат на рамці особні зірки, а побіч рамок карбована різьба, що замикає поля ажурного орнаменту.

Чисто ампірний характер мають врата в Янівці (Чернігівщина)¹⁵¹. Вони поділені впоперек на дві нерівні частини. Внизу в обрамленнях стоять накриті вази, чи радше урни, на тлі ажурного орнаменту з квітами. Верхня партія врат має по три вертикальні пруті (штахетку), на тлі яких вміщені чотири медальйони з євангелістами. Медальйони зовні обрамлені галузками, переплетеними стрічками. Посередині врат на цоколі з різьбленим листком стоїть кручена колонка, переплетена гірляндою квіток і закін-

104. Царські врата з Галичини. Деталь. Кінець XVIII ст.



чена митрою. Нижня партія врат — це сліпий ажур з дерев'яною підкладкою, верхня — ажурна. В цілому ці врата швидше нагадують дверцята ампірної шафи, ніж різьбу, зв'язану з іконостасом.

Ампір не мав такого великого поширення на території України, як барокко і рококо. Але все-таки в мистецтві східноукраїнських земель, яке було під впливом величавого російського ампіру, він відіграв певну роль. У західних областях України ампір був явищем дуже коротким і перехідним, отож і залишив незначні сліди свого впливу, здебільшого в світській архітектурі¹⁵².

У Львові, 1944—1952.

ПІСЛЯМОВА

Українське мистецтво в період завершення формування української народності та становлення нації розвивається в дуже складних умовах. Розвиток виробничих відносин, поживлення ремесла і торгівлі, розширення економічних зв'язків, посилення соціального й національного гніту — усе це супроводилось наростанням класової боротьби, розгорненням визвольних рухів. Ці історичні процеси, з одного боку, гальмували, а з другого — сприяли поступу українського мистецтва; обумовили появу і проникнення в мистецтво нових течій, посилення інтенсивної творчої активності в народі. Тому нічого дивного, що розквіт української різьби припадає саме на XVII—XVIII ст.

Різьблення у нас щільно пов'язується з пишним декором іконостасної стіни, яка поступово набуває вигляду архітектурного фасаду. Цей зв'язок позначається і в стилі орнаментики, мотиви якої та композиція, а навіть техніка виконання змінюються в окремі періоди, відповідно до естетичних смаків доби, вимог і прийомів панівного стилю в архітектурі.

Проте тут немає рабського переспівування «модних» зразків. Кожна пам'ятка свідчить про творче вирішення мистецьких завдань на ґрунті поєднання традиційних форм з новітніми тенденціями, народної творчості з професійною майстерністю. І саме органічне взаємопроникання цих течій та напрямів зумовлює свіжість, багатство й різноманітність вирішень, оригінальність, своєрідність та самобутність української різьби.

Збагачення декоративного елемента в іконостасі відтісняє на дальший план сюжетні зображення, надає цілості більш опатного, навіть світського звучання. Разом з тим аскетична строгість іконопису поступається перед живописним реалістичним трактуванням образу.

Перекриття дерева левкасом та позолотою свідчить про бажання імітувати цінні метали. А деколи царські врата навіть виконувалися в металі, як срібні врата Софії Київської (50-і роки XVIII ст.), Михайлівського собору Києво-Печерської лаври (1811), Борисоглібського собору в Чернігові (XVII—XVIII ст.) або мідні з церкви в Токах. Іноді бажання наслідувати металеві технічні форми відчувається і в способі виконання.

Захоплення різьбярським декором якимось зразу поширюється у XVII ст. по всій Україні як по містах, так і по селах. У цьому виді мистецької творчості дуже жваво і безпосередньо виявляється художня культура, естетичні ідеали і почуття стилю тогочасних майстрів, що працювали в різних центрах країни. Вони, очевидно, були міцно зв'язані з своїм творчим середовищем, з передовими, демократичними колами громадськості.

Про характер, рівень майстерності і стиль різьблення періоду до XVII ст., на жаль, за браком пам'яток, дуже важко сказати щось певне. Будова ікон, спосіб їх обрамлення та іконописний декор царських врат — усе це вказує на те, що роль декоративної різьби в побудові іконостасів XIV—XVI ст. була мінімальною. Зацілілі зразки декоративної плоскорізьби довкола окремих зображень завершувальної групи ікон «Розі'яття з пристоячими — пречистою та Іоанном» XVI ст. з Снятина, Коломиї, Долини свідчать про наявність південних, балканських впливів.

Окремо стоїть питання про іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври. Ренесансна строга простота, ритмічна розміреність та

площинність конструкції іконостасної стіни цього собору в поєднанні з виразними барочними тенденціями в різьбярському декорі, зокрема царських врат, а також іконографічні та стилеві особливості живопису, деякою мірою близькі до рішення іконостасних комплексів у Львові та Рогатині, переконливо промовляють за зріле XVII ст.

Варто відзначити, що різьба царських врат в Барипівці на Київщині та з Наддніпрянщини (датовані другою половиною XVII ст.; зберігалися у збірці В. Пещанського) дуже нагадує лаврські царські врата. Спільною рисою декору є орнаментальна та композиційна структура, побудована на переплетеннях не реалістично трактованих галузок виноградної лози з гронами, а узагальнених декоративних поясів еластичної форми з голівками ангелів (відсутні на барипівських вратах) між малими круглими медальйонами. У жодному випадку не можна датувати цей іконостас XVI ст., як це робить М. Петров¹⁵³. Спираючись на те, що Павло Алеппський у 1655 р. характеризує іконостас Успенського собору як «величний, але старий», він припускає, що його фундатором був князь Костянтин Іванович Острозький (1460—1530).

Не думаємо, щоб знімали модель із старовинного іконостаса для ново-збудованого монастиря; отже, згаданий іконостас був уже нового типу, очевидно споруджений у XVII ст.

Різьбярське оздоблення іконостасів XVII ст., зокрема першої половини, виявляє виразно ренесансний характер. Для цього періоду характерний поділ композиційної поверхні царських врат звичайно на шість площин, причому дві верхні менші за інші і фігурно завершені. Застосовуються як малярські, так і пластичні декоративні елементи, спершу плоскорізьблені, а пізніше й ажурні. Переважають геометричні й стилізовані мотиви, ще досить плоско і умовно трактовані. Поступово цей поділ зникає, хоч ще деякий час акцентується розподілом декоративних мотивів.

Від середини століття починається деяка барокізація форм. Розвиток іде від площинно умовного трактування форм до більш реалістичного, пластичного, світлотіньового. Композиційна поверхня царських врат вирішується суцільно. Найбільшого поширення набуває мотив виноградної галузки, яка виростає знизу — з правого чи лівого кутка або з середини кожного крила, а пізніше — у XVIII ст. — з чаші, вазона чи кошика. Бічні парості кільцями обрамлюють традиційні шість медальйонів. На зламі XVII—XVIII ст. набуває поширення тема Ісеевого дерева з пластичним зображенням людської постаті. Ця тема часто виступає на протязі XVIII ст. в найрізноманітніших варіантах, особливо в Галичині та на Волині.

Якщо в добу Відродження спостерігається досить значна різноманітність декоративних мотивів, то за часів барокко при обмеженості мотивів вражає різноманітність і динамічність композиційного вирішення. На ряді пам'яток виразно виділяються індивідуальні риси талановитого майстра.

Нові декоративні елементи і композиційні прийоми приносять з собою епоха рококо (друга половина XVIII ст.). Абстрактні і фантазійні мотиви рокайлів виступають у найрізноманітніших комбінаціях з решіткою.

Поряд з тим досить поширеним є і реалістичне трактування мотивів і форм, що іноді межує з натуралізмом. Частіше виступають сюжетні

композиції як на царських вратах, так і на дияконських дверях, виконані в техніці плоского або високого рельєфу. Ампір, який відіграв певну роль у мистецтві східноукраїнських земель, не залишив виразного сліду в українській декоративній різьбі, особливо в Галичині.

Нові стилеві ознаки, співзвучні новим стилевим напрямкам в архітектурі в різні періоди, як можна думати, досить швидко поширювались по всій Україні, що й було обумовлено відповідними історичними обставинами. Провідними центрами, безумовно, були Львів та Київ. Але наявність певних типових технічних чи композиційних прийомів та стилевих рис, які виступають на просторі певної території, дозволяє говорити про сферу дії окремих майстерень, шкіл. Іноді це підтверджується і архівними даними. Деякі з цих шкіл в окремі періоди відіграли дуже активну роль у розвитку декоративної різьби на Україні (Жовква, [Чернігів], XVIII ст.).

Найповніше уявлення маємо про декоративне різьбярство Галичини. Пам'ятки Волині та Східної України збереглися в значно меншій мірі, але є підстави, передусім на основі опублікованих матеріалів, говорити про деяку спорідненість орнаментально-декоративного та композиційного репертуару цих районів. Тут, особливо в XVIII ст., переважає тенденція класти в основу композиції галузки аканта з дрібними і густими відгалуженнями, які суцільною масою своєрідного мережива покривають усю площину. Тимчасом у Галичині важливу роль у вирішенні композиції грають конструктивно-архітектонічні елементи, які утворюють чітко визначений кістяк, вносять ритмічні й динамічні акценти.

Однак дослідження характеру творчості, а також часових і територіальних меж впливу окремих майстрів, майстерень, шкіл — по суті ще попереду. Особливо східноукраїнське різьблення чекає ще свого допитливого дослідника. Дуже цікаво було б провести аналогії і порівняння з тогочасним декоративним різьбленням інших народів, передусім слов'янських, розкрити джерела мистецької інвенції — народні та напливові, більш чи менш універсальні для даної доби. Чітко вироблений погляд на розвиток декоративної різьби Росії, Білорусії, Польщі, Балканів полегшить виявлення творчих взаємозв'язків на протязі століть. Адже відомо, що в XVII ст. чимало українських та білоруських сницарів працювали в Росії, де сміливо виступали з своєю творчою ініціативою, порушуючи стародавні традиції.

Не менш цікаво було б простежити, в якому співвідношенні були індивідуальна творчість і загальнообов'язковий канон, збереження традицій і пошуки та захоплення новим, глибоке коріння народної творчості і професійна майстерність з орієнтацією на модні стилеві тенденції.

Автор цієї монографії здійснив один з найважливіших і, мабуть, найважчий етап роботи. Він висвітлив умови і накреслив характеристику процесу розвитку декоративної різьби на Україні, провів вичерпний аналіз та детальну часову й стилеву систематизацію мистецьких явищ, що виступали в певній послідовності чи паралельно; розкрив творче обличчя окремих майстрів і шкіл. І найголовніше — підготував ґрунт для дальших, більш спеціалізованих досліджень.

ДОДАТКИ

До стор. 27.

При нагоді варто висвітлити справу ікони «Воплочення богородиці» в Жидачеві. Напис ієромонаха Веніаміна на звороті ікони стверджує, що вона намальована в 1406 р. (І. Свенціцький, Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст., Львів, 1912.— ЗНТШ, т. 121, стор. 6, 54). Але всі дані самої ікони говорять про те, що вона зроблена не раніше середини XVI ст. Її грубувате, шаблонне і убоге письмо близьке за своїм характером до письма ікон другої половини XVI ст. Рамка досить широка, у верхній частині від середини злегка заокруглена, покрита ренесансним хвилястим орнаментом з акантового листя з розетками по кутках, гравірованим на дрібно насіченому тлі. Цей орнамент дуже близький до орнаменту царських врат з Волі Добрянської. На німбі Христа уже тиснений, а не гравірований напис: «ОН». Що ж до напису на звороті ікони, то він ще пізнішого часу, з першої половини XVII ст. Намі висловки спираються на такі дані: 1) наявність грецької букви Σ, яка появилася у нас в друку тільки наприкінці XVI ст.; 2) літочислення від різдва христового (на початку XV ст. було б — від створення світу); 3) вислови: «образ», «намаліован», «в року» вживалися в XVII ст.; в XV ст. було б: «икона», «написана», «в лѣто». І взагалі весь графічний характер напису говорить про те, що зроблено його в XVII ст. Отож, усі дані свідчать, що ікона ніяк не може бути від 1406 р., її слід датувати другою половиною XVI ст., і через те її орнаменту при розгляді ікон XV ст. не можна брати до уваги.

До стор. 28.

При перегляді деяких питань іконографії використано публікації таких авторів: Н. П. Кондаков, Иконография богородицы, I—II, СПб., 1914—1915; його ж, Histoire de l'art byzantin, t. I—II, Paris, 1886—1891; Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892; G. Millet, Recherches sur l'ikonographie de l'évangile., Paris, 1916; K. Künstler, Ikonographie der christlichen Kunst, t. I—II, Freiburg, 1928; Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, t. I—II, Paris, 1925—1926; O. M. Dalton, Byzantin art and archeologie, Oxford, 1911; O. Wulf, Altchristliche und byzantinische Kunst, t. I—II, Berlin — Neubabelsberg, 1901; Bildpark — Potsdam, 1924; P. Vigouroux, Dictionnaire de la Bible, t. I—II, Paris, 1895—1912; K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9 u. 10. Jhd, Berlin, 1935; H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerei, Wien, 1926.

До стор. 28.

«Благовіщення» — це одна з найдавніших іконографічних тем християнського мистецтва. Сліди цього зображення зустрічаються вже в римських катакомбах Прісцилли та св. Петра і Марцеліна, а також на стародавніх християнських саркофагах (церква Сан Франческо в Равенні), на плакетках з слонової кістки, в рукописах (Сирійське євангеліє Равули). Перше, вже цілком оформлене в типі зображення «Благовіщення» маємо в мозаїках церкви Санта Марія Маджоре (Рим, 432—445). За часів середньовіччя «Благовіщення» вміщують на готичних різьблених порталах соборів (Реймс, Ам'єн, Фрейбург), і пізніше ця сцена стає неодмінною складовою частиною малярського і різьбярського декору церков на Заході. Дуже популярним було «Благовіщення» в італійському і нідерландському ренесансному мистецтві.

Найдавніше зображення «Благовіщення» на українській території — в мозаїці і фресці Софії Київської. Мозаїка на привітарній арці головної апсиди має такий вигляд: архангел в ході, з посохом у лівій руці, правою піднесеною благословляє. Богородиця стоїть фронтально і лише голова ледь повернута до ангела, в лівій, піднесеній руці вона тримає моток, в правій, опущеній, — веретено, з мотка до веретена через груди простягається нитка. Тло гладке, без архітектури. Фреска «Благовіщення» в правій бічній апсиді, вміщена на стіні від головної апсиди вгору, при землі, того ж самого типу, лише за богородицею зображена архітектура, а в ангела одне крило піднесене. По слідах, які залишилися від «Благовіщення» Кирилівського монастиря в Києві, можна гадати, що воно було такого ж типу, як у мозаїці Софії. У Новгороді на «Корсунських вратах» (кінець XII ст.), північно-західного походження, романсько-го стилю, в сцені «Благовіщення» спостерігаємо інші подробиці. Богородиця стоїть

перед тронем з великою прядкою в руках, над нею голуб, ангел стоїть на драконі, тримає в одній руці звиток, а друга рука, ледь висунута з-під одяжі, благословляє (див. Кондаков, Русские древности, т. VI, стор. 116, рис. 135).

Пам'яток із зображенням «Благовіщення» аж до XV ст. на Україні не збереглося. Лише пам'ятки з російської території можуть нам засвідчити, в яких формах проявлялась ця тема після Софії Київської. Пізніше всі форми композиції «Благовіщення», відомі в російському мистецтві, виступають паралельно, так само і в українському мистецтві.

Ікона «Благовіщення» московського Успенського собору (XII ст.) загалом близька до київської мозаїки, проте виявляються також деякі відмінності. Ангел стоїть спокійно в півпрофіль, богородиця — в позі київської мозаїки, але з іншим укладом рук: права на грудях, а ліва трохи опущена, без пряджі. На грудях у богородиці малий оголений Христос, а вгорі в вирізку неба — «Ветхий деньми» на троні. Тло гладке, без архітектури.

У «Благовіщенні» царських врат з села Криве (XIII ст.) ангел зображений в ході, а богородиця в позі і з рухами рук московського «Благовіщення». Тло архітектурне. Вгорі вирізок неба (знищений).

Ікона «Благовіщення» XIII—XIV ст. з монастиря Антонія Римлянина в Новгороді (Н. П. Кондаков, Русская икона, т. III, Прага, 1931, стор. 106, 141 і далі) повторює схему композиції згаданої московської ікони з тим самим укладом рук богородиці, але з мотком і веретеном в руках, без Христа на грудях. В іконі «Благовіщення» другої половини XIV ст. з церкви Бориса і Гліба в Новгороді ангел в ході, а богородиця з мотком. Вгорі замість «Ветхого деньми» голуб-дух, а внизу — мала фігурка св. Прокопія, мабуть, патрона фундатора ікон.

Згодом у давньоруському мистецтві появляється також друга відміна «Благовіщення» з богородицею, що сидить, відвернена від ангела (фрески Волотова 1363 р. і церкви Федора Стратилата в Новгороді 1370 р.) або звернена до ангела («Шестоднев», XV—XVI ст.).

На Україні з XV ст. відомий фелон Жовківського («Вистава археологічна польсько-руська», Львів, 1885, табл. X) монастиря з великим гаптованим зображенням «Благовіщення» на плечах. Архангел в ході, без посоха. Богородиця стоїть з висунутою з-під мафорію правою долонею, а в лівій, опущеній руці — моток пряджі. Тло архітектурне. Незвична величина цього зображення, пришитого пізніше на новий матеріал фелона, свідчить, що це зображення первісно було, мабуть, на якійсь завісі і найбільш імовірно — на завісі царських врат. Фелон зберігався у монастирі від кінця XVII ст. як спадщина по Сучавському митрополиту Досифею. Після Великої Вітчизняної війни місце його знаходження не відоме. На правій ступці царських врат з Винників поблизу Жовкви (кінець XV ст.) богородиця сидить, звернена до ангела, а в простягнутих перед собою руках має прядку. Тло архітектурне.

З XVI ст. до нас дійшло вже порівняно більше пам'яток з зображенням сцени «Благовіщення» — це святкові ікони, що зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва: з Дальови (перша половина XVI ст.), з Либохори (друга половина XVI ст.), з Наконечного (друга половина XVI ст.), з Потелича, Трушевичів (друга половина XVI ст.), клеймо ікони Різдва Христового та галицька ікона невідомого місця походження (друга половина XVI ст.). Архангел завжди зображений в ході з посохом у руці і лише в іконі з Либохори — з квіткою. Богородиця сидить плечима до ангела, з повернутою до нього головою і тільки на іконі з Дальови вона сидить, нахилена до ангела. Рухи рук богородиці різні. З Дальови: права рука простягнута, ліва з веретеном на руках; з Либохори: ліва долоня висунута вгорі з-під мафорію, права рука опущена; з Наконечного: права рука на грудях, ліва опущена, в руках нитка; в іконі невідомого походження: права рука на грудях, ліва на коліні, на пульті розкрита книжка; на іконі з Трушевичів богородиця стоїть, ліва долоня висунута з-під мафорію, права опущена, в руках нитка, між богородицею і архангелом на стіні вазон з квітами. На всіх згаданих зображеннях багата архітектура, архангел постійно ліворуч, а богородиця праворуч.

На окрему згадку заслуговує храмова ікона «Благовіщення» 1579 р. «Федуска, маляра із Самбора», що походить з Іваничів поблизу Володимира-Волинського (тепер зберігається в музеї образотворчого мистецтва у Харкові). На тлі декоративної, старанно виведеної архітектури з двома будинками і багато розчленованим муром —

зліва ангел у ході з посохом, справа богородиця стоїть перед стільцем, її ліва рука підпирає зажурене обличчя, права простягнута на грудях. [У святковій іконі з Потелиця богородиця також стоїть.]

До стор. 30.

У пам'ятках старохристиянського мистецтва по-різному вирішувалось зображення розповіді про «Тайну вечерю». В зображеннях катакомб воно символічне (риба, хліб). Згодом намічаються два підходи: історичний і літургичний. Історичний представляє вечерю з апостолами за столом, а літургичний — у формі «Причастя хліба й вина». Перші пам'ятки історичного зображення відомі на Заході (Сант Аполінаре Нуово — Равенна), а літургичного — на Сході (Россанське євангеліє кінця VI ст.; дискос Константинопольського музею, що походить з місцевості Стума в Сирії, першої половини VII ст.; євангеліє Равули VI ст.). Уже в перших пам'ятках «Причастя» є дві форми його зображення — одна, коли апостоли поодинокі підходять до Христа (Россанське євангеліє), друга, коли апостоли стоять щільною групою (євангеліє Равули).

У монументальному малярстві «Причастя» з'являється пізніше і, якщо датування вірне, то найстаріше з відомих було у фресках церкви св. Стефана на острові Ніс (озеро Єжердір в Пізидії — Мала Азія) з IX ст. (Ch. Diehl, цит. вид., т. II, стор. 579). Київські мозаїки Софії й Михайлівського собору — це найдавніші відомі мозаїки з зображенням «Причастя», за ними йде мозаїка в Серрах (Македонія) з кінця XI чи початку XII ст., а потім — споріднені з київськими грузинські фрески XII ст. в місцевості Ахтала. З XII ст. зберігся цілий ряд фресок «Причастя» у давньоруському мистецтві, найголовніші з них: Старгородська божниця в Острі (1120—1152), церква Кирилівського монастиря (1179), Спас-Нередиця біля Новгороду (1199), Псково-Мирозький монастир (1156), церква Георгія в Старій Ладозі (XII ст.), у Вологові (1352). Деяко пізніші фрески в Македонії і Сербії (Студеніца, 1314; Раваніца; Манасія, 1407; Люботин і Марковіца, XV ст.), в Солуні, Афінах, Містрі, в Грузії, на Афоні і в Румунії (Куртеа де Аргеш, 1512). Спорідненими з ними є також зображення «Причастя» в Любліні (1418), але вже з дуже помітними впливами західного мистецтва.

До стор. 33.

У давньоруському мистецтві перших євангелістів маємо в Софії Київській (1036) («Древности Российского государства», табл. 10). На підкупольних пазухах збереглася лише одна мозаїка св. Марка на золотому тлі, без архітектури. Євангеліст сидить, повернутий ліворуч, за низьким столиком з писарським приладдям, до якого примонтований пульт з розкритою книжкою. На коліні в лівій руці він тримає аркуш пергамену, а права рука з пером — на грудях. Чи був там також символ євангеліста, важко судити, бо мозаїка в цілості не збереглася, але імовірно, що не було. Крім того, маємо в Софії ще фреску, на другому стовпі від входу бічного нефа з євангелістом Іоанном, що стоїть фронтально з книжкою в лівій руці, права рука — на грудях. У Софії Київській є ще й третя форма зображення євангеліста в погрудному медальйоні (склепіння другого правого нефа при вхідній стіні). Отож, усі три форми, які були відомі в старовізантійському мистецтві, маємо у Софії Київській.

Символи євангелістів тут зображені окремо від євангелістів і, власне, їх не стосуються; вони представлені як окремі ілюстрації до візії Єзекіїла. Зображені вони у вигляді двох чотирикрилих херувимів, що мають обабіч символи з книжками в руках; один — орла і ангела, другий — вола і лева. Вони вміщені на склепінні правого бічного нефа (другий простір від центра до входу). Такі символи зафіксовані в приписах афонської «Єрмінії», отож належать до репертуару візантійського мистецтва. На Заході такі зображення не були популярними, а відомі там лише з рукопису ігумені Гертари «Hortus deliciarum» (кінець XII ст.).

Окреме місце серед усіх пам'яток візантійського і давньоруського мистецтва займають мініатюри Остромирового євангелія (1056—1057) і їх копії, повторені в Мстиславовому євангелії (1113—1117). Остромирове євангеліє має лише трьох євангелістів (Іоанна, Луку і Марка), Мстиславове — всіх чотирьох. Окреме місце ці мініатюри займають не лише завдяки рідкісній техніці виконання, що виявляє впливи переторочастоті емалі, а й завдяки своїм композиціям і обрамленням. Кожна з трьох Остромирових мініатюр має інше обрамлення: Іоанн вміщений у хрещатій розеті, Лука — в прямокутній орнаментальній рамі, а Марк — у хрещатій рамі, вписаній

в квадрат. Всі трое мають свої символи, що подають їм з неба євангелія. Іоанн і Лука стоять і молитовно підносять обидві руки до неба, Марк сидить край столика з піднесеною до свого символу головою і пише. Тло в зображенні Іоанна гладке, золоте, перед євангелістом столик з книжкою, а позад нього сидить за столиком Прохор і пише. Тло в мініатюрі з зображенням Луки гладке, з архітектурними формами, перед євангелістом столик з письмовим приладдям і пульт з книжкою. Тло в зображенні Марка біле, вкрите орнаментом у квадратах. Євангеліст Матвій з Мстиславового євангелія сидить за столиком з приладдям і пультом з аркушем пергамену, голову він підніс до архангела Михаїла, на другому плані — архітектура на золотому тлі. Пізніші мініатюрні зображення євангелістів у давньоруських рукописах мають іноді стоячих євангелістів (Євангеліє, написане Георгієм Лотішем у 1270 р.), але переважає сидячий тип (Ярославське і Федоровське євангелія XIII ст.; Галицько-волинське євангеліє XIV ст., Оршанське євангеліє початку XIV ст., Лавришівське євангеліє початку XIV ст. та ін.). Стоячого євангеліста знаходимо ще у Федорівському євангелії (А. Н. Некрасов, цит. вид., рис. 89, 83, 84, 91, 129, 135) 20-х років XIV ст. (Іоанн) та у фресці XV—XVI ст. вірменського собору у Львові (Іоанн). Дальші пам'ятки свідчать про те, що тип сидячого євангеліста став тоді аж до кінця XVI ст. загальноприйнятим у монументальному і станковому малярстві та в мініатюрах. Наприклад, в українських рукописних євангеліях XVI ст. завжди зображені сидячі євангелісти і лише одне євангеліє 1573 р. з Кривки над Стриєм (ЛМУМ, № 10813) має стоячого євангеліста.

Незважаючи на те що в приписах «Єрмінії» символи євангелістів були «канонізовані», їх немає у мініатюрах рукописів та в дереворитах стародруків XVI ст. Згаданий вище святий Іоанн з фрески XV—XVI ст. вірменського собору у Львові та окремі ікони того ж часу з зображенням євангелістів також без символів (відомі дві такі галицькі ікони: одна — в колекції музею «Бойківщина» в Самборі, тепер у Музеї українського мистецтва у Львові; друга — в Музеї українського мистецтва в Києві). Символи збереглися в українському малярстві лише в композиції ікони «Пантократора», вміщені по кутках овальної мандорли. Тільки починаючи з XVII ст. символи стають знову частішим явищем у зображенні євангелістів (головно в гравюрах стародруків), але їх розміщували вже не вгорі, а побіч євангелістів у реалістичній формі.

Символи при євангелістах в XVI ст. знайшли ми досі лише на ручному різьбленому хресті 1559 р. і на недатованому того ж автора у збірках Музею українського мистецтва у Львові (№ 33807, 33808). Вони розташовані окремо на відведених для зображення євангелістів місцях на звороті хреста. Символи зображені так, що згори, з неба подають євангелія, як це було ще в Остромировому євангелії і пізніше в Лавришівському (початок XIV ст.); в Остромировому євангелії з трьох збережених євангелістів — двоє з символами. Так само вони зображені ще в Пересопницькому євангелії 1556—1561 рр., в єдиному з рукописів XVI ст.

Заслужовує на увагу ще також ікона Христа у труні з Старого Самбора (друга половина XVI ст.), яка має по кутках у круглих медальйонах сидячих євангелістів з крилами, по аналогії до їх символів. Це, мабуть, унікальний приклад таких євангелістів не лише в українському мистецтві.

До стор. 49.

[Нещодавно на іконі «Пантократора» в дійсному ряді іконостаса у Великих Грибовичах виявлено дату — 1638. Характером різьби іконостас досить близький до іконостаса П'ятиницької церкви, отже явно львівської роботи. Крім того, ширина іконостаса (до речі, здекомплектованого та погано зложеного) відповідає ширині Волозької церкви. Напрошується висновок, що це і є іконостас Петраховича. Неодноразове засвідчення при інвентарних описах Успенської церкви другої половини XVII ст. наявності ікони «Народження богородиці» в намісному ряді (див. «Архів Юго-Западной России», т. XII, стор. 22, 50, 61, 311) тим більше підтверджує цей висновок. Цікаво, однак, що намісні образи, зокрема храмові — «Успіння» і «Народження богородиці» депо відмінного почерку, ніж інші ікони ряду святкових ікон «Моління» та пророків. Не виключено, що перші належать пензлю Ф. Сеньковича, а другі — М. Петраховича.]

До стор. 52.

[До цієї групи ренесансних іконостасів слід віднести ще іконостас Успенської церкви з Замості (1648) з двома додатковими рядами (сцени прославлення Христа і богородиці та Страстей), за живописом та різьбою дуже близького до згаданих вище іконостасів. (Див. фотоальбом західноукраїнських іконостасів XVII ст., укомплектований Я. Константиновичем, що зберігається в кабінеті мистецтва Львівської наукової бібліотеки.)]

До стор. 78.

У старому візантійському мистецтві тема Ісеевого дерева рідко зустрічалася. Одне з найстаріших зображень було в монастирі богородиці Періблепти (Константинополь, 1031—1034), виконане мозаїкою в зовнішньому відкритому притворі.

У церкві Різдва Христового в Віфлємі, збудованій імператором Костянтином, є в «печері» при вході мозаїка Ісеевого дерева. Мозаїки цієї церкви походять з різних часів, з V—VII і з XII ст. Не маємо підстав Ісееве дерево цієї церкви зараховувати до старшого циклу мозаїк у церкві.

Пізніше Ісееве дерево зустрічаємо ще у сербських фресках в церкві св. Ахілла в Аріле (близько 1300 р.) і в церкві Спасителя в Дечанах (1327—1348).

Частіше ця тема виступає в пізньовізантійському мистецтві. На Афоні є два її зображення у фресках трапези Лаври (перша половина XVI ст.) і в притворі Дохіярію (XVI ст.). Це багаті композиції, виконані за приписами «Єрмінії». Такі ж композиції зустрічаємо часто у фресках XVI ст. в буковинських церквах в Сучавиці, Сучаві, Молдавиці, Воронці, Бадівцях, Гоморі. Вони розташовані там з зовнішнього боку церкви, звичайно на південній стіні.

Більш популярною ця тема була на Заході Європи, передусім у літургічних рукописах (Вишеградське євангеліє, євангеліє св. Бернарда, Зальцбургський Антифонар, Гортус деліціарум, Трірське євангеліє, Ашафенбурзьке євангеліє та різні псалтирі XIII ст.). Ця тема виступає також у вітражах (Шартр, Анжер, Сен Дені, Кельн, Нюрнберг, Страсбург) та в настінних мальовилах (Гільдестейм, 1186, Санта Кроче — Рим, Сан Франческо—Пістїя, Санто—Падуа, Сан Джіорнале—Орвісто, Сан Марко—Венеція, Утрехт). У різьбі ця тема з'являється пізніше, в XV—XVI ст. (Калькар, Ксантен, Апдернах, Таубершпфсгейм, Краків — приділ вітвара Віта Ствоша, 1477—1489). Краківська різьба одна з найкращих, для нас вона має особливе значення, бо територіально найближча і виконана в дереві, тобто в тому ж матеріалі, що й наші царські врата. У Кракові є ще інші приклади Ісеевого дерева. У Марійському костюлі воно різьблене на спинках лав (початок XVII ст.), а в домініканському костюлі є гаптована капа з Ісеевим деревом на цілих плечах (перша половина XVI ст.). Між іншим, дуже популярна на Заході була також композиція генеалогічного дерева різних династій, що постала під впливом Ісеевого дерева.

Література з цього питання:

Н. Кондаков, Византийские церкви и памятники Константинополя, Одесса, 1886, стор. 70; V. R. Petkovič, La peinture serbe du moyen âge, Beograd, 1930, табл. 28, 94; F. Fichtner, Wandmalereien der Athosklöster, Berlin, 1931, стор. 36—37; W. Podlacha, Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny, Lwów, 1912, стор. 24.

До стор. 90.

Каплиця Трьох святих у Львові досі докладно ще не досліджена. Поки що ніхто ще не вивчив історії її будівельно-технічних деталей і передусім її з'єднання з церквою й вежею. Незважаючи на занотовану на фундаційній таблиці докладну дату її збудування (1674) з фундації грека А. Балабана, стилістичні деталі зрубу каплиці (до даху) не суперечать старшому походженню, і дехто вважає її за будівлю XVI ст. Дані з архівного матеріалу братства свідчать, що фундатором попередньої каплиці, яка була закінчена в 1591 р., був фундатор дзвіниці К. Корняк. Сама назва каплиці в різні часи була різною (Юрія, Всіх святих, богородиці, Петра й Павла, Трьох святих) і це теж вносить деяку плутанину до справи. Крім неї нібито існувала ще каплиця в партері вежі (посвячена митрополитом Михаїлом Рогозою 22 січня 1591 р. невідомого титулу). Техніка з'єднання стін каплиці з церквою й вежею свідчить, що каплиця збудована тоді, коли стіни церкви вже стояли. Каплиця має самостійні лише дві зовнішні стіни, дві інші є стінами церкви й вежі, — отож перебудова

Балабана була основна. Але чому в такому разі куполи каплиці мають інший стильовий характер, ніж стіни, і чому її так скоро перебудували? Не будемо тут над цією справою довше затримуватись, бо в даному випадку нас цікавить лише питання, чи був поставлений у каплиці іконостас і коли.

До стор. 92.

[Можна не зовсім погоджуватися з висновками автора про те, що всі згадані вище врата належать долоту одного різьбяра, бо при спільності деяких прийомів є досить значні відмінності в характері опрацювання (Буськ, Вільшанка Мала). Тут скоріше може бути мова про традиції однієї майстерні. Також, мабуть, не всі іконостаси, приписані автором Івану Рутковичу, виконані ним.]

До стор. 101.

[Між іншим, у «Рєєстрі Шафарському» Крехівського монастиря з 1658—1752 рр. (Львівська наукова бібліотека, від. рук., Вас. Мон., № 813) у видатках 1660 р. на підмурвання та вибудування Спаскої церкви немає імені маляра Миколая, хоч згадується сницар Ірі та малярі — Стефан, Федір, Матіяш (арк. 95).]

До стор. 104.

[Останнім часом виявлено в метричних записках жовківської міської церкви (бібліотека ЛМУМ, від. рук., Q^o 74, арк. 96) точну дату смерті В. Петрановича, який помер у серпні 1759 р. у Жовкві, та його заповіт у книзі війтівського суду в Жовкві від 23 травня 1759 р. (наукова бібліотека Львівського університету ім. І. Франка, від. рук., № 619, III, арк. 172—174). Див. В. Свенціцька, З нових архівних джерел про жовківську школу художників. — «Науково-інформаційний бюлетень Архівного Управління УРСР», 1965, № 1, стор. 38 і далі.]

До стор. 109.

[Автор, пишучи ці рядки, не мав змоги ще раз наочно перевірити ряд пам'яток, які досі зберігаються поза музеєм і все-таки виявляють деяку різницю в характері почерку. Він відносить до творів Рутковича і такі, які, на нашу думку, радше можна віднести чи то взагалі до жовківської школи, чи до кола Івана Рутковича (наприклад, іконостаси в Скваряві Старій, Кутах, Вільшанці Малій та в інших місцях). Крім того, після 1699 р. не зустрічаємо більше ні підпису Рутковича на творах, ні згадки про нього в актах. За даними Крип'якевича, у поминальнику біля прізвища Рутковича занотовано: «Іоанна 1703 мца април». Не виключено, що цей запис свідчить про дату смерті Рутковича. Див. В. Свенціцька, З нових архівних джерел про жовківську школу художників. — «Науково-інформаційний бюлетень Архівного Управління УРСР», 1963, № 6, стор. 38—43; і і ж, Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., К., 1966, стор. 145.]

До стор. 111.

[Слід уточнити, що іконостас був намальований у два прийоми двома різними художниками, а саме — невідомим художником (намісні та святкові ікони) у 1655 р. та Іваном Рутковичем (апостольський ряд і дияконські двері) у 1688—1689 рр.]

До стор. 115.

[Автор схиляється до припущення, що тим різьбярем міг бути Путятинський. Однак за новими архівними даними виявлено про жовківських сницарів таке: Симеон Путятинський помер близько 1726 р., Ігнатій Стобенський — у 1742 р., Олександр Кулявський — у 1754 р. (див. В. Свенціцька — «Архіви України», 1965, № 5, стор. 69 і далі). Отож, замість Путятинського тут слід брати до уваги Кулявського або Стобенського.]

ПРИМІТКИ

- ¹ Г. Павлуцкий, Деревянные и каменные храмы.— «Древности Украины», в. 1, К., 1905; його ж, Історія українського орнаменту, К., 1927.
- ² В. Щербаківський, Українське мистецтво, т. I, Львів — Київ, 1913.
- ³ І. Свенціцький, Ілюстрований провідник по Національному музею, Жовква, 1913; його ж, Іконопис Галицької України XV—XVI вв., Львів, 1928; його ж, Ікони Галицької України XV—XVI вв., Львів, 1929.
- ⁴ Е. Голубинский, История русской церкви, М., 1904; Г. Филимонов, Церковь Николая на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях, М., 1891; П. Т. Лебединцев, О Софии Киевской.— «Труды третьего археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года», т. I, К., 1878; Д. Тренев, Иконостас Смоленского собора с прибавлением краткой истории иконостаса с древнейших времен, М., 1902; M. Alpatov und N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932.
- ⁵ В. Н. Лазарев, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», XIII, изд. АН СССР, 1946, стор. 67.
- ⁶ І. Свенціцький, Іконопис Галицької України XV—XVI вв., стор. 87 і наступні.
- ⁷ J. V. Konstantynowicz, Ikonostasis, I, Львів, 1939, стор. 202, 235.
- ⁸ Усі згадані ікони та інші, на які будемо посилалися далі, зберігаються у фондах Львівського музею українського мистецтва (ЛМУМ) і в значній більшості репродуковані у виданні І. Свенціцького «Ікони Галицької України XV—XVI вв.».
- ⁹ Ф. Балабан, Божественная литургия, Стрижин, 1604.
- ¹⁰ А. Анисимов, Домонгольский период древнерусской живописи.— У зб. «Вопросы реставрации», II, М., 1928, стор. 143; в окремій відбитці стор. 45.
- ¹¹ А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, стор. 129, рис. 79; стор. 192.
- ¹² Н. П. Лихачев, Материалы для истории русского иконописания, СПб., 1906, рис. 254, 255, 256.
- ¹³ А. Соболевский, Медные врата.— «Русская икона», СПб., 1914, № 1, стор. 58.
- ¹⁴ И. Э. Грабарь, История русского искусства, т. VI, М., 1915, стор. 213.
- ¹⁵ Н. П. Кондаков, Русская икона, т. II, Прага, 1929, табл. 23.
- ¹⁶ M. Alpatov und N. Brunov, цит. вид., табл. 267.
- ¹⁷ «Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского ставропигийского братства», Львов, 1886, стор. 68, XCVI.
- ¹⁸ Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, 1930, рис. 4.
- ¹⁹ И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности, СПб., 1897, вып. V, рис. 192—194.
- ²⁰ А. С. Грузинский, Пересопническое евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в Южной России в XVI веке.— «Искусство, живопись, графика, художественная печать», К., 1911, № 1, стор. 1.
- ²¹ Цей орнамент своїм походженням зв'язаний з традиціями номпсеянської орнаментики «гротескного» стилю, що прибирає деколи так звану «канделяброву» форму в декораціях пілястрів. Близький до нього орнамент, але в спрощеній схематичній формі, маємо на середньому стовпчику половинки царських врат з Винників (1587). Цікавим прикладом ренесансної орнаментики може служити також рукопис евангелія з Хишевичів 1546 р. (див. І. Свенціцький, Прикраси рукописів Галицької України XVI в., Жовква, 1922, № 13778).
- ²² R. Bruck, Die Malerei in den Handschriften des Königreichs Sachsen, Dresden, 1906, № 21.
- ²³ І. Свенціцький, «Архангелово вєщание Марии» і благовіщенська містерія, Львів, 1907 (ЗНТШ, 1907, т. 76, стор. 5—38; т. 77, стор. 35—76). Окремий відбиток.
- ²⁴ G. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier, 1855, стор. 171.
- ²⁵ Н. П. Лихачев, цит. вид., рис. 255; И. Э. Грабарь, цит. вид., стор. 213.
- ²⁶ М. Макаренко, Старгородська божниця, Чернівці і північне лівобережжя, К., 1928.
- ²⁷ Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, t. I—II, Paris, 1925—1926, стор. 888, 893.
- ²⁸ Н. П. Кондаков, цит. вид., т. II, табл. 23.
- ²⁹ G. Schäfer, цит. вид., стор. 293, 299—303.

- ³⁰ І. Свенціцький, Іконопис Галицької України XV—XVI вв., стор. 63, 68.
- ³¹ W. Łoziński, O malarzach lwowskich.— «Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce», t. IV, Kraków, 1891 (1889), стор. LVIII—LX; t. V, 1896, стор. XLVII—XLIX; F. Bostel, Z dziejów malarstwa lwowskiego.— «Sprawozdania...», т. V, 1896, стор. 155 і наступні; М. Голубець, Українське малярство XVI—XVII вв. під покровом Ставропигії.— «Збірник львівської Ставропигії», I, Львів, 1921, стор. 247—324; І. Свенціцький, Іконопис Галицької України XV—XVI вв., стор. 95—96; T. Mańkowski, Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku, Lwów, 1936, стор. 32 і наступні.
- ³² T. Mańkowski, цит. вид., стор. 20, 92.
- ³³ І. Свенціцький, Початки книгопечатання на землях України, Жовква, 1924, стор. 29, 78.
- ³⁴ «Юбилейное издание», стор. 68, док. XCVI.
- ³⁵ W. Łoziński, Złotnictwo lwowskie, Lwów, 1912, стор. 17.
- ³⁶ Там же, стор. 82, 83.
- ³⁷ И. Свенцицкий, Описание музея Ставропигийского института, стор. 111, № 282.
- ³⁸ «Юбилейное издание», стор. 71, док. XCIX.
- ³⁹ Там же, стор. 68, док. XCVI.
- ⁴⁰ М. Голубець, цит. вид., стор. 260.
- ⁴¹ «Архив Юго-Западной России», т. XI, К., 1904, стор. 349.
- ⁴² Там же, стор. 82.
- ⁴³ И. Шарапович, Исторический очерк о Ставропигийской церкви Успения пресв. богородицы во Львове.— «Юбилейное издание», стор. 16.
- ⁴⁴ «Архив Юго-Западной России», т. XI, стор. 379.
- ⁴⁵ Там же, стор. 383.
- ⁴⁶ Там же, стор. 385.
- ⁴⁷ W. Łoziński, Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku, Lwów, 1901, стор. 186; T. Mańkowski, цит. вид., стор. 58. [Нові матеріали про С. Дріара, Ф. Сеньковича, М. Петрахновича та іконостас Успенської церкви у Львові див. M. Gebałowicz, Szkice z historii sztuki XVII w., Toruń, 1966; В. Свенціцька, Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.; В. Овсічук, Мистецьке життя Львова в другій половині XVII ст., вид. Львівської картинної галереї, 1967, стор. 27, 41.]
- ⁴⁸ А. Крыловский, Львовское ставропигийское братство, К., 1904. Приложения, стор. 110.
- ⁴⁹ «Юбилейное издание», стор. 8, док. VI.
- ⁵⁰ «Архив Юго-Западной России», т. XI, стор. 132.
- ⁵¹ Там же, стор. 189—190; т. XII, стор. 25, 50, 61, 95, 311.
- ⁵² «Архив Юго-Западной России», т. XI, стор. 442.
- ⁵³ М. Голубець, цит. вид., стор. 265.
- ⁵⁴ «Вистава археологічна польсько-руська у Львові 1885 р.», табл. I—V.
- ⁵⁵ Там же, табл. VIII.
- ⁵⁶ Докладніше про цих малярів див. М. Голубець, цит. вид., стор. 255, 266—269, 309—310.
- ⁵⁷ А. Петрушевич, Дополнения ко сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год, изданной во Львове в 1874 г., Львів, 1891, стор. 231.
- ⁵⁸ «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским», М., 1896—1900, вып. II, стор. 38, 41, 51, 54—55, 70—71, 86, 88—89.
- ⁵⁹ G. Schäfer, цит. вид., стор. 169.
- ⁶⁰ Г. К. Лукомский, Мюнхен — Киев, 1923, табл. 13; М. М. Захарченко, Киев теперь и прежде, 1888, стор. 282.
- ⁶¹ Г. Павлуцкий, Деревянные и каменные храмы.— «Древности Украины», табл. XI, 3.
- ⁶² Н. Н. Соболев, Русская народная резьба по дереву, М.—Л., 1934, стор. 171—172, рис. 89.
- ⁶³ М. Владимиров, Г. Георгиевский, Древнерусская миниатюра, 1933, табл. 44.
- ⁶⁴ Д. Щербаківський, Оправи книжок у київських золотарів XVII—XVIII ст., 1926, стор. 11, рис. 1.

- ⁶⁵ М. Голубець, цит. вид., стор. 263.
- ⁶⁶ Бібліотека ЛМУМ, відділ рукописів, F^o CLVIII, Lwów, 1852, стор. 34.
- ⁶⁷ «Архив Юго-Западной России», т. XII, стор. 282.
- ⁶⁸ Там же, стор. 290.
- ⁶⁹ Там же, стор. 47.
- ⁷⁰ «Юбилейное издание», стор. 15, 19.
- ⁷¹ А. Петрушевич, Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 год, Львів, 1874, стор. 169.
- ⁷² «Katalog wystawy archeologicznej i etnograficznej», Lwów, 1885, № 343.
- ⁷³ «Вистава археологічна», табл. VI, 1.
- ⁷⁴ И. Шарапович, Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института во Львове, Львов, 1888, стор. 38, № 24.
- ⁷⁵ Z. Hognung, Pierwsi rzeźbiarzy lwowscy z okresu rokoko, Lwów, 1936, стор. 5—7.
- ⁷⁶ А. Петрушевич, Дополнения ко сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год, стор. 231.
- ⁷⁷ В. Площанский, Лавров. Науковий збірник галицко-русской матиці за 1865 год, Львов, 1866, стор. 334.
- ⁷⁸ «Скит Манявський і богородчанський іконостас», Львів, 1926.
- ⁷⁹ «Провідник по виставці красвій», Львів, 1894, стор. 163.
- ⁸⁰ J. Stgżowski, Die bildende Kunst des Ostens, Leipzig, 1916, стор. 62.
- ⁸¹ [Тепер ця ікона зберігається у Львівському музеї українського мистецтва.]
- ⁸² А. Дублянський, Два волинські малярі на переломі XVII і XVIII ст.— «Шлях», Луцьк, 1939, № 4.
- ⁸³ Там же.
- ⁸⁴ «Записки чина св. Василя Великого» (далі — ЗЧСВВ), Львів, 1935, VI, стор. 314.
- ⁸⁵ E. Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, tudzież — obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej prebujących, t. I, Warszawa, 1850—1857, стор. 50; т. III, стор. 129—130.
- ⁸⁶ Я. Головацкий, Об исследовании памятников русской старины, сохранившихся в Галичине и Буковине.— «Труды первого археологического съезда в Москве 1869 года», т. I, М., 1871, стор. 237.
- ⁸⁷ В. Січинський, Архітектура Крехівського монастиря, Львів, 1923, стор. 9.
- ⁸⁸ Kretowicz, Opisanie monasteru Bazylianów w Krechowie.— «Rozmaitości», Lwów, 1830, № 38.
- ⁸⁹ H. Erenberg, Ruski malarz, autor portretu króla polskiego Jana III, przesłanego księciu toskańskiemu w 1675 r. przez Cosimo Brunetti...; J. Mucielski, Bazyli Rusin, malarz nadworny króla Jana III 1675 r.— «Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce», t. VI, Kraków, 1900, стор. XXVI, XXXV.
- ⁹⁰ E. Rastawiecki, цит. вид., т. I, стор. 157—160; т. II, стор. 163—164; т. III, стор. 385—390.
- ⁹¹ М. Potocki, Zabytki starożytne w Galicji.— «Przewodnik naukowy i literacki», т. II, Lwów, 1874, стор. 570; W. Łozinski, Malarstwo cerkiewne na Rusi, Lwów, 1887, стор. 51.
- ⁹² M. Gebagowicz, Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego.— «Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera», t. I, Lwów, 1925, стор. 391—416.
- ⁹³ І. Крип'якевич, З історії міста Жовкви.— «ЗЧСВВ», т. VI, Львів, 1935, стор. 64.
- ⁹⁴ E. Rastawiecki, цит. вид., т. II, стор. 99.
- ⁹⁵ І. Крип'якевич, цит. стаття, стор. 63.
- ⁹⁶ L. Finkeł, Sprawozdanie z wycieczki konserwatorskiej.— «TeKa konserwatorska», т. II, Lwów, 1900, стор. 89.
- ⁹⁷ В. Щурат, Краснопуцанська легенда.— «ЗЧСВВ», т. II, 1926, стор. 160.
- ⁹⁸ А. Петрушевич, Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 год, стор. 147.
- ⁹⁹ І. Крип'якевич, цит. стаття, стор. 63; J. A. Bauer, Powiat trembowelski, Lwów, 1899, стор. 301.
- ¹⁰⁰ М. Osiński, Zamek w Żółkwi, Lwów, 1933, стор. 131, 135.
- ¹⁰¹ І. Крип'якевич, цит. стаття, стор. 62.
- ¹⁰² М. Sokołowski, Spadek po metropolie suzawskim Dozyteusz — «Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce», t. IV, Kraków, 1891, стор. 99.

- ¹⁰³ А. Петрушевич, Сводная галицко-русская летопись, т. I, стор. 382—383.
- ¹⁰⁴ А. Петрушевич, Дополнения, I, стор. 419.
- ¹⁰⁵ І. Крип'якевич, цит. стаття, стор. 62—63.
- ¹⁰⁶ Там же, стор. 62.
- ¹⁰⁷ М. Osiński, цит. вид., стор. 134, 133.
- ¹⁰⁸ І. Крип'якевич, цит. стаття, стор. 62; М. Osiński, цит. вид., стор. 131.
- ¹⁰⁹ Ф. Белоус, Церкви русские в Галиции, Львів, 1873, стор. 103; А. Петрушевич, Сводная галицко-русская летопись с 1700 по 1762 год, т. II, Львів, 1887, стор. 96; J. Bauer, цит. вид., стор. 301; М. Г., Монастир ЧСВВ в Підгорі.— «Неділя», Львів, 1931, № 42.
- ¹¹⁰ Бібліотека ЛМУМ, від. лат. рук., F^o 19, Visitatio generalis, т. XIX, стор. 19: «Deisus sały z apostołami, prorokami, carskimi wraty u namistnemi obrazami snycerskiej pieknei roboty ut cumque tylko że non in toto pomalowany».
- ¹¹¹ І. Буцманюк, Унів і його монастирі, 1904, стор. 62—63.
- ¹¹² L. Finkeł, цит. стаття, стор. 89.
- ¹¹³ «Провідник по виставці красвій у Львові», 1894, стор. 160.
- ¹¹⁴ У візитації церкви 1743 р. занотовано: «Deisus sały roboty staroświeckiej teraz rozebrany, na miejsce jego wspaniały teraz roboty snycerskiej wystawiony na malarska, roboty skonstruktowane» (бібліотека ЛМУМ, від. лат. рук., F^o 14, т. XIV, стор. 293).
- ¹¹⁵ Г. Павлуцкий, Деревянные и каменные храмы.— «Древности Украины», табл. XII, 4.
- ¹¹⁶ J. Vydra, Lidové stavitelství na Slovensku, Praha, 1925, стор. 182; Vlad. Sičunskij, Dřevěné stavby v karpatské oblasti, Praha, 1940, 139; K. Makovský, Lidové umění Podkarpatské Rusi, Praha, 1925, табл. 36.
- ¹¹⁷ И. Ф. Беляшевский, Археологическая летопись Южной России, т. II, 1900, стор. 92, рис. 4.
- ¹¹⁸ До Великої Вітчизняної війни ці царські врата зберігалися в збірках музею духовної семінарії в Перемишлі (№ 385).
- ¹¹⁹ Г. Павлуцкий, Деревянные и каменные храмы.— «Древности Украины», табл. IX, 2.
- ¹²⁰ Там же, табл. IX, 1.
- ¹²¹ Там же, табл. XII, 1, 3.
- ¹²² І. Свенціцький, Початки книгопечатання на Україні, рис. 5, 39, 41, 48, 50, 450, 260, 267; його ж, Прикраси рукописів Галицької України XVI ст., вип. III, Жовква, 1923.
- ¹²³ І. Свенціцький, Ікони Галицької України, рис. 120.
- ¹²⁴ В. Щербаківський, Українське мистецтво, т. I, Львів — Київ, 1913, стор. 18.
- ¹²⁵ И. Э. Грабарь, цит. вид., т. II, стор. 408.
- ¹²⁶ J. Piotrowski, Jeziora.— «Sprawozdania koła s.-k. konserwatorów i korespondentów Galicji wschodniej», т. III, Lwów, 1907, стор. 19—20; М. Голубець, Малярі Василяни.— «ЗЧСВВ», т. III, Львів, 1926, стор. 463.
- ¹²⁷ Г. Павлуцкий.— «Древности Украины», табл. IV, рис. 2.
- ¹²⁸ М. М. Захарченко, цит. вид., стор. 182—183; Ф. Ернст, Київ, К., 1930, стор. 307; К. К. Щероцкий, Киев. Путеводитель, К., 1917, стор. 50; Г. Лукомский, Киев, табл. 11.
- ¹²⁹ Ернст, цит. вид., стор. 351.
- ¹³⁰ Д. Антонович, Скорочений курс історії українського мистецтва, Прага, 1923, стор. 226.
- ¹³¹ В. Січинський, Архітектура катедри св. Юра у Львові, Львів, 1934, стор. 57.
- ¹³² I. Swiencickuj, Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie w latach 1768—1779.— «Dawna Sztuka», Lwów, 1938, № 2, стор. 145—152.
- ¹³³ Т. Майковский, Lwowskie kościoły barokowe, Львів, 1932, стор. 114—115.
- ¹³⁴ М. Hołubec, Cerkiew św. Mikołaja we Lwowie.— «Wiadomości konserwatorskie», № 2, Львів, 1924, стор. 46—52.
- ¹³⁵ А. Андрохович, І. Горбачевський, примірний парох Ставропигийського братства (1743—1806).— «Збірник Львівської ставропигії», I, Львів, 1924, стор. 67.
- ¹³⁶ Z. Hognung, цит. вид., стор. 34.
- ¹³⁷ Т. Майковский, Lwowska rzeźba rokokowa, Lwów, 1937, стор. 38, 132.
- ¹³⁸ А. Андрохович, цит. стаття, стор. 87 і далі.

- ¹³⁹ [В. Островський, Нове про художника Луку Долинського.— «Архіви України», К., 1966, № 2, стор. 42—43.]
¹⁴⁰ Д. Антонович, цит. вид., стор. 228, 231—232.
¹⁴¹ Г. Павлуцький, Історія українського орнаменту, табл. XI, 3.
¹⁴² Г. Павлуцький.— «Древности Украины», табл. I, 3; табл. IV, 4; табл. VIII, 1.
¹⁴³ Бібліотека ЛМУМ, від. лат. рук., № 627, F^o 19, Visitatio generalis, т. XIX, стор. 736.
¹⁴⁴ Т. Майковські, цит. вид., стор. 98.
¹⁴⁵ Ф. Ернст, Київська архітектура XVII віку.— У зб. «Київ та його околиця в історії і пам'ятках», К., 1926, стор. 145.
¹⁴⁶ Г. Павлуцький, Історія українського орнаменту, табл. XI, 3.
¹⁴⁷ Н. Н. Соболев, цит. вид., рис. 114, 115.
¹⁴⁸ И. Шараневич, Каталог археологическо-библиографической выставки 1888 г., стор. 87, № 16.
¹⁴⁹ Ф. К. Волков, Старинные деревянные церкви на Волыни (окремый відбиток із зб. «Материалы по этнографии России»), СПб., 1910, стор. 15, рис. 23.
¹⁵⁰ Г. Павлуцький, Історія українського орнаменту, табл. IX, 3.
¹⁵¹ Там же, табл. XII, 6.
¹⁵² На цьому кінчається авторський текст.— В. С.
¹⁵³ Н. Петров, Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, вып. III, К., 1912, стор. 31—33, рис. 17.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- ДМУМ — Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР.
ЛІМ — Львівський історичний музей.
ЛІМЕХП — Львівський український музей етнографії та художнього промислу.
ЛМУМ — Львівський музей українського мистецтва.
ЛНБ — Львівська наукова бібліотека АН УРСР.
КПЛ — Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник.
ЧІМ — Чернігівський історичний музей.

ПОКАЖЧИК ІМЕН МАЙСТРІВ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА, ЗГАДАНИХ У ТЕКСТІ *

- Альтомонте Мартіно (1657—1745), маляр з Італії, працював для Жовкви 101, 104
Андрій, столяр Терновський (1656) 72, 96
Берникович Андрій (1750), сницар із Судової Вишні 96
Білостоцький Петро (1770—1772), львівський скульптор 154
Бродякович Ілля (1646—1666), маляр вишньовський і мукачівський 95
Василь зі Львова, маляр (II пол. XVII ст.) 98, 101, 104
Волох Петро (1698—1768), київський золотар 138
Габрієлевич (Гаврилович) Павло (1750), іконописець та сницар калуський 172
Георгій, сницар львівський (1657) 52
Герасимович Ісайя (1672), іконописець з Риботичів 98
Григорій Остафійович (1595), золотар львівський 44
Григорій, маляр і сницар (1645) 72, 96
Григорович-Барський І. Г. (1713—1785), архітектор київський 166
Грицько (1656) маляр вишньовський 95
Гусаковський Ілля (сер. XVIII ст.), маляр жовківський 108
Дзенглович Стефан (сер. XVII ст.), маляр вишньовський 95
Дмитрій (1665), маляр (долинський?) 27
Долинський Лука (1745—1828), маляр львівський 156, 161
Дріар Станіслав (1630-і роки), різьбяр львівський 45, 46, 72
Євстахій (1647—1648), маляр львівський 54
Завадовський Іван (1747—1750), золотар київський 138
Іванко Федорович (кін. XVI ст.), золотар львівський 45
Іоанн (1654), маляр з Золочева 109
Ірі (Юрій Шимонович?) (1660), сницар (жовківський?) 187
Йоле (Йов?) (1697), маляр 96
Капінос Войтх (XVI—XVII ст.), архітектор львівський 45
Кестлер (Фердинанд ван Кессель) (1648—1696), фламандський маляр, працював для Жовкви 104
Кондзелевич Йов (1667—1740), маляр, ісромонах білостоцького монастиря 96, 98, 109
Корунки, малярі львівські: — Іван, син Івана (1594—1665) 52
— Іван, син Семена (1624—+1657) 52
— Олександр, син Семена (1646—1648) 54
— Севастиан (1660—1666) 52, 54
Кулявський Олександр (...1726—+1754), сницар жовківський 108, 111, 115, 187
Ляницький Олександр (1694—1698), маляр львівський 90, 92
Матіян (1660), маляр 187
Мердерер Бернард (Меретіні) (1759), архітектор львівський 153
Миколай, маляр (1660), 101, 187
Миколай, маляр (1733) 108 (див. Струмецький Миколай)
Михаїл Василевич із Сяпока (1556—1561), писар Персепницького євангелія 27
Назаревич Іван (1683), маляр луцький 98
Оброцький Іван (1772), різьбяр львівський 154
Олександр, сницар жовківський — див. Кулявський
Олексій (1547), маляр лемківський 27
Олендзький Франц (1779), різьбяр львівський 156
Паславський Лазар (1772), різьбяр львівський 154
Петранович Василь (1700—1759), маляр жовківський 101, 104, 111, 115, 118, 187
Петрахович (Мораховський) Микола (...1635—1666...) 46, 49, 52, 54, 104, 185
Петро Італієць з Лугано (...1557—1559), архітектор львівський 43
Пінзель (II пол. XVIII ст.), скульптор львівський 156, 162

* У покажчику вказуємо імена різьбярів та майстрів суміжних видів мистецтва. В дужках подані або дати народження і смерті, або роки, коли є згадки про даного майстра.

ПОКАЖЧИК ГЕОГРАФІЧНИХ НАЗВ

Попель Дем'ян (1694), маляр жовківський 108
 Прихильний Амброз (+1641), архітектор львівський 45
 Пропст Ян (1764), будівничий і декоратор львівський 154
 Путятинський Симеон (Шимон?) (...1703—1726), сницар жовківський 111, 115, 187
 Радивилівський Іван (II пол. XVIII ст.), маляр львівський 156
 Растреллі Варфоломій (1700—1771), архітектор петербурзький 153
 Римлянин Павло (XVI—XVII ст.), архітектор львівський 45
 Рогані Петро (1779), маляр львівський 156
 Росвич Дем'ян (...1663—1708), маляр жовківський 108
 Руткович Іван (... 1680—1703; у автора: 1677—1724), маляр жовківський 79, 94, 109, 111, 115, 187
 Сакович Василь (...1667—1678), сницар жовківський 111, 115
 Семигиновський-Шимонович Юрій Елевтер (1660—1711), придворний маляр польського короля Яна III Собеського, працював у Жовкві 101, 104
 Сенькович Федір (...1600—+1631), маляр львівський 45, 46, 49, 90, 185
 Скрипницький Саломон (1767), маляр, монах 136
 Средницький Іван (XVIII ст.), маляр риботицький 98
 Старжевський Шимон (1770—1772), скульптор львівський 154
 Стефан (1660), маляр 187
 Стефан (1656—1688), маляр вишнєвський 72, 95
 Стефан (1649), маляр і міщанин яворівський 95
 Стислович Тимофій (...1687—1729), маляр жовківський 108
 Стобенський Ігнатій (...1717—+1742), сницар жовківський 111, 115, 187
 Струмецький Миколай (...1738—1752), маляр жовківський 108
 Тимофій (1757), маляр «з Венгер з веси Зборова», працював у Жовкві 108
 Томаш, син Матія (кін. XVI ст.), золотар львівський 45
 Федір (Крехів, 1660), маляр 187
 Федуско з Самбора (1579), маляр і іконописець 27, 183
 Фезінгер Канти (II пол. XVIII ст.), архітектор львівський 156
 Фезінгер Севастьян (1768), скульптор львівський 154, 161, 162
 Феодор (1650), маляр вишнєвський 95
 Філевич Михайло (II пол. XVIII ст.), скульптор львівський 154, 156
 Хома Демидович (кін. XVI ст.), золотар львівський 45
 Шимонович Юрій — див. Ірі
 Щуровський Іван (1772), різьбяр львівський 154
 Яків (1682), маляр вишнєвський 95
 Яцко (1653), маляр вишнєвський 76, 95

с. Бабче (Надвірна) *, Івано-Франківська обл. 60, 66, 96
 Балкани 181
 смт. Барішівка, Київська обл. 82, 180
 смт. Басань, Чернігівська обл. 73
 с. Береги Долішні (Лісько), Лемківщина, ПНР 24
 с. Березів (Старий Самбір), Львівська обл. 60
 с. Березівка (Прилуки), Чернігівська обл. 125
 смт. Березна, Чернігівська обл. 128
 с. Бистрий (Свалява), Закарпатська обл. 95
 с. Біла (Чортків), Тернопільська обл. 161
 с. Білий Камінь (Золочів), Львівська обл. 109, 111
 Білорусія 79, 181
 Білосток—Білостоцький монастир (Луцьк), Волинська обл. 96
 с. Бобли (Турійськ), Волинська обл. 175
 смт. Богородчани, Івано-Франківська обл. 89
 Бойківщина 95, 123
 Болгарія 38
 м. Болахів, Івано-Франківська обл. 161, 172, 175
 с. Боложинів (Бузьк), Львівська обл. 111
 с. Бориня (Турка), Львівська обл. 84, 85
 с. Борки (Кременець), Тернопільська обл. 161
 с. Борятин (Сокаль), Львівська обл. 95
 с. Ботелка (Турка), Львівська обл. 72, 95, 96, 136
 м. Броди, Львівська обл. 161
 Буковина 82, 84, 96
 с. Бусовисько (Старий Самбір), Львівська обл. 29, 42
 м. Буськ, Львівська обл. 72, 78, 92, 96, 187
 м. Бучач, Тернопільська обл. 118, 132, 161, 162
 с. Ваневичі (Самбір), Львівська обл. 175
 с. Вапівка (Жорно), Лемківщина, ПНР 16, 84, 89
 м. Варшава, ПНР 101
 м. Васильків, Київська обл. 73
 с. Великі Грибовичі (Нестеров), Львівська обл. 52, 76, 84, 185
 м. Великі Мости (Сокаль), Львівська обл. 111, 115, 132
 с. Вербів (Бережани), Тернопільська обл. 175
 с. Верещиця (Яворів), Львівська обл. 95
 с. Верхрата (Томашів), ПНР 118, 123
 с. Ветляна (Лісько), Лемківщина, ПНР 125
 с. Вижлів (Сокаль), Львівська обл. 111

с. Викоти (Самбір), Львівська обл. 66, 69, 72
 Винники (передмістя Жовкви), Львівська обл. 20, 27, 29, 38, 42, 111, 115, 184
 с. Вицинь — тепер Смереківка (Перемишляни), Львівська обл. 136
 м. Вишня — див. Судова Вишня
 с. Віжомля (Яворів), Львівська обл. 175
 с. Вілька Змівська (Любачів), ПНР 66, 72
 м. Віфлеєм 187
 с. Вовче (Турка), Львівська обл. 60
 с. Водички (Пустомити), Львівська обл. 125
 с. Войничів (Калуш), Івано-Франківська обл. 84, 85
 Волинь 60, 63, 66, 69, 72, 79, 85, 125, 128, 136, 161, 176, 180, 181
 м. Володимир-Волинський, Волинська обл. 184
 с. Волосате (Лісько), Лемківщина, ПНР 169
 с. Волоотово (Новгород), РРФСР 20, 184, 185
 с. Волиця Деревлянська (Бузьк), Львівська обл. 78, 84, 85, 89, 92, 94, 109
 с. Воля Висоцька (Нестеров), Львівська обл. 89, 111, 118
 с. Воля Добрянська (Яворів), Львівська обл. 20, 29, 42
 с. Вороньки (Прилуки), Чернігівська обл. 58
 с. Вузлове — див. Холоїв
 м. Гадяч, Полтавська обл. 161
 м. Галич, Івано-Франківська обл. 161
 Галичина 6, 11, 57, 79, 82, 94—96, 98, 118, 123, 125, 132, 136, 153, 161, 169, 180, 181
 с. Гірка Полонка (Луцьк), Волинська обл. 98
 с. Гора (Сокаль), Львівська обл. 29, 42
 м. Городок, Львівська обл. 66, 78, 123
 Греція:
 — Афіни 185
 — Афон 38, 185, 187
 — Містра 185
 — Салоніки 30
 — Серри (Македонія) 185
 с. Грибовичі, Грибовичі Великі — див. Великі Грибовичі
 с. Грипів (Пустомити), Львівська обл. 169
 Грузія 185
 — Ахтала 190
 с. Гузіїв (Долина), Івано-Франківська обл. 28, 35, 42
 с. Густиня (Прилуки), Чернігівська обл. 73
 Гуцульщина 57, 176
 с. Дальова (Сянок), Лемківщина, ПНР 16, 24, 183
 смт. Дашів (Іллінци), Вінницька обл. 161
 с. Дністрик Головецький (Старий Самбір), Львівська обл. 76, 95, 96

* У дужках вказано місто, найближче до названої місцевості.

с. Добрівляни (Калуш), Івано-Франківська обл. 128
м. Доброміль, Львівська обл. 172
с. Довге (Калуш), Івано-Франківська обл. 172
м. Долина, Івано-Франківська обл. 27, 66, 179
Доляни-Шимбарк (Горлиці), Лемківщина, ПНР 119
с. Домажир (Яворів), Львівська обл. 26, 28, 30, 42, 89, 92
м. Дрогобич, Львівська обл. 76, 84, 89
с. Дубівці (Кіцмань), Чернівецька обл. 119
с. Бв'є, Білорусія 128
Єгипет 32, 33
— Бавіт 33
Єдлінка (Бардіїв), Східна Словаччина 121, 139
с. Жданяна — тепер Жданівка (Дрогобич), Львівська обл. 28, 35, 63
с. Желдець (Кам'янка-Бузька), Львівська обл. 108
м. Жидачів, Львівська обл. 183
с. Жирівка — тепер Жирівка (Пустомити), Львівська обл. 161, 166
Жовква 7, 20, 27, 78, 79, 92, 94, 98, 101, 104, 108, 109, 111, 115, 118, 121, 181, 184, 188
с. Жогатин (Бірча), Лемківщина, ПНР 16, 23
с. Жолобки (Шумське), Тернопільська обл. 161
с. Жорницька (Яворів), Львівська обл. 108
с. Жураки (Богородчани), Івано-Франківська обл. 96, 125
с. Завадів (Яворів), Львівська обл. 115, 121
с. Завадка (Турка), Львівська обл. 123
Закарпаття 95, 121
Замость (Люблін), ПНР 52, 187
м. Зборів, Тернопільська обл. 161
р. Збруч, лівобережна притока Дністра 136
с. Здвигень (Лісько), Лемківщина, ПНР 40
с. Зінків, Хмельницька обл. 119
с. Злоцьке (Новий Сонч), Лемківщина, ПНР, 11
м. Золочів, Львівська обл. 109, 111, 161
сmt. Іваничі (Локачі), Волинська обл. 184
м. Ізюм, Харківська обл. 161
Італія 108
— Венеція 187
— Кастелло-Арквато 30
— Орвіето 187
— Падуа 187
— Пістоїя 187
— Равенна 33, 85, 183, 184
— Рим 33, 85, 101, 104, 183, 187
— Флоренція 101
м. Калуш, Івано-Франківська обл. 128, 172, 175
Калькар, Голландія 187

с. Камінь (Новоград-Волинський), Житомирська обл. 176
м. Камінь-Каширський, Волинська обл. 60
м. Кам'янка-Бузька, Львівська обл. 16, 27, 76, 136
м. Канів, Черкаська обл. 166
м. Керч, Кримська обл. 85
с. Київець (Миколаїв), Львівська обл. 119
Київ 7, 9, 17, 79, 82, 104, 128, 153, 156, 161, 166, 172, 180, 181, 183, 186
с. Кип'ячка (Теребовля), Тернопільська обл. 169
м. Ковель, Волинська обл. 121, 138
с. Кожанка (Липовець), Вінницька обл. 132
с. Кожичі (Золочів), Львівська обл. 63, 89
сmt. Козелець, Чернігівська обл. 161
м. Коломия, Івано-Франківська обл. 179
м. Константинополь (Стамбул) 187
с. Корчин (Сколе), Львівська обл. 40
с. Космач (Надвірна), Івано-Франківська обл. 96
м. Краків, ПНР 44, 101, 186
с. Краснолуца (Бережани), Тернопільська обл. 104, 111, 115, 118, 136
с. Крехів (Нестеров), Львівська обл. 101, 111, 115, 118, 123, 169, 175
с. Креховичі (Рожнятів), Івано-Франківська обл. 161, 172, 175
с. Криве, Архангельська обл., РРФСР 17, 184
с. Криве (Сколе), Львівська обл. 26, 29, 30, 42
с. Кривець (Надвірна), Івано-Франківська обл. 96
с. Кривка (Турка), Львівська обл. 186
Кривчиці (передмістя Львова) 63, 108
с. Кринос (Галич), Івано-Франківська обл. 55
с. Кругів (Золочів), Львівська обл. 111
с. Кути (Буськ), Львівська обл. 78, 89, 111, 188
с. Лаврів (Старий Самбір), Львівська обл. 96, 98, 138, 175
с. Ладомірова (Бардіїв), Східна Словаччина 121
Лемківщина 85, 121, 172
с. Либохора (Турка), Львівська обл. 16, 20, 23, 35, 42, 184
Лип'є (Устрики Долішні), Лемківщина, ПНР 11, 52
с. Лисець (Богородчани), Івано-Франківська обл. 96
с. Лисятичі (Стрий), Львівська обл. 40
с. Лосє (Горлиці), Лемківщина, ПНР 119
с. Лохвиця (Миргород), Полтавська обл. 161
с. Лугано (Швейцарія) 43
с. Лука (Золочів), Львівська обл. 101
м. Луцьк, Волинська обл. 96, 98
м. Люблін, ПНР 185

Львів 6, 7, 9, 20, 43, 44, 45, 49, 52, 54, 55, 63, 72, 76, 79, 84, 89, 90, 92, 94, 95, 98, 104, 108, 119, 128, 153, 154, 162, 166, 175, 181, 184, 186, 187
с. Макарівка (Біла Церква), Київська обл. 169
Македонія 185
— Соррес 191
Мала Азія 32
— острів Ніс на озері Єжердір в Пізидії 184
— Стума (поблизу Алеппо), Сирія 184
с. Мала Вільшанка (Золочів), Львівська обл. 92, 94, 109, 188
с. Маява (Богородчани), Івано-Франківська обл. 101, 125
с. Маращанка (Буськ), Львівська обл. 109
с. Мармазівка (Буськ), Львівська обл. 60, 136
с. Мельна (Рогатин), Івано-Франківська обл. 78
с. Міжгір'я — див. Унів
с. Могилиниця (Теребовля), Тернопільська обл. 111, 115, 132, 136
Молдавія 38, 54
с. Монастирок Оглядівський (Радеків), Львівська обл. 60
с. Моранці (Яворів), Львівська обл. 52
Москва 13
Мости Великі — див. Великі Мости
Мотронинський монастир (Чигирин), Черкаська обл. 128
м. Мукачеве, Закарпатська обл. 95
с. Нагірці (Нестеров), Львівська обл. 161
с. Наконечне (Яворів), Львівська обл. 16, 184
с. Нанчівка Велика — тепер Великосілля (Старий Самбір), Львівська обл. 123
с. Негровець — див. Старий Негровець
с. Недільня (Старий Самбір), Львівська обл. 98
с. Нередиця (Новгород), РРФСР 24
м. Несвіж, БРСР 108
м. Нестеров — див. Жовква
Німеччина:
— м. Апдернах 187
— м. Гільдесгейм 187
— м. Кельн 187
— м. Ксантен 187
— м. Нюрнберг 187
— Таубершіофсгейм 187
— Утрехт 187
— Фрейбург 183
с. Нова Скварява (Нестеров), Львівська обл. 78, 79, 92, 94, 111
м. Новгород, РРФСР 17, 183, 184, 185
м. Новгород-Сіверський, Чернігівська обл. 79
с. Новиця (Горлиці), Лемківщина, ПНР 161, 172, 175

м. Новоград-Волинський, Житомирська обл. 125, 176
с. Новоселиця (Долина), Івано-Франківська обл. 60
с. Новосілки Лісні — тепер Новосілки (Буськ), Львівська обл. 125
с. Озірна (Зборів), Тернопільська обл. 136
с. Охлопів (Горохів), Волинська обл. 89
с. Очеретня (Липівець), Вінницька обл. 128
м. Остер (Старогородка), Чернігівська обл. 176, 184
с. Пацків (Долина), Івано-Франківська обл. 84, 85, 89
с. Пекарі (Канів), Черкаська обл. 132
с. Перегноїв (Золочів), Львівська обл. 136
м. Перемишляни, Львівська обл. 89, 92
м. Перемишль, ПНР 20, 95, 123
с. Перерісль (Надвірна), Івано-Франківська обл. 96
Пересонницький монастир (Рівне), Ровенська обл. 27
м. Петербург 153
с. Петранка (Рожнятів), Івано-Франківська обл. 63
с. Печанівка (Дзержинськ), Житомирська обл. 161
с. Пікуловичі (Пустомити), Львівська обл. 161
с. Пистинь (Косів), Івано-Франківська обл. 119
с. Підбірці (Пустомити), Львівська обл. 161, 162
с. Підгірці (Броди), Львівська обл. 111, 118, 132
с. Підгоряни (Теребовля), Тернопільська обл. 108, 111, 115
с. Пійло (Калуш), Івано-Франківська обл. 161, 172, 175
с. Плав'я (Сколе), Львівська обл. 26, 29, 30, 42
Плісесько (городище поблизу Підгірців), Львівська обл. 154
с. Пнів (Надвірна), Івано-Франківська обл. 96
с. Побіч (Золочів), Львівська обл. 111
Повнятичі (Ярослав), ПНР 123
Поділля 126
Поздич (Перемишль), ПНР 166
Покуття 166
м. Полонне, Хмельницька обл. 125, 128
Полтава, Полтавщина 82, 98, 119, 172
с. Поляна (Старий Самбір), Львівська обл. 16
Польща 181
с. Помор'яни (Золочів), Львівська обл. 115, 136
с. Потелич (Нестеров), Львівська обл. 66, 69, 109, 184, 185

м. Прилуки, Чернігівська обл. 125
с. Псари (Рогатин), Івано-Франківська обл. 123
м. Псков, РРФСР 185
м. Путивль, Сумська обл. 82, 89
Пяткова Руська (Бірча), ПНР 20, 23
с. Раделичі (Миколаїв), Львівська обл. 30
с. Радруж (Любачів), ПНР 20, 26, 29, 42, 89, 92
с. Раковець (Богородчани), Івано-Франківська обл. 96
с. Решнівка (Збараж), Тернопільська обл. 138
с. Риботичі (Перемишль), ПНР 98
м. Рогатин, Івано-Франківська обл. 52, 78, 84, 89, 180
смт. Роздол (Миколаїв), Львівська область 169
с. Романів (Перемишляни), Львівська обл. 161
м. Ромни, Сумська обл. 161, 172
Росія 11, 17, 30, 85, 181
с. Ростоки (Лісько), Лемківщина, ПНР 176
с. Ростоки (Косів), Івано-Франківська обл. 136
с. Рошнів (Товмач), Івано-Франківська обл. 63
с. Руданці (Кам'янка-Бузька), Львівська обл. 161, 166
м. Рудки (Самбір), Львівська обл. 66, 72
Румунія:
— Бадівці, Воронеж 187
— Гомора, Молдавія 187
— Сучава 187
— Сучавиця 96, 187
м. Самбір, Львівська обл. 27, 125, 186
с. Сасів (Золочів), Львівська обл. 92, 94, 109, 111
с. Сваричів (Рожнятів), Івано-Франківська обл. 128
с. Свистільники (Рогатин), Івано-Франківська обл. 96
Свірж (Шостка), Сумська обл. 132
с. Семигинів (Стрий), Львівська обл. 101
Сербія 38
— Аріле, Дечани 187
— Люботин — Македонія — Манасія 185
— Марковіца — Раваніца — Студеніца 185
с. Синява (Ярослав), ПНР 115, 123
с. Скварява Нова — див. Нова Скварява
Скварява Стара — див. Стара Скварява
Скит Манявський (Богородчани), Івано-Франківська обл. 96
м. Сколе, Львівська обл. 63
с. Словіта (Золочів), Львівська обл. 118
с. Смільник (Лісько), Лемківщина, ПНР 27
м. Снятин, Івано-Франківська обл. 179
с. Соколівка, Київська обл. 79
м. Сокаль, Львівська обл. 109, 121

м. Соколівка (Буськ), Львівська обл. 89, 92, 94, 109
с. Сопів (Коломия), Івано-Франківська обл. 119
с. Соніт (Сколе), Львівська обл. 63, 66
с. Спас (Старий Самбір), Львівська обл. 138
с. Станківці (Долина), Івано-Франківська обл. 119
м. Стара Ладога, Ленінградська обл., РРФСР 185
Стара Скварява (Жовква-Нестеров), Львівська обл. 109, 188
с. Стара Стужиця, Закарпатська обл. 95
с. Старий Негровець (Міжгір'я), Закарпатська обл. 84, 119
м. Старий Самбір, Львівська обл. 60, 186
Стрийщина, Львівська обл. 101
с. Стратин (Рогатин), Івано-Франківська обл. 128
с. Ступиця (Дрогобич), Львівська обл. 40
с. Ступосяни (Устріки Горішні), Лемківщина, ПНР 119
м. Судова Вишня (Мостиська), Львівська обл. 7, 45, 95, 96
с. Суходіл (Рожнятів), Івано-Франківська обл. 172
с. Сушиця Велика (Старий Самбір), Львівська обл. 27, 29, 42
США 69, 85
с. Сянок, Лемківщина, ПНР 27, 121
с. Тараща (Біла Церква), Київська обл. 136
с. Тернава (Старий Самбір), Львівська обл. 96
м. Твер, РРФСР 17
Теребовля (Тернопільська обл.) 108, 111, 115
с. Тершів (Старий Самбір), Львівська обл. 138
Тилич (Новий Сонч), Лемківщина, ПНР 16
с. Тирява-Сільна (Сянок), Лемківщина, ПНР 66, 72
с. Тисівець (Сколе), Львівська обл. 60
с. Токи (Підволочиськ), Тернопільська обл. 169, 179
с. Топільниця Долішня (Старий Самбір), Львівська обл. 136
с. Трипілля (Кагарлик), Київська обл. 73
с. Тростянець Малий (Золочів), Львівська обл. 136
с. Трушевичі (Старий Самбір), Львівська обл. 128, 184
с. Турка, Львівська обл. 95
Тур'є (Старий Самбір), Львівська обл. 16, 66, 72, 175
с. Убині (Кам'янка-Бузька), Львівська обл. 169
Угорщина 17
м. Ужгород 95
с. Улюч (Сянок), Лемківщина, ПНР 95
с. Унів — тепер Міжгір'я (Перемишляни),

Львівська обл. 66, 118, 132, 136
с. Утішків (Буськ), Львівська обл. 111
Франція 153
— Ам'єн 183
— Анжер 186
— Реймс 186
— Сен Дені 186
— Страсбург 186
— Шартр 186
м. Харків 185
с. Хишевичі (Городок), Львівська обл. 66
с. Ходаки (Овруч), Житомирська обл. 175
м. Холм, ПНР 17, 85
Холмщина, ПНР 23, 28, 42, 60, 63
с. Холоїв (Радехів), Львівська обл. 115, 136
с. Хревт (Лісько), Лемківщина, ПНР 125
с. Церківна (Долина), Івано-Франківська обл. 119
с. Ціпки — тепер Чишків (Буськ), Львівська обл. 111
с. Цюпки, Закарпатська обл. 95
с. Чемериси Волоські — тепер Журавлівка (Бар), Вінницька обл. 161, 166
м. Чернівці 50
м. Чернігів 98, 132, 179, 181
с. Черчці (Луцьк), Волинська обл. 96

с. Чоповичі (Коростень), Житомирська обл. 154
с. Чорний Острів (Жидачів), Львівська обл. 166
с. Чуднів (Бердичів), Житомирська обл. 128
с. Шашвар, Закарпатська обл. 121
с. Шелестів, Мукачеве, Закарпатська обл. 95
с. Шеперовичі (Мостиська), Львівська обл. 123
с. Шумське, Тернопільська обл. 176
с. Щеплоти (Яворів), Львівська область 115
с. Яблунця Руська (Березів), Лемківщина, ПНР 66, 72
с. Явора (Турка), Львівська область 16, 76
м. Яворів, Львівська обл. 52, 95
с. Ягільниця Стара (Чортків), Тернопільська обл. 123
с. Ямне (Деятин), Івано-Франківська обл. 119
м. Яришів, Вінницька обл. 161, 166
м. Ярослав (Гарбарі), ПНР 123, 176
с. Ясінка Масьова — тепер Ясениця (Турка), Львівська обл. 95, 96
с. Янівка, тепер — Лісове (Сквира), Київська обл. 176

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Чорно-білі

	Стор.
1. Орнаментация німбів на іконах XV ст. ЛМУМ	12
1. «Юрій Зміборець» з с. Станіля, XIV ст. 2—4. «Розп'яття». 5—8. «Моління» з с. Ванівка (Святителі; Апостоли; Марія та Іван Предтеча; Христос та ангели). 9, 10, 12. «Моління» з с. Жогатин (Богородиця; Іван Предтеча; Спас). 11. «Нерукотворний образ» з с. Жогатин. Початок XVI ст. 13. «Архангели» з с. Дальова. 14—16. «Богородиця» з с. Береги Долишні (14—15 — Христос, 16 — Марія). 17. «Богородиця» з с. Підгородці. 18. «Христос» з с. Стариська. 19. «Дам'ян» з с. Ванівка. 20. «Юрій і П'ятниця» з с. Корчин. 21. «Богородиця» з с. Красів; з м. Белз. 22. «Моління» з с. Поляна. Початок XVI ст. 23. «Богородиця» з с. Кам'янка. 24. «Спас» з м. Долина (графічний орнамент). 1565 р.	
2. Орнаментация тла на іконах XVI ст. ЛМУМ	14
а) Гравіровані мотиви (лінійні). 1. «Спас» з с. Стариська. XV—XVI ст. 2. «Архістратиг Михаїл» з с. Яблунів. 3. «Микола» з Стрийщини. 4. «Моління» з м. Кам'янка-Бузька. 1586 р.	
б) Пластично тиснені мотиви. Друга половина XVI ст. 5. «Поклін волхвів» з с. Бусовиська. 6. «Богородиця з апостолами» з с. Смільна. 7. «Іван Предтеча» з с. Ясениці Замкова. 8. Федуско з Самбора — «Благовіщення», 1579 р. 9. «Богородиця» з с. Смільня» з с. Дальова. XV—XVI ст. «Богородиця» з с. Яричів Старий. XVI ст. 3. «Моління» з с. Наконечне. 18. «Розп'яття» з невідомого місця. 19. «Розп'яття» з с. Либохора. 20. Собор богородиці з с. Либохора.	
в) Гравіровані візерунчасті мотиви. 11. «П'ятниця» з с. Радруж. 12. «Богородиця» з с. Кам'янка. 13. «Різдво богородиці», «Зішести в ад» з с. Вишенька. 14. «Богородиця» з м. Долина. 15. «Моління» з с. Лісковате. 16. «П'ятниця» з с. Королева Руська.	
3. Орнаментация обрамлень на іконах XV—XVI ст. ЛМУМ	15
а) Мальовані мотиви. 1. «Страшний суд» з с. Ванівка та з с. Мшанець. XV ст. 2. «Моління» з с. Дальова. XV—XVI ст. «Богородиця» з с. Яричів Старий. XVI ст. 3. «Моління» з с. Стариська. XV ст. 4. Хоругва: Спас-Микола з с. Стара Сіль. 5. Царські врата з с. Винники. Кінець XV ст.	
б) Гравіровані мотиви. XVI ст. 6. Святкові ікони з с. Дальова, «Спас» з с. Шкляри. 7. «Спас» з м. Долина. 1565 р. (з боків). 8. «Спас» з м. Долина. 1565 р. (зверху і знизу). 9. «Спас» з м. Дубно. 10. Царські врата з с. Радруж. 11—13. Царські врата з с. Домажир. 14. Царські врата з с. Сушиця Велика. 15. Царські врата з с. Воля Добростанська. 16. Царські врата з с. Криве, Плав'є. 17. «Воскресіння Лазаря», «Сстріттення» з с. Поляна. 18—20. «Богородиця» з с. Поляна (знизу; зверху; німб). 21. «Зішести в ад» з с. Віжмля. 22—23. Царські врата з с. Сушиця Велика. 24. «Усіння» з с. Смільня. 1547 р. (зверху і знизу). 25—26. «Моління» з с. Лісковате (зверху; німби пристоячих). 27. «П'ятниця» з с. Королева Руська (німб). 28. «Розп'яття», «Богородиця» з с. Блажів.	
в) Пластичні мотиви. 29. «Поклін волхвів» з с. Бусовиська. 30. «Успіння» з Скільщини. 31. Царські врата з с. Бусовиська, намісні ікони з с. Вовче. 32. «Різдво Христове» з с. Бусовиська, «Розп'яття» з с. Вовче. 33. Царські врата. Апостоли з с. Либохора. 34—35. «В'їзд в Єрусалим»; «Преображення» з с. Поляна. 36. Святкові ікони з с. Наконечне. 37. «Різдво Христове» з с. Трушевичі. 38. «Не ридай мене мати» з м. Старий Самбір. 39. «Богородиця» з с. Смільна. 40. «Пантократор» з с. Потелич.	
4. Царські врата з с. Воля Добростанська. Друга половина XVI ст. ЛМУМ	18
5. Царські врата з Холмщини. Друга половина XVI ст. КПЛ	19
6. Царські врата з с. Домажир. Деталь. Середина XVI ст. ЛМУМ	21
7. Іконостас з Успенської церкви у Львові. Деталь. 1638 р. (тепер — у Грибовичах Великих)	22
8. Іконостас П'ятницької церкви у Львові. Близько 1648 р. Фотореконструкція Я. Константиновича (кабінет мистецтва ЛНБ)	25
9. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVII ст. (лита мідна модель)	31
10. Царські врата з Галичини. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	34
11. Царські врата з с. Сопіт. Деталь. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	36
12. Царські врата з с. Монастирок Оглядівський. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	37
13. Царські врата з с. Кривчиці. Деталь. Друга половина XVII ст. ЛМУМ	39
14. Царські врата з Холмщини. Деталь. Перша половина XVII ст. КПЛ	41
15. Царські врата з с. Потелич. Перша половина XVII ст.	47
16. Царські врата з с. Унів. Деталь. Середина XVII ст. ЛМУМ	48

17. Царські врата з с. Новоселиця. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	50
18. Царські врата в м. Сколе. Перша половина XVII ст.	51
19. Царські врата з с. Березів. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	53
20. Царські врата в м. Камінь-Каширський. Кінець XVII ст. ЛМУМ	56
21. Царські врата з с. Хишевичі. Деталь. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	58
22. Царські врата з с. Вороньки. Деталь. Середина XVII ст. ДМУМ	58
23. Царські врата з с. Тур'є. Друга половина XVII ст. ЛМУМ	59
24. Царські врата з Буковини. Середина XVII ст. ЛМУМ	59
25. Царські врата з м. Городок. Деталь. Перша половина XVII ст. ЛМУМ	61
26. Царські врата з м. Долина. Деталь. Середина XVII ст. ЛМУМ	62
27. Царські врата з с. Яблунія Руська. 1691 р. ЛМУМ	64
28. Царські врата з с. Воля Висоцька. 1655 р.	65
29. Царські врата П'ятницької церкви. Львів. 40-і роки XVII ст.	67
30. Царські врата в с. Дністрик Головецький. 1653 р.	68
31. Царські врата в м. Великі. 1638 р.	70
32. Царські врата в с. Волиця Деревляньська. 1680 р.	71
33. Царські врата Святодухівської церкви. Рогатин. 1649 р.	74
34. Царські врата з с. Войнилів. Друга половина XVII ст. ЛМУМ	75
35. Царські врата Спаської церкви. Путивль. 1630 р.	77
36. Царські врата Святоюрської церкви. Дрогобич. Перед 1659 р.	80
37. Царські врата Михайлівської церкви в с. Кути. 1697 р.	81
38. Царські врата з скиту Манявського. Богородчанський іконостас. Перед 1698 р.	83
39. Царські врата з с. Ванівка. Деталь. Друга половина XVII ст. ЛМУМ	83
40. Царські врата в с. Радруж. Кінець XVII ст.	86
41. Царські врата з Лемківщини. Кінець XVII ст. Музей народного будівництва в Сяпоку	87
42. Царські врата з скиту Манявського. Деталь	88
43. Царські врата з Онуфріївської церкви. Буськ. Друга половина XVII ст. ЛМУМ	91
44. Іконостас у с. Краснопуца. Близько 1740 р. Фотомонтаж Тшемеського (кабінет мистецтва ЛНБ)	93
45. Колонка. Богородчанський іконостас. Перед 1698 р.	97
46. Колонка. Жовківський іконостас. Перед 1697 р. ЛМУМ	97
47. Колонка. Підгорянський монастир. Близько 1716 р.	97
48. Царські врата в с. Дубівці. Близько 1782 р.	99
49. Царські врата в с. Дубівці. Деталь	100
50. Царські врата з с. Сопів. Початок XVIII ст. ЛМУМ	102
51. Царські врата в с. Старий Негровець. (1735 р. ?)	103
52. Царські врата з Лемківщини. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	105
53. Царські врата з с. Ямпє. Перша половина XVIII ст.	106
54. Царські врата з с. Долиниці-Шимбарк. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	107
55. Царські врата з Закарпаття. Друга половина XVIII ст. (За В. Січинським)	110
56. Царські врата з с. Ваневичі. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	112
57. Царські врата з Галичини фундації Степана Тішки. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	113
58. Царські врата з Сокальщини. 1749 р.	114
59. Царські врата з с. Малковичі. 1727 р. ЛМУМ	116
60. Царські врата з Адамівки. Деталь. Початок XVIII ст. ЛМУМ	116
61. Царські врата в м. Бучач. Деталь. Близько 1743 р.	117
62. Царські врата з Троїцької церкви в с. Зіньків. Середина XVIII ст. (За Г. Павлуцьким)	120
63. Царські врата з Закарпаття. Перша половина XVIII ст. (За С. Маковським)	122
64. Царські врата в Троїцькій церкві. Нестеров. 20-і роки XVIII ст.	124
65. Царські врата з м. Сокаль. Деталь. Кінець XVII ст.	126
66. Царські врата з с. Шешеровичі. Деталь. Середина XVIII ст. ЛМУМ	127
67. Царські врата в с. Крехів. Перша половина XVIII ст.	129
68. Царські врата з с. Скварява Нова. Жовківський іконостас. ЛМУМ	130
69. Царські врата з с. Псари. Друга половина XVIII ст. ЛМУМ	131
70. Царські врата в с. Хревт. Після 1708 р.	133

71. Царські врата в м. Полонне. Після 1734 р. (За Г. Павлуцьким)	134
72. Царські врата в Мотронинському монастирі. Перша половина XVIII ст. (За Г. Павлуцьким)	135
73. Царські врата в с. Охлопів. Після 1638 р.	137
74. Іконостас Спаської церкви в м. Лохвиця. XVIII ст.	139
75. Царські врата з Холмщини. Перша половина XVIII ст. КПЛ	140
76. Царські врата в Троїцькій надбрамній церкві (Києво-Печерська лавра). 30-і роки XVIII ст.	141
77. Царські врата в с. Березна. Після 1761 р.	142
78. Царські врата з Покровської церкви в с. Зіньків (на Полтавщині). Перша половина XVIII ст.	143
79. Царські врата з с. Пекарі. Середина XVIII ст. ДМУМ	144
80. Царські врата в с. Кожанка. Перша половина XVIII ст.	145
81. Царські врата з с. Могильниці (перенесені з с. Підгоряни). Близько 1716 р. ЛМУМ	146
82. Царські врата з с. Поморяни. Близько 1737 р.	147
83. Царські врата з с. Словіта. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	148
84. Царські врата з Галичини. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	149
85. Царські врата з м. Кам'янка-Бузька. Перша половина XVIII ст. ЛМУМ	150
86. Царські врата з Київщини. Перша половина XVIII ст. ДМУМ	151
87. Іконостас з с. Свірж. Друга половина XVIII ст.	152
88. Царські врата Вознесенської церкви. Чернівці. Друга половина XVIII ст.	155
89. Царські врата в с. Лаврів. Середина XVIII ст.	157
90. Царські врата в с. Тершів. Перша половина XVIII ст.	158
91. Царські врата в с. Гринів. Після 1781 р.	159
92. Іконостас Покровської церкви. Деталь. Ромни. 1764 р.	160
93. Царські врата Святоюрського собору. Львів. 1768 р.	163
94. Дияконські двері Успенської церкви. Львів. 70-і роки XVIII ст.	164
95. Царські врата Андріївської церкви. Київ. 1752 р.	165
96. Дияконські двері в с. Креховичі. 70-і роки XVIII ст.	167
97. Царські врата з с. Убині. Друга половина XVIII ст. ЛМУМ	168
98. Царські врата Святодухівської церкви. Деталь. Львів. 80-і роки XVIII ст.	168
99. Царські врата з Лемківщини. Друга половина XVIII ст.	170
100. Царські врата з с. Макаріянка. Друга половина XVIII ст.	171
101. Царські врата з с. Бобли. Друга половина XVIII ст. ЛМУМ	173
102. Царські врата з Галичини. Кінець XVIII ст. ЛМУМ	174
103. Царські врата з Галичини. Друга половина XVIII ст. ЛМУМ	174
104. Царські врата з Галичини. Деталь. Кінець XVIII ст. ЛМУМ	177

Кольорові

Вівтар з с. Воцатин. Маляр Йов Кондзелевич. 1696 р. ЛМУМ	16—17
Царські врата з с. Пацків. Кінець XVII ст.	32—33
Царські врата з с. Ямне. Перша половина XVIII ст.	48—49
Царські врата з с. Могильниці. Близько 1716 р.	88—89
Царські врата з с. Новосілки Лісні. Середина XVIII ст.	120—121
Царські врата з с. Псари. Друга половина XVIII ст.	160—161
На суперобкладинці — фрагмент царських врат з с. Підгоряни — Могильниці.	

ЗМІСТ

Від редактора	5
Вступ	9
Іконографія та декор найдавніших українських іконостасів XV—XVI ст.	11
Поява і розвиток ренесансних форм в українській декоративній різьбі	43
Різьба раннього барокко	73
Мистецькі школи другої половини XVII ст.	95
Різьба зрілого барокко	119
Декоративна різьба доби рококо	153
Післямова	179
Додатки	182
Примітки	188
Умовні скорочення	192
Показчик імен майстрів	193
Показчик географічних назв	195
Список ілюстрацій	200

Друкується за постановою вченої ради Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії
ім. М. Т. Рильського Академії наук УРСР

Михайл
Дмитриєвич
Драган

УКРАИНСКАЯ
ДЕКОРАТИВНАЯ
РЕЗЬБА XVI—XVIII вв.

(На українском языке)

Редактор *Х. Ю. Берлінська*. Художнє оформлення *В. І. Юрчишина*. Худож-
ній редактор *В. П. Кузь*. Технічний редактор *І. Р. Ойхман*. Коректор
Л. В. Малюга.

БФ 08525. Зам. № 681. Вид. № 711.
Тираж 4400. Папір 70×90^{1/16}, крейдяний. Умовн. друк. арк. 14,92. Друк. фіз.
арк. 13,5. Обліково-вид. арк. 15,0. Підписано до друку 6/II 1970 р.
Ціна 2 крб. 05 коп.
Видавництво «Наукова думка», Київ, Рєпіна, 3.
Книжкова фабрика «Жовтень» Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР,
Київ, Артема, 23-а.