САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВЩИНИ

ШОСТІ ЧИТАННЯ

67 2542 худ.-граф
ОБОВ'ЯЗКОВИЙ ПРИМІРНИК

МУЗЕЙ "ДРОГОБИЧЧИНА"
САМБІРСЬКО-ДРОГОБИЦЬКА ЄПАРХІЯ УГКЦ

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВЩИНИ

ОБОВ'ЯЗКОВИЙ ПРИМІРНИК

ШОСТІ НАУКОВІ ДРАГАНОВСЬКІ ЧИТАННЯ

ЗБІРНИК СТАТЕЙ

ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ
КАТЕДРАЛЬНОМУ ХРАМУ ПРЕСВЯТОЇ ТРІЙЦІ
у м. ДРОГОБИЧІ

ДРОГОБИЧ 2003

ББК 85.103.(4УКР)
С-15

До десятиліття Самбірсько-Дрогобицької Єпархії благословляю видання цього збірника. Дякую всім хто спричинився до його підготовки і видання.

+Юліян

Редакційна колегія:
О. Бондар, доктор мистецтвознавства
В. Василик, професор
о. Т. Гарасимчук, ректор Катедрального Собору
І. Голод, кандидат мистецтвознавства
Я. Запаско, доктор мистецтвознавства, академік АН вищої школи України
Р. Захарчук-Чугай, доктор мистецтвознавства
Л. Косаняк (відповідальний редактор)
Я. Кравченко, кандидат мистецтвознавства
В. Пограничний
о. В. Прохоренко (відповідальний за випуск)
Л. Скоп (головний редактор)
Г. Стельмащук, доктор мистецтвознавства

На обкладинці використано фрагмент ікони „Трійця" 70-х р. XVI ст. з колекції музею „Дрогобиччина".

С-15 **Сакральне мистецтво Бойківщини. Шості наукові Драгановські читання. – Дрогобич: Коло, 2003. – 306 с.**

ISBM 966-7996-35-2

У збірнику вміщено розвідки та дослідження про Катедральний храм Пресвятої Трійці в Дрогобичі.

Збірник був підготовлений і виданий до Ювілею десятиліття Самбірсько-Дрогобицької Єпархії Української Греко-Католицької Церкви.

ISBM 966-7996-35-2 **ББК 85.103.(4УКР)**

© Управління Самбірсько-Дрогобицької Єпархії УГКЦ, 2003
© Музей „Дрогобиччина", 2003

Національний університет імені Василя Стефаника
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Інв. № 67 2542

Віра Свєнціцька,
Національний музей у Львові

Пам'яті Михайла Драгана

(Передрук зі статті, опублікованої у газеті "Радянське Слово", 22 листопада 1989 року)

Михайло Драган (1899-1952)

Франковий край — Дрогобиччина, як і вся Бойківщина, славиться не тільки багатствами надр своєї землі — як відомий ще в добу Київської Русі та Галицько-Волинського князівства і впродовж цілого середньовіччя, один з найголовніших осередків видобування солі, а в новітні часи — нафти, земного воску, газу і також всесвітньо визнаними джерелами цілющих вод. Його гордістю є пам'ятки народної дерев'яної архітектури — монументальної та житлової, іконописного малярства XIV—XVIII ст. та різьби і скульптури, виконані переважно скромними народними майстрами невідомого імені і, передусім, видатні люди, що ви-

значилися в різні часи в різних сферах суспільної діяльності. Відзначення в недалекому майбутньому 900-річчя Дрогобича, про який є згадки в літописі, безумовно, сприятиме усвідомленню здобутків і досягнень цього важливого осередку і в економіці, і в духовній культурі, як і тих важких ударів долі, яких довелось йому зазнавати від найдавніших часів до наших днів... У зв'язку з тим необхідно віддати належне тим, хто вийшов з цього регіону, та усвідомити їх внесок в історію і культуру українського народу, а то й світу.

Одним із найдавніше відомих мужів, який прославив свою батьківщину як в вужчому, так і в ширшому розумінні, - це вчений Юрій Дрогобич (1450 - 1494), доктор медицини й філософії, професор, а згодом і ректор (1481 - 1482) одного з найстарішого в Європі Болонського університету, автор об'ємної книги «Прогностичні судження», виданої латинською мовою в Римі 1483 р...

У минулому столітті ця земля видала такого генія духа як Іван Франко, прометеївському подвигу якого в сфері літературної творчості, науки, публіцистики та суспільно-політичної діяльності сьогодні вклоняється весь світ...

А в цьому році минає 90 років від дня народження видатного мистецтвознавця, критика й музейника - Михайла Дмитровича Драгана, дослідника української народної монументальної архітектури, автора капітальних монографічних досліджень: «Розвиток і занепад Скиту Манявського» (1606 - 1786); «Рисунок загального вигляду Богородчанського іконостасу» («Скит» Манявський і Богородчанський іконостас» Жовква, «Збірки Національного музею» - 1926 р., с. 1 - 12, 24); «Український екслібрис» (Львів, 1932), «Українські дерев'яні церкви» (Львів, «Збірки Національного музею у Львові», 1937.), «Українська декоративна різьба» (Київ, «Наукова думка», 1970) та численних статей на тему давнього та сучасного мистецтва. На підставі його критичних статей з приводу виставок можна мати уявлення про мистецьке життя та про рівень творчості митців українського Львова 1920 - 1930-х років.

О. Рожко, Л. Скоп перед хатою М. Драгана в Тустановичах Світлина В. Пограничного. 2001 р.

Народився 20 листопада 1899 р, в Тустановичах (тепер Борислав) у багатодітній сім'ї селянина, який намагався своїм дітям дати освіту та вивести їх у люди. Учився в початковій школі в Тустановичах і в Дрогобичі, в украї-

нській гімназії в Перемишлі. Був всебічно обдарованим — в ділянці музики (навіть закінчив музичну школу по класу скрипки, співав, брав участь у хорах, зокрема у чоловічому хорі «Сурма», одному з найкращих у Львові перед возз'єднанням), мав нахил до малювання (у Львові відвідував школу О. Новаківського), дуже цікавився мистецтвом, самотужки вивчав різні мови — крім польської, російської, німецької, латини — оволодів французькою та англійською так, що читав вільно в оригіналі твори авторів різних національностей, досконало фотографував. Сам майстерно оправляв книги із своєї бібліотеки, добре був обізнаний із реставрацією творів давнього мистецтва, зокрема іконописом.

Михайло Драган, ще будучи гімназистом, мріяв стати малярем або архітектором, та в цьому напрямі нізвідки не мав підтримки в своєму середовищі, далекому від тих справ. Але, як сам згадує в автобіографічному нарисі «З праці в музеї і для нього», написаному з приводу 25-ліття Національного музею (Львів - 1930), вибору фаху мистецтвознавця і музейника, між іншим, завадив приїзд до Дрогобича директора Національного музею у Львові Іларіона Свєнціцького на запрошення одного з товариств з лекцією на тему «Література і пластичне мистецтво та зв'язок між ними». Після закінчення гімназії він переїздить до Львова для подальших студій. У зв'язку з проголошеним бойкотом польського університету, він відвідує лекції українського тайного університету (діяв 1922-1926 рр.), які частково відбувалися в Національному

музеї. Лекції на тему мистецтва, палеографії та палеотипії читав професор Іларіон Свєнціцький. Працюючи водночас в музеї від 1924 р., Михайло Дмитрович пройшов курс іконописної техніки під проводом В. Пещанського.

Поїздки у зв'язку зі збиральницькою роботою в музеї давали йому змогу відкривати зв'язки нашого давнього мистецтва з життям народу і пізнавати церковне будівництво. Так зародилося рішення систематично простежити і зібрати матеріал давнього дерев'яного монументального будівництва передусім рідної Дрогобиччини, а згодом—і Бойківщини та західних областей України в цілому. З цією метою він обійшов, крім Дрогобиччини, повіти всієї

Михайло Драган в колі сім'ї Драганів. Ярослава, Роман, Михайло та їх батьки.

Бойківщини: Турку, Старий Самбір, Сколе, Лісько, Долину і половину повітів: Самбір, Добромиль, Калуш, не пропускаючи жодного села, визбируючи всі типи і їх відхилення у бойківському будівництві у фотографіях, зарисовках і обмірах. Екскурсії свої відбував звичайно літньою порою, пішки, з фотографічним апаратом і запасом кліш у наплечнику, присвячуючи на те по два місяці протягом п'яти років. Збірка фотографій церков у Національному музеї, враз з його власними, охоплює в сумі 2500 позицій, які він систематично описав і упорядкував...

Після закриття українського тайного університету в 1926 - 1930 рр. М. Драган продовжує студії у Львівському університеті за спеціальністю мистецтвознавство, а в 1931 році здобуває вчений ступінь доктора філософії.

У 1931 р. за ініціативою та під безпосереднім наглядом М. Драгана здійснено перенесення до Львова з села Кривки поблизу Турки чудової триверхової церкви 18 ст., якій судилося покласти початок майбутньому, першому в Україні скансенові – музеєві просто неба, що було реалізовано щойно в радянських умовах створенням "Музею народної архітектури га побуту" західноукраїнських земель.

Михайло Дмитрович багато подорожував. Безпосереднім пізнанням мистецької культури інших народів значно збагачував свої знання, розширював погляди на різні проблеми мистецької творчості. Він побував у Франції, Італії, Німеччині, Англії, Швеції, Голандії, Туреччині.

Однак, на жаль, наприкінці 1931 р. у зв'язку з будівництвом нового корпусу Національного музею, коли забракло коштів, Михайло Дмитрович, як і декілька наукових працівників музею, був змушений перейти на іншу роботу, а саме, до щойно заснованого музею при Богословській Академії у Львові. Тут він успішно продовжує комплектувати твори, які перед тим, незважаючи на всі зроблені заходи, не вдалось придбати до Національного музею. Але після возз'єднання західних областей України в єдиній Українській державі в складі СРСР він знову працює в музеї, який тепер носить назву Львівського музею українського мистецтва, спочатку - на посаді заступника директора по науковій частині, а згодом — завідуючим відділом давнього мистецтва. Тут, передусім, на підставі багатющих збірок музею він опрацьовує історію розвитку української дерев'яної різьби 16—18 ст. Та його праця побачила світ щойно після його смерті — у 1970 р. Крім музею М. Драган деякий час працював також по сумісництву у відділі мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Але, коли йому довелось вибирати, то, незважаючи на матеріальні переваги в академії, він залишився в музеї, вважаючи, що саме тут є основний верстат його праці, без якого він не уявляє свого життя...

Помер Михайло Драган після важкої затяжної недуги 8 березня 1952 р. на 53 році життя, в розквіті своїх творчих сил. Похований на Личаківському цвинтарі. Залишив незавершену працю про українські дерев'яні дзвіниці як залишки стародавнього оборонного будівництва з надзвичайно багатим ілюстративним матеріалом. Сподіваємося, що цей матеріал, відповідно дооформлений, буде

опублікований до 100-річчя від дня народження цього незвичайно ерудованого, невтомного і сумлінного дослідника давнього мистецтва.

Вболіваючи за долю неоціненних пам'яток українського монументального будівництва, він неодноразово закликав до уважного і бережливого ставлення до них, як свідків високої культури українського народу. Ці його заклики в періодичній пресі не втратили своєї актуальності і сьогодні, бо, на превеликий жаль, й далі залишається надто низьким рівень культури широких кругів нашої суспільності, щоби успішно протидіяти систематичному свідомому чи мимовільному знищенню цих пам'яток давнини...

Михайло Драган жив коротко. Але цей скромний і завзятий працелюб, одержимий ідеєю служіння всіма своїми силами нашому народові, незважаючи на життєві труднощі та довготривалу виснажливу недугу, встиг зробити вагомий внесок у справу фундаментальних і капітальних наукових досліджень та збереження пам'яток української культури, який важко переоцінити. У зв'язку з ювілейною датою видавництво «Каменяр» планує видати альбом зарисовок монументальної дерев'яної архітектури Бойківщини М. Драгана. А Львівський музей українського мистецтва має в плані відкрити до Міжнародного дня охорони пам'яток у 1990 р. виставку зарисовок дерев'яної архітектури – його та інших художників.

Леся Косаняк,
Зиновій Бервецький,
музей „Дрогобиччина",
м. Дрогобич

З діяльності музею "Дрогобиччина"

Здавна найважливішими завданнями музейників вважалося збереження та збір пам'яток, кожна з яких повинна отримати належне опрацювання, іншими словами „...пізнання себе є чи не найважливішим завданням нашої національної спільноти..." (Євген Маланюк).

Саме цей вислів поставили собі за мету працівники музею „Дрогобиччина", з ініціативи яких у 1997 році було започатковано видання серії наукових доповідей і повідомлень під назвою „Сакральне мистецтво Бойківщини". Перший збірник вміщував низку матеріалів про теорію українського сакрального мистецтва в історичному і сучасному аспектах. Наукові читання, які відбулися разом із презентацією збірника, були присвячені, як і книга, Михайлові Драгану – одному з найвизначніших україн-

Президія конференції, присвяченої сторіччю Михайла Драгана: З. Бервецький, Л. Скоп, Л. Косаняк Світлина А. Драгана. 1997 р.

ких мистецтвознавців, досліднику стародавнього українського мистецтва, критику, автору капітальних монографій, довголітньому працівнику Львівського Національного музею.

Ці читання мали настільки сильний резонанс, що перед музейними працівниками постала потреба продовжувати видавати наукові збірники. Тому у 1997 році виходить нова книга "Сакральне мистецтво Бойківщини". З цього приводу знаний мистецтвознавець доктор Володимир Вуйцик (нині покійний) зауважив: „Я вперше на Драганівських читаннях. Але суджу із попередніх виданих вами наукових збірників, які є результатом читань, що подані там матеріали є справді на належному науковому рівні".

На сьогодні серія „Сакральне мистецтво Бойківщини" складається з п'яти книг (1997, 1997, 1998, 1999, 2001 рр.), хотілося й принагідно назвати усіх, хто в той чи інший спосіб

Учасники та гості конференції, присвяченої сторіччю Михайла Драгана

прилучилися до праці над цими науковими виданнями. Це, передусім, директор музею „Дрогобиччина" Зиновій Бервецький, художник-реставратор І-ої категорії Лев Скоп, завідувач фондами Оксана Соловка, завідувач відділу пам'яток дерев'яної архітектури Леся Летнянчин, завідувач відділу природи Володимир Пограничний, завідувач відділу етнографії і побуту Любов Васильків, завідувач художнього відділу Леся Косаняк, ст. наук. працівник Любов Савінова, мол. наук. працівник Юлія Лаврись та інші.

Висловлюємо щиру подяку Владиці Юліяну Вороновському, Спископу Самбірсько-Дрогобицькому, о. митр. прот. Тарасу Гарасимчуку, ректору катедрального храму Пресвятої Трійці м. Дрогобича, о. прот. Михайлу Бучинському, о. Володимиру Прохоренку та всім, хто духовно та матеріально спричинилися до видання „Дрогобицьких читань".

Світлина А. Драгана. 1997 р.

о. митр. прот. Тарас Гарасимчук,
Катедральний храм Пресвятої Трійці,
м. Дрогобич

Нарис про Трійцю

У центрі стародавнього галицького міста Дрогобича, неподалік ратуші, розташований величний мурований храм Пресвятої Трійці із комплексом церковних споруд. Церкву збудували у далекому 1690 році як римо-католицький костел, а прилеглі приміщення добудовані значно пізніше як монастир отців кармелітів. У 1795 році цісар Йосип II зліквідував монастир, а майно націоналізував. Українська (Руська) громада у 1808 році купила в австрійського уряду храм і приміщення під греко – католицьку парафію і школу. Пізніше цей духовний комплекс відданий під завідательство отців Василіян, однак і надалі залишався у власності міста. Храм оновлювався у 1894 та 1905 рр.

Розпис іконостасу здійснив Модест Сосенко у 1909 році, хоча встановлено його у храмі було значно пізніше.

До храму Пресвятої Трійці належали у передмістю дочерні церкви:

Святого вмч. Юрія – на Завіжній (Горішня Брама). Дерев'яний храм, збудований у 1657 році;

Святої вмц. Параскевії – на Завіжній. Дерев'яний храм, збудований у 1815 році;

Воздвиження Чесного Хреста – на Зварицькій. Дерев'яний храм, збудований у 1661 році;

Різдва Пресвятої Богородиці ***(Пресвятої Діви Марії)*** - Цегляний храм, збудований у 1850 році.

Преображення Господнього – на Задвірній. Цегляний храм, збудований у 1869 році.

Святих апп. Петра і Павла – монастирський мурований храм оо. Василіян, збудований у 1828 році після того, як монастир і дерев'яна церква були зруйновані вогнем у 1825 році.

У стінах нашого храму молилися і навчалися багато світочів української нації, серед яких Іван Франко. Пастирями і вчителями багатьох поколінь дрогобичан були ревні та свідомі єромонахи Чину Святого Василія Великого.

Владика Йосафат /Коциловський/, Єпископ Перемиський, Самбірський і Сяніцький

Адміністратори парафії єромонахи ЧСВВ:

Йосафат Качановський (1828)* – 1846
Юстин Ханкевич 1846 – 1850
Йоанікій Малярський 1850 – 1854
Йосафат Студзинський 1854 – 1862+
Ігнатій Барусевич 1862 – 1868

Ясон Коритко 1868 – 1874

Юліян Немілович 1874 – 1897

Мелетій Лончина 1897 – 1900

Мирон Хмільовський 1900 – 1901

Віссаріон Кулик 1901 – 1904+

Меланій Лукавський 1904 – 1905

Ігнатій Тисовський 1905 – 1911

Адріян Давида 1911 – (1914)

Онуфрій Бурдяк (1918)

Мар'ян Повх (1924 – 1926)

Йосип Заячківський 1927 – 1930

Северіян Бараник 1934 – 1941

Віталій Байрак 1941 – 1945

Євген Нищик 1945 – 1947

** - точний рік невідомий.*

XX століття подарувало не лише Дрогобичу, а й цілій нашій Церкві та Україні вірних синів свого народу, святих пастирів, ісповідників віри, мучеників єромонахів Северіяна Бараника та Якима Сеньківського, Віталія Байрака, Євгена Нищика та Павла Жупанського. У червні 1941 року пролилася за Христа і Католицьку Церкву невинна кров оо. Северіяна Бараника та Якима Сеньківського, у травні 1946 року після страшних тортур і допитів у в'язниці на Бригідках помирає єрм. Віталій Байрак, а у жахливі для Української Греко-Католицької Церкви 1946-47 рр. були заарештовані, засуджені і невдовзі вивезені на заслання єрм. Євген Нищик і Павло Жупанський, де і закінчили своє земне життя.

8-10 березня 1946 року рішенням Львівського псевдособору Українську Греко-Католицьку Церкву було зліквідовано, поставлено поза законом, а правильніше сказати, загнано у глибоке підпілля. Ще задовго до цього горезвісного собору 11

квітня 1945 року були заарештовані радянським урядом усі греко-католицькі владики на чолі із Високопреосвященнішим Митрополитом Йосипом (Сліпим). Таким чином наша Церква була позбавлена ієрархії, тобто церковного проводу.

Львівський псевдособор утворив нову Самбірсько-Дрогобицьку Єпархію Російської Православної Церкви, яку очолив колишній член Капітули Перемишльсько-Самбірсько-Сяніцької Єпархії о. доктор Михаїл Мельник. Його було висвячено на єпископа архиєреями Московського Патріархату на чолі з Блаженнішим Іоаном, Митрополитом Київським і Галицьким, Екзархом всієї України, 25 лютого 1946 року у Воздвиженській малій Церкві Києво-Печерської Лаври ще до так званого горезвісного собору. Катедральним Собором нової Єпархії був визначений храм Пресвятої Трійці міста Дрогобича, а приміщенням єпархіального управління стала прилегла до нього колишня школа. Таким чином, заарештувавши оо. Є. Нищика і П. Жупанського, ЧСВВ, комуністичний уряд пе-

о. Іван (Яким) Сеньківський під час місій

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Інв. № 67 2542

редав наш храм в лоно Російської Православної Церкви.

У 1952 році стараннями Преосвященнішого Владики Михаїла (Мельника) та оо. Володимира Коновського та Михаїла Веселовського у храмі Пресвятої Трійці вперше було виконано стінопис. На жаль, не виявлено фотоматеріалів про цей розпис, проте храм у такому вигляді простояв двадцять років.

Єпископ Михаїл /Мельник/. Фото з фондів музею "Дрогобиччина" (Колекція Л. Косаняк)

Преосвященніший Владика Михаїл (Мельник) та настоятель Собору о. Володимир Коновський померли при загадкових обставинах під час поїздки до Києва 9 жовтня 1955 року і похоронені на місцевому цвинтарі Дрогобича неподалік Катедри.

Обов'язки Владики Самбірсько-Дрогобицького деякий час по смерті Кир Михаїла виконував Преосвященніший Антоній (Пельвецький), Єпископ Івано-Франківський РПЦ наступником якого став Преосвященніший Григорій (Закаляк). Він очолював дану Катедру до часу ліквідації Самбірсько – Дрогобицької Єпархії РПЦ у 1959 році. Після цього Преосвященніший Кир Григорій був єпископом РПЦ у Чернівцях, по сумісництву у Львові та на Закарпатті, де й спочив у Бозі. Таким чином, територію, яку обіймала Самбірсько-Дрогобицька Єпархія, в тому числі і наш храм, було прилучено під юрисдикцію Високопреосвященнішого Миколая Юрика, Митрополита Львівського і Тернопільського РПЦ. Він і його наступник

Високопреосвященніший Никодим (Руснак) часто відвідували наш храм, беручи участь у богослужіннях, які супроводжував, створений для цієї потреби хор.

У 1973 році стараннями оо. Михайла Линди і Миколи Юзича вдруге був зроблений стінопис у храмі Пресвятої Трійці, який на свято Покрова Пресвятої Богородиці освятив Митрополит Миколай.

До святкування 1000-ліття хрещення України стараннями о. Василя Мізика було позолочено баню на даху храму і зроблено зовнішню обнову стін.

Імена православних священиків: Володимир Коновський, Михайло Весоловський, Йосип Маринович, Степан Маркевич, Михайло Бубняк, Степан Білинський, Андрій Оршак, Степан Жук, Микола Юзич, Олександр Хоркавий, Михайло Линда, Йосип Паращак, Василь Мізик.

Похорон Єпископа Михаїла /Мельника/. 1955 р. Фото з фондів музею "Дрогобиччина" (Колекція Л. Косаняк)

Але в той час у місті Дрогобичі, як і по цілій тодішній Радянській Україні, а то і далеко за її межами, діяла підпільна Українська Греко-Католицька Церква. Багато людей, пам'ятаючи про мученицьку смерть оо. Василіян, які у 40-х роках подали приклад вірності Христові і Його святій Церкві, не пристали до РПЦ. Ходячи повз свій храм, заходячи до нього, щоб занести до Бога свої приватні молитви, греко-католики молитовно очікували на воскресіння рідної Церкви і повернення їм так улюбленої всіма "Трійці". Адже саме так і до тепер, люблячи, називають люди цей храм. Підпільні священики, які часто змушені були виконувати найважчу працю, ночами, по приватних домівках греко-католиків служили Святі Літургії, сповідали, хрестили, вінчали, оливопомазували, тобто надавали духовну опіку своєму духовному стаду. А це часто потягало за собою арешти, обшуки, штрафи, конфіскацію майна священиків тощо. Проте ніхто і ніщо не могло зупинити чи залякати тих людей. Вони розуміли, що не лише для них, але й для їхніх дітей і родин перекриті всі дороги до навчання у вищих навчальних закладах, для працевлаштування на відповідну роботу тощо. Любов до Христа, Його Церкви і свого народу давала їм сили вистояти в тій сатанинській системі. А вірні, бачачи терпіння і відданість Христові своїх пастирів, готові були платити штрафи, ходити на допити в кабінети спецслужб, бути переслідуваними, лише щоб не зламати своєї віри, не зрадити принципам своєї совісті і залишитися у єдності із престолом Святого Петра.

Серед багатьох підпільних священиків у Дрогобичі душпастирювали найбільш знані оо. Іван Сокіл, Іван Гринчишин та Степан Яворський.

Ішов 1988 рік – рік 1000-ліття Хрещення України. УГКЦ з цієї нагоди розпочала перші після 1946 року прилюдні урочисті богослужіння у відпустових місцях Билич, Грушева і Зарваниці. Хоча радянська влада чинила величезні перешкоди, святкування Ювілею продовжувалися у багатьох містах і селах Галичини. А 2 травня 1989 року у Дрогобичі відбулося богослужіння УГКЦ біля Церкви Святої вмц. Параскевії. Ця відправа була проведена у Світлий вівторок, і в ній взяли участь десять тисяч вірних. Відправляли підпільні оо. Волошин, Куць, Панас та Адам. Під відкритим небом було проголошено відкриття у Дрогобичі греко-католицької парафії. Відтоді у місті почалися регулярні легальні богослужіння. Влада протидіяла їм як могла: і ув'язненням на 15 діб оо. Волошина, Куця і Адама, і терміновим відкриттям при храмі Св. Параскевії парафії РПЦ із розрахунком спровокувати релігійні протистояння, і затриманням транспорту, що ним добиралися священики на богослужіння тощо. Проте всі ці заходи не могли перешкодити молитовним зібранням. Постійно зростала кількість учасників відправ. Паралельно із відправами на місцях, УГКЦ проводить нову акцію за легалізацію Церкви – ланцюгову голодівку у Москві, на Старому Арбаті. А величаве 150-тисячне богослужіння у Львові 17 вересня 1989 року, поєднане з релігійною маніфестацією, остаточно засвідчило масову підтримку УГКЦ. Тоді Церква здобула свою моральну перемогу і зміцнила себе як силу.

Святкування 1000-ліття Хрещення України підпільної УГКЦ

У жовтні 1989 року з мовчазної згоди місцевої влади в Дрогобичі парафія УГКЦ здобуває для себе приміщення в храмі Святого вмч. Юрія на Млинках. Це був переломний момент, бо з нього почалась могутня хвиля повернення храмів Дрогобиччини в лоно УГКЦ. 1 грудня 1989 року повернулася до віри предків ключова парафія Дрогобиччини – церква Пресвятої Трійці. Це мало свій психологічний вплив на тих, хто очікував. Неабияк посприяли цьому процесові колишні підпільні священики Михайло Волошин, Мирон Бендик, Михайло Пецюх та Іван Гринчишин, а також релігійні активісти-миряни пп. Миджин, Мороз, Ольховий, Мроць, Яджак, Харів, Швадчак, Кузьма, Ковальчук, Кучма, Баран та багато інших.

Парафіяльними священиками греко-католицької парафії Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі з благословення Високопреосвященніного Владики Володимира (Стернюка), Митрополита підпільної УГКЦ, стають оо. Михайло Волошин, він і декан Дрогобицького деканату, та Мирон Бендик. Їм допомагають у пастирюванні священики навколишніх сіл, а також оо. Василь Коляда, Ярослав Приріз і Валерій Алексійчук.

15 лютого 1990 року на свято Стрітення Господнього на богослужіння до храму Пресвятої Трійці вперше приїздить Владика УГКЦ Преосвященніший Филимон (Курчаба), Єпископ-Помічник Львівський. Це було ще одне утвердження у вірі вірних нашої Церкви, які могли молитися, спілкуватися і бачити греко-католицького Владику.

Важливим моментом є існування при парафії Пресвятої Трійці на початку 90-х років греко-католицької семінарії. Вона перенеслася у грудні 1989 року із Самбора, де у підпіллю була проваджена о. Миколою Куцем, ЧНІ. Основну відповідальність за підготовку семінаристів взяв на себе о. Мирон Бендик, а благословив і підтримував цю ідею Преосвященніший Владика Юліян (Вороновський), Єпископ-Помічник Львівський. Тому і Митрополит Володимир поклав на плечі Владики Юліяна відповідальність за вишкіл і висвячення цих юнаків.

Владика Филимон /Курчаба/, Єпископ-Помічник Львівський на богослуженні у храмі Пресвятої Трійці. 15 лютого 1990 р.

9 квітня 1991 року з пастирським візитом місто Дрогобич відвідав Блаженніший Мирослав Іван Кардинал Любачівський, який напередодні повернувся із Риму до свого Престолу у Львові. Після Літургії, яка відбулася на полі на окраїні Дрогобича, Їх Блаженство у супроводі Преосвященніших Владик Юліяна (Вороновського) і Івана (Прашка), Єпископа із Австралії та численного духовенства відвідав міський храм Пресвятої Трійці. Тут пройшла перша зустріч духовенства Дрогобиччини із своїм Першоєрархом.

У 1991 році о. Михайло Волошин та о. Ярослав Приріз ідуть на навчання до Риму, а парафію і Дрогобицький деканат очолює о. Мирон Бендик, якому до допомоги надають о. Мирослава Соболту.

Неабияку працю у духовній сфері парафії відіграють Сестри Служебниці. Особлива велика подяка належиться сестрі Моніці (Кондрат), яка на початках існування відновленої греко-католицької парафії зуміла віднаходити нехрещених, невінчаних, далеких до Церкви людей і приводити їх до священика.

Її наступницями були с. Софія (Глуховецька), 1995 – 1998 рр.; с. Вероніка (Хитра) 1998 – 2001 рр., з вересня 2001 року с. Анатолія (Захарків), а у 2002 році для катехизації дітей і молоді надана с. Бернадета (Ярославцева).

У 1992 році до нашої парафії призначають сотрудником о. Тараса Кусьпіся, а у 1994 р. – о. Мирослава Кізиму.

Синод Владик УГКЦ, який проходив на Львівській Святоюрській горі у днях 16 – 31 травня 1992 року, своїм рішенням утворив, а 12 липня 1993 року Блаженніший Патріарх Мирослав-Іван (Любачівський) проголосив нову Самбірсько-Дрогобицьку Єпархію УГКЦ, і її адміністратором став Преосвященніший Владика Юліян (Вороновський), Єпископ-Помічник Львівський, ректор Вищої Духовної Семінарії Святого Духа у Львові. А Синод наших Владик, що проходив у Львові в днях 20 – 27 лютого 1994 року, обрав першим Єпископом Самбірсько-Дрогобицьким Владику Юліяна

Блаженніший Мирослав – Іван Кардинал Любачівський в день інтронізації першого Єпископа Самбірсько – Дрогобицького Владики Юліяна. Дрогобич, 17 квітня 1994 р.

(Вороновського), який до того часу виконував обов'язки адміністратора. Грамотою 93/1598 Глави УГКЦ від 12. 07. 1993 р. Парафіяльний храм Пресвятої Трійці м. Дрогобича визначено як Катедральний Собор Самбірсько-Дрогобицької Єпархії, а прилеглі приміщення – під Управління новоутвореної Єпархії. На жаль, демократична тогочасна влада Дрогобича не спромоглася передати комплексу споруд навколо храму Церкві, і в них надалі перебував Державний Проектний Інститут.

17 квітня 1994 року, у п'яту неділю Великого Посту, відбулася інтронізація першого Єпископа Самбірсько-Дрогобицького Владики Юліяна, яку звершивм Отець і Глава Української Греко-Католицької Церкви Блаженніший Мирослав-Іван Кардинал Любачівський. Йому співслужили Високопреосвященніший Владика Володимир (Стернюк), Преосвященніші Владики Іван (Мартиняк), Єпископ Перемишльсь-

Папський Нунцій в Україні Антоніо Франко, Високопреосвященніший Владика Володимир (Стернюк), Михаїл (Сабрига), Єпископ Тернопільський та інші, під час інтронізації Єпископа Самбірсько – Дрогобицького Владики ЮліянаВороновського

кий, Филимон (Курчаба), Єпископ-Помічник Львівський, Михаїл (Сабрига), Єпископ Тернопільський, Михаїл (Колтун), Єпископ Зборівський та Іван (Маргітич), Єпископ-Помічник Мукачівський. На урочистостях був присутній Папський Нунцій в Україні Високопреосвященніший Антоніо Франко, представник єпископату Римо-Католицької Церкви.

Управління Самбірсько-Дрогобицької Єпархії розмістилося у курортному містечку Трускавець, що за 7 км від Катедри. А прилеглі приміщення навколо нашого храму після затяжних переговорів у зруйнованому стані повернули Церкві. На даний час в одній частині комплексу розмістився другий корпус Дрогобицької Єпархіальної Семінарії, а в іншій – парафіяльний центр.

На початку 1990-х років парафія купила будинок по вул. Гончарській, який сьогодні використовується як адміністративний і навчальний корпус семінарії.

При парафії під проводом о. Мирона Бендика діють курси катехитів, дяків та мала семінарія. З приходом Владики Юліяна до Дрогобича ці курси переросли у факультети (відповідно катехитичний і дяківсько-регентський) Єпархіального Інституту, а мала семінарія діє під егідою Богословського факультету цього ж Інституту.

29 лютого 1996 року сотрудником до Катедри був призначений о. Роман Гринаш. 14 березня цього ж року оо. Тарас Кусьпісь і Мирослав Кізима були звільнені від виконання обовязків сотрудників нашого храму і призначені адміністраторами відповідно у храми Успення Пресвятої Богородиці та Святих Володимира та Ольги м. Дрогобича, які знаходяться у стані будівництва.

16 червня 1996 року відбулося у нашому храмі єпархіальне святкування Ювілею 400-ліття Берестейської Унії. У переддень його служився екуменічний акафіст до Пресвятої Богородиці. У ньому взяли участь Преосвященніші Владики Юліян, наш Ординарій, Любомир (Гузар), Екзарх Києво-Вишгородський та Ігор (Ісіченко), Єпископ Харківський і

Одні з перших ієрейських свячень у Катедральному Соборі Пресвятої Трійці

Полтавський УАПЦ. Святкову архиєрейську Літургію з нагоди Ювілею очолив Владика Юліян (Вороновський), Єпископ Самбірсько-Дрогобицький. Йому співслужили Владики Любомир (Гузар), Софрон (Дмитерко), Софрон (Мудрий), Павло (Василик), Михаїл (Колтун). На урочистостях був присутній Папський Нунцій в Україні Високопреосвященніший Антоніо Франко та Преосвященніший Маркіян Трофимяк, представник єпископату Римо-Католицької Церкви.

Із вересня 1996 року з благословення Патріарха Мирослава – Івана Владика Юліян відкрив у Дрогобичі на базі Като-

хитичного Інституту Єпархіальну Духовну семінарію. Її першим ректором призначено о. Мирона Бендика, звільнивши його із завідателя храму Пресвятої Трійці. Уряд ректора Катедрального Собору 2 жовтня 1996 року було покладено на о. прот. Тараса Гарасимчука, канцлера Самбірсько-Дрогобицької Єпархії. А відразу ж у листопаді Владика призначив ще одного сотрудника - о. Івана Паньківа.

Перша Сповідь та урочисте Причастя у парафії

У серпні 1998 року був звільнений із сотрудника Катедри о. Роман Гринаш і призначений адміністратором сіл Новошичі і Бистриця та деканом Мокрянського деканату. А о. Іван Паньків обійняв посаду декана Дрогобицького міського деканату. У липні 1999 року до нашого храму був призначений сотрудником о. прот. Павло Кіндратишин, а з листопада 2000 року обов'язки протодиякона виконує Микола Рик.

Наша парафія мала нагоду витати у себе на архиєрейських богослужіннях Владик Івана (Маргітича), Софрона

(Мудрого), Михаїла (Колтуна), Андрія (Сапеляка), Любомира (Гузара) та Юліяна (Гбура), Михаїла (Гринчишина).

20 січня 1999 року наша парафія прощалася із бл. п. о. прот. Василем Колядою, тіло якого похоронено на цвинтарі по вул. Трускавецькій.

Величавим тижневим святкуванням відзначався 10-літній Ювілей повернення нашого храму у лоно УГКЦ. У даних урочистостях були задіяні всі греко-католицькі громади нашого міста на чолі зі своїми священиками. Глибокі духовні науки з цієї нагоди голосив о. Ярослав Приріз, ЧНІ. У неділю (5 грудня), очолив і виголосив проповідь Преосвященніший Любомир (Гузар), Єпископ-Помічник Глави УГКЦ з делегованими правами. У Літургії серед чисельного духовенства і вірних брав участь о. прот. Маркіян Охримович, підпільний священик, довголітній в'язень, на даний час емерит. Владика Юліян виголосив подячне слово. Силами парафії був проведений величавий концерт.

3 вересня 2000 року при нашому храмі відбулося святкування Ювілею 2000-ліття Різдва Христового. Очолював святкову Літургію і виголосив проповідь Високопреосвященніший Владика Іван (Мартиняк). Йому співслужили Владики Юліян (Вороновський), Михаїл (Сабрига), Василій (Медвіт), Михаїл (Колтун), Софрон (Мудрий) та Станіслав (Падевський) від Римо-Католицької Церкви. Після Літургії відбулося посвячення величавого пам'ятника, здвигненого владою і громадськістю міста на честь Великого Ювілею. У посвяченні взяв участь також Преосвященніший Феодосій (Пицина), керуючий справами Дрогобицько-Самбірської Єпархії УПЦ КП. Пополудні відбулася академія і концерт у місцевому драмтеатрі, а увечері — естрадний концерт на головному майдані міста.

Напередодні, у суботу (2 вересня) після Вечірні, відбулося освячення Катедрального Собору Пресвятої Трійці м. Дрогобича після капітального ремонту і розпису стін у середині храму. Освячення здійснив Митрополит Перемишльсько-Варшавський Іван у співслужінні з Ординарієм нашої Єпархії та Владикою Іваном (Маргітичем) із Закарпаття.

Блаженніший Любомир під час Літургії у Катедрі. 5 травня 2001 р.

Ремонти були зроблені стараннями Преосвященнішого Юліяна і настоятеля храму о. митр. прот. Тараса Гарасимчука, економа Єпархії о. прот. Василя Копичина та сотрудників оо. прот. Івана Паньківа, Мирослава Соболти і Павла Кіндратишина. Крім пожертв парафіян на реставраційні роботи велику частку вклали наш Ординарій Владика Юліян (Вороновський), благодійні допомогові організації "Церква в потребі", "Реновабіс" із Німеччини та Римська Курія.

Стінопис храму виконували майстри: Ігор Орищак, Євген Хруник, Сергій Булко, Ігор Леськів, Дмитро Садовий, Петро Кемпа, Микола Запевич, Остап Гірник та Степан Хруник.

У суботу, 5 травня 2001 року на святкування 65-ліття уродин Владики Юліяна до Катедри Самбірсько-Дрогобицької Єпархії прибув Їх Блаженство Блаженніший Любомир (Гузар), недавно обраний Отець і Глава УГКЦ. Його вітали: Преосвященніший Юліян, Єпископ Самбірсько-Дрогобицький; Всесвітліший митр. прот. о. Олексій Дем'яновський, парох с. Летні — від духовенства Єпархії; п. Олексій

Радзієвський, міський голова Дрогобича – від дрогобичан; преподобна сестра Вероніка (Хитра), ССНДМ – від монашества; пп. Орися Калічак і Марія Останіна – від катехитів та вчителів християнської етики; п. Микола Герета – від мирянства.

На вигаптувану хоругву Катедрального Собору майстриня Оксаною Заміховською, колишньою парафіянкою, склав свою пожертву п. Михайло Мацялко з родиною, художній керівник вокально – інструментального гурту "Соколи". Вигаптувані обруси пожертвувала народна майстриня, наша парафіянка п. Мирослава Кот. Посильні свої пожертви на реставрацію храму, хоругви та фелони складали наші парафіяни, мешканці Дрогобича, підприємці. Їм за це велике СПАСИБІ.

Свої однокімнатні помешкання офірували для нашої парафії одинокі парафіянки бл. п. Марія Садова та Любов Будинська. Нехай буде прийнята Богом їхня жертва.

Наші парафіяни є активними прочанами до відпустових місць, де Церква організовує відпусти з нагоди різних подій. Велелюдною була поїздка до Києва та Львова на зустріч із Святійшим Отцем Іваном-Павлом II, Папою Римським. Це не була лише поїздка, щоб побачити Папу, але щоб молитися з Ним і слухати повчання апостола Петра наших часів. А особливо, щоб прийняти великий дар: проголошення Блаженними мучеників, ісповідників та подвижників, серед яких вписані

Блаженні новомученики Дрогобицькі – єромонахи - Северіян (Бараник), Яким (Сеньківський) та Віталій (Байрак).

імена трьох єромонахів, які служили у нашому храмі, — Севериріяна (Бараника), Якима (Сеньківського) та Віталія (Байрака).

З цієї нагоди силами парафії була виготовлена ікона цих трьох священомучеників, яку написав художник, дрогобичанин п. Сергій Булко. З 29 на 30 червня 2001 року відбулося у нашому храмі чування, присвячене проголошенню Дрогобицьких новомучеників, під час якого було Їх Преосвященством Юліаном освячено дану ікону. У суботу 30 червня вшанувати новомучеників до нашого храму прибуло численне духовенство, понад 130 осіб, чернецтво та багато мирян. Святу Літургію очолював і виголосив проповідь місцевий Єпископ. Йому співслужили Преосвященніші Владики Северіян (Якимишин), Єпископ Нью-Вестмінстерський, Корнелій (Пасічний), Єпископ Торонтський та Лаврентій (Гуцуляк), Єпископ Едмонтонський із Канади. Святкування закінчилося святковим хресним ходом з іконою новомучеників навколо Катедри.

У день Престольного празника у 2001 році Владика Юліян освятив центральну ікону-мозаїку Пресвятої Трійці на фасаді храму, а 30 вересня, коли архиєрей обходив 15-ліття єпископської хіротонії, ним було освячено дві бічні ікони – мозаїки святих рівноап. Володимира та свмч. Йосафата. Велика подяка належиться всім жертводавцям на ту благородну справу. Третину всієї суми пожертвував особисто наш Єпископ, а виконавцями цих ікон-мозаїк були майстри Ярослав Баландюх і Ярослав Данилів.

У жовтні 2001 року для парафії, що діє при Катедральному Храмі, був призначений катехитом о. Віктор Коцеміра.

1 жовтня 2002 року Владика Юліян задовільнив прохання про зречення з уряду сотрудника катедрального храму о. прот. Павла Кіндратишина у зв'язку досягнення ним пенсійного віку.

При нашому храмі діють два дорослі хори: "Голос душі" (диригент п. Неля Кічкан) і "Дзвін" (диригент п. Ірина Захарій) та дитячо-молодіжний хор "Відлуння" із трьома віковими групами (художній керівник і диригент молодіжної групи п. Надія Бунь, диригент середньої групи п. Мар'яна Горак та молодшої – п. Ірина Стецьків). Довголітнім диригентом хору "Голос душі" була п. Євгенія Бернацька.

Священослужителі Катедрального храму Пресвятої Трійці (зліва на право): протодиякон Микола Рик, о. прот. Іван Паньків, о. митр. прот. Тарас Гарасимчук, ректор катедри, о. прот. Мирослав Саболта, о. Віктор Коцеміра. Жовтень 2002 р.

Молодіжний хор "Відлуння" побував із концертами на конкурсах і фестивалях духовного хорового співу у Києві, Львові, а також у Білорусі, Угорщині, Чехії, Польщі, Німеччині, Італії та Франції. Аудіокасети із акафістами, Божественною Літургією та іншими духовними творами у виконанні цього хору побачили світ і знайшли попит далеко за межами парафії і Дрогобича.

При нашій парафії діє Недільна Катехитична школа, в якій навчаються катехизму і літургійного співу понад 300 дітей. Парафіяльна молодь збирається у молодіжне братство. Також при парафії діють молитовні та харитативні братства. Маємо свою бібліотеку та відеотеку.

До парафіяльної ради належать пп. Василь Мроць, Володимир Янів, Олег Кончевич, Оксана Гарасимчук, Марія Мелько (бухгалтер і скарбник), Ірина Круглій, Орися Спільчак, Розалія Ступка, Зиновія Принди, Наталя Боян, Ірина Фариновіч (катехит).

Любов Савінова,
Музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

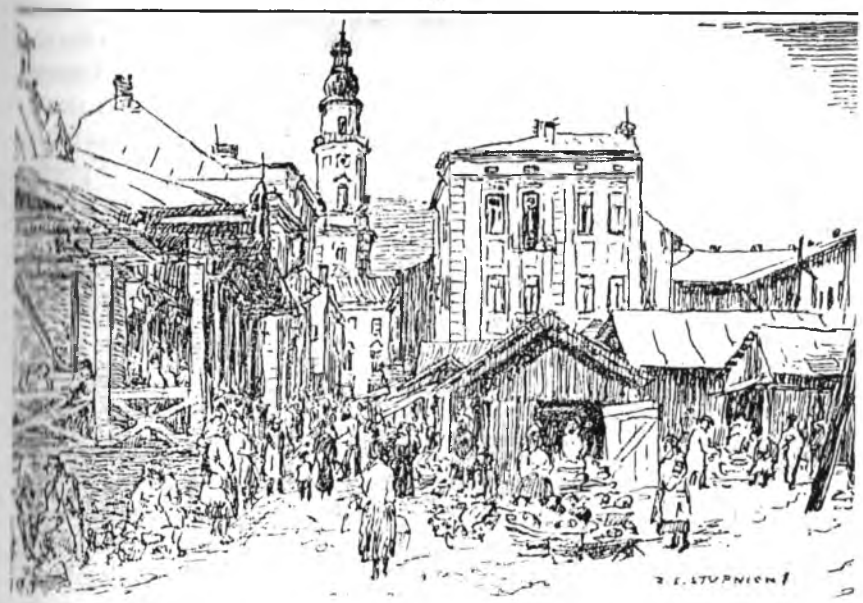
Церква Святої Трійці м. Дрогобича в дослідженнях

Сучасний Катедральний Собор Святої Трійці Самбірсько-Дрогобицької Єпархії в Дрогобичі має цікаву і давню історію.

Великих фундаментальних праць на цю тему ще немає, але протягом певного часу ряд дослідників займалися вивченням нашої минувшини, зокрема, історією виникнення церков на території давнього Дрогобича.

Одним із перших серед них був Венедикт Площанський (1834-1902), історик і публіцист москвофільського напрямку, редактор львівської газети "Слово" (1871-1887). Емігрувавши 1887 року до Росії, Площанський стає співробітником "Виленьской комисии для разбора древних актов" і цензором. Залишив праці з історії Холмщини, численні статті про Галицькі місцевості та ін. Цікавою є його праця "Королівське вільне місто Дрогобич", яка вміщена в "Науковом сборнике" літературного товариства "Галицько-русской матицы" і надрукована у Львові в друкарні Ставропігійського інституту в 1867 році російською мовою. Перевидання її здійснив Р. Пастух у 1991 році з власним перекладом на українську мову і вступним словом. Це своєрідна коротка хроніка середньовічного Дрогобича. Тут зафіксовані відомості про будівництво церкви Святої Трійці в межах міста (на Малому Ринку), про змагання міщан з королем Сігізмундом III, який то забороняв (1540 р.), то знову, дозволяв (1553-1556) будівництво цієї руської святині [1].

Спочатку церква Святої Трійці була лише дочірньою святоюрської парафії. Про неї згадує ще один дослідник історії Дрогобича Мсціслав Мсцівуєвський, професор, викладач



С. Студницький. Графіка поч. XX ст.
Малий Ринок у Дрогобичі. Кін. XIX ст.
(місце, перед яким розміщувалася давня церква Святої Трійці)

польської мови Дрогобицької державної польської гімназії імені Владислава Ягелли, у своїй праці "Z dziejow Drohobycza" (ч. 1), описуючи події у дрогобицькій церкві Св. Юра 1680 р.[2].

Про факт будівництва церкви Святої Трійці в Дрогобичі розповідає і відомий журналіст, довголітній редактор журналу "Світло" (Канада) – о. д-р Орест Купранець, ЧСВВ в дописі "Церковне життя Дрогобича й Дрогобиччини". Він зазначає: "Той самий король забороняє нашим вірним будувати церкву Святої Трійці в обсягу мурів міста, що її вже раніше бажали збудувати наші вірні. Суперечки у цій справі тягнулися далі, доки не дійшло до угоди-компромісу в 1555-1556 роках перед дрогобицьким старостою Іваном Стажеховським."[3].

У науково-популярному виданні Романа Пастуха (член спілки журналістів України) "Вулицями старого Дрогобича",

також подаються дослідження з історії давнього Дрогобича. Автор вважає дійсним факт існування старої церкви Святої Трійці на території Малого Ринку на основі досліджених матеріалів та неопублікованого листа-скарги міщан до суду, датованого 1902 роком. "Церква міська парафіяльна Святої Трійці, яка була у віданні світських пробощів, була там, де сьогодні знаходиться суд карний і кримінал. Доказом цього є труни, кості і черепи померлих наших прадідів, повикопуваних тепер при закладанні рур газових, які валяються в болоті і топтані ногами" [4].

Цей же автор у довіднику "Дрогобич давній і сучасний" подає точну дату спорудження церкви Святої Трійці на Малому Ринку – 1555 р., яка була розібрана в середині XIX ст.[5].

Професор Дрогобицького педуніверситету імені І. Франка Михайло Шалата згадує про будівництво старої церкви Святої Трійці в промові на ювілейному вечорі, присвяченому 900-річчю м. Дрогобича: "...Жигмонт Август наказав дрогобицькому старості Яну Стажеховському припинити будівництво, бо мовляв "руської церкви дотепер в місті не було" [6].

Дрогобицький краєзнавець Мирослав Гаврилюк у статті "Доля дрогобицьких храмів під час совєтської окупації" пише: "Найдавніші відомості про будівництво церкви Святої Трійці в межах укріпленого міста, тобто в центральній його частині, датується 30-ма роками XVI ст. У XVIII ст. церква Святої Трійці, яка знаходилася там, де тепер овочевий магазин на Малому Ринку, стала ветхою, тому її розібрали..."[7]

Цей же автор у статті "Історична топографія середньовічного Дрогобича" зазначає: "У 1535 р. парох церкви Св. Юра домігся у польського короля дозволу на побудову церкви Святої Трійці в межах укріпленого міста, будівництво якої було завершене в 1555 р." [8].

Значний вклад у дослідження історії середньовічного Дрогобича вніс у своїх працях академік Ярослав Ісаєвич. Ще працюючи над кандидатською дисертацією "Місто Дрогобич в XVI-XVIII ст. ", опублікував декілька статей на цю тему, які

розміщені в збірниках наукових матеріалів Інституту суспільних наук АН України та окремих виданнях.

У статті "Проблеми дослідження історії середньовічного Дрогобича у працях Я. Ісаєвича" Івана Кутняка та Леоніда Тимошенка підтверджено "...факти боротьби міщан за дозвіл на побудову церкви руського (православного) обряду в міській смузі в XVI ст. Проте, незважаючи на заборону та перепони, в центрі міста з'явилась церква Святої Трійці."[9].

Кандидат історичних наук Леонід Тимошенко (ДДПУ імені І. Франка) та Л. Царьова (Львів) у дослідженнях "Документи до історії міжконфесійних стосунків у Дрогобичі в XVI ст." подають цікаві матеріали, що стосуються будівництва церкви Святої Трійці в XVI ст. у Дрогобичі. Тут зазначена полеміка М. Грушевського та А. Прохазки щодо дозволів чи вето польських королів на будівництво руської церкви в межах міста. Але, "...незважаючи на заборону, дрогобицьким русинам вдалося завершити спорудження церкви. Новозбудована церква Святої Трійці розміщувалась в районі Малого Ринку. У 1906 р. М. Грушевський публікує третій документ – грамоту короля Жигмонта Августа від 7 червня 1555 року, якою церква Святої Трійці прилучалася до заміської церкви Св. Юрія, а священик С. Терлецький одержував підтвердження своїх прав на неї... Очевидно поява церкви Святої Трійці в центрі Дрогобича піднесла значення міста як релігійного центру Перемишльської Єпархії."[10].

У своєму наступному дослідженні "Візитаційні описи дрогобицьких церков 1764 року" Леонід Тимошенко підсумовує: "Дуже цінною є інформація про церкву Святої Тройці – єдину руську церкву в межах пізньосередньовічнього міста, яка була заснована в XVI ст. Дотепер були відомі лише обставини її заснування в XVI ст., а також деякі деталі історії, пов'язані з Хмельниччиною. Відомо також, що стара церква Святої Трійці розміщувалась в районі Малого Ринку (де зараз подвір'я міської друкарні і крамниця). Власне, опису самої церкви ми не бачимо, бо в 60-их роках XVIII ст. вона вже занепала і, мож-

ливо, не мала жодної оздоби. Візитатор докладно зупинився на причинах її покривдження та нищення. Це, по-перше, відокремлення приписаної до неї дочірньої каплиці Св. Йосафата на Задвірньому передмісті, яка відібрала від матірньої церкви передміських парафіян і церковних селян. По-друге, центр міста заселили євреї, які, очевидно, витіснили русинів. Злиденність церкви була такою великою, що візитатор забув навіть вказати ім'я пароха, перерахувавши його податки та збитки." [11].

У самих "Візитах церков дрогобицького деканату, проведених згідно Конституції дня 14 травня 1764 року і виданих у Валяві дня 9 травня 1765 року" в опрацюванні Л. Тимошенка про долю церкви говориться так: "Місто жиди цілковито заселили, нема кому її відновити, "вже тільки місце, де була Троя", і шкода, о Боже, гарної будови"[12].

Працівник регіонального музею в Бжозові (Польща), магістр Беата Бодзьох-Казновська в праці "Cerkwie w Drohobyczu w latach 60-tych XVIII wieku" зазначає: "Формально найдостойнішою з них була міська святиня під назвою Святої Трійці, що виконувала функції церкви деканату. Згідно візитації з 1761 року вона була збудована близько 150 років тому як будівля з гарною структурою. Фактично, однак, переживала поважні клопоти економічні... В 1760 році членами парафії Святої Трійці було 80 дрогобичан на передмісті Задвірнім."[13].

Короткий підсумок відомостей про досліджувану церкву Леонід Тимошенко робить у статті "Помяник дрогобицької церкви Святої Трійці". Тут йдеться і про обставини її зведення в XVI ст. на Малому Ринку, початкове прилучення до Святоюрської церкви, одержання статусу незалежної (в останній третині XVI ст.). Пізніші дані про церкву відносяться вже до XVIII ст., що взяті з візитаційних описів, аргументує факти занепаду церкви в 60-х роках XVIII ст.[14].

Микола Бевз, кандидат архітектури, доцент національного університету "Львівська політехніка" та Василь Петрик, викладач кафедри всесвітньої історії ДДПУ імені І. Франка, у спі-

С. Студницький. Графіка поч. XX ст.
Церква Св. Юра у Дрогобичі. XV-XVII ст.

льній роботі "Дрогобич на карті Ф. фон Міга" стверджують, що "одним з найбільш давніх картографічних джерел, що досить детально фіксують стару планувальну структуру міста, є зображення Дрогобича на карті Галичини кінця XVIII ст. – так званій "карті Міга". Фрагмент цієї карти опублікований вперше. Під пунктом 3 значиться стара церква Святої Трійці на Малому Ринку, яка проглядається на карті як зображення Хреста [15].

Роман Пастух у путівнику "Вулицями старого Дрогобича" пише: "Мабуть до початку 60-х років XIX ст. ветхе приміщення церкви разом з приналежними їй будівлями і земельною ділянкою продали на ліцетації (аукціоні), а виручені кошти передали релігійному фонду" [16].

Подальша доля церкви Святої Трійці пов'язана з храмом кармелітського монастиря.

Як зазначає В. Площанський у вже згадуваній праці: "Церква монастиря і приходства матрична Святої Трійці перероблена міськими стараннями з костелу по-кармелітського не являє в своїй архітектурі бажаного ансамблю із внутрішнім обряду відповідним виглядом; схід і захід перебігають тут природні собі межі. Всередині являє церква зі своїм іконами ново живописними приємний вигляд, зовнішня сторона церкви ще в той час доволі запущена. На дзвінничній вежі, з'єднаній з церковним приміщенням, видно один дзвін 1725 р., литий для церкви давньої Святої Трійці, один встановлений 1853, один 1865"[17].

У церковній інвентарній книзі є запис, який стосується церковних дзвонів:

"Три звоны—два велики—одын малый– и сигнатурка на церкві.—

На найбольшом звоні суть три образи: Пресв. Тройци—св. Николая—и Преображеніе. На горі сего звона написъ: "создань звонъ сей до храма Святои Живоначальнои Тройци града Дрогобича року Божаго 1725 місяца Октобрія" - на долині написъ: "за старанемъ славетныхъ П.П. Брацтва Храма тогожъ".

На середущом звоні суть три образи: образъ св. Михаіла и при том написъ: "величаемъ тя врхангеле Христовъ Михаіле и чтемъ образ твой святый" - дальше два образы Матери Божой, одинъ: Матеръ Божа на місяці, а другій: Матер Божа клячучи молиться, між тими образами написъ: "Józef Pełczyński w Kałuszu roku pańskiego 1865".

На маломъ звоні есть крестъ—а на горі написъ: "wylany w pracowni Goffliemera Wilhelma R. B. 1874" [18].

Крім вищезгаданого дзвона, зі старої церкви Святої Трійці, очевидно були передані й інші церковні цінності. Серед них ікона "Стрітеніе" – показовий приклад українського барок... має авторський підпис " іконописец ієрей Василий Глебкевичь, п.і.к. 1740"... Цей твір був виконаний як складова час-

С. Студницький. Графіка поч. XX ст.
Церква Святої Трійці у Дрогобичі.

тина – головною іконою в неіснуючому вже тепер вівтарі. А потрапила вона з церкви Святої Трійці м. Дрогобича в фонди ДКМ (Дрогобицького краєзнавчого музею) в 1988 році"[19]. Про неї говорить Лев Скоп, викладач Львівської академії мистецтв, художник-реставратор музею "Дрогобиччина" у статті "Дрогобицький іконописець XVIII ст. о Василій Глібкевич".

У збірці музею "Дрогобиччина" знаходиться ікона "Трійця Старозавітня", виконана в 70-их роках XVI ст. відомим малярем з Самбора Федуском, яка на думку Л. Міляєвої (доктора мистецтвознавства) та художника-реставратора музею Л. Скопа була, очевидно, храмовою іконою в церкві Святої Трійці м Дрогобича [20].

Нещодавно для музею була подарована п. Й. Йосифівим ікона "Богородиця з Йосафатом" др. пол. XVIII ст. Вона вже реставрована і, на думку художника-реставратора музею

"Дрогобиччина" Л. Скопа, належить пензлю Петра Метельського. Раніше знаходилася в каплиці св. Йосафата Кунцевича на Задвірньому передмісті Дрогобича (про цю каплицю було згадано раніше).

Минулого року колекція "Стародруків" музею "Дрогобиччина" поповнилася унікальним експонатом (зі збірки Ю. Корчинського), який завідуюча художнім відділом Л. Косаняк описала у статті "Рукописний Ірмолой 1724 року з дрогобицької церкви Святої Трійці": Зберігся Ірмолой не в найкращому стані... З огляду на стан збереження дрогобицького Ірмолоя, дослідивши його маргінальні записи, з'ясовуємо, що переписувачем рукопису був дяк церкви Святої Трійці Іван Селецький, він же і попович (диякон), котрий працював над книгою у 1724 році, очевидно, для своєї практичної діяльності..."[21].

У власній бібліотеці професора дрогобицького педуніверситету імені І. Франка Михайла Шалати зберігається цікавий рукопис першої третини XVIII ст. "Книга усопших парафіян міської дрогобицької церкви Святої Іженачальної Трійці". Про цей факт говорить Євген Пшеничний, кандидат філологічних наук, доцент ДДПУ ім. І. Франка, у повідомленні "Свідки минулого...", що друкувалося в "Тезах доповідей міжвузівської краєзнавчої науково-практичної конференції "900 років Дрогобичу: історія і сучасність" [22].

Цей пом'яник детально опрацьовано і описано Леонідом Тимошенком у праці "Пом'яник Дрогобицької церкви Святої Трійці". Автор публікує цікаві відомості про священослужителів цього храму та інших місцевих церков, про фундації на церкви та ін. Найбільшою цінністю пом'яника, як вважає автор, є його іменний потенціал [23].

Ще слід згадати про одну ікону, яка була передана в 1987 році (згідно актів прийнятгя) до музею "Дрогобиччина" з церкви Святої Трійці. Зараз вона знаходиться в експозиції художнього відділу музею. Це ікона "Преображення" кінця XVIII, початку XIX ст. невідомого автора. Очевидно вона не має відношення до старої церкви Святої Трійці, тому що кінець

XVIII, поч. XIX ст. були дуже важкими (в матеріальному відношенні) для існування церкви.

Дослідник історії Дрогобича Мстіслав Мстівуєвський (про якого вже було згадано в тексті) у виданні "Krolewskie wolne miasto Drohobycz" лаконічно описує історію побудови монастиря і костелу оо. Кармелітів, які пізніше були передані оо Василіянам (а церква одержала назву Святої Трійці): "Діяльність монастиря сягала XVI ст., коли Ян Станіслав на Косцюрках, Косцюрек Бекерський разом з дружиною, вирішив відкрити в Дрогобичі монастир оо. Кармелітів. На ту ціль він офірував поле, городи, фільварок біля міської Стрийської брами. ...Грунти, подаровані Бекерським не надавалися на будову монастиря, бо знаходилися за міськими валами. Староста Хомпитовський подарував пусту площу всередині міста, а Бекерські у 1700 р. почали будівництво. У 1721 р. Е. Михайловський і Я. Винницький подарували оо. Кармелітам частину поля, збільшивши їх площу... У 1789 році австрійський цісар Йосиф II ліквідував монастир і закрив костел. Через рік уряд призначив його на греко-католицьку церкву...Після розв'язання конвенту монастирський будинок зараховано до релігійного фонду, в 1802 році місто купило його і призначило на сільний та гірничий уряд. Пізніше були там магістрацькі приміщення, виховний заклад для військових хлопців, а з 1813 року передано його оо. Василіянам з умовою утримання загальноосвітньої школи.

Після передачі кармелітського костелу оо. Василіянам, з нього було вилучено барокові прикраси, стіни помальовано і прикрашено іконами святих. Нині до найцікавіших речей у цій святині належить гарний різьблений великий вівтар з гарним образом і дерев'яний, також різьблений, іконостас."[24].

Цей же автор, але в іншій книзі "Z dziejow Drohobycza" знову повертається до історії побудови костелу і монастиря оо. Кармелітів та передачі його оо. Василіянам [25].

Пізніші дослідники церковного життя на Дрогобиччині не раз зверталися до вищезгаданого автора у своїх працях.

Зокрема о. др. Орест Купранець, ЧСВВ у дослідженні "Церковне життя Дрогобича і Дрогобиччини" говорить про закриття кармелітського монастиря і костелу. "Покармелітську церкву і монастир названо іменем Святої Трійці... Головна окружна школа при Свято-Троїцькому монастирі втішалося високим рівнем навчання... З-посеред визначних учнів, які вчилися у тій школі, треба, без сумніву, назвати Івана Франка, який вчився в шкільних роках 1864-67, де був теж відзначений найвищою похвалою в т. зв. "Золотій книзі найкращих учнів..." З інших визначних постатей, учнів тієї школи не можна не згадати першого українського єпископа в Америці – владику Сотера Ортинського та першого українського архиєпископа в Канаді – Високопреосвященного Василія Ладику" [26].

О. Михайло Ваврик, ЧСВВ у статті "Серед шиб і рафінерій" поряд з іншими цікавими дослідженнями подає опис Святотроїцької святині, яка "...звертається до міського Ринку масивною фасадою тринавної будови в романському стилі з квітчастою розетою над середнім входом і статуями святих у високих нішах. Унутрі була вона багато випосажена зіграними стилево престолами, двоярусним іконостасом, розмальованим М. Сосенком, високою проповідальницею та всім церковним устаткуванням включно до газового огрівання зимовою порою... Іззовні церковний будинок був у 1930 роках витинкований на біло, а монастир унутрі основно перебудований та помальований. Вкінці й монастирський город, що давніше служив для забави шкільної дітвори, був поширений на прилеглу, виміняну від міста площу, та обведений високим муром так, що Святотроїцький монастир перед Другою війною уявляв собою правдиву українську твердиню в самому польсько-жидівському центрі Дрогобича" [27].

Про відвідини монастиря оо. Василіян розповідає відомий журналіст, редактор "Нової зорі", громадський і політичний діяч Осип Назарук у дописі "По наших монастирях: у Дрогобичі". Серед іншого інформативного матеріалу є такий: " Зверху обдряпаний, але внутрі робить могутнє і гарне враження... Розмальований рефектар..., стіна, де замуровано Зельмана..., великанський образ Святої Трійці..., образ "малого Ісуса приносять у храм" - єрея Василя Глібкевича,.. Велика бібліотека, яка щойно порядкується..., каталог кращих учнів, серед яких Іван Франко...".

"Церква Святої Трійці цілком примикає до монастиря і є перехід з монастиря до неї... Історія сеї церкви сягає XVI ст. і пов'язана первісно з іменем Кармелітів... Вона темна. Переважає краска цегляста... дубовий іконостас... Сабарая і... Голембйовського, образи в самім іконостасі малював... Сосенко..., цілу церкву малювали подруги Бала і Балова..., церква намальована у візантійськім стилі..., образи в трьох вівтарях німецької роботи,.. вітражі, лише в великих хрестах на цілі вікна: золотисте листя в зеленім обрамуванні..." [28].

Штрихи з історії церкви Святої трійці зазначає і Роман Пастух в книзі "Вулицями старого Дрогобича", покладаючись на М. Мсцівуєвського. Згадує про "нормальну", тобто чотирикласну школу, де вчився І. Франко, як вже було згадано вище, а трохи раніше цю школу закінчив інший український письменник – Степан Ковалів... У 1911 році передова українська громадськість Дрогобича встановила на церкві пам'ятну дошку... до сторіччя від дня народження М. С. Шашкевича – українського письменника, організатора та керівника "Руської трійці" [29].

Мирослав Гаврилюк в розділі "Церква Святої Трійці" статті "Доля Дрогобицьких храмів під час совєтської окупації" говорить теж про перебудову кармелітського монастиря на український лад, про зняття двох готичних стрільчатих веж, встановлення дзвонів. "Інтер'єр храму прикрасили настінними розписами та іконами високої мистецької вартості . Спорудили вівтарі (4), Царські врата, іконостас з іконами пензля художника М. Сосенка, виготовили сповідальниці, проповідницю, балюстраду, лави, шафи, тетрапод, придбали дорогоцінні хоругви (18), фелони (20), ювелірної роботи чаші, монстранцію, свічники, хрести, книги..." [30].

Іконостас церкви Святої Трійці роботи М. Сосенка досліджувала мистецтвознавець Л. Гулевич. У своїй роботі

"Іконостас церкви Святої Трійці в Дрогобичі" вона зазначає, що виготовлений він був у 1907-1909 рр., про що є запис в господарській книзі монастиря оо Василіан. "Замість традиційної для галицьких храмів, сформованої ще в XVIII ст. багатоярусної стіни з повним набором ікон кожного ярусу, що майже повністю закривала вівтарну частину церкви, в церкві Святої Трійці бачимо невисоку перегородку з трьома рядами ікон, що тяжіє своїми формами до низьких ранніх українсько-візантійських іконостасів. Замість популярних на той час барокових чи ренесансних мотивів в оздобленні іконостаса, львівський різьбяр А. Сабарай та місцевий майстер Голембйовський, що співпрацювали із Сосенком, виконали тут дерев'яну різьбу, опираючись на орнаментику гуцульських та бойківських хат і предметів селянського побуту..." [31].

Молодий дрогобицький історик Юрій Стецик (ст. лаборант Науково-дослідної лабораторії археології та краєзнавства ДДПУ імені І. Франка) зробив цікаве дослідження " Причини до історії монастирів дрогобиччини", в якому звертається і до історії кармелітського монастиря в Дрогобичі. Зазначає, що "усі дрогобицькі парафії сконцентрувалися в одну навколо покармелітського костелу, який із 1790 року став василіянською церквою Святої Трійці". Окрім цього, зазначає цікавий факт: "Католицька громада міста спробувала через суд повернути церкву Святої Трійці... Однак суд не задовольнив позов католиків, з огляду на безпідставність їх претензій за давністю літ".[32]

Автори Андрій Петрик (ст. лаборант Науково-дослідної лабораторії археології та краєзнавства ДДПУ ім. І. Франка), Василь Петрик (викладач кафедри всесвітньої історії ДДПУ ім. І. Франка), Леонід Тимошенко (кандидат історичних наук) у колективній праці "Проблеми та перспективи історико-археологічних досліджень Дрогобича" підсумовують результати археологічних досліджень, що проводилися в Дрогобичі. "Можливість поглянути на культурний шар середньовічного міста з'явилася у 1999 році в ході проведення земляних та будівельно-ремонтних робіт при фундаментах церкви Святої Трійці, спорудженої 1700-1709 рр., як монастир кармелітів. М.

Церква Святої Трійці на листівці поч. XX ст.

Мсцівуєвський вважає, що історія цього монастиря сягає XVI ст., але численні акти городських і земських судів засвідчують діяльність монастиря в кінці XVII – на початку XVIII ст. Дається перелік археологічних знахідок, а також зазначається, що "численні фрагменти вінчиків та денець чорновипаленої та поливаної кераміки підтверджують джерельні дані щодо спорудження храму в кінці XVII – початку XVIII ст. Авторами представлена карта розміщення історико-архітектурних пам'яток Дрогобича XIX-XX ст. [33].

Слід згадати про братства, що діяли практично при кожній церкві. Вони ставили собі насамперед релігійно-благодійні завдання: дбали за свої храми та їх обслуговування, влаштовували громадські богослужіння, місцеві церковні урочистості, братські обіди, допомагали бідним і хворим братчикам, ховали їх на гроші спільної каси, що складалися із внесків членів, організовували шпиталі, школи та ін." [34].

Першим вітчизняним дослідником історії дрогобицьких братств був Я. Ісаєвич. Його дисертація "Місто Дрогобич в XVI-XVIII ст." не була опублікована, але в авторефераті цієї

роботи він зазначає: "Перші відомості про братства в Дрогобичі ми маємо з початку XVII ст. ..., братства, які існували при шести дрогобицьких церквах, об'єднували практично все православне населення...". "В XVII-XVIII ст. школи, які знаходилися в спеціально відведених для цієї мети будинках, були організовані при дрогобицьких братствах". "З діяльністю братств пов'язаний також розвиток в Дрогобичі в XVII-XVIII ст. живопису й народної дерев'яної архітектури. Таким чином братства мали благотворний вплив на культурне життя міста, сприяючи його піднесенню на більш високий рівень" [35].

У монографії "Братства та їх роль в розвитку української культури XVI-XVIII ст." Я. Ісаєвич згадує і дрогобицькі братські школи: "...в Дрогобичі у XVIII ст. було не менше трьох шкіл – при братствах Юрському, Трієцькому та Чеснохрестському" [36].

У статті "Проблеми дослідження історії середньовічного Дрогобича у працях Я. І. Ісаєвича" Іван Кутняк та Леонід Тимошенко зазначають: "Усупереч опору духовенства братствам вдалось поставити його під свій контроль, зокрема здійснити принцип виборності духовенства прихожанами. Вони боролись проти засилля католицизму, за розвиток національної культури, відкривали школи та шпиталі" [37].

У дослідженнях Л. Тимошенка "Хмельниччина і міщансько-селянське повстання" підкреслюється роль братств у боротьбі проти поляків: "Провідна роль у цій боротьбі, вірогідно, належала церковним братствам, які гуртували навколо себе опозиційне населення і , поширюючи освіту і науку, сприяли зростанню національної свідомості... Траба сказати, що рання історія дрогобицьких братств залишається дослідженою не до кінця, незважаючи на наявність цікавих джерел. Не зовсім з'ясованою є і роль братчиків у національному рухові XVI-XVII ст., хоча відомо, що братства листувалися з іншими братствами і культурно-освітніми діячами. Так у 1627 році дрогобицькі братчики надіслали листа перемишльському братству Святої Трійці..., припускаємо, що у згаданому посланні уміщували заклики до гуртування сил" [38].

Свій характер українські братства зберігали до XVIII ст. З часом вони занепали, або перетворилися на чисто церковні братства, які мають на меті дбати за красу церков і богослужіння [39].

Література:

1. Площанський В. Королівське вільне місто Дрогобич. — Дрогобич: Бескид, 1991. — С. 5,15,17.
2. Msciwujewski M. Z dziejow Drohobycza. – Cz. I. - Drohobycz, 1935. — С. 97
3. Дрогобиччина – земля Івана Франка. - Т.1. — Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1973 С. 147.
4. Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича. — Львів: Каменяр, 1991. — С. 18.
5. Пастух Р. Дрогобич давній і сучасний (У датах, подіях, фактах). — Дрогобич: Відродження, 2002. — С. 18.
6. Дрогобиччина – земля Івана Франка. — Т. 4. — Дрогобич: Відродження, 1997. — С. 15.
7. Там само. С.402.
8. Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип. 3. — Дрогобич: Вимір, 1998. – С. 168.
9. Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип. 1. — 1995. — С. 36.
10. Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип. 2. — 1997. — С. 22.
11. Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип. 4. — 2000. — С. 399-400.
12. Там само. С. 408.
13. Там само. С. 413.
14. Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип. 5. — 2001. — С. 276-277.
15. Там само. С. 330,334,335.
16. Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича. — С. 18.
17. Площанський В. Королівське вільне місто Дрогобич. — С. 44.
18. Церковный Инвентаръ. Книга Дрогобицької парафії Св. Трійці, Дрогобицького деканату, Перемишльської Єпархії (поч. XX ст.) - Фонди музею "Дрогобиччина" — С. 3.
19. Газета "Бойки", видання науково-культурологічного т-ва, "Бойківщина" — Дрогобич, 1992. — С. 10.

20. Скоп Лев. Особливості Самбірської школи іконопису XVI ст.// Київська Церква. — № 5,200. С. 89.

21. Сакральне мистецтво Бойківщини, П'яті читання пам'яті М. Драгана. — Дрогобич-Львів: Логос, 2001. — С. 80-100.

22. 900 років Дрогобичеві: історія і сучасність. Тези доповідей міжвузівської краєзнавчої науково-практичної конференції. — Дрогобич, 1991. — С. 55-56.

23. Дрогобицький краєзнавчий збірник. — Вип. 5. — 2001. — С. 276-295.

24. Msciwujewski M., Krolewskie wolne miasto Drohobycz? Lwow-Drohobycz? 1929. — С. 19-20.

25. Msciwujewski M. Z dziejow Drohobycza. Cz. II. — Drohobycz, 1939. — С. 16-19,68.

26. Дрогобиччина – земля Івана Франка. — Т. 1. — С. 149-151.

27. Дрогобиччина – земля Івана Франка. — Т. 3. — 1986. — С. 74.

28. Назарук Осип. По наших монастирях: у Дрогобичі. // Нова зоря. — рік IV 4.26(1226) Львів. Неділя 9 квітня 1939 р. — С. 9-11.

29. Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича. — С. 15,16.

30. Дрогобиччина – земля Івана Франка. — Т. 4. — С. 147.

31. Газета "Бойки", видання науково-культурологічного т-ва, "Бойківщина". — Дрогобич, 1992. — С. 10.

32. Дрогобицький краєзнавчий збірник. — Вип. 3. — С. 207-208.

33. Дрогобицький краєзнавчий збірник. — Вип. 4. — С. 49-51.

34. Енциклопедія українознавства. — Т. 1. — Львів, НТШ, 1993. — С. 173.

35. Исаевич Я. Город Дрогобыч в XVI-XVIII вв. // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — Львов, 1960. — С. 13,16.

36. Ісаєвич Я. Братства та їх роль у розвитку української культури XVI-XVIII ст. — Київ: Наукова думка, 1966. — С. 148.

37. Дрогобицький краєзнавчий збірник. — Вип. 1. — С. 37.

38. Дрогобицький краєзнавчий збірник. — Вин. 3. — С. 18-19.

39. Енциклопедія українознавства. — Т. 1. — С. 173.

Леонід Тимошенко

Давня дрогобицька церква Святої Трійці

Історія давньої дрогобицької церкви Св. Трійці, незважаючи на певну увагу до неї дослідників, вивчена вельми неповно. Загальновідомо, що вона розташовувалась на Малому Ринку[1]. Місцезнаходження церкви локалізується тепер за картою Ф. фон Міга (1779-1782)[2]. Добре відомі обставини її зведення в XVI ст., про які дискутували М.Грушевський і А. Прохазка[3]. 21.04.1540 р. Сигізмунд I заборонив будівництво руської церкви в межах пізньосередньовічного міста у відповідь на звернення міщан-католиків, оскільки церкви "раніше в цьому місті не існувало"[4]. Незважаючи на протести української громади Дрогобича, 20.01.1555 р. король наказав місцевому старості Я.Стажеховському зупинити будівництво церкви (грамота повторювала зміст заборони 1540 р.)[5]. І лише 7.06.1555 р. король дозволив будівництво, прилучивши міську церкву до заміської Св.Юрія і надавши її юріївському пароху Сенькові Терлецькому[6]. Поява церкви Св. Трійці, яка була розташована в районі Малого Ринку, піднесла значення міста як релігійного центру Перемишльської православної єпархії. Так, у джерелах 1578-1589 рр. Дрогобич виступає центром однойменного намісництва єпархії[7].

Спочатку церква Св.Трійці була лише дочірньою святоюрської парафії. В останній третині XVI ст. вона вже мала статус незалежної (наприклад, 1578 р. її священик Григорій (Юрій) Негребецький протестував у перемишльському громадському суді)[8]. 1606 р. священик Василь переписав у цій церкві "Бесіди Євангельські" Йоана Золотоустого[9]. У тестаменті отця Василя Терлецького, святоюрського пароха (1680 р.), мовиться про священика церкви Св. Трійці Сербиновського[10]. У подіях 1648 р. у Дрогобичі церква Св. Трійці згадується лише у зв'язку з "неблаговидним" вчинком її пароха, який

нібито викрав скарбницю, до котрої парохіяни знесли свої скарби напередодні штурму міста. Ім'я священика встановити не вдалося, рівно ж як і довести іншими джерелами вірогідність учинення злочину[11].

Наступні свідчення про церкву Св. Трійці відносяться вже до середини XVIII ст. і походять з її візитацій. Надзвичайно важливою є вказівка візитації 1761 р. про те, що церква була збудована близько 150 літ тому, тобто біля 1611 р[12]. Вважаємо цю дату недостатньо обгрунтованою, оскільки церкву звели у середині XVI ст. і навряд чи вона вистояла в ході лихоліть, викликаних Хмельниччиною і Руїною. Скоріше за все, міська святиня була відбудована в останній третині XVII ст., напередодні переходу Перемишльської єпархії до унії. Візитатори засвідчили її як будівлю з гарною структурою. Тепер уже добре відомий візитаційний опис церкви 1764 р., опублікований нами за фондами Перемишльського архіву[13]. Властиво, опису самої церкви ми не бачимо, бо в 60-х рр. XVIII ст. вона вже занепала і, можливо, не мала жодної оздоби. Візитатор докладно зупинився на причинах її покривдження та нищення. Це, по-перше, те, що від неї відокремилась дочірня каплиця Св.Йосафата на Задвірному передмісті, яка відібрала від матірної церкви передміських парохіян і церковних селян. По-друге, центр міста заселили євреї, які, очевидно, витіснили русинів. Злиденність церкви Св.Трійці була такою великою, що візитатор забув навіть вказати ім'я пароха, перерахувавши його податки та збитки. Важливо, що церква, не зважаючи на очевидні збитки і злиденність, залишалась деканською. Візитатор стверджував, що капелан при церкві "здавна був один як і зараз, але для нього нема жодного фундуша, ані поля, ані саду, ані навіть помешкання, муситъ тулитися по хлопських грунтах купних, платить сам громадські податки і катедратик, а парохії і грунту немає, крім лише мізерного акциденту кілька злотих на рік для мізерного утримання і одягу священика..."

Наприкінці XVIII ст. церква остаточно занепала[14], а з ліквідацією кармелітського монастиря вона була перенесена в приміщення його храмової будівлі, де розміщується й дотепер.

Інші джерела до історії церкви Св. Трійці періоду XVII-XVIII століть тривалий час залишалися невідомими. Нами досліджено пом'яник церкви Св. Трійці, який зберігається в архіві професора М.Шалати[15].

Місце розміщення давньої церкви Святої Трійці на карті Дрогобича

Зупинимось коротко на інформації пом'яника про церкву. На с.1 уміщено чорну сажеву печатку, діаметром 32 мм, легенда "Печать старшого брацтва при церквЬ святой Тройци въ Дрогобичи". Хронологічні межі датованих записів пом'яника – 1668 – 1836 рр.

У помянику розрізняється три структурні частини. Перша складається зі змісту і двох текстів літургійного характеру. На с. 13 уміщено розпорядження священикові церкви Святої Трійці щодо порядку та регламенту поминальних служб УКАЗ ІСПРАВЛЕНІЯ КАКО ПОДОБАЄТ ЛИТІЮ ТВОРИТИ. ЗА УСОПШИХ.

На с. 25-30 уміщена КНИГА УСОПШИХ ПАРАФІЯН ЦЕРКВІ МІСЬКОЇ ДРОГОБИЦЬКОЇ, ХРАМУ СВЯТОЇ

ІЖЕНАЧАЛЬНОЇ ТРОЙЦІ (друга структурна частина), розпочата 19 липня 1735 р. і закінчена 3 травня 1795 р. Книгу вели парохи Стефан та Іоан Староміські. Фактично, це найдавніша з відомих метрична книга Дрогобича[16]. На шести сторінках виявлено всього 14 записів, зроблених у хронологічній послідовності. Очевидно, це неповний перелік померлих парохіян церкви за вказаний час. Вибірковість і невелике число записів книги пов'язані з не вповні зрозумілими нам причинами. Записи, однак, є доволі цікавими, оскільки сповіщають про акти сповіді і причастя парохіян перед смертю, які здійснювали місцеві парохи. Так, міщанина Григорія Чупка сповідав і причащав 1735 р. отець Стефан Староміський, дидаскала Григорія Турадника зі Стрия 1765 р. — той же парох (вже як протоієрей); 1774 р. померлого отця Стефана сповідав і причащав отець Петро Метельський, парох П'ятницької церкви. 1795 р. помер святотроїцький парох Іоан Староміський, якого сповідав отець Андрій Кобринович із церкви Св.Юра.

На с.182 поминається родина Григорія Теслі з вказівкою, що саме він "храм сей будовал". Над заголовком проставлено дату – 1 травня 1714 р. Очевидно, тут ідеться чи про побудову храму, чи про дату запису (можливо, дату смерті). Враховуючи ту обставину, що майстер Григорій з Дрогобича відомий у літературі як будівничий церкви в с.Вовчому на Турківщині у 1680 р.[17], припускаємо, що церква Св.Трійці була збудована в останній третині XVII – на початку XVIII ст. Попередня споруда могла згоріти в лихолітті середини – другої половини XVII ст. Припускаємо також, що на місці спаленої церкви могла бути зведена тимчасова каплиця, в якій і зроблено поминальні записи XVII ст. Цікаво, що й книги двох дрогобицьких братств при церквах Св.Юра та Воздвиження також розпочаті в другій половині XVII ст[18].

Найдавніша згадка про святотроїцького пароха датована в пом'янику 1685 р. Урядував тоді в церкві Василь Ленкевич [19]. (с.159), який змінив померлого 7 березня того ж року Дмитра Сербиновського (с.302, запис недатований, приналежність о.Дмитра до церкви Трійці встановлено за згаданим тестаментом о.Терлецького). Дуже цінним є подальший розпис родини Ленкевичів, у котрому перераховуються спочатку імена ієреїв: Миколай, Іван, Василь і Матвій, які, очевидно, були предками отця Василя.

Церква Пресвятої Трійці. Фото поч. XX ст.

У пом'янику згадується також священик церкви Св.Трійці Олексій Поповецький (с.71), родич Стефана та Андрія Поповецьких і Михайла Поповецького, міського райці. Запис не має датування, а о.Олексій згаданий у маргіналії справа внизу. За характером і стилем письма запис відноситься, ймовірно, до кінця XVII – початку XVIII ст. "Ієрей Олексій" уміщений на наступній сторінці, в дописаній пізніше частині розпису родини Поповецьких (очевидно, запис зроблено вже після його смерті).

Наступна згадка священослужителя – вікарія церкви Св. Трійці Василя Медвежанського (с.139). Запис також не датований, на наступній сторінці уміщено дописаний пізніше поминальний запис ієрея Василія (іншим почерком). Уточнити час урядування о.Василя допомагає інформація про його участь 3

квітня 1691 р. в єпархіальному з'їзді в Самборі, який прийняв рішення про перехід до унії ("Bazyli Nieczwiedzanski", намісник дрогобицький)[20].

1774 р. датується запис родини священика церкви Св. Трійці Стефана Староміського, відомого нам ще з 1735 р. за метрикою і померлого 12 серпня того ж таки 1774 р. (с.287). Отже, о.Стефан служив у церкві близько сорока років. По його смерті церковний уряд успадкував його син Іван, померлий 3 травня 1795 р. (с.30). На цьому інформація про священиків церкви Св.Трійці вичерпується.

Маємо згадки про вчителів при церкві Св.Трійці (дидаскалів): Михайла Кашчака, померлого 1692 р. (с.319) і Я. Староміського (с.373, недатований), а також Георгія Турадника зі Стрия, померлого 1765 р. (с.29). Отже, при церкві Св.Трійці функціонувала школа (наразі важко сказати, чи це була парафіяльна, чи братська школа). Один із її вчителів – Турадовський (у пом'янику – Турадник) згадується в маргінальному записі на дрогобицькій минеї під 1762 р.[21].

Між 78 і 79 сторінками на вклейці (непронумерована, 8,7x14,5 см) на зворотньому боці іменного розпису без прізвищ, уміщено цікавий польськомовний запис, покреслений пізніше коричневим чорнилом. Вдалося прочитати, що він стосується якоїсь події, пов'язаної з братством при церкві Св.Трійці ("Sławetnie urodżoney y w slawie kwitniącey Kąfraterniy Drohobyckiey pod tytulem Cerkwi Stey zestaiącey Stey y nierozdz[ielney] Troycy a Mnie wielcełaskawym MPanstwu P. y Dobrodzieystwu należy oddać w Drohobyczu. Poprubowac piurka i udobne będzie pisać").

В іменних розписах пом'яника чимало інформації про дрогобицьку родину Черніг (Черніговичів)[22]. Як з'ясувала М. Керик, Іван Черніга обіймав у 20-х рр. XVIII ст. посаду старшого Святотрієцького братства, а Іван Чернігович був золотарем і навіть президентом міста[23].

Збереглось також і декілька записів про фундації на церкви. Так, Матоличка з Лужка офірувала 1726 р. на церкву Св.

Трійці 100 злотих (с.125), а священик Яків Стебницький фундував шпиталь (с.264). На с.127 уміщено іменний розпис міщанина Григорія Кобрина, недатований. На попередній сторінці знаходиться дарчий запис від його імені з підписом і вказівкою про те, що жертводавець був старшим міським райцею. Фундація з його власного грунту становила 100 злотих (у записі докладно регламентовано виконання заповіту).

Говорячи про унікальність рукописних джерел до історії давньої церкви Св. Трійці, наголошуємо, що, вочевидь, слід продовжити їх дослідження та пошуки. Сказане стосується також і описаного нещодавно рукописного Ірмолоя з цієї церкви[24]. Можливі в майбутньому і археологічні дослідження території Малого Ринку, які можуть дати цінний матеріал до історії церкви.

Література:

1. Площанський В. Королівське вільне місто Дрогобич. – Дрогобич, 1991. – С.17, 42; Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича. – Львів, 1991. – С.19; Його ж. Дрогобич давній і сучасний (В датах, подіях і фактах). – Дрогобич, 2001.
2. Бевз М., Петрик В. Дрогобич на карті Ф. фон Міга // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип.V. – 2001. – С.334-335.
3. Див. про це докл.: Тимошенко Л., Царьова Н. Документи до історії міжконфесійних стосунків у Дрогобичі в XVI ст. // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип.II. – 1997. – С.19-26.
4. Грушевський М. До історії "руського обряда" в старій Польщі // Записки НТШ. – Т.27. – 1899. – Miscellianea. – С.2.
5. Грушевський М. До історії "руського обряду" в давній Польщі // Записки НТШ. – Т.30. – 1899. – Miscellianea. – С.4-5.
6. Записки НТШ. – Т.49. – 1906. – С.123.
7. Bendza M. Prawosławna diecezya Przemyska w latach 1596-1681. – Warszawa, 1982. – S.104. При цьому автор помилково вжив означення "деканат", хоча добре відомо, що в адміністративно-територіальній структурі православної церкви існували намісництва. Деканати були характерними для уніатської церкви і з'явилися в Перемишльській єпархії після її переходу до унії лише в XVIII ст.
8. Тимошенко Л. Хмельниччина і міщансько-селянське повстання в Дрогобичі 1648 року // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип. III. – 1998. – С.23.
9. Петров Н.И. Описание рукописных изданий, находящихся в городе Киеве. – Вып.2. – М., 1904. – С.69-70.
10. Тимошенко Л. Вказ. праця. – С.23.

11. Там само. – С.22-23.
12. Bodzioch-Kaznowska B. Cerkwie w Drohobyczu w latach 60-tych XVIII wieku // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип.IV. – Дрогобич, 2000. – С.413..
13. Тимошенко Л. Візитаційні описи дрогобицький церков 1764 року // Там само. – С.408.
14. У літературі поширена думка, базована на недостатньо перевірених свідченнях В.Площанського, що дерев'яну будівлю давньої церкви розібрали аж у 50-х рр. XIX ст. Звертаємо увагу на те, що кармелітський монастир було ліквідовано 1789 р., а перше свідчення про перенесення в його приміщення церкви Св.Трійці відноситься до 1790 р. Тож навряд чи стара будівля, яка ще в 60-х рр. XVIII ст. занепала, могла зберегтися в такому вигляді аж до середини XIX ст.
15. Тимошенко Л. Пом'яник дрогобицької церкви Св. Трійці // ДКЗ. – Вип.V. – 2002. – С.276-309.
16. Ще один фрагмент метричної книги церкви Св.Юра виявлено нами у братській книзі цієї церкви. - Відділ рукописів Львівської бібліотеки НАН України ім.В.Стефаника. – Ф.3. – МВ 267. – Оп.1. – Спр.289. – Арк.37- 37 зв.
17. Драган М. Українські деревляні церкви. Генеза і розвій форм. – Частина перша – текст. – Львів, 1937. – С.138, 151. Інформацію про Григорія як будівничого дрогобицької церкви Св.Трійці слід врахувати укладачам словника про народних будівничих, як згадують його за вже відомим фактом про спорудження церкви в с.Вовчому. – Вуйцик В., Слободян В. Матеріали до словника народних будівничих // Записки НТШ. – Т.241. Праці Комісії архітектури та містобудування. – 2001. – С.558.
18. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф.129. – Оп.3. – Спр.65. Книга протоколів та інвентарний опис рухомого майна братства при церкві Воздвиження. Дрогобич. 1678-1828. – Арк.1-69; ВР ЛБАН України ім.В.Стефаника. – Ф.3. – МВ 267. – Оп.1. – Спр.289. Реєстри церковного братства Св.Георгія в Дрогобичі. 1657-1753 рр. – Арк.1-95.
19. За даними 1666 р. ігуменом монастиря в с.Ліщні під Дрогобичем був Сільвестр Лепкевич, очевидно, батько о.Василя. – Стецик Ю. Монастирі Дрогобиччини. – Дрогобич, 2000. – С.17.
20. Арх. ЮЗР. – Ч.1. – Т.10. – К., 1904. – С.374.
21. Ісаєвич Я.Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI-XVIII ст. – К., 1972. – С.96.
22. Тимошенко Л. Пом'яник дрогобицької церкви Св. Трійці. – С.299, 300, 302, 303.
23. Керик М. Дрогобицький золотар XVIII ст. Іван Чернігович // Сакральне мистецтво Бойківщини. П'яті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Зб. статей. – Дрогобич, 2001. – С.51-57.
24. Косаняк Л. Рукописний Ірмолой 1724 року з Дрогобицької церкви Святої Трійці // Там само. - С.80-99.

Петро Скоп,
Львівська Академія Мистецтв,
Львівський музей історії релігії

Стилістичні особливості архітектури церкви Святої Трійці у Дрогобичі

У місті Дрогобичі в 1690-1709 рр. було збудовано костел і монастир кармелітів, який був скасований австрійським урядом у 1789 р. і переданий до релігійного фонду. У 1808 р. костел, який перейшов у власність отців василіан, був освячений як церкву Святої Трійці.

Протягом століть святиня неодноразово перебудовувалась та видозмінювала свій інтер'єр. Серед багатьох художників які були задіяні в оформлені інтер'єру можна згадати автора живопису іконостасу 1909 року - Модеста Сосенка, різьбяра іконостасу - Андрія Сабарая і авторів розпису - подружжя Белла (1).

Тепер, якщо поглянути на зовнішній вигляд церкви, стає зрозумілим, що храм постійно ремонтувався і перебудовувався, а кожна передача храму супроводжувалась серйозною зміною архітектурних форм. Враховуючи те, що кожен ремонт відбувався у різний стильовий період, добудови і перебудови мають такі архітектурні елементи, які були притаманні тій чи іншій епосі, тому з огляду на сучасний вигляд храму хочеться зробити деякі умовні реконструкції храму на різні часи.

Як відомо, розпочали будівництво храму в 1690 р., а закінчили в 1709 р. Саме в цей час закінчувалось панування бароко, тому й не дивно, що в найстаршій частині храму є елементи, як маньєризму, так і бароко. Тобто на поч. 18 ст. костел виглядав значно скромніше, а дві бокові нави і дві вежі на фасаді були відсутні. Яскраво-показовими архітектурними елементами стилю маньєризм є контрфорси, які облягають храм по периметру, у бароко вони вже не застосовувались(2). Вежі-дзвіниці що прикрашають фасад, є також пізніми, тобто костел мав більш спрощений вид. Його форми спочатку були хато-подібними, тобто на прямокутній в плані нави був строгий двосхилий дах. Фасад і бокові стіни прикрашали лише подвійними пілястрами та карнизами, а ці елементи типово

присутні на класичних барокових пам'ятках. Що до форм вікон з півкруглими завершеннями, то вони також характерні архітектурним пам'яткам у стилі бароко. Подібно виглядали збудовані у той час такі костели, як костел Софії XVIII ст. у Львові, костел Мартина у Новоукраїнці 1688-1693 рр. та інші(3).

У такому вигляді костел проіснував до середини XVIII ст. коли його капітально перебудували. Нова стильова епоха вимагала нових форм у сакральній архітектурі. Це вже був час панування стилю рококо. Як відомо в епоху рококо майстри відроджували елементи готичного стилю. Тому у рококо фасади костелів починають прикрашати дві вежі-дзвіниці. Вежі з'являються не тільки на новозбудованих храмах але і добавляються підчас перебудов у більш давніх святинях. Серед прикладів можна назвати такі костели: Марії Магдалини XVII-XVIII ст. у Львові, Станіслава 1751 р. у Самборі (4). Ці вежі були оздоблені подвійними пілястрами , а це ще один елемент рококо і для порівняння можна взяти оформлення екстер'єру львівської церкви Святих апостолів Петра і Павла 1776 (5), де подібним чином на фасаді розміщенні ці подвійні пілястри.

У 1813 р., після передачі храму василіанам(6), було добудовано дві бокові нави від чого інтер'єр став типовим для українських церков хрестоподібним у плані . Ці бокові нави витримані в стилі всього архітектурного комплексу: мають пілястри, вікна з півкруглим завершенням та строге перекриття у вигляді двосхилого даху. Висота двох бокових нав майже в двічі нижча від головної нави . Розміщені ці прибудови між виступаючої вбік вежею та контрфорсом розташованим між вівтарною частиною і головною навою.

Декілька років назад церква і приміщення колишнього василіанського монастиря під час чергового ремонту знову зазнали перебудов. Тепер із південної сторони вівтарної частини з'явився ще один архітектурний об'єм який є виконаний загальному стилі храму.

Церква святої Трійці у Дрогобичі як і більшість українських церков суттєво змінили свій зовнішній вигляд у порівнянні з первинними архітектурними формами.

Література:

1. Слободян В. Церкви України. Перемиська спархія. Львів 1998. С.150-152.
2. Скоп П. Маньєризм в Центральній та Східній Європі/Українська діаспора в Росії. Москва 1997.
3. Пам'ятники градостроительства и архітектури Украинской ССР. Т.3 Киев1985. С.206.
4. Пам'ятники градостроительства... С. 99.
5. Петрів І. Храми Львова. Львів 2000. С.96-98.
6. Слободян В. Церкви... С.151.

о. д-р Мирон Бендик,
Єпархіяльний
Катехитичний Інститут,
м. Дрогобич

Церква як ікона Пресвятої Трійці і храм як конкретне втілення ікони

1. "Багато разів і багатьма способами Бог говорив колись до батьків наших через пророків. За останніх же цих днів він говорив до нас через Сина" (Євр.1,1-2). Найповніше об'явлення Бога в тому, що Він є любов'ю Отця, Сина і Святого Духа. Відкрита людям Божественна любов є не якимось суб'єктивним почуттям, а міжособовим відношенням. У ньому кожна з Осіб, будучи повністю собою, є такою завдяки повному даруванню Себе іншій Особі, перебуванню в ній. Це дає нерозривну єдність Бога при різноманітті Осіб.

Людина як особа є образом Божим, а свої відносини з іншими людьми може будувати "на образ" міжособових відносин у Пресвятій Трійці. В цьому Трійця є прообразом людського суспільства, а воно, в свою чергу, є образом (іконою) Трійці. Найбільшою мірою такий іконічний характер виражають сім'я як "домашня Церква" і Церква як "велика сім'я". І сім'я, і Церква за своєю природою одні і єдині. Натомість сімейна і церковна єдність творяться в міжособовому спілкуванні. Чим більшою мірою кожен учасник спілкування є особою (собою), тим глибшим і монолітнішим є зв'язок, утворюваний спілкуванням.

2. На цьому іконічність Церкви щодо Пресвятої Трійці не вичерпується. Отець, Син і Святий Дух, Котрі є Трійцею, є засадою існування особових відносин у Церкві. А саме іконою Отця в Церкві є єпископ, котрий "народжує" її через проповідь Євангелія і Святі Тайни – від Хрещення до

Священства і Подружжя. Він несе і втілює отцівський підхід до всіх без винятку людей, створюючи їм можливість вирости до Синів Божих. Такими вони стають через своє єднання з Христом, що робить їх християнами. Єпископ як отець випереджує своїх дітей в любові, він є "перший в любові". В свою чергу, любов єпископа до своїх духовних дітей є даром Святого Духа. В Ньому всі члени Церкви ростуть у єдине тіло, в котрому Святий Дух (любов) є неначе душею тіла. Чим більше зростає любов, тим більш єдиною стає Церква. І в цьому шанс подолання нею своїх внутрішніх розділень, котрі є виразом існування ще певної невідповідності між іконою (Церквою) та її прообразом (Пресвятою Трійцею). Зростання любові "Отця, Сина і святого Духа", що наповнює Церкву, є шансом для єднання не тільки Церкви, але й цілого світу. А це тому, що Божественна любов, найповніше реалізуючись у Церкві, нею не вичерпується, як і не вичерпує чудотворна ікона всієї благодаті, якої повний прообраз ікони. Дійсність Трійці через Церкву як ікону охоплює ціле творіння, для якого є можливість спасіння і преображення.

3. Видимим знаком присутності і дії Отця, Сина і Святого Духа для спасіння світу є храм. Адже шляхом спасіння для світу є увірування і охрещення як відповідь на благодать Святого Духа, "приодягнення" в Христа, що стається євхаристійно під час Божественної Літургії і, як наслідок, новий статус дітей Божих, котрі можуть кликати до Бога "Авва" – Отче. Отже, шлях починається від дії Святого Духа, продовжується "в Сині" і завершується "поверненням до Отця" (див. Притчу про Блудного Сина). Храм, а особливо катедральний, який називається "собором" (від церковнослов'янського "собирати"), є місцем, до якого збирає тих, що увірували, Святий Дух. Як колись внаслідок гріхопадіння люди розсіялись по землі (Вавилонська вежа), так тепер силою Духа, що зійшов на апостолів 50-го дня після Воскресіння Христа, творитьcя Церква (по-грецьки екклесія – зібрання, собор). Це зібрання видимо являється нашим очам у храмі. Зібравшись, церковна громада зростає в свідомості єдиного Тіла Христового, причащаючись до Нього під час Божественної Літургії. Ця причетність (причаєність) до Христа одночасно є причетністю людей одне до одного і до всіх справ і проблем цього світу. Християнин вчиться розуміти ці проблеми не як сторонній спостерігач, а як їх причасник, бачачи їх розв'язку і спасіння "в Христі". Євхаристійне зібрання Церкви очолює єпископ як Отець. Це завдяки його святительству християни можуть стати причасниками Тіла і Крові Христової, кафедра єпископа розміщена в храмі (катедрі). Це значить, що отцівство єпископа полягає не у владі і пануванні, а в любовному (євхаристійному) служінні. Він предстоїть перед Богом (предстоятель), щоб через молитву і жертву заступатися за своїх духовних дітей. Одночасно він являє людям любляче і пробачаюче обличчя Отця як божественного Чоловіколюбця.

Ікона Трійця пер.пол. XV ст. Ермітаж. Ленінград.

4. Вся ця невидима дійсність Пресвятої Трійці видимо являється в храмі, до якого Ви входите і який присвячений Троїчному Богові. Схилімося перед Ним з благоговінням і трепетом, бо місце, на якому стоїмо, - святе. Спогляньмо в очі ікон і фресок, сотворімо тиху молитву серця. Еммануїл... Бог з нами...

Надія Коцюба,
Єпархіяльний
Катехитичний Інститут,
м. Дрогобич

Празник П´ятдесятниці

У п´ятдесятий день після Великодня святкуємо празник Зіслання Святого Духа (Зелені свята), або П'ятидесятницю. Це третє з черги найдавніше християнське свято, після Пасхи і Вознесіння, що постало ще в апостольські часи.

Цей празник припадає на початок літа, коли ниви покриті молодим збіжжям, а левади зодягнені у рясну траву. Не є це випадковим, бо і священики у ці дні служать у зелених ризах, а домівки люди замаюють зеленими гілками[1]. Цвіт і зелень дерев є ознакою життя, тому стають символом життєдайного Святого Духа. Як природа оновлюється зеленню і квітами, так і св. Церква і її вірні оновлюються силою Святого Духа[2].

Празник Святої П'ятидесятниці заслуговує на особливу увагу з огляду на свою історію, свої богослужіння та своє значення.

Започаткування цього свята було ще у Старому Завіті. Жидівський народ у давнину щорічно святкував три великі свята: Пасху, П'ятдесятницю і празник Кучок. У книзі Виходу сказано: "Тричі на рік святкуватимете празники на мою честь. Ти пильнуватимеш свята опрісноків... Ти пильнуватимеш також свята жнив, перших плодів праці твоєї, того, що сієш у полі, і свята зборів, під кінець року, коли збиратимеш з поля працю твою" (Вих.23, 14-16).

Свою назву має празник від того, що це був 50-тий день після празника Пасхи. Первісно 50-ця—це було свято жнив і подяки. Того дня, за приписом закону, приходили до Єрусалиму люди з усіх кінців, щоб подякувати Богові за земні плоди та

зложити з них у храмі свою жертву. Пізніше до празника П'ятидесятниці, як свята жнив, долучився ще й історичний мотив: річниця надання Божого Закону на горі Синай 50-го дня після виходу з Єгипту. Тому старозавітня громада мала звичай у цей день вкривати долівку своїх домів і божниці свіжою травою на знак, що в тому часі, коли був даний Божий Закон, ціла природа стояла в зелені[3].

Ізограф Недялко із Ловеча. Старозавітня Трійця 1598 р. Церковний історично-археологічний музей в Софії.

Апостоли і перші християни як празник Пасхи, так і празник 50-ці перейняли від старозавітної Церкви і зберегли його назву, бо для них це був 50-тий день після Пасхи, але надали йому цілком іншого змісту і значення.

Головна подія святкування 50-ці для новозавітної Церкви — це зіслання Святого Духа на апостолів, тому цей день має ще назву – Зшестя Святого Духа або День Святої Трійці. В III віці цей празник стає загальнознаним. Службу в його честь уложили в 8-му столітті св.Іван Дамаскин і св. Косма Маюмський[4].

Східня Церква у своїй традиції має звичай, щоб наступного дня по великім празнику віддавати честь тим особам, які були головними у тій чи іншій події. День Святої П'ятидесятниці святкує саму подію зіслання Святого Духа на апостолів,

започаткування Церкви. Понеділок, як другий день цього свята, присвячений Пресвятій Трійці, а особливо Святому Духові як третій Божій Особі. Про це синаксар понеділка каже так: "У цей день, в понеділок 50-ці, празнуємо того всесвятого, і животворного, і всесильного Духа, єдиного з Тройці Бога, єдиногідного і єдинославного Отцю і Синові...."

Замойський і Львівські Синоди саме понеділок називають празником Святої Трійці. Устав о. Дольницького називає цей день понеділком Святого Духа. Він каже, що береться служба празника, а на Літургії ще і служба Святої Трійці, також зауважує, що цієї служби не мають ані грецькі, ані слов'янські устави, є тільки в наших служебниках.

Латинська Церква від Середньовіччя святкує празник Святої Трійці восьмого дня по Зісланню Святого Духа. Князь Максиміліан у своїх "Викладах про Східні Літургії" каже, що "українці-католики, наслідуючи Римську Церкву, святкують свято Святої Трійці в понеділок 50-ці". Насправді , сам день П'ятидесятниці є властивим празником Святої Трійці, як це видно і з назви, і зі змісту богослужінь цього дня[5].

Усі богослужіння цього свята повні радості, прослави Святого Духа і Пресвятої Трійці. "Прийдіть, народи світу, поклонімося Богові в трьох особах: Синові в Отці зі Святим Духом. Отець бо споконвічно родить Сина споконвічного та співпрестольного, а Дух Святий є в Отці співславлений із Сином: одна сила, одна природа, одне Божество. Йому поклоняючись, усі виголошуємо: Святий Боже, що все творив Сином, за співдіянням Святого Духа! Святий кріпкий, що нам Отця об'явив і в світ послав Святого Духа! Святий Безсмертний і Душе – Утішителю, що від Отця виходиш і в Сині перебуваєш: Тройце Свята, – слава тобі !" (стихира вечірні)[6].

Значення того свята полягає в тому, що Бог у повноті об'являє себе людині. В історії людства є різні способи Божого об'явлення, воно відбувалося в тій мірі, в якій люди були готові його приймати, але в кожному випадку є виявом Божої любові до нас. Найбільший вираз цієї любові – це воплочення Сина Божого. Бог в Ісусі Христі готує людей до прийняття Святого Духа, в якому почне оновлення людини і всесвіту. Дух, що від Отця ісходить, є також "Духом Ісуса Христа". Повнота Божого об'явлення стається саме в день 50-ці, зіслання Святого Духа. Описуючи дію Отця ,Сина і Святого Духа в історії спасіння, Святе Письмо відкриває, що Бог діє в кожній ситуації саме як Трійця[7].

Задумуючись над змістом цього свята, можемо розважити над гармонією, яка є у спілкуванні Божих осіб. Кожна особа Пресвятої Трійці є унікальною, неповторною, вони є різні: Отець не є Сином, Син не є Духом, Дух не є Отцем. Та це не стає перешкодою до їхнього спілкування в любові[8]. Любовне спілкування Отця, Сина і Святого Духа народжує Церкву, як прataїнство, в якому відбувається єдність Бога і людини. Саме в Церкві ми стаємо "причасниками" Божої любові. Святий Василій Великий у своєму творі "Про Віру" подає пояснення дії Пресвятої Трійці: " Отець – початок усіх речей, причина того всього, що існує; корінь усього, що живе. З Нього забило джерело життя, мудрість і сила й подібний до Нього образ невидимого Бога (Кол. 1,15), тобто Син, роджений від Отця (Ів.1,2), живе Слово, що існує як Бог та у Бозі... Він є вічно злучений з Отцем, рівний Йому в доброті, співучасник у славі... Як є один Отець і один Син, так і Святий Дух є один... Святий Дух наповнює ангелів, архангелів, чинить святими Сили і оживляє все... він просвічує всіх, щоб вони пізнали Бога"[9].

Література:

1. Євген Іванків. Український християнський Схід. – Чикаго, 1991. – с.81.
2. о.Ю.Катрій. Пізнай свій обряд. – с.172.
3. Там же. – С.171.
4. Див. О.Ю.Катрій. Пізнай свій обряд. – С.172.
5. Там же. – С.175.
6. Молитвослов. – Рим, 1990. – С.727.
7. о.Мирон Бендик. Конспект з предмету Догматичне богословіс (богослов.ф.).
8. О.Мирон Бендик. Конспект з предмету Антропологія (катех. Ф.).
9. Цит. за о.Ю.Катрій. *Перлини Східних Отців.* – Львів, 1998. – С.308.

Андре Грабар (1896 - 1990)

Початки іконографії Трійці в європейському мистецтві

Редакція дякує Олегу Кошовому за переклад і підготовку матеріалу до нашого збірника

Християнська богословська іконографія в добу пізньої античності була неповною і випадковою; її відпочаткові кроки провадили у різних напрямках, засвоювані були нечисленні з її здобутків, інші швидко облишалися. Тим не менш, вона-таки існувала. Складність перенесення ідей християнського віровчення в образотворче виконання не стала для митців перешкодою у спробах творчого вирішення деяких найсуттєвіших тем. Їхні осягнення є дуже нерівними, із певною кількістю невдач. Однією з таких є зображення Трійці. Пізньоантичні творці зображень "Трійці" не мали успіхів і тут нема несподіванки, оскільки цей сюжет належить до найскладніших, і був таким завжди і всюди. Жодної задовільної іконографії догмату "Трійці" ніколи так і не було розроблено і найкращим доказом цього є те, що всі будь-коли запропоновані іконографічні опрацювання скоро виявлялися відхиленими, слідом за чим наступали нові намагання, які так само викликали суперечності і бували однаково химерними.

Андре Грабаря (1896-1990)

Мозаїка Явління Авраамові трьох ангелів і гостина Авраама. 432-440 рр. Рим.

Три спроби представлення "Трійці" у ранньохристиянські часи заслуговують уваги. Перше, особливо невдале починання, повторюване у Середньовіччі все з тим же ж браком успіху, було зроблене скульпторами саркофагів. Слід, мабуть, було б говорити про якогось одного скульптора, тому що відомим нам є лише один приклад. Сам факт, що цей саркофаг у Музеях Латерану є одиноким у своєму роді, відверто вказує на відсутність у нього успішності, тому що у майстернях по

виготовленню саркофагів існувала схильність повторювати все, чого в них навчалося стосовно зображень. Однак тут, як виняток, ми лише один раз знаходимо спробу подати "Трійцю" показом трьох однакових Постатей, розташованих поряд (біля лівого краю у верхньому ряді рельєфів) -- однієї сидячої та двох, що стоять. Невдалість такого фігурного рішення є зрозумілою, оскільки воно містить і зберігає лише поняття тотожності трьох божественних Постатей, повністю випускаючи з уваги їхню єдність.

Ще один формотворчий вираз, який, знову ж, як ілюстрацію має поодиноку пам'ятку, викликає, здається, більшу прихильність. Він трапився у Бавіті, в Єгипті, у одній з фресок, що може бути датована приблизно VI ст. У ній поданий орел,подібний на римського імператорського орла, понад головою та розпростертими крилами якого три однакові вінки; у кожному з вінків дві грецькі літери -- альфа і омега, які звичайно бувають уміщувані біля Христа (який сказав про себе: "Я є Альфа і Омега, початок і кінець") або поряд із Чесним Хрестом, що заступає собою зображення Христа. У цій коптській фресці три божественні Постаті представлені, таким чином, абстрактним за своїм змістом формулюванням, де тричі повторюється символ Христа, а ці три виразно окремі знаки об'єднуються їхнім розташуванням понад спільною опорою, утвореної орлом з розпростертими крилами. Єдність, яку виражає це зображення є очевидною, тому що у іконографії Римської Імперії розпростерті крила орла підтримують, як правило, погрудля або монограму якого-небудь окремого володаря. Якщо використано два або три символи, то це означає двох або трьох спільно володарюючих імператорів, що разом прийняли на себе найвищу владу в Імперії (для порівняння пригадаємо собі одне, два або три погрудля співволодарюючих імператорів на консульських скипетрах). Тим не менше, оце застосоване у Бавіті формулювання, також є представленим лише поодиноким прикладом і це є вказівкою, що воно так само не мало успіху, як згадане вище формулювання для Трійці на саркофагу. Мені невідомо, в чому була невдалість бавітського формулювання. Так могло статися тому, що іконографічні елементи за своїм характером були надто абстрактними, а також, мабуть, тому, що символ, який звичайно призначався для Христа, був видібраний для усіх трьох Постатей Трійці. Оскільки фігура орла також символізувала Христа, уся група являє собою фігурне окреслення Трійці, задумане і осяжне розумінням через другу Постать. Іншими словами, якщо у першому формулюванні – тому, що уміщене на саркофазі, наголос робиться на окремості, або антиномії трьох Постатей, то у другому виявляється схильність до вираження лише їхньої єдності і надмірно підкреслюються характерні риси Бога-Сина.

Мозаїка „Свята Трійця" VI ст. в апсиді і пресбітерії храму Сан Вітале м. Равена

Інші фігурні окреслення Трійці в добу пізньої античності мають основою події, описані у Новому Завіті або їхні старозавітні відповідники. Інколи концепції, що є більш абстрактними, у таких фігурних рішеннях поєднуються з елементами, запозиченими з історичних сцен; у інших випадках історична сцена подається ними як цілість, проте з особливою увагою до мотивів Трійці. Наприклад, наприкінці античності сюжет

"Поклоніння Волхвів" використовувався для того, щоб передати Трійцю, оскільки деякі дуже ранні семітські легенди повідомляли, що кожний з цих трьох Волхвів мав якесь окреме і відмінне видіння Богоявлення. Згідно цих легенд кожний з них бачив якусь іншу Постать Трійці, а візантійські зображення раннього Середньовіччя вказують, що ці оповіді не були невідомими митцям. Майстер мініатюри XI ст. з Константинополя (Тафон, Кодекс 14, Бібліотека Грецької Патріархії в Єрусалимі) зайшов настільки далеко, що представив одного з Волхвів, який несе на руках Стародавність Світу в образі літнього чоловіка, Богом-Отцем; другий з Волхвів підтримує Христа, який має невелику борідку, ту, що в нього звичайно була у інших зображеннях: третій має на собі мале дитя, Емануїла, який у цьому випадку заступає Духа Святого. У нещодавно відкритому стінописі з центральної частини Малої Азії, середньовічному провінційному творі, кожного з Волхвів розташовано в окремому обрамленні, і перед кожним уміщено окреме зображення Господа; тут маємо дещо менш відважне тлумачення цієї ж теми. Можливо -- хоч довести це неможливо - такі іконографічні відміни походять з кінця античності.

Інші спроби представлення "Трійці" з певністю беруть свої початки в цій ранній добі. Найвідоміші – з огляду на їхню художню якість – твори подають "Трійцю" під виглядом трьох таємничих гостей, які відвідали Авраама під Мамрійським дубом. Імовірно, яке-небудь посилання на "Трійцю" є присутнім навіть у найбільш ранньому варіанті цього сюжету, в розписі у нещодавно відкритому підземеллі кінця IV ст. під Латинською дорогою у Римі. Підкреслення тотожності цих трьох небесних відвідувачів привело б нас до такої думки. У мозаїці на цю ж тему в соборі Санта Марія Маддж'оре в Римі (близько 430 р.) прагнення художника подати зображення "Трійці" є очевидним, тому що центральна постать у групі з трьох авраамових гостей оточена колом (або, скоріше, овалом) світла, а це іконографічна особливість, яка може означати лише Христа (як у Преображенні). Інші дві постаті можуть, таким чином, бути тільки Богом-Отцем та Богом-Духом Святим,

оскільки поза цим ореолом немає жодних відмінностей поміж ними та постаттю Христа. У соборі Сан Вітале у Равенні ці ж відвідувачі зображені просто сидячими за столом, біля якого їм прислуговує патріарх. Проте, навіть і тут, де немає ніякого ореолу, центральна Постать відрізняється від інших. Цього

Мозаїка „Гостинність Авраама" 1180-1194 рр. у великій нави Собору в Монреалі.

разу відмінність полягає в укладі обох рук та у жесті, що вирізняє центральну Постать, власне, в тому жесті, який ми звичайно знаходимо у погрудних портретах Христа. Один з його сусідів виконує жест благословлення, як це робить і сам він, однак у всіх інших відношеннях ці три фігури є однаковими.

У Середньовіччі, особливо у Візантійській Імперії, трьох авраамових гостей, розташованих групою довкола столу, у відповідності із звичаєм служили для відтворення "Трійці", з усією очевидністю тому, що текст Книги Буття стверджує богоявленський характер видіння авраамового, а присутність трьох фігур у цьому богоявленні провадила до визнання усієї події християнськими богословами як прояву Трійці. Творці зображень, як ми щойно бачили, відгукувалися на це усталене тлумачення десь від кінця IV, або, принаймні, початків V ст., перетворюючи його на своє художнє бачення "Трійці", на образ, що ніколи не виходив з ужитку.

Дві інші спроби відтворення "Трійці" є більш загального характеру, хоч елементи цих композицій запозичені від євангельських сцен. Обидва фігурні рішення є поодинокими випадками, а це звичайно означає, що вони зазнали незначного успіху, імовірно через брак зрозумілості. Першим є карбований рельєф на ампулі під номером 10 у Монці. На ньому представлене Вознесіння у поєднанні, як можна гадати, із П'ятдесятницею. За більшістю своїх подробиць, це звичайне зображення Вознесіння, однак під ногами Христа, який возсідає на престолі, що піднімається у небеса, Рука Всевишнього Отця та голуб Духа Святого. Ці символи слід, мабуть, пояснювати як значення того, що Благодать, яка зійшла на апостолів та Марію має свій виток у "Трійці". Другий приклад згадується у тексті св. Павлина з Ноли (Послання XXXII до Севера, в якому наводиться віршований напис на апсидній мозаїці у Нолі); св. Павлин пространно говорить, що у його час в апсиді церкви були зображення, які сприймяті разом (поза сумнівом, одні понад другими) являли собою Трійцю: Рука Всевишнього (Отець), голуб (Дух Святий), Хрест та Агнець (Син). Це фігурне рішення не було скільки-небудь успішнішим від попереднього. Є очевидним, що розташування трьох складових цієї композиції є більш нормальним, аніж уклад трьох мотивів, використаних разом на ампулі. Однак обидва фігурних рішення з певністю запозичили тему голуба, що опускається з небес, і, вірогідно, тему Руки Всевишнього, яка його випускає у політ (на ампулі), з іконографії Хрещення Христового, де присутність цих двох мотивів безпосередньо обумовлена Євангеліями.

Окрім видіння Авраама, сцена Хрещення Христового є тим поодиноким іконографічним тлумаченням "Трійці", яке зберіглося від давньохристиянського періоду і залишилося придатним впродовж Середніх Віків і у Новий Час. Вона мала перевагу, оскільки підтримкою їй служив євангельський вірш, у якому твердиться, що у хвилину Хрещення Христового відбулося одночасне богоявлення трьох Постатей: голос Бога-Отця сходив з Небес будучи чутним всюди; Бог-Син стояв у водах Йорданських, а Бог-Дух Святий явив себе у вигляді голуба і плинув в повітрі понад Богом-Сином. Від VI ст. творці зображень дотримувалися поданого Одкровенням тексту, додаючи до нього лише одне "технічне" опрацювання, про яке не йшлося в євангелістів. Щоб нагадати про Бога-Отця, який виявив себе лише голосом, вони вдалися до мотиву Руки, простертої з Небес, мотиву, з певністю запозиченому християнами з тогочасного єврейського мистецтва, і не тільки тут, а й у інших випадках (як у медальонах імператора Костянтина). Ця Рука була ознакою присутності Господа. Персти, що вказували на Христа, або на корону, яка вже покладалася на Христове чоло, були виразом євангельських слів: "Це Син мій любимий, з якого я дуже втішаюся". Звичайно, таке відтворення "Трійці", як і зображення видіння Авраамового, викликало насправді спомин лише про який-небудь окремий прояв Трійці, замість того, щоб бути особливим нагадуванням її незмінного характеру. Однак, цим же ж, мабуть, пояснюється і успіх такого роду зображень: вони провадять до здогадки, що Трійцю в її суті неможливо збагнути образотворенням, а лише представленою у її проявах і докладно в

той же ж спосіб, в який вона явила себе свідкам богоявлення Авраамові або Хрещення Ісуса.

Нам, мабуть, слід навести ще одне ранньохристиянське фігурне рішення "Трійці" —те, що міститься на тріумфальній арці собору Санта Марія Мадджіоре, де представлений порожній Престол (який означає Бога-Отця) та книга Євангелій на Престолі (яка означає Бога-Сина). У такому ж зображенні в Старій Капуї понад книгою уміщено ще й голуба (який означає Святого Духа). Візантійці у Середні Віки від часу до часу повертались до цього зображення, яке, однак, має той недолік, що слабо промовляє до глядацької уяви і використовує символи, де не береться до уваги ідея тотожності трьох Постатей. Ця ж річ є справедливою і щодо декількох зображень, які ми обговорювали; однак, загалом в них немає намагання представити суть Трійці і вони подають лише якийсь один з миттєвих проявів богоявлення (стосовно видіння Авраама, а також Хрещення Христового митці покладалися на явлений Одкровенням текст за винятком однієї звичної подробиці).

Щодо найдавніших зображень "Трійці" можна, однак, зробити такий підсумок: вони є рідкісними і недосконалими, особливо якщо згадати те велике значення, що його обговорення троїцької проблематики мали протягом усіх століть пізньої античності. Цілком очевидним є складне становище творців зображень, оскільки вчення про Трійцю неможливо, мабуть, було представити наявними у них засобами виразу. Робилися спроби використання деяких образотворчих окреслень з їхнього репертуару -- таких, як римський орел, що підтримує імператорську монограму, або трон, запозичених з такого ж офіційного репертуару, -- виправлених і пристосованих до цього сюжету; голуб на троні також міг бути видобутим з іконографії вказаної доби, як і закрита книга, що уживалася на означення Святого Письма.

Лев Скоп,
музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Федуско маляр із Самбора – ікона "Святої Трійці" 60-их років XVI ст. з Дрогобича

Серед незначної кількості пам'яток мистецтва, виконаної для старої дрогобицької церкви святої Трійці, найбільш важливою є ікона другої половини XVI ст. з композицією "Старозавітна Трійця". Згідно розмірів і узагальненої характеристики створена вона була як храмовий образ іконостасу збудованої у 1555 році на Старому Ринку церкви Святої Трійці[1].

Іконостас у згаданій церкві мав у другій половині XVI ст. досить своєрідні риси, відмінні від класичних галицьких іконостасів, що завершили своє формування у XVII ст.

На період побудови троїцької церкви на теренах Перемишльської Єпархії форми іконостасу значно відрізнялися від іконостасів, які встановлювалися у храмах Московської держави чи на Балканах, де поствізантійські традиції були у значно більшій повазі, ніж у нас[2].

Форми галицького іконостасу, як і саме малярство проходили еволюційні зміни під впливом не лише просхідних творів, але й пам'яток сакрального мистецтва, виконаних у римокатолицьких святинях Центральної і Західної Європи[3].

Мова йде про те, що у святинях іконостаси споруджували високі – шести-, семиярусні, з великою кількістю вставлених ікон (наприклад Кирилобілозерський іконостас початку XVI ст.[4], іконостаси храмів московського кремля). У цих іконостасах було чимало сюжетів, а також і цілі ряди, котрі у наших іконостасах ніколи не встановлялись. Іконостаси в Гали-

Федуско маляр із Самбора. Ікона "Трійця" 60 рр. XVI ст. з Дрогобича

чині у XV-XVI ст. були значно скромніші і лаконічніші. Вони ввібрали у свою структуру як ідеї вівтарної перегороди з вибраних ікон поствізантійських іконостасів Сходу, так і ідею розширеного тябла, яке було закріплене на висоті, утворюючи умовну вівтарну перегороду у рпмо-католицьких тогочасних святинях[5]. Синтизуючи форми західних вівтарних перегород та східних іконостасів, в Галичині витворили свій неповторний іконостас. Його форми були наступні: нижній ряд намісний з чотирма іконами та царськими вратами посередині; вище, на площині конструкції розширеного тябла, кріпились чин моління та празниковий ряд, а вище, в арці-вирізі на вівтарну частину, встановлювалась ікона з сюжетною композицією або сцена "Голгофа". Так у дрогобицькій церкві Воздвиження Чесного Хреста є три різні прямокутні заглиблення на верхньому торці такого тябла, що вказує на втановлення там композиції "Голгофа"[6]. А у церкві

з с. Бусовиська була на такому тяблі ікона XVI ст. з композицією «Софія Премудрість Божа», притім верхня частина цієї ікони має такий же фігурний силует, як і верхня частина арки-вирізу; подібно була декорована ікона «Трійця» XVI ст. з Краківського національного музею. Церкви з фігурними арками-вирізами збереглись ще у Потеличі – церква Святого Духа[7], Кутах – церква Св. Миколая; Рогатині – церква Святого Духа (в арці-вирізі було встановлене розп'яття з пристоячими). Яка була ікона в Дрогобицькій церкві Святої Трійці, зараз сказати ще важко, поки не будуть виявлені необхідні підтвердження.

"Авраам" фрагмент ікони "Свята Трійця" з Дрогобича

З святотроїцького іконостасу XVI ст. М. Дрогобича, крім згаданої храмової ікони, очевидно, ще походить ікона "Деісус" (НМЛ) – центральна частина чину "Моління", яка, можливо, належала до цього іконостасу з огляду на це, що її, як і ікону "Святої Трійці", виконав Федуско – маляр із Самбора у другій половині XVI ст., а потім вона потрапила у Національний музей у першій чверті XX ст. з невідомої дрогобицької святині.

Федуско маляр із Самбора. Ікона "Деісус" 60 рр. XVI ст. з Дрогобича /НМЛ/. Світлина Л. Скопа. 1996 р.

Храмовий образ "Старозавітня Трійця" виконаний Федуском у класичному дусі самбірської школи іконопису.

Будучи притаманною для галицького середньовічного іконостасу, ця пам'ятка має досить самобутньо вирішену композицію. Мова йде про те, що кожен західноукраїнський майстер прагнув знайти свій варіант цієї сцени. Для порівняння слід порівняти тогочасові ікони з Бурштина XVI ст. (НМЛ) і з Краківського Національного Музею з XVI ст.

Архангел фрагмент ікони "Деісус" з Дрогобича

А в ті часи у московському іконописі найбільш поширеною була композиція "Трійця" Андрія Рубльова, яку заставляли повторювати, позбавляючи іконописців творчо вирішувати цю тему.

Основною темою ікони "Старозавітня Трійця" з Дрогобича є мотив – гостина Авраама – суть якого полягає в ілюстрації події, коли три праобрази: Бога Отця, Бога Сина, Бога Духа Святого по дорозі у Содому і Гомору зупинились відпочити у Авраама та його дружини.

Федуско намалював дрогобицьку ікону з притаманним його творчості чуттям монументального розуміння іконопису, подібно, як у своїй храмовій іконі "Благовіщення" з Іваничева 1578 р. (Харківський художній музей)[8].

Практично заповнюючи головну частину композиції ангелами, Федуско розмістив Авраама та Сару дещо вторинно, між заднім і переднім планом. На задньому плані – образ міста з стилізованими двома базилікальними будівлями, які мають ренесансьні форми. Зліва – стилізовані гори – лещадки виконані у класичній для Федуска манері, які бачимо і на інших його іконах.

Малярські прийоми зображення ликів та одеж персонажів є теж типові для творчості самбірського майстра. Це добре видно у порівнянні ликів ангелів з Троїцької церкви з ликами ангелів на центральних іконах чину "Моління" в іконостасах с. Наконечного, міста Дрогобича (усі НМЛ).

Важливим у згаданій іконі є вирішення кольорових партій. Улюблений у Федуска кіневарно-червоний колір є тут практично у всіх частинах композиції. Якщо гіматій ангела ліворуч, крила ангела праворуч, дахи архітектурної споруди на задньому плані намальовані практично червоним кольором, то вже гіматій середнього ангела, тіньова сторона гір-лещадок є виконані сумішшю цього червоного кольору з сажею чи охрою. Згадані теплі партії кольорів особливо урочисто сприймаються у співставленні сіро-голубих, сіро-зелених, охристо-золотих тонів.

Рельєфний посріблений декор на фоні – світі, німбах та обрамленні – створює простір на тлі якого фігури ангелів наповнюються величавою містичністю.

З огляду на стилістику малярства а також характер посрібленого декору у вигляді рапортів із стилізованих хрестиків та гілки бігунця можна говорити, що ця ікона була створена маляром Федуском орієнтовно після збудованої у 1555 році дерев'яної церкви.

Ця ікона, на нашу думку, належить до числа ранніх творів Федуска-маляра.

Цілком можливо, що Федускові дуже сподобалась атмосфера у церковних братствах м. Дрогобича, тому що він не одноразово приїздив сюди, щораз виконуючи нові замовлення. Однією з таких фундаментальних робіт була багатокомпозиційна та багатофігурна композиція "Страсті Господні" для дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста[9].

Серед досить значної кількості ікон Федуска, виконаних для храмів регіону, ікона з Троїцької церкви займає особливе місце своєю підкресленою фундаментальністю. Адже, вже у намісних іконах з Наконечного, створених дещо пізніше, відчутна певна камерність.

З огляду на згадані особливості можна сказати, що дрогобицька ікона є однією з цікавих прикладів вирішення теми "Трійці" в українському середньовічному іконописі.

Література:

1. Пастух Р. Дрогобич давній і сучасний. Дрогобич: Відродження 2002, С.18.
2. Jarema W Pierwotne ikonostasy w driewiannych cerkwiach na Podkarpaciu/ Muzeum Budownictwa Zydowskiego w Sianoku. Rzeszow 1972. C.22.
3. там само, С.24.
4. Лелекова О. Іконостас Успенського Собора Кирило Белозерского монастиря 1497. М. 1988. іл.3.
5. Драган М. Українська декоративна різьба. К.: Мистецтво 1970. С.28.
6. Скоп Л. Іконостас 1636 р. у церкві Воздвиження в Дрогобичі/ Дрогобицькі храми Воздвиження та св. Юра у дослідженнях (Другі читання). Дрогобич 2000. С.75.
7. Миляева Л. Розписи Потелича. М. 1971. С.145.
8. Скоп Л., Друзюк Т. Федоско – маляр із Самбора та самбірська іконописна школа II половини XVI ст.. / Сакральне мистецтво Бойківщини. Дрогобич 1997. С.85.
9. Скоп Л. Сцена "Радуйся цар Юдейський" з ікони "Страсті" що у церкві Воздвиження міста Дрогобича / Сакральне мистецтво Бойківщини (Другі читання). Дрогобич 1997. С.128.

Лев Скоп,
Музей „Дрогобиччина",
м. Дрогобич,
Львівська Академія Мистецтв

Григорій Теся зДрогобича – будівничий дрогобицької церкви Святої Трійці у XVII ст.

Виявлені Л. Тимошенком дані про те, що в останній чверті XVII ст. дрогобицьку дерев'яну церкву св. Трійці збудував Григорій Теся з Дрогобича, доповнили ряд імен талановитих майстрів, творче життя яких було тісно пов'язане зі згаданим містом[1].

Зображення давньої церкви Святої Трійці. Фрагмент стінопису з церкви Св. Юра. Дрогобич

Особа Григорія Теслі з Дрогобича вже була знана у науковій літературі після того, як виявили підпис майстра і дату 1680 р. на сволоці в центральній наві церкви Введення в храм с. Вовче[2]. Хоча ця церква була декілька раз перебудована від часу XVII ст., збереглась баня над вівтарною частиною. Аналізуючи цю частину згаданого храму, ми прийшли до висновку, що стилістика і її

виконання відповідає архітектурі цілого ряду храмів Перемишльської єпархії. Найбільш показовим храмом виявилась дрогобицька церква св. Юрія. Цікаво, що у цій церкві, як і в церкві з с. Вовчого, є напис на сволоці балки і дата 1678 р. Різниця два роки на згаданих написах говорить, що після сильної перебудови храму у Дрогобичі Григорій Теся з помічниками їде перебудовувати церкву у с. Вовче. Достеменно встановити, як виглядала церква Юра[3] та церква Введення в храм у с. Вовчому до перебудови важко, оскільки Григорій Теся її видозмінив.

Храм Введення Пресвятої Богородиці. с. Вовче. Світлина В Ольхом'яка. 1980 р.

Цьому талановитому будівничому можна приписати ще цілий ряд церков Перемишльської єпархії, які були ним збудовані. Серед таких святинь хочеться відзначити ще раз дерев'яну церкву в с. Ісаї, чи с. Бусовиська. Майстер Григорій дуже добре відчував пропорційне відношення об'ємів бань до нижніх частин церкви, від чого ці храми завжди творять гармонію між храмом і навколишнім світом.

Цілком можливо, що дрогобицька церква Святої Трійці на період, коли над нею працював Григорій Теся, теж могла мати інший вигляд, адже її збудували у середині XVI ст. Водночас, до другої половини XVII ст. вона могла вже не існувати і дрогобицький майстер збудував новий храм. Порівнюючи стилістичні риси, притаманні архітектурі церков Вовчого чи Дрогобича, можна думати, що Троїцька церква була досить до них подібна. Вона мала б бути вже тридільною в плані;

Церква та дзвіниця св. Юра у Дрогобичі. Світлини Л. Скопа. 2002 р.

трьохзрубною з цибулястими банями та прибудовою над хорами окремої маленької церкви – приділу. Такий опис можна зробити стосовно цілого ряду збережених на теренах Перемишльської єпархії храмів другої половини XVII ст. Теж цілком закономірно, що біля цієї церкви була дзвіниця подібна, як біля дрогобицької церкви св. Юра.

На стінописі другої половини XVII ст. з темою Акафіст Богородиці, що у наві церкви Юра є зображено класично регіональну дерев'яну церкву.

Григорій Тесля з Дрогобича володів неабияким талантом професійного будівничого і поряд вже з відомими іменами дрогобицьких іконописців вагомо прославив культурне життя українців цього міста.

А помер він у 1711 р.[4], про що свідчить запис у поминальнику церкви св. Трійці. З огляду на дату смерті можна сказати, що згадані шедеври української дерев'яної архітектури він збудував у молодому віці.

Література:

1. Тимошенко Л. Пом'яник дрогобицької церкви св. Трійці/ Дрогобицький краєзнавчий збірник. Випуск V. – Дрогобич, 2001 – с. 276.
2. Драган М. Українські дерев'яні церкви. – Львів, 1937 – с. 37.
3. Скоп Л. Церква св. Юрія в Дрогобичі/ Жива вода № 8 – Трускавець, 1997 – с. 6.
4. Тимошенко Л. Пом'яник дрогобицької церкви св. Трійці./ Дрогобицький краєзнавчий збірник. Випуск V. – Дрогобич, 2001 – с. 302.

Леся Косаняк,
музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Графіка "Благовіщення" рукописного Ірмолоя 1724 р. з церкви св. Трійці м. Дрогобича

Серед одинадцяти мініатюр і такої ж кількості декоративних ініціалів, виконаних о. Василем Глібкевичем у др. пол. 20 років XVIII ст. для оздоби рукописного Ірмолоя з церкви Святої Трійці м. Дрогобича (зберігається в музеї "Дрогобиччина"), особливе місце займає графіка "Благовіщення" (арк. 114)[1].

Композиція графіки поділена головною віссю по центру. Ліворуч зображено Богородицю, розвернену на три четверті праворуч, яка сидить на стилізовано оздобленому троні. Голова Марії дещо нахилена уперед і права рука зігнена в лікті, долоня її майже торкається грудей і трохи відведена в бік; ліву руку Богородиця простягнула до пульта з книгою, який стоїть напроти. Одягнена вона в світлу туніку і світлий мафорій.

У композиції праворуч зображено архангела Гавриїла, розверненого в бік Марії на три четверті, який наближається широкою ходою. Ліва рука Гавриїла зігнена в лікті і складена в жесті благословення, права простягнута вперед і затискає оранжеву лілію. Одягнений Архангел у лоративне вбрання.

Ліворуч за троном Богородиці намальовано великий вазон з рослинами, над троном звисає важкий балдахін, туго зав'язаний у вузол.

На задньому плані праворуч виконано стилізовану споруду з двома бароковими порталами та кількома округлими ба-

нями, а над нею надпис: "В Назарет". Перед будинком автор намалював низький стилізований паркан з колонами.

Над Марією зображене сяйво у вигляді кількох гострокінечних променів, а над заставкою у картуші – виконано стилізованого голуба, зверненого дзьобом ліворуч, як символ Св. Духа, який виступає декоративним елементом обрамлення графіки.

Позем у мініатюрі творить підлога, встелена стилізованими візерунчастими плитами. Виконано графіку в чотирьох кольорах: чорному, коричневому, вохристому та оранжевому.

Уже в найдавніших пам'ятках мистецтва було два іконографічних варіанти "Благовіщення" (римські катакомби Присціли та св. Петра Марциліана III ст., мозаїка базиліки Санта Марія Маджоре Рим, 432-445 рр.)[2]: композиція, яка постала під впливом тексту апокрифічного протоєвангелія Якова і знайшла своє місце у малярстві (фреска Софії Київської), де відтворено сцену "Благовіщення" біля єдиної в Назареті криниці, і друга, більш важлива, де місце подій – будинок Йосифа Обручника в Назареті[3]. ("Благовіщення" з Царських врат с. Кривка XIII ст.)

Досліджувана нами графіка о. Василя Глібкевича дотримана схеми "в домі Йосифа", саме такий тип композицій був особливо поширений в українському малярстві ще від часів середньовіччя[4]. Зазначмо, що сюжет "Благовіщення" у ранньому візантійському монументальному мистецтві – у мозаїках і фресках – був часто поділений на два окремі зображення, які містилися на привівтарних стовпах. В такий спосіб ця сцена зображена і в Софії Київській. З церковних стін перейшла на Царські врата[5], символізуючи догмат воплочення і відмічаючи вхід у вівтар[6], де відбувалася служба, і надалі зберігаючи розподіл надвоє. На давніх українських пам'ятках маємо зображення спершу ангела (ліва стулка Царських врат), потім – Богородиці (відповідно – права стулка врат)[7], до прикладу, Царські врата з с. Воля Добростанська, др. пол. XVI ст., Царські врата з Потелича, пер. пол. XVII ст., Царські врата з с. Ново-

о. Василь Глібкевич, графіка "Благовіщення" др. пол. 20-х рр. XVIII ст. з рукописного Ірмолоя церкви Святої Трійці в Дрогобичі

Фрагмент тетраптиха Благовіщення кін.XIV ст. Монастир св. Катерини на Синаї

селиці, пер. пол. XVII ст. Тут, на нашу думку, першим зображали Архангела, з метою надати його образу особливої значимості, підкреслити його божественну сутність, у той час як Марія представляла людське єство [8]. Проте уже в пам'ятках від пер. пол. XVII ст. спостерігається вирівнювання філософського підходу щодо першості вирішення образів у "Благовіщенні", так на царських вратах з с. Сопіт пер. пол. XVII ст., Богородицю зображено на лівій стулці, можна також назвати царські врата П'ятницької церкви м. Львова 40-х р. XVII ст., царські врата Святодухівської церкви м. Рогатина 1649 р., царські врата з м. Камінь-Каширський, кін. XVII, царські врата Святоюрської церкви м. Дрогобича, 1659 р. і т.д. З вищесказаного можна зробити висновок, що до пер. пол. XVII ст. в українських пам'ятках із сюжетом "Благовіщення" малярі, як правило, ліворуч, першим зображали Архангела Гавриїла, і лише після пер. пол. XVII ст. світогляд майстрів пензля не дотримується єдиної думки щодо першості вирішення образів

"Благовіщення", більше того, терени Галичини, відзначаючись особливим вшануванням культу Богородиці[9], мають більшу кількість пам'яток, де Марії відводиться особлива роль; як приклад, слугуватиме графіка о. Василя Глібкевича у Дрогобицькому Ірмолої. Також відома празникова ікона з Святодухівської церкви м. Рогатина з аналогічним сюжетом, де Богоматір, як і в досліджуваній мініатюрі, зображено ліворуч.

Благовіщення кін.XII ст. Монастир св. Катерини на Синаї

Зауважмо також, що від початку розвитку розглядуваної нами іконографічної сцени існує дві традиції: сирійсько-палестинська, де Богородиця сидить, та еллінсько-візантійська, де вона стоїть[10]. Дрогобицька графіка дотримана сирійсько-палестинська традиції, проте, як згадувалося, індивідуальна творча манера о. Глібкевича зумовила спершу зобразити у композиції Богоматір. На найстаріших українських пам'ятках, як і на іконах, маємо дві схеми композиції "Благовіщення" – з стоячою і сидячою Богородицею, але переважає, наскільки можна мати уявлення з досі відомих пам'яток, сцена з стоячою Богоматір'ю [11]. У сидячій позиції вона зображена лише на вратах з Винни-

Процесійна ікона Благовіщення XVII ст. з колекції музею-замку м. Ланцут.

ків кін. XV ст. і с. Кривого кін. XVI ст. Отже, у графіці о. Глібкевича маємо не особливо поширену в давньому українському малярстві позу сидячої Богородиці, хоча в Дрогобичі Степан попович Медицький, оздоблюючи царські врата Святоюрської церкви в 1659 р., зобразив сидячу Богородицю на лівій стулці воріт і, можливо, ця композиція частково послужила за взірець молодому о. Глібкевичу, який особливо шанобливо ставився до творчості свого попередника[12].

Образи "Благовіщення", виконаного о. Глібкевичем, позбавлені відтінку емоційності, вони виглядають внутрішньо замкнені і зовнішньо урочисті, вступають у суперечність з надто реалістично зображеним оточенням. Зазначмо, що східне малярство акцентувало в зображенні "Благовіщення" церемоніальний момент – слуга двору небесного приходить з офіційним посланням до цариці – у графіці о. Глібкевича про це свідчить лоративний одяг Архангела та зображення на троні Богородиці. У західних пізьносередньовічних зразках брали до уваги момент, який, знову ж таки, має місце у графіці о. Глібкевича – поклоніння вісника непорочності і красі Дами[13]. Про це засвідчує простягнена Архангелом лілія, проте колір її не традиційно білий, а, по-світськи оранжевий. Свідченням впливу західного мистецтва також є зображений в графіці пульт із Святим Письмом на ньому. Побіч Богородиці поставлений вазон з квітами, як символ вислову "будьте плідні і множтеся". Такі нововведення в іконографії "Благовіщення" поширюються близько XII ст [14]. Балдахін, який виступає символом єдності Старого і Нового заповітів, достоїнства Діви Марії, а ще розповідає, що подія відбувається у приміщенні, що також засвідчує віяння моди Заходу[15]. Цю деталь малярі вводять у композицію як відтворення оздоби тогочасного інтер'єру, як заміну завісі – велуму між будівлями уже в пізнє середньовіччя. Потім зображення балдахіну поширились однаково як в західному, так і в східному малярстві.

Благовіщення кін. XIV ст. Третьяковська галерея м. Москва.

Особливої уваги заслуговує постава Богородиці. Існують дві відміни у зображенні рухів Діви Марії: де Богородиця противиться Божим планам і відвернена від Архангела[16] (Царські врата з с. Кривого кін. XVI ст.), та інша, коли вона вступає з ним у розмову і, схиляючи голову, засвідчує покору Богові. За дослідженням Г. Мілле остання версія є більш пізньою і поши-

рилася саме в XIV ст.[17]. У
використовує о. Васил
бкевич для побудови к
зиції своєї графіки,
встановлення діалогу
Богородицею та Ар
лом (про що свідчить
на голова та жестик
рук Богородиці) лише
лює символічність с
няття сюжету, творячи
зію реальності. Відбув
таїнство Благовісті, во
га, акцент зроблено не
ки на взаємодії фігур,
ки на символічності т
чистості вічнотривало
менту, зображенню г
о. Глібкевич надав ха
застиглого ритуалу. У
випадку доцільно зазн
елементи місцевого х
ру, використані маляр
передусім, образи г
наділені галицькими типа-

ення
1191 р. Храм Св. Юрія. Курбіново

жами, також зображення ре-
ально існуючої в той час архітектурної споруди, і також статеч-
не трактування фігур, силуети яких наділені типовим галиць-
ким ритмом: передано не стільки рух, скільки жест – простяг-
нута лілія, підкреслено не крок Архангела, а поза. Як зазначало
лося, Гавриїл зображений в ході без посоха (як на пам'ятках с.
Криве, с. Плав"є кін. XVI ст.), хоча до цього часу його традиц
ційно зображали з посохом у лівій руці. Той момент, що на
графіці о. Глібкевича Архангел благословляє лівою рукою є
дуже своєрідним вирішенням автора, проте на Царських вратах
з с. Яблуниця Руська 1691 р., Архангел зображений з аналогіч-

Фрагменти фрески Благовіщення
1191 р. Храм Св. Юрія. Курбіново

ним жестом лівої руки. Отже,
можна зробити висновок,
що, як правило, в українсь-
ких сюжетах "Благовіщення"
Архангел благословляє Бого-
матір правою рукою(царські
врата с. Ямне пер. пол. XVIII
ст.; царські врата в м. Сможе
пер. пол. XVII ст. і т.д.). Хо-
ча відомі пам'ятки, на яких
Архангел зображений без
благословляючого жеста
(поясне зображення правої
стулки врат в с. Радруж кін.
XVII ст., царські врата з с.
Ваневичі пер. пол. XVIII ст.,
царські врата з Сокальщини
1749 р.). Благословення Ар-
хангела лівицею є дуже рідкі-
сним випадком, який у твор-
чості о. Глібкевича можна
пояснити його особливою
схильністю до творчих виріш
шень деталей композиції, як
це є у випадку із оранжевою
лілією у правій руці Архангела Гавриїла у досліджуваній нами графіці. Як відомо, біла лілія виступає символом непорочної чистоти Марії (найдавніша українська пам'ятка із зображенням лілії в руках Архангела – празникова ікона з Либохори др. пол. XVI ст.), а виконання її оранжевим кольором, причому форма пелюсток квітки особливо стилізована, з притаманною авторській манері характерністю[18], можна пояснити передусім, як зазначалося, творчим підходом о. Глібкевича, а ще – бажанням надати особливо святкового та урочистого звучання заставці рукописного Ірмолою, якою він декорований. Одежі Архангела о. Глібкевич зо-

бражає скромно, дотримуючись орієнтальних традицій, хоча в той час відомі зображення одежі Гавриїла в царській одежі, обшитій самоцвітами[19] (Царські врата з с. Шешеровичі сер. XVIII ст., Царські врата в Мотронинському монастирі, пер. пол. XVIII ст. і т.д.).

Святого Духа у "Благовіщенні" здавна зображали у вигляді голуба (Корсунські врата, Новгород, кін. XII ст.), сегмента неба з "Ветхим деньми" на троні (ікона "Благовіщення" з московського Успенського Собору XII ст.) та у багатьох пізніших пам'ятках – у вигляді сяйва, що променями сходить на Богоматір. Прикладом слугує досліджувана нами графіка, а їй передують зображення неба з промінням у композиціях на Царських вратах з Волі Добростанської, др. пол. XVII ст., Радружа, кін. XVII ст., Сушиці Великої, др. пол. XVI ст. та ін. Зазначмо, що о. Василь Глібкевич дотримався схеми композиції афонського підручника "Єрмінія"[20], який зафіксував з давнх-давен усталений тип і подає такий опис "Благовіщення", де зображено Святого Духа: над будинком небо і з нього сходить Святий Дух в промінні на голову Пречистої. Рівноцінно сяйву і променям, поширено в українському малярстві голуба – символа Святого Духа, його о. Василь Глібкевич виконує також, проте – в картуші над заставкою. Зазначмо, що зображеннями такого голуба о. Глібкевич декорував чи не переважну більшість заставок досліджуваного Ірмолоя. Отже, птах виступає як символічний елемент мініатюри, а разом з тим – як багаторазова декоративна деталь обрамлення в рукописі[21].

Празникова ікона Благовіщення др. пол. XVII ст. з церкви Святого Духа м. Рогатина

Обстановка досліджуваної графіки, виконаної о. Глібкевичем, насичена символічними предметами, які співставлені один з одним і творять єдиний образ дії Пресвятої Трійці у найглибшому значенні її таїнства: волю Всевишнього Отця сповіщає Архангел Гавриїл, Син Божий втілюється в лоно Богородиці, а чудесне воплочення проводить Святий Дух. Допоміжними елементами цього моменту є: символічна лілія (чистота, непорочність), вазон з квітами (примноження), балдахін (зв'язок між Новим і Старим Завітами), паркан (межа між життям земним і небесним), трон (достоїнство Діви Марії)[22] і т.д.

Особливу увагу хотілося б приділити присутності у досліджуваній графіці архітектурних куліс, що зумовило о. Глібкевичем відповідну організацію побудови просторових відношень у мініатюрі. Зображений надто реалістично, ніби "позичений" із сучасного автору середовища, будинок вступає у суперечність із беземоційно урочистими образами. Багата архітектура, притаманна найдавнішим пам'яткам "Благовіщення"[23], описується в "Єрмінії", а її схеми певною мірою впливали і на українське мистецтво.

Докладно розглянувши композиційну побудову "Благовіщення" у дрогобицькому рукописному Ірмолої, вважаємо за потрібне зауважити, що виконано графіку професійно, з дотриманням засад стилю, який на наший теренах поширився в тому часі – бароко, власне, початкової його стадії[24]. Особливо показовими є побудова драпіровок лора Архангела, плавного контуру мафорію Богородиці, в багатстві округлих об'ємних бганок балдахіна і накидки на пульті, де інтенсивні штрихи чорного поєднуються із тонами темнокоричневого, світловохристого кольору. Проте акцентом, домінантою композиції слугує оранжевий колір.

Рисунок є підвищено ритмічний, дещо експресивний, відчувається невпевнена рука молодого майстра. Проте сміливий підхід до організації побудови композиції, творче вирішення окремих деталей графіки змушує визнати її особливу своєрідність з поміж усіх названих вище одноіменних пам'яток і зробити висновок, що о. Василь Глібкевич у "Благовіщенні", використавши надбання східного і західного давнього церковного мистецтва, трансформував їх у досягненні місцевої культури, вміло поєднуючи їх між собою, через призму індивідуальних вирішень дотримався своїх власних творчих принципів.

Література:

1. Косаняк Л. Рукописний Ірмолой 1724 року з дрогобицької церкви Святої Трійці//Сакральне мистецтво Бойківщини. П'яті читання. Дрогобич, Львів 2001, с. 91-93.
2. Аверинцев С.С. Благовещание//Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1. Москва 1998, с.175.
3. Драган М. Українська декоративна різьба. Київ 1970, с. 28-29.
4. Там само, с.29.
5. Там само, с.28.
6. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Сер. XIII-нач. XV века. Москва 1976, с.167
7. Драган М., с.29.
8. Шпідлик Т., Рупнік М. І. Про що розповідає ікона. Львів 1999, с.63.
9. Креховецький Я. Богословя та духовність ікони. Львів 2000, с.79.
10. Драган М., с.29.
11. Там само, с.29, с.183.
12. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Доба українського Бароко в іконописі м. Дрогобича//Бойківщина. Історія та сучасність. Львів 1996, с.84.
13. Аверинцев С. С., с.174.
14. Драган М, с.29.
15. Креховецький Я., с.130-131.
16. Драган М., с.183.
17. Смирнова Э. С. с.217
18. Косаняк Л., с.86-87.
19. Драган М., с.86-87.
20. Там само.
21. Косаняк Л., с.96.
22. Креховецький Я., с.130-131.
23. Драган М., с.29.
24. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л., с.83-84.

Лев Скоп,
музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Ікона "Стрітення" 1740 р. о. Василя Глібкевича

У колекції музею "Дрогобиччина" зберігається ікона "Стрітення" 1740 р.[1], виконана дрогобицьким малярем о. Василем Глібкевичем для місцевої церкви Святої Трійці. Встановлена вона була у бічному вівтарі, про що згадується у візитації, опублікованій Л. Тимошенком[2].

Мова йде про стару церкву, що була на Малому Ринку, звідки разом з іншим церковним інвентарем передана в нове приміщення колишнього римо-католицького костелу наприкінці XVIII ст. Про цю ікону і її автора дізнаємось з описів церкви, проведених у 30-их роках XX ст[3].

До музею "Дрогобиччина" (тоді Дрогобицький Краєзнавчий музей) пам'ятка поступила в кінці 80 років XX ст. за згодою духовенства, як ікона, що не використовувалась у церковному обряді.

Постать автора ікони, пароха церкви Воздвиження Чесного Хреста, займає особливе місце у церковному та художньому житті Дрогобича 40-60 рр. XVIII ст.

Походив о. Василь Глібкевич з династії духовенства, представники якої також були настоятелями згаданої дрогобицької церкви. Представники його родини постійно займались поновленням своєї святині, про що свідчать не лише збережені розписи чи ікони, а й записи. Так про сприяння батька В. Глібкевича при оновленні церкви читаємо вирізьблений запис 1712 року на балці, яка підпирає галерею перед головним входом до святині[4].

Рівень малярства о. Василя красномовно засвідчує, що разом з удосконаленням його покликання до священослужіння він рівноцінно займався професійним іконописом. Слід відзначити, що художній осередок, в якому проходив студії молодий о. Василь, однаково поважав як український іконопис, так і центральноєвропейське прозахідне мистецтво.

Закономірно, що, отримавши таку школу, о. Василь Глібкевич усе своє життя в малярстві, аж до смерті у 70 р. XVIII ст[5], прагнув синтезувати традиції нашого сакрального мистецтва з пануючими тоді стилями бароко і рококо. Зберігаючи власну манеру живопису, маляр о. В. Глібкевич зумів створити пам'ятки церковного живопису, які стали якісним прикладом мистецтва українського бароко з яскравим підкресленням регіональних рис, притаманних живопису Перемишльської Єпархії середини XVIII ст. Є ще цілий ряд тогочасових ікон, близьких за стилістикою виконання малярства, що у загальних рисах була характерною одній іконописній школі. Їх автори могли проходити навчання разом з о. В. Глібкевичем.

Можна назвати такі ікони: "Благовіщення", 1761 р. з церкви Преображення с. Тустановичі (Борислав)[6], "Свята Родина", середина XVIII ст. (музей історії релігії, м. Львів). У цих пам'ятках, як і в творах Глібкевича, є узагальнені подібності не лише малярства, але й обрамлення декоративної різьби із стилізованим листом аканта в дусі епохи бароко.

Водночас, порівнюючи малярство школи, в якій вчився о. В. Глібкевич, з творами художніх осередків Жовкви, Волині чи Києва, де творився український іконопис, можна побачити відчутну різницю.

Залишені підписи на іконах, а також відомості церковного поминальника, включаючи згадану дату смерті, надають нам можливість простежити еволюцію творчості о. Василя Глібкевича. Найбільш ранньою, збереженою на сьогодні, з огляду на підпис і дату, вважається його ікона "Стрітення". Про це також підтверджують візитаційні описи

О. Василь Глібкевич. Ікона Стрітення 1740 р. з неіснуючого нині вівтаря давньої церкви Святої Трійці в Дрогобичі (колекція музею "Дрогобиччина"). Світлина В. Степановича. 2000 р.

Фрагмент ікони Стрітення

1764 р., які збереглися у Перемишльському державному архіві.

Згадана ікона є своєрідним прикладом професійного іконопису, яка водночас з фаховим виконанням, наділена особливою духовною силою. Наповнена динамікою, своєрідно вирішена композиція цього твору розкриває нам символіко-сакральну подію зустрічі Старого і Нового завітів, виконану у власному розумінні її дрогобицьким майстром

Типово для творів українського бароко, у цій пам'ятці відтворено рівноцінно як мить події, так і монументальний символізм, що об'єднує минуле і майбутнє. Безперечно, таку пам'ятку міг створити майстер з належним інтелектуальним рівнем.

Сцена, що постає перед нами, наповнена цілим рядом різних за напругою психологічних настроїв. Своїм протиставленням вони збагачують світосприйняття цього образу. Так, наповнена юним дивуванням Марія, віддавши у руки первосвященика дитя, лише розвела руками, всеціло довірившись волі Божій.

Маляр отець Глібкевич намалював Богородицю з лівого боку композиції, що не є традиційним для такого типу галицьких ікон.

Фрагмент ікони Стрітення

Водночас завдяки динаміці червоного мафорію, жестам піднятих рук, руху тіла її постать привертає до себе увагу після образу маленького Ісуса. Сам лик випромінює сіяння, завдяки його моделюванню ніжними прозорими кольорами у поєднанні із значно темнішим за тоном тлом. Відблиск світла від лику св. Марії о. Василь відтворив на її долонях, що теж надає образу Пречистої особливого настрою. А джерелом цього світла, подібно сонцю, є образ маленького Ісуса. Дитя Боже повстає головним акцентом усієї ікони. Сам образ його вирішив о. В. Глібкевич дещо стривоженим та серйозним. Ісус намальований з добрим знанням анатомії дитини.

Але по-іншому, як за настроєм, так і за символічним сприйняттям, постає образ первосвященика Симона, який тримає маленького Ісуса на руках. Сивобородий старець, що символізує завершення Старого Завіту, у глибокій задумі дивиться кудись убік від Ісуса і плаче, розуміючи, що прийшов його останній час.

Верхній одяг пророка та його головний убір о. В Глібкевич намалював під впливом одеж рабинів його сучасників з Галичини. Такий підхід був досить популярний у той час.

Певна портретованість присутня у ликах св. Йосифа, св. Марії та Святого Симона. Ікона з'явилась у свідомості о. Глібкевича під впливом ідеалізованих образів його сучасників.

В. Глібкевич. Фрагмент ікони Благовіщення. Тустановичі. 1761 р. Світлина Л. Скопа 2001 р.

Дещо скромніше і закономірно вторинніше повстає тут стилізована подоба св. Анни – пророчиці, яка намальована праворуч композиції і своєрідно протиставлена образу Марії. Якщо на Марії, розміщеній з лівого краю,– червоний мафорій, то на св. Анні він синій, і навпаки, хітон Марії синьо-зелений, а у св. Анни – оранжево-червоний. За законом ієрархії св. Анна відчутно менша за вже згаданих святих. Ще меншим, за пропорційними розмірами, постає слуга-хлопчик, який тримає у руках кошик з жертовними голубами. Намальований він на передньому плані і завдячуючи тому, що зображення столу маленьке, всі інші постаті отримали монументально величавий вигляд.

Варто зупинитися на розташуванні кольорових партій, побудованих на співставленні охристо-оливкових, охристо-коричневих, оранжево-червоних, синьо-зелених та золотистих тонів.

Порівнюючи вирішення самої композиції цієї ікони з іншими галицькими іконами XVIII ст., можемо побачити показові відмінності, незважаючи на те, що галицькі майстри традиційно прагнули до самовираження як художники.

Водночас, на відміну від твору о. Глібкевича, більшості таких ікон у самій композиції відчутний рух архаїзованого символізму, притаманного більш давнім іконам. Твори о. Глібкевича та деяких інших майстрів можна назвати швидше прозахідними. Для порівняння візьмемо такі пам'ятки: "Стрітення" Бориславська XVIII ст. (Музей народовий, м. Перемишль); Луки Волинського 1784-1787 (НМЛ)[7].

Стосовно більш давньої іконографії мотиву "Стрітення" можна звернутись до фахових розвідок н. М. Покровського[8] у наукових виданнях. А про іконографічні зміни і своєрідність цього мотиву за період XVII-XVIII ст. спеціальних розвідок є обмаль, тому ця тема потребує подальших досліджень.

Стосовно тла-світу на згаданій іконі о. Глібкевича, то слід відзначити його своєрідне трактування. На відміну від переважної більшості сучасників, які на цих сценах вирізьблювали орнаменти у стилі рококо чи бароко, на іконі о. Глібкевича вирізьблено рельєфно інтер'єр храму.

Перед нами колони корінфського ордену, фриз із стилізованими акантовими місточками, чисті стіни між ними. До речі, це єдиний відомий нам приклад такого вирішення тла-світу у творчості о. Глібкевича, бо на інших іконах вже будуть тільки мотиви стилізованого акантового листя.

Література:

1. Друзюк Т., Скоп Л. Дрогобицький іконописець 18 ст. отець Василь Глібкевич / Бойки. Дрогобич 1992. №1, с. 10-12.

2. Там само, с. 10-12.

3. Слободян В. Церкви Перемишської Єпархії. Львів 1999 р.

4. Скоп Л. Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI-XVIII століть / Сакральне мистецтво Бойківщини. Дрогобич:Відродження 1997, с. 83.

5. Синодик церкви Воздвиження з колекції музею Дрогобиччина, с.91.

6. Реставрована у 2001 р. Л Скопом

7. Свєнціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Львів: Каменяр 1990, іл. 130

8. Покровський Н Евангелие в пам'ятках иконографии преимущественно византийських и руських. СПб 1892

Леся Косаняк,
Наталія Фегецин,
музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Ікона "Преображення " поч. XIX ст. з дрогобицької церкви Трійці

Колекція іконопису музею "Дрогобиччина" вирізняється не тільки якістю та кількістю пам'яток, але й тим, що частина їх була виконана конкретно для дрогобицьких церков.[1]

Ікона "Преображення" поч. XIX ст. належить до згаданої колекції і походить з дрогобицької церкви Пресвятої Трійці. Для цього храму вона була намальована у період, коли з старої церкви громада в кінці XVIII ст. перейшла до колишнього костелу. Звідси ікона в 90-х роках надійшла у фонди музею "Дрогобиччина" як така, що не використовується у церковному вжитку.[2] На сьогодні ікона експонується в дрогобицькій Картинній галереї.[3]

З огляду на розміри ікони (103х81 см) виконана вона була для намісного ряду і, відповідно, була встановлена в іконостасі або вівтарику.

Зазначимо, що сюжет "Преображення" належить до одного з 12-х головних празників церковного року, тому ікони з аналогічним зображенням фігурують у празничковому ряді кожного українського храму. Ікону з темою "Преображення" могли розміщувати в одному з бокових вівтарів, які часто встановлювалися в інтер'єрах храму, якщо згаданий сюжет продовжував програму задуму іконостасу.[4] Ікони з "Преображенням" у XIX ст. могли бути виконані як запрестольні зображення, коли поширилась традиція низьких

іконостасів і зазначена тема домінувала у програмі іконостасу.[5]

Ікона Преображення Господнього поч. XIX ст. з дрогобицької церкви Святої Трійці

Зауважимо, що будь-яке зображення сюжету "Преображення" можна умовно поділити на дві частини за допомогою горизонтального перерізу. Так і в дрогобицькій іконі "Преображення" нижня частина показує землю, а верхня небо. Таким чином, на досліджуваній іконі земна дійсність виступає у поєднанні з дійсністю небесною. І посеред того, що земне, зображено три постаті, і серед того, що небесне, також маємо три зображення.

Ісус та пророки (Мойсей зі скрижалями ліворуч, а Ілля - праворуч) намальовані, стоячи на хмарах. Довкола Ісуса в різні боки розходиться сяйво чи мандорла у вигляді проміння. Постать Ісуса розвернена на три чверті ліворуч, руки підняті вгору, розведені в боки. Ісус Христос зображений босоніж, одягнений в туніку, виконану рельєфним сріблення та в гіматій, вирішений в такий же спосіб і тонований жовтим

лаком. Довкола голови Ісуса – досить великий гладкий німб. Мойсей, у блідо-смарагдовій туніці та світло-блакитному гіматію, лівою рукою вказує на скрижалі Закону. Праворуч Христа стоїть Ілля із згортком у лівій руці. Одягнений у яскраво-синю туніку та цеглово-червоний гіматій.

Нижній регістр зображає вершину гори Тавор, а на ній – апостолів Петра, Іакова та Іоана, що лежать горілиць, їхні жести відтворюють переляк. Петро в блакитно-синій туніці та жовтогарячому гіматію зображений сивобородим чоловіком. Іаков дещо молодший від Петра, в темно-синій туніці та світло-сірому гіматію. Улюблений учень Ісуса – Іоан намальований молодим хлопцем із довгим, світлим волоссям, у яскраво-зеленій туніці та червоному гіматію. Гора вирішена темно-зеленими замальовками, які відтворюють колір трави.

Вгорі на іконі обабіч голови Христа в хмарах вирішено по дві голови ангелів з крилами. Тло-світ ікони виконане рельєфним, сріблением "під золото" стилізованим орнаментом в дусі стильової епохи "Людовік XVI", поширеної у мистецтві Європи на час створення пам'ятки. Яскрава, неприродна кольористична гама, як і графічне виконання досліджуваного твору, співзвучні філософії "пізнього рококо", як і фантастичні рокайлеві модулі, з яких уже проростає рослинна галузка, на тлі ікони вирішені бганками, а також завитками образів, що вказують на стиль Людовіка XVI.

Усі зображення на дрогобицькій іконі "Преображення" надто ідеалізовані, чим твір уподібнюється до зразків західного малярства. Проте пам'ятці притаманна деяка архаїчність, можливо, вирішення середньовічної техніки темпери у поєднанні з олією на дереві порівняно з поширеними на поч. XIX ст. творами, виконаними олією на полотні, створили ефект своєрідної стилізації, хоча у тому часі в іконописі була тенденція особливого наближення до натури, близькості до реальності, чим ікони уподібнювалися світським картинам. Дрогобицькій іконі притаманне своєрідне віддалення від реальності, символічне начало тут першопланове,

моделювання ликів, хоча і надзвичайно ідеалізовано, все ж, вирішено досить штучно, неприродньо, надаючи творові певної стилізації.

Очевидно, що автор досліджуваної ікони у такий спосіб хотів задовільнити потреби і свої, і замовників, звертаючись у контексті стилю "Людовік XVI" до певних архаїчних тенденцій, надто ідеалізованих.

Мініатюра Євангелія Преображення Господнє ост.чв. XIII ст. з Іверського монастиря, Афон.

Щодо історії походження сюжету "Преображення", то детальні його описи знайдено у Євангеліях (МТ.17,1-9, Мк.9,1-9, Лк.9,28-39). Темою зображення сюжету "Преображення" є таємниця чудесного перевтілення Ісуса на горі Тавор.[7]

Ісихаст Палама доказував, що в акті Преображення на Таворі учням Ісуса було явлено несотворене світло, доступне їх сприйняттю, через посередництво якого можливе залучення до трансцендентної божественної сутності. Таворське світло вважалося несотвореним, як і всі інші "енергії" Бога. Вчення Палами про утворення можливості чуттєвого сприйняття відкривало широкий простір естетичній свідомості і художній творчості, що мало свій вияв у мистецтві, коли майстри осмислювали концепцію таворського світла, його форму і замислювалися над способом їх викладу у зображеннях.[8]

Сюжет "Преображення" був одним із перших, який повинен був написати починаючий іконописець, щоби "світло гори Тавор пронизувало іконописця" і щоб у цьому світлі іконописець творив усі наступні твори, щоб кожне іконописне зображення було пройняте тим божественним світлом, світлом Преображення і випромінювало його кожному, хто стикався б з ним, а у такий спосіб відбувався б діалог людини з Богом.[9]

Нагадаємо, що сюжет "Преображення" називають ще другим Богоявленням, яке ще раз стверджує попередню думку про спілкування людини з Божеством через його появу у вигляді сяйва (Духа Святого) чи голосу з неба (Бога-Отця) та образу Бога-Сина. Усі ці три Богоявлення Бога ілюструс сюжет "Преображення".[10]

Християнська традиція місцем Господнього Преображення вважає гору Тавор. Від IV ст. Св. Елена, мати цісаря Констянтина Великого збудувала храм на горі Тавор у честь Преображення, а вже в XI ст. хрестоносці знайшли на Таворі ще кілька церков та монастирів. В Україні в XI ст. побудували у Чернігові Святоспасівський собор, який є однією з найкращих пам'яток княжих часів.[11] Культ Господнього Преображення, очевидно, в Україні був поширений ще з часів прийняття християнства.[12] Цей празник Східна Церква святкує від VI ст., в цей день 19 серпня у нас є звичай благословляти первоплоди (яблука, сливи, груші...), що походить від Старого Завіту, який приписував приносити первоплоди до Господнього Храму.[13]

Ікона Преображення XII ст., Ермітаж. Ленінград

Найбільш ранні зображення сюжету Преображення біля 565-566 рр. є в монастирі Св. Єкатерини у Сипаї в мозаїці апсиди і на тріумфальній арці.[14]

В українському мистецтві ранніх пам'яток на згадану тему, на жаль, ми не знаємо, найраніші датуються кінцем XV ст., наприклад, ікона "Преображення" з Вільшаниці на Яворівщині (ЛМУМ).[15] Очевидно, що перші зображення на тему "Преображення" з'явилися у час створення перших церковних образів на теренах Київської держави одночасно з прийняттям християнської віри.

Досліджувану нами ікону "Преображення" поч. XIX ст. на предмет подібності і розбіжності порівняємо із різночасовими пам'ятками з аналогічним сюжетом. Зазначимо, що сюжет "Преображення" в епоху Палеологів мав таку схему: три високі гори, з яких в динамічних позах падають обличчям вниз фігури апостолів, на бокових вершинах стоять пророки, а на схилах апостоли зображені з Христом, від якого відходять в подвійній мандорли промені. Така схема є на фресці Перивлепти в Містрі третьої чверті XIV ст.[16] А на іконі "Преображення" з Вільшаниці на Яворівщині кін. XIV ст. є таке зображення: на гребені скель, обабіч Спаса, в овальній синьо-зеленій мандорлі з загостреними полюсами, ледь нахилені в молитовній позі пророки Ілля та Мойсей. У порівнянні з композицією дрогобицької ікони, на іконі з Вільшаниці Спас розміщений дещо нижче від пророків, апостоли лежать не на горі, а на розширеній площині, підніжжя гори також розміщено своєрідно. Апостоли Петро та Яків подають головою вниз, а Іван падає горілиць, що, ясна річ, відрізняється від постановки

Ікона Преображення кін XV ст. з с. Вільшаниця (Яворів, НМЛ)

фігур апостолів на дрогобицькій іконі. У тому випадку слід зауважити, що у Двірцях поблизу Великих Мостів, де в свій час подвизався Петро Ратенський у другій половині XIII ст., існував Спаський монастир, звідки могла також походити рання ікона на досліджуваний нами сюжет.[17]

Празникова ікона Преображення XVII ст. з церкви Святого Духа м. Рогатина

Аналогічна ікона кін. XVI ст. походить з Яблунева, що на Львівщині (НМЛ).[18] Тут зображено, як на згадуваній нами схемі, три високі гори на вершинах лисі, а внизу заліснені. Спас у круглій мандорлі стоїть вище від пророків, що подібне до композиції дрогобицької ікони, проте апостоли тут розміщені зовсім в іншому порядку: праворуч, навколішки Петро, посередині – Іоан, що впав головою вниз, ліворуч зображений Іаков, що повернувся спиною до події, ставши на одне коліно. Таке вирішення композиції є досить нетрадиційним і вирізняє ікону з Яблунева з-поміж всіх інших своєю самобутністю.

Щодо пам'яток XVII ст. з аналогічним сюжетом поч. XVIII ст. є ікона із Слобожанщини,[19] де в центрі широке декоративне зображення гори Тавор, що дуже подібне до вирішення гори в досліджуваній дрогобицькій іконі. Проте на

іконі з Слобожанщини видно гору, на якій детально виписані білі квіти, а вона ніби зливається з апостолами в сіро-бузковому одязі. Першим у тій композиції зображено Іоана, наступним Петра, останнім Іакова, що ще в інший спосіб вирізняє цю пам'ятку. Спас стоїть не в хмарах, а на вершині гори, що також відмінне від дрогобицької композиції. Пророки по обидва боки Христа: Мойсея розміщено праворуч, як і на іконах з Яблунева і з Вільшаниці. Мойсея на цих пам'ятках зображено молодшим від Іллі та зі скрижалями в руках, а на дрогобицькій іконі Мойсея намальовано ліворуч. Також на іконі із Слобожанщини зображено Духа Отця ліворуч вгорі у вигляді сивобородого старця з розведеними в боки руками в хмарах.

Ікона "Преображення" з іконостаса Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці, 30-ті роки XVIII ст., виконана в стилі пізнього маньєризму, що відрізняється від барокової ікони із Слобожанщини. Тут, як і на іконі з Слобожанщини, апостоли розміщені у такому ж порядку: Іоан, Петро, Іаків, що відмінне від дрогобицької ікони. Проте гора, як і на іконі з Дрогобича, вирішена досить подібно: Христос та пророки стоять на хмарах, а променям мандорли притаманна цікава стилізація, як і в постановці всіх фігур, де панує асиметрія, певна граціозність, примхливість притаманна маньєризму. Про згадану стилізацію свідчить кольористична гама з неприродніми відтінками, то яскравих, то глибоко-приглушених тонів, поєднаних з різьбою та позолотою, що подібне до вирішення дрогобицької ікони. На іконі з Сорочинців, як і на іконі "Преображення" з Слобожанщини (зберігається в Харківському Державному музеї образотворчого мистецтва), в хмарах зображено Бога-Отця, що підкреслює сюжет Другого Богоявлення. Зображення Бога-Отця на цих двох іконах відрізняється від досліджуваної нами ікони, де, натомість, є парні зображення ангелів.

Провівши порівняльний аналіз ряду ранньо-часових пам'яток від кінця XIV ст. і до середини XVIII ст. можемо

стверджувати, що композиція дрогобицької ікони вирішена досить своєрідно: ні в одній із згаданих пам'яток не зустрічається зображення ангелів в хмарах, які символізують, як і мандорла навколо Христа, його Божественність, Славу і Велич. Крім того, на дрогобицькій іконі нетрадиційно розміщені постаті апостолів, а також досить своєрідно, у порівнянні з аналогічними пам'ятками, є вирішення тла-світу ікони, яке займає більшу її частину.

Література:

1. Скоп А. Ікона " Воздвиження Чесного Хреста " поч. XVI ст. з Дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста // Сакральне мистецтво Бойківщини. Дрогобич 1997, с.77.
2. Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича. Львів 1991, с.30.
3. Худ. невідомий. Ікона "Преображення" поч. XIX ст. з церкви Трійці м. Дрогобича. Дерево, левкас, темпера, олія. 103х81. Музей "Дрогобиччина", 1-210.
4. о. Катрій Ю.Я. Пізнай свій обряд. Ньо-Йорк, Рим 1982, с.23.
5. Слободян В. Майстер Іван Весенько з Кам"янки Струмилової// Київська церква. К. 1999, с.35.
6. Яциняк А. Ікона "Преображення Господнього" II//Світ ікони. Конференція 3. Калуш 1995, с. 17.
7. Покровський Н.В. Сійський іконописний подлинникь. Москва 1995, с.138.
8. Бычков В.В. Малая история Византийской эстетики. Київ 1991. с.380-382.
9. Томаш Ш. Про що розповідає ікона. Львів 1999. II, с. 115.
10 о. Катрій Ю.Я. Пізнай свій обряд. Ньо-Йорк, Рим 1982, с. 447.
11. История русского искусства. т. I. Москва,1978, с. 12.
12. о.Катрій Ю.Я. Пізнай свій обряд. Ньо-Йорк, Рим 1982, с.450.
13. Там само.
14. Евсеева Л.М. Афонская книга образов XV в. Москва 1998.
15. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV- XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів 1990, с.10(іл. 11).
16. Лазарев В. Н. История Византийской живописи. Таблицы. Москва 1986.
17. Див. 15, с.19(іл.54).
18. Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ 1977, с.59.
19. Там само , с. 68.

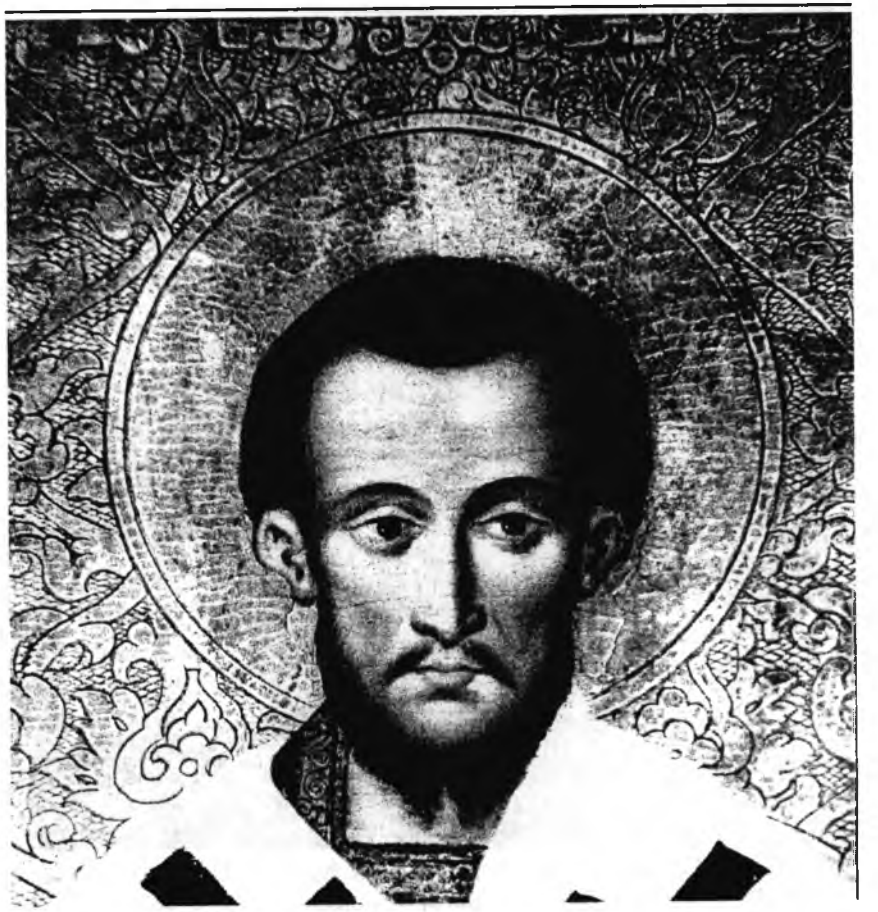
Оксана Рашко,
Львівська академія мистецтв,
м. Львів

Орнаментальні мотиви тла ікон троїцького іконостасу в Дрогобичі

Іконостас церкви св. Трійці в Дрогобичі початку XXст. був певним новітнім словом у українському сакральному мистецтві того часу. Ікони троїцького ансамблю високого художнього рівня, були виконані чудовим українським живописцем Модестом Сосенком. Можна давати багату характеристику різних аспектів мистецької цінності різьби та іконопису, однак зупинимося на одному з них: декорі тла ікон.

Тло-світ на іконі мало неабияке значення в церковному малярстві. Будучи символом вічного простору, космосу, вимагало до себе особливої уваги майстра. Щоб передати його неземну природу тло часто золотили, покривали сріблом, патиною, а поряд з цим декорували. В декорі майстри втілювали як свою творчу фантазію, так найсучасніші віяння часу. Фундаментальне дослідження у цій галузі зробив М.Драган у праці "Українська декоративна різьба...". Він провів ретельні дослідження орнаментики німбів, фонів та обрамленнь на іконах XV-XVIстоліть, таким чином намагаючись виявити ймовірність присутності та характер такої на царських вратах цієї доби. М.Драган навів ряд схем, проілюстрував зміну рис декору, відповідно до зміни стилю і часу. Виявив готичні та ренесансні впливи.

В українському іконописі активно вводити декор почали десь з другої половини XVII століття. Він мав набір своїх характерних елементів (3.12-15). В XVII столітті під впливом західно-європейського мистецтва змінюється стиль написання ікони і разом з ним характер орнаментики тла. Драган зазначає що запозичена вона з брокатів (парчі) і звичайно має вигляд рослинних пальметок у безкінечному переплетенні галузок(3.57) Власне такий декор використав М.Сосенко на тлах іконостасу Троїцької церкви в Дрогобичі. Орнаментика східних тканин, що мала у церковному малярстві XVII століття



Федір Сенькович. Іоан Златоустий.1629 р.

маньєристичний характер ожила на золотих тлах дрогобицьких ікон. Однак декор зазнав певних пластичних змін, підкоряючись законам нової арт-декової пластики поч ХХст, яка загалом отримала свій вияв у творчості Сосенка.

Йов Кондзилевич. Христос Пантократор. Богородчанський іконостас.

Стиль арт-деко, маючи своєю попередницею сецесію, в порівнянні з нею отримав більш геометризоване трактування форм. До цього спричинилися і впливи нових модерністичних течій, що на початку століття вибухали в Європі. Іде захоплення мистецтвом і орнаментикою Єгипту, Африки, сходу (4.7-10). М.Сосенко, будучи серед українських митців, що отримали художню освіту в Європі не був осторонь цих ідей. Українські художники звертаються до фольклору, захоплюються народними, національними мотивами. Іде пошук нового.

Церковна культура як найбільш поширена форма існування всіх видів образотворчого мистецтва стала багатим джерелом для вивчення і наслідування. До певної міри всі ці обставини пояснюють вибір Сосенком орнаменту ікон власне XVIIст. Ця епоха асоціювалася з золотим часом українського іконопису-добою бароко, з козацькою добою.

Це час Сеньковича, Рутковича, Кондзелевича час П'ятницького, Рогатинського, Богородчанського іконостасів. У колі цих подій стає природньою і органічною поява ансамблю Троїцької церкви.

Отож характер рисунку переплетенн галузок на тлах дрогобицьких ікон більш рубаний, конструктивніший, не такий витончений як па іконах XVII ст. Чітко прослідковується лінія стебла рослинного мотиву. Однак спрощеність та більша стилізація не збіднила орнамент, просто зробила його іншим.

Модест Сосенко. Христос Пантократор. Троїцький іконостас (фрагмент)

Схема лінійного розвитку стилізованих галузок, що утворюють при перетині ромбоподібні форми є дуже характерна для декору тла XVII століття. Серед багаточисленних прикладів можемо згадати ікони святих Василія Великого та Іоана Златоустого (близько 1629р, НМЛ), тла ікон Рогатинського та Богородчанського іконостасів. Орнаментальний рапорт тла розвивається по двох осях. В середниках однієї осі розміщені розетки і тюльпаноподібні елементи, в середниках іншої елемент стилізованого гранату, що присутній на тлах ікон всіма відомого П'ятницького іконостасу.

Мальований орнамент галузки, Сосенко зробив тонально темнішим від золотого фону, який має насічку у вигляді тоненьких вертикальних ліній. Силует декору обведений чітким

темним контуром. На відміну, орнамент ікон XVII століття гравірований і на тон світліше виділяється, дякуючи насічці зигзагом, яку робили за допомогою рулетки (3.57) Деколи буває золото у двох відтінках полірованому і матовому, або комбінація срібла і золота (3.57) М. Драган, говорячи про тла, також зазначає, що пізніше, наприкінці XVII століття, почали цей самий орнамент робити злегка пластичним, наслідуючи таким чином карбовані металеві шати (Богородчанський і Скварявський іконостаси) (3.57).

Також слід відзначити, що рішення декору якісно різниться від неостилевих речей XIX століття, епохи історизму, коли майстри запозичуючи елементи стилів мало змінювали їх форми, чи не змінювали взагалі, створюючи ефект "підробки". Часто елементи нагромаджували, змішували, дещо перебільшували їх характер, але не творили нового.

Богородиця Одігітрія .П'ятницькій іконостас у Львові. (фрагмент)

У нашому випадку художник зробив спробу відродити дух давньої україн-

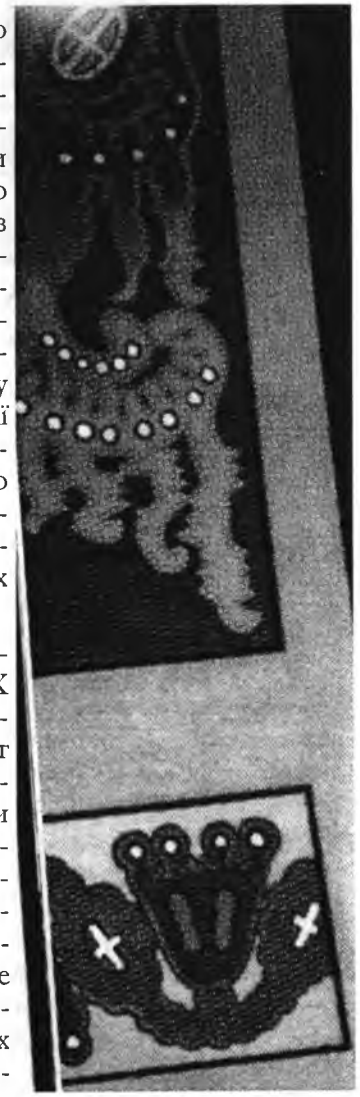
5. Модест Сосенко. Христос Пантократор. Троїцький іконостас (фрагмент)

кої ікони. Це виявилось не лише у декорі золоченого тла, а й у стриманих постатях, силуетах фігур, загальному настрої ікон намісиого ряду. Виділення світла на складках одягу, характерне для іконного малярства XVI століття. Тут відчувається повернення до символізму давнього українського іконопису, який змінювався в сторону реалістичного трактування, переймаючи західно-европейські культурні віяння. Згодом під впливом неокласицизму і академізму кінця XVIII століття й золочене тло все частіше замінюється мальованим, реалістичним. Модерно, у дусі свого часу Сосенко вирішив трактування ликів, з характерними притемненнями навколо очей, що десь мають спільні риси у розписах Володимирського собору в Києві.

Як бачимо процес звернення до минулого не зведений до сліпого копіювання. Митець поглянув на давню ікону з позиції людини XX століття. Вплив традиції , національного мистецтва і відчуття ідей, стилістики нового часу поєднані тут. На користь цього твердження говорить і присутній у декорі німбів рядок трикутників і лінія зигзагу, що є елементами як народної орнаментики так і ключовими елементами стилю арт-деко (11.25, 4.7-10).

Більш яскраво , повноцінно проявився цей стиль у монументальних розписах Сосенка, де також відчутне звернення художника до орнаментів XVII століття (7.106-107). При уважному дослідженні бачимо, що елемент стилізованої пілочки аканту з горохами повздовж листочка, що декорує тла ікон П'ятницького іконостасу, присутній у розписах Миколаївської церкви в Золочеві, і залів музичного училища імені Лисенка у Львові, розписаних Сосенком. Лінії галузок мають примхливий, неспокійний маньєристичний характер до якого Сосенко додав нового оригінального - авторського звучання. Присутні також елементи стилізованих пальметок.

Вищезгадані мотиви фігурують і у багатьох збережених з XIX століття прикладних речах-це розписані кахлі, вишивка, посуд, котрі міг бачити і вивчати Сосенко. Пояснення цьому просте. Ідеї часу зачіпали усі сфери суспільного життя. Маньєристичні, барокові чи рококові мотиви, що стали улюбленими прикрашали речі побуту і несли ознаки стилю . Звичайно вони могли більше стилізуватися, доповнюватись новими варіаціями і нюансами, а поява їх у XIX столітті пов'язана з епохою історизму і відродженням стилів минулих епох. Подібну думку висловлює В.Любченко в статті "Орнамент у

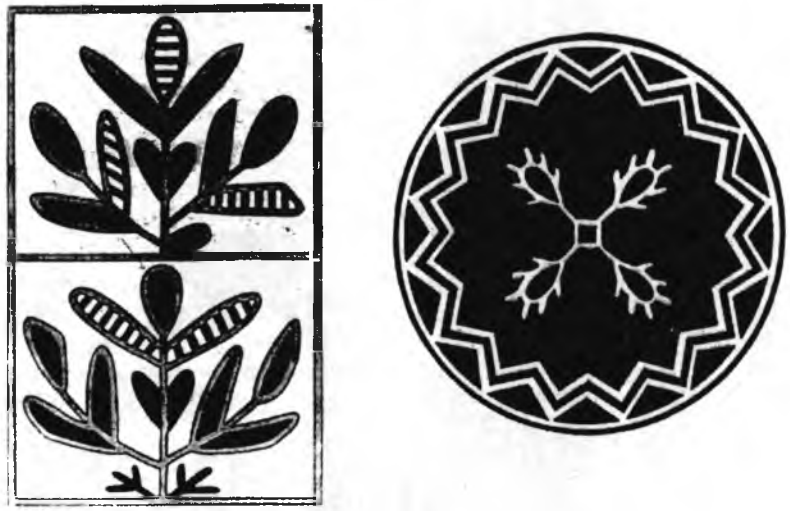


Модест Сосенко. Фрагмент розпису Миколаївської церкви у Золочеві

прикладному мистецтві", говорячи про процес сприйняття барочної орнаментики на Україні і перетворення її у компонент національного стилю (15.64). Отож згадуючи такі "народні" орнаменти, можемо говорити як про їх самобутність так і про їх європейськість у відношенні до стилів.

Феномен Сосенка полягає у тому, що він використовуючи такий декор підкреслює його найхарактерніші місцеві якості. Ще один показовий тому приклад орна-

Модест Сосенко. Богородиця Одігітрія. Троїцький іконостас(фрагмент)



Орнаменти Івано-Франківської та Львівської, мотив хатнього розпису 1920р., та фрагмент німбу з ікони Модеста Сосенка Святий Констянтин та свята Єлена

мент німбів ікон св.Олени і Констянтина, мальовані Сосенком для Миколаївської церкви у Золочеві, що зараз знаходиться у збірці музею історії релігій у Львові. Такі елементи часто зу-

стрічаються на писанках та у хатніх розписах з мотивом "вазона" ,який має барокове походження(13.35).

Література:

1.Гах І. Мистецтво фрескового малярства поч.XX ст.// Київська церква №5 (11), 2000.

2. Говдя П. Лобановський Б. Нариси з історії українського мистецтва другої половини XIX початку XX ст. - Мистецтво, Київ, 1970.

3 Драган М. Українська декоративна різьба XVI - XVIII ст. - Наукова думка, Київ, 1970

4 Duncan A. Art DECO- Thames and Hudson Ltd, London, 1988 Reprintecl 1995.

5 Овсійчук В.А Українське мистецтво другої половини XVI століття - першої половини XVII ст. - Наукова думка, Київ, 1985

6 Овсійчук В.А Українське мистецтво X-XVIII ст- Львів , 1996.

7. Пилипʼюк В. Золота підкова України - Світло й тінь, Коніце, 2001 - книга 1.

8. Puskas L. Hazadedessege - Budapest, 1991.

9. Свенціцька В, Откович В Українське народне малярство XIII-XX століть - Мистецтво, Київ, 1991.

10 Сидор О. Орнаментальні мотиви в давньому українському іконописі // Народна творчість та етнографія, №5, 1985

11. Скоп А. У пошуках національного стилю //Галицька брама 2000.

12 Tkac S. Ikony zo XVI-XIX storocia na severovychodnom Slovensku - Tatran, Bratislava, 1982

13. Найден О. Орнаменти українського народного розпису - Наукова думка. Київ, 1989

14 Манучарова Н... Українське народне декоративне мистецтво - Київ, 1962

15 Любченко В. Орнамент у прикладному мистецтві. // Громадянське покликання митця- Львів, 1977

Любов Савінова,
Музей „Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Вівтарі церкви святої Трійці у Дрогобичі

У дрогобицькому храмі Святої Трійці є чотири вівтарі. Головний – „Пресвята Трійця" розміщений у запрестольній частині (півд.-зах. Стіна) , три – „Серце Господа нашого Ісуса Христа" (півд.-зах. Стіна, справа), „Богородиця в чині Непорочного Зачаття" (півд.-зах. Стіна, зліва) та „Святий Миколай" (півд.-схід.. Стіна) - у наві.

Різьблене обрамлення вівтарів було виготовлене на початку XX ст. Андрієм Сабараєм (Львівським різьбярем із Знесіння) та місцевим майстром Голембйовським[1].

Апостоли і пророки намальовані на стінах подружжям Балами. Ними ж виконаний і розпис цілої церкви у 30-х роках. Йосип Бала намалював декорації, його дружина – особи[2].

Запрестольна ікона „Пресвята Трійця" була намальована коло 1780 року литовським живописцем Францішком Смуглєвичем і первісно була призначена для церкви оо. Василіян у Варшаві. У головному вівтарі вона, напевно, була розміщена у 1939 році[3].

Смуглявічус Пранцишкус (по-польськи Самуглєвіч Францішек) (1745 р. Варшава – 1807 р. Вільнюс) – засновник литовської національної школи живопису. Вчився у батька, живописця С. Лукошюса, у Ш. Чеховича. У 1763-64 рр. навчався у А. Марона, з 1765 р. – у Римській Художній Академії, де і працював. У 1784-1797 рр. працював у Варшаві, а з 1797 року - у Вільнюсі, де був завідувач кафедри живопису і рисунка. Його класицистичний за своїм характером живопис (здебільшого історичні полотна та портрети) часом відзначаються впливом

бароко. Кращими полотнами Смуглєвича є: "Литовські селяни", „Смерть Віргінії", цикл акварелей "Архітектурні види старого Вільнюса" (1785) - знаходяться в Художньому музеї Литви у Вільнюсі; портрет сім'ї Прозор (1789, Національний музей у Варшаві), "Присяга Костюшка" (1797- Національний музей у Познані), розписи так званого залу Смуглєвічуса у Вільнюському університеті (виконав разом з братом)[4].

Францішек Смуглєвич, Пресвята Трійця 1780 р. Запрестольна ікона.

Зміст християнської Трійці відповідає розповіді новозавітньої книги "Діяння апостолів", де йдеться про зійдення на апостолів у 50-ий день після Воскресіння Христа Духа Святого, після чого вони заговорили різними мовами, хоча ніколи цьому не навчалися. У християнстві ця подія трактується як завдання Ісуса Христа нести учням звістку про його вчення усім народам. Таким чином апостоли одержали силу „з неба" і почали проповідувати про Ісуса, що воскрес, як про Христа, Царя та Господа. Цей момент називають народженням Церкви.

У день Трійці ще з часів раннього християнства храми та будинки прикрашали свіжими зеленими гілками дерев на

ознаку того, що Святий Дух дає життя усьому створеному Богом[5].

Сюжет ікони (класичний стиль) „Пресвята Трійця" вищезгаданого автора показує триєдиність Бога у трьох іпостасях – Бога Отця, Бога Сина і Бога Духа Святого. Композицію складають три Особи: справа – Бог Отець, зліва – Ісус Христос (сидять у хмарах), над ними голуб – символ Духа Святого (в колі – німбі).

Бог Отець зображений сивобородим чоловіком з суворим виразом обличчя, одягнений в білий хітон та червоний з зеленою підшивкою гіматій. На колінах у Бога Отця – „держава" синього кольору, яку він притримує лівою рукою. Зліва – постать Ісуса Христа у світло-оливковому хітоні з темно-зеленою облямівкою біля шиї та в синьому гіматії. Хрест (імітація інкрустованого), що тримає Христос лівою рукою, є символом утвердження християнства. На колінах Ісуса – розгорнуте Євангеліє, на сторінках якого літери альфа і омега, що є символами „початку і кінця". Навколо голів Бога Отця та Ісуса Христа – німби-кола.

Ікона в класицистичній посрібленій рамі, декорованій грецькими хрестами.

Для християн основою віри і моралі назавжди залишається історичне об'явлення, в якому кульмінаційною точкою є, безумовно, життя і наука Ісуса Христа. Він з'явився у цьому світі не лише як Особа із надприродніми якостями, а як найдостовірніший і найвагоміший знак Бога. Христос прийшов для того, щоби зробити нас своїм народом і перебувати серед нас[6].

Культ Пресвятого Серця Ісуса Христа виник у Франції в XVII ст., коли проповідники почали говорити про Пресвяте Серце Ісуса або Діви Марії. Міцний фундамент культу Серця Ісуса створили видіння монахині Марії Алакок (монастир візитандинок в Пареле-Моньяль), яка уявляла, що Христос навзамін відданого Йому її серця подарував їй своє. У своїх видіннях вона бачила це криваве Серце Христа в його

розкритих грудях. Марія Алакок записала сама своєю кров'ю, під диктування свого видіння, дарчий напис Серця Спасителя для неї такого змісту: "Я роблю тебе спадкоємицею мого Серця і всіх його скарбів у всі часи і у віки віків; обіцяю, що ти втратиш допомогу лише тоді, коли я втрачу владу. Ти будеш завжди моєю улюбленою ученицею..."

Кан, Серце нашого Господа Ісуса Христа 1908 р.

Свято Пресвятого Серця (у першу п'ятницю після свята Тіла Христового), установлення якого було продиктоване у видіннях Алакок, остаточно було затверджене папою Климентом XIII у 1765 році[7].

Вівтарна ікона „Серце нашого Господа Ісуса Христа" є роботою художника Кана (його біографічних даних не віднайдено, а В. Слободян вважає, що цей образ і образ "Богородиця в чині непорочного зачаття" є німецької роботи з Мюнхена) і намальована ним в стилі неокласицизму у 1908 році, про що свідчить напис у лівому нижньому куті полотна[8].

Автор зображає Ісуса у повний зріст, босоніж. Права рука його – благословляюча, ліва – зігнена в лікті, притримує

гіматій на грудях, відкриваючи кровоточиве Серце у сяйві, оперезане терновим вінком (символ мучеництва), на ньому горить вогонь, що є символом вічності. Ісус показаний у образі молодого чоловіка, спокійного і врівноваженого, з довгим до пліч кучерявим каштановим волоссям та невеликою борідкою попеляво-коричневого кольору. Він одягнений в зелений хітон довжиною до п'ят, з охристо-золотистою облямівкою біля шиї, прикрашеною коштовним камінням та червоний, орнаментований по краю широкою смугою коричневого кольору, гіматій. Кисті рук його з кровавими ранами, слідами мук на хресті. Тло ікони – хмари стального та коричневого кольорів.

Наш український народ віддавна почитає Божу Матір, відколи великий князь св. Володимир у 988 р. прийняв християнство. Володимирів син, Великий князь Ярослав Мудрий, один із наймогутніших монархів, віддав цілий український народ „на віки вічні" під опіку Пречистої Діви, проголошуючи її 1037 року Царицею українського народу. Не тільки ці два наші наймогутніші князі мали набожність до Пречистої Діви Марії, але й інші, про що можемо дізнатися з наших старих літописів. Коли наші князі вибиралися на війну з ворогом чи поверталися з неї, то завжди просили Божу Матір про допомогу, або дякували за неї. Багато князів уживало на своїх печатках зображення Пречистої Діви. Та чи не найкращим виявом побожності до неї є численні церкви і монастирі, що збереглися до наших днів. Почитання це перейшло і в дальші покоління. Діву Марію як „Покрову Божої Матері" за найкращу опікунку і добродійку мали козаки та й весь народ український, особливо в часи повної його залежності від ворогів.Численні місця в Україні, у яких були Чудотворні ікони Божої Матері,– ще один із найкращих доказів опіки й любові Богородиці до нашого народу[9].

Але, передусім, Марія є Матір'ю Ісуса, живе для нього і з ним. Вона є співучасницею його мук... Це її відношення до Ісуса вияснює всі її привілеї і прерогативи, що ними вона була обдарована. Це пояснює велич Марії і нашу до неї любов,

довір'я, прив'язання, подив. І саме це є причиною, що приходимо до неї в усіх критичних і сумних хвилинах нашого життя. Сам Бог вчинив серце Дівиці таким великим, що стала вона духовною Матір'ю Церкви[10].

Вівтарна ікона "Богородиця в чині непорочного зачаття" (не підписана автором) намальована в стилі неокласицизму в тому ж періоді, що й інші вівтарні кони нави.

Олександр Скруток,
Святий Миколай 1908 р

Богородиця зображена молодою жінкою, у повний зріст, з малим Ісусом, огорненим білою пеленою, на лівій руці. У правій, опущеній донизу, тримає скіпетр золотистого кольору, який має вигляд грецького хреста, що виростає з лілії, яка є символом чистоти. Стоїть вона на півмісяці, що підкреслює вищість християнства, в хмарах світло-охристого кольору. Навколо Богородиці з хмар виглядають голівки ангелів. Одягнена Марія в червону туніку та зелено-голубий мафорій з досить широкою облямівкою, орнамент якої складають рапорти з грецькими хрестами золотистого кольору. На голові біла прозора намітка – плат, що розвівається позад неї, і корона, прикрашена коштовним камінням. Навколо голови Діви Марії – німб з шестикутних зірочок.

Автором вівтарної ікони "Святий Миколай" (в даний час нижня частина вівтаря розібрана), намальованої у 1908 р. в стилі необароко, є Олександр Скруток (1861-1914).

Народився він у Перемишлі, шкільну освіту здобув у Самборі. Студіював у Кракові в Школі Красних Мистецтв (1884-1891), його професорами були Ф. Шиналєвський, І. Яблонський, В. Лущкевич та інші. Скруток був одним із найкращих учнів. Серед українців кращим за нього був тільки Олекса Новаківський. Після закінчення студій він брав участь у виставках Товариства прихильників мистецтва у 1892-1894 рр. У 1892 р. Скруток записався на дальші студії до Мюнхенської Академії Мистецтв, де працював під керівництвом професора Вагнера. Після повернення працював викладачем рисунку в гімназії Перемишля та ліцею для дівчат. Поряд з цим займався портретним малярством, іконописом та консервацією давніх ікон. До найкращих його творів налажать: портрети єпископів Юліяна Пелеш та Константина Чеховича, а до релігійних композицій – ікона Христового Серця в Перемишльській катедрі та „Покров Пресвятої Богородиці" в дівочому Інституті в Перемишлі. Олександр Скруток був активним членом"Товариства для розвою руської штуки" і брав участь у його виставках, починаючи від першої імпрези, яка відбулася 1908 р. у Львові. Тут він представив „свої монахійські студії та композиції". Вже на виставці 1900 року він виступає як церковний маляр, прославши до Львова один повний іконостас, очевидно із теренів Перемишля. В останніх роках свого життя Скруток присвятив себе майже виключно портретному малярству, покинувши зовсім педагогічну працю. Він помер у 1914 році під час облоги Перемишля москалями[11].

Святий Миколай був архиєпископом Мір Лікійських і чудотворцем. Народився він близько 280 р. у місті Патарі в Малій Азії (тепер Туреччина) за часів царювання Валеріяна. Його батьками були багаті та правовірні християни – Феофан та Нона. За поширеною легендою, святий Миколай ще у

ранньому дитинстві, навіть коли був немовлям, почав творити чудеса, майже одразу після народження міг стояти на ніжках. Пізніше виявив схильність до суворого стримування і любив бути на самоті у роздумах про Бога, уникав мирських веселощів, часто бував у храмі Божому і, зрештою, відцурався мирського життя і прийняв чернечий чин. Свою спадщину він роздав бідним, після чого вирушив у Палестину поклонитися святим місцям. Після повернення, за порадою дядька, став священиком. За доброчинне життя святий Миколай був обраний єпископом міста Мір у Ликії. У сані єпископа святий Миколай найчастіше зображувався на іконах. У нього навіть є характерні зовнішні прикмети: високе чоло, округлі лінії лику та дбайливий, але суворий погляд „пастиря". Під час гоніння у Римській імперії на християн за царювання Діоклетіяна та Максиміляна святого Миколая кинули до в'язниці. Повернувся до свого приходу за часів імператора Константина Великого і присутній був на першому Вселенському Соборі. 6 грудня 345 року великий святитель помер. Тіло його було поховане в Соборі міста Мір[12].

Вівтар церкви Святої Трійці, листівка поч. XX ст. з архіву П. Совяка

На початку XI ст. варвари захопили це місто і спустошили його. Святий Миколай з'явився уві сні пресвітеру італійського міста Бар і заповів перенести мощі до цього міста. Цей заповіт був здійснений: рака з мощами була віднайдена і привезена на кораблі до Бару. Поховали раку з мощами святого Угодника в церкві Святого Івана Предтечі. Через три роки жителі Бару збудували чудовий кам'яний храм на честь святого Миколая і встановили там золоту раку[13].

Легенди про добрі справи святого Миколая і чудеса, які він чинив, принесли йому гучну славу серед християн, привели до його культу, який набув особливого поширення у демократичному середовищі. Так святий Миколай став одним із найбільш шанованих святих, а в Україні уславився як захисник від пожежі, заступник мандрівників, улюблений персонаж фольклору[14].

Вищезгаданий іконописець представляє нам святого Миколая сивобородим чоловіком у повний зріст, в одязі єпископа того часу (візантійський стиль), скоріш за все в ризах єпископа Перемишльської Єпархії, що складаєтьсяся зі стихаря фіолетового кольору з охристо-золотистою облямівкою, епітрахилі бордово-золотистого кольору (орнаментованого), набедреника (у вигляді ромба білого кольору із зображенням червоного хреста посередині). Поверх нього – червоний фелон з контурами грецьких хрестів по всій площині тканини з охристо-золотистою облямівкою і омофор з нарукавниками кремово-золотистого кольору з орнаментом, що включає грецькі хрести. На голові святого – мітра, прикрашена коштовними каменями. Права рука святого Миколая благословляюча, на зігнутій в лікті лівій – закрите Євангеліє із зображенням Ісуса Христа.

Вгорі, зліва і справа від постаті святого Миколая на хмарах – зменшені поясні зображення Ісуса Христа та Богородиці. Ісус одягнений в червоний хітон та синій гіматій, тримає в руках, простягнених до святого Миколая, Євангеліє. Богородиця в синій туніці та червоно-пурпуровому мафорію тримає білий омофор, повертаючи його святому Миколаю.

У нижній частині ікони, на задньому плані, пейзаж – вітрильник у хвилях, що символізує „чудо на морі" та замок на горі. Тло – позолота з геометричним орнаментом[15].

Вдячна за консультації Левові Скопу.

Література:

1. Гулевич Л. Іконостас церкви Святої Трійці в Дрогобичі//Бойки. Видання науково-культорологічного товариства „Бойки". Дрогобич №1-12/96, 1-12/97, 1-6/98.

2. Слободян В. Церкви України. Перемишльська Єпархія. Львів 1998. с. 151.

3. Назарук О. По наших монастирях: у Дрогобичі//Нова зоря. Львів 9 квітня 1939. с. 9-11.

4. Большая Советская Энциклопедия. Т. 23. Москва 1976. с. 627.

5. Матвєєва Н., Голобородько А. Святі і свята України. Словник-довідник. Український центр духовної культури. Київ 1995. с. 124.

6. о. Яників Теодозій. Ісус Христос - життя, надія і духовна пожива людства//Київська Церква. №4(10). Київ - Львів 2000. с.22.

7. Християнство//Енциклопедичний словник. Т.2. Москва. с.553.

8. Слободян В. Церкви України. Перемишльська Єпархія. Львів 1998. с.151.

9. о. КупранецьО. Богородице Діво, радуйся... В нашому народі//Світло. Торонто1986 травень ч.5. с.162,164.

10. Дашинич Євген. Модерний католик і Марія//Світло Торонто 1983 травень ч.5. с.166.

11. Горняткевич Д. Перемишль у мистецькому житті України. Перемишль—західний бастіон України. Збірник статей. Нью-Йорк - Філадельфія 1961. с. 312-313.

12. Матвєєва Н., Голобородько А. Святі і свята України. с.17-18.

13. Там само с. 116-117.

14. Мілясєва Л. Українська ікона XI-XVI ст. Комплект репродукцій. Київ: Мистецтво 1991. п.24.

15. Іконографія подається у праці Л. Косаняк "Тема "Святий Миколай" у збірці пам'яток церковного малярства музею "Дрогобиччина". Збірний "Дрогобицькі храми Воздвиження та Св. Юра у дослідженнях (другі читання). Дрогобич: Відродження 2000. с. 176-190.

Любомир Тимків,
Науково-мистецька фундація
Митрополита Андрея Шептицького,
м. Львів

Андрій Сабарай - різьбяр іконостасу церкви Святої Трійці в Дрогобичі

У кінці XIX ст.—на початку XX ст. в українському мистецтві починають формуватися нові тенденції, пов'язані з пошуком засобів самовираження і нових підходів до виконання робіт. З винайденням новітніх конструктивних матеріалів та розширенням технічних можливостей усе активніше у сферу церковного, а зокрема, іконостасного будівництва проникають нововведення.

Одні з перших, які, правда, мають відношення лише до конструктивної побудови, мали місце на Східній Україні і користувались великим успіхом. Так, у другій половині XIX ст. на Чернігівщині на Волокитинському фарфоровому заводі було спроектовано і виготовлено деяку частину декоративно-архітектурних деталей іконостасу з фарфору.

Такі ж зміни у поглядах на виконання іконостасу проходили і в Галичині в кінці XIX – на початку XX століть. Проте особливістю було звернення до народних традицій різьблення, кольористики, орнаментики Гуцульщини, Бойківщини та інших регіонів Галичини. Такі художники, як О. Лушпинський, Е. Ковач, Л. Левинський, проектуючи іконостаси чи окремі їх деталі, опирались на орнаментику гуцульських хат, полиць і скринь. Для підсилення образного виразу архітектоніки митці нерідко використовували плитки, рельєфні вставки, скульптурні композиції, що так само виконувались в орнаментиці чи кольористиці гуцульських чи

бойківських майстрів. Греко-католицька церква не те, що не заперечувала такий нетрадиційний підхід, але і активно його пропагувала на чолі з митрополитом Андреєм Шептицьким. А оголошення конкурсів на проекти церков у 1902 – 1910 рр. мало вагоме значення для українізації церковного мистецтва Галичини.

1. А. Сабарай, Ґолембйовський. Фрагмент іконостаса, 1909 р. Церква Святої Трійці, м. Дрогобич. Світлина Л. Скопа 2001 р.

Рух за творення українського церковного мистецтва в практичному його вияві на початку XX століття очолив Іван Левинський, що керував величезним художньо-виробничим підприємством, куди входили архітектурно-проектний відділ, будівельна фірма, керамічна, гіпсова, слюсарна, деревообробна, скульптурна майстерні, деякі інші допоміжні підрозділи. Тому при спорудженні культових храмів він, в основному, брав підряд на всі види робіт "від фундаменту" і "під ключ".

У кращих проектних бюро Левинського при спорудженні церковних споруд беруть за основу архітектоніку дерев'яних церков України, а в оформлені інтер'єрів широко використовується народна орнаментика.

У 1896 році Іван Левинський започатковує столярну майстерню. В 1911 році—це вже фабрика столярних виробів. У майстернях знаходилось 10 різноманітних станків для

механічної обробки деревини. Теслярські й слюсарські верстати спочатку виконували роботи суто технічного характеру. Їх застосовували при виробництві дерев'яних балок на перекриття, соснової підлоги різної товщини, дверей, вікон і т.д. Ця столярна майстерня, а також невеликі слюсарні та теслярські майстерні на початку XX ст. переростають в окремі фабрики[1]. Можна припустити, що на цей час припадає виникнення окремої бригади або групи осіб, що виконують замовлення на виготовлення столярних та різьбярських виробів для церков Галичини, до неї також входив провідний львівський різьбяр Андрій Сабарай.

Його різцю, зокрема, належить іконостас у церкві "Святої Трійці" м. Дрогобича, рік виконання 1909, який різьбили "майстри Сабрай зі Львова та Голембйовський з Дрогобича" (іл. 1) [2]; а також різьба тетраподу, казальниці, церковних лав, бічного вівтаря та ряду рам для страсного циклу.

В оздобленні іконостасу проектні бюро фірми Левинського створюють своє бачення тогочасних принципів оздоблення церкви. Засадничим для них у виконанні іконостасу для церкви "Трійці" було приближення твору до зразків народної різьби, естетичний вигляд, а за рахунок столярно-конструктивних частин досягалось здешевлення роботи та швидкість виконання.

Прості дерев'яні конструктивні елементи з народною "сухою" геометричною різьбою обрамлюють ікони – елементи ажурної різьби – царські, дияконські врата, та окремі фрагменти іконостасу.

Пластичні рослинні мотиви чергуються з геометричною різьбою, такий підхід гармонізації геометрії з пластичністю лінії надає довершеність та створює цілісність іконостасу. На відміну від барокових зразків, які тяжіють до створення більш складних за своєю структурою об'ємних форм, іконостас у ц. "Трійці" виконаний, так би мовити, в одній площині. Такий принцип виключав суцільне золочення іконостасу, і тому

золотом покривалася виключно різьба.

Подібний підхід до покриття золотом використовували у своїх роботах й інші львівські різьбярі, зокрема, Андрій Коверко. На відміну від Сабарая у творах Коверка чиста різьба виходить на перший план, а золотяться тільки елементи художнього твору, які потребують найбільшої уваги. Прикладом можуть бути царські врата для каплиці Богословської академії у Львові (іл. 2), на яких зверху позолочений хрест, по боках суцільним золотом покриті дві різьблених тафлі, на яких уміло вплетені герби роду Шептицьких[3]. Позолочені також рамки навколо сцени "Благовіщення" та "Євангелістів", зроблено це для підсилення візуального сприйняття, а також для того, щоб намальовані в пастельних кольорах ікони не зливались з коричнувато-охристою різьбою.

2. **А. Коверко. Царські врата, 1929 р. Національний музей у Львові. Світлина автора.**

В архітектурно-виробничих майстернях І. Левинського робляться спроби нетрадиційно використати матеріал при проектуванні і виконанні кіотів. Такий кіот був запроектований О. Лушпинським, де поєднані дерево і глазурована кераміка. Кіот був орнаментований гуцульською різьбою, а мотивом декору колон стали узори гуцульських палиць. На тлі такого кіоту видніє триптих з образами Христа

3. Бічний вівтар. Церква Святої Трійці, м. Дрогобич. Світлина Л. Скопа 2002 р.

і двох ангелів, виконаних у майоліковій техніці в керамічній робітні І. Левинського. Столярні роботи за проектом були виконані Й. Мушаком з Голоска, а різьбярські – Андрієм Сабараєм (з імітованого чорного дуба).

Чорне дерево і мальовнича поливана кераміка кіоту творили святкове, урочисте враження. Думається, що ідея цього твору була запозичена О. Лушпинським з народних зразків гуцульських мисників. Кіот проекту Лушпинського в готовому вигляді був виставлений у Львові (1909 рік) на Виставці релігійних речей. За висловом кореспондента львівської газети "Діло", високо оцінений критикою: "Проект надзвичайно гарний, виконаний просто артистично – один з найкрасивіших оказів виставки"[4].

Подібний принцип вкраплення кольорових площин ми можемо бачити і на бічному вівтарі у ц. "Трійці". На ньому поряд з позолоченими різьбами та коричневими площинами чистого дерева, майстер подає фрагменти блакитного тла (іл. 3).

Та найбільш досконало такий підхід поєднання різьби, олійного живопису та поліхромії ми можемо бачити у церкві Параскеви П'ятницької у м. Львові, у якій зберігається напрестольний хрест роботи Миколи Коверка (іл. 4). У цьому творі автор передав дух мистецтва Київської Русі. Беручи за основу принципи оздоблення ювелірних виробів та дорогоцінного каміння, Микола Коверко добивається вигляду емалевого покриття та техніки перегородчастої емалі, що використовувалась у ювелірних виробах: намистах, колтах, ліademах та інших прикрасах.

Якщо на початку століття переважаючими були народні мотиви, то в 20х – 30х роках XX ст. засадничими принципами стають зразки романо-візантійських орнаментів та повернення до творчої спадщини Київської Русі і Галицько-Волинського князівства.

Серед різноманітних тенденцій, впливів європейських шкіл Кракова, Варшави, Мюнхена, Праги, Парижа виразно

4. М. Коверко. Фрагмент хреста. Церква Параскеви П'ятницької м. Львів. Світлина автора 2000 р.

відчувається й тенденція неовізантинізму саме в плані пошуку "нового українського стилю". Найпершим, хто звернувся до відродження неовізантинізму, був Михайло Бойчук, який у 1910-их рр. новітні течії в малярстві об'єднав з традиційним українсько-візантійським стилем та елементами народного мистецтва. Він застосував його не тільки в релігійному мистецтві, але також створив разом зі своєю школою "монументалістів" чимало творів й на інші теми. Головними елементами неовізантинізму є антиреалістичне трактування форм. Його риси відчутні в монументальній значущості, подекуди – символічності змісту малярських творів, у трактовці кольору, умовного й безвальорного, логічно організованої форми й лаконічної лінії як рівноцінних чинників мистецького вирішення композиції[5].

5. **А. Коверко, М. Коверко. Кафедра, 1936 р. Церква Святого Іллі с. Острів. Світлина автора 2001 р.**

Новітній український стиль знайшов своїх послідовників і у сакральній різьбі, свого часу до нього звернулися різьбярі Андрій та Микола Коверки. Один з їхніх спільних творів, у якому прослідковуються риси новітніх тенденції того часу – це різьблена кафедра, яка знаходиться у їхньому рідному с. Острів в ц. Святого Іллі (іл. 5).

Порівнюючи її з кафедрою, створеною Андрієм Сабараєм у ц. "Трійці", ми можемо бачити, що за структурою

побудови використані різні технологічні та артистичні підходи (іл. 6).

У творі братів Ковеpків чотирьом сторонам кафедри відповідають чотири Євангелісти із символічними знаками пророка Єзекиїля[6]. Усі чотири зображення окантовує рослинний орнамент. Зверху над Євангелістами в колах за компоновані символи – хрест, архангел Михаїл (символ Києва), лев, що дереться на скелю (символ Галицько-Волинського князівства), та хрест на Голгофі. По кутах кафедри вирізьблено ангелів, що стоять на повний зріст, склавши руки.

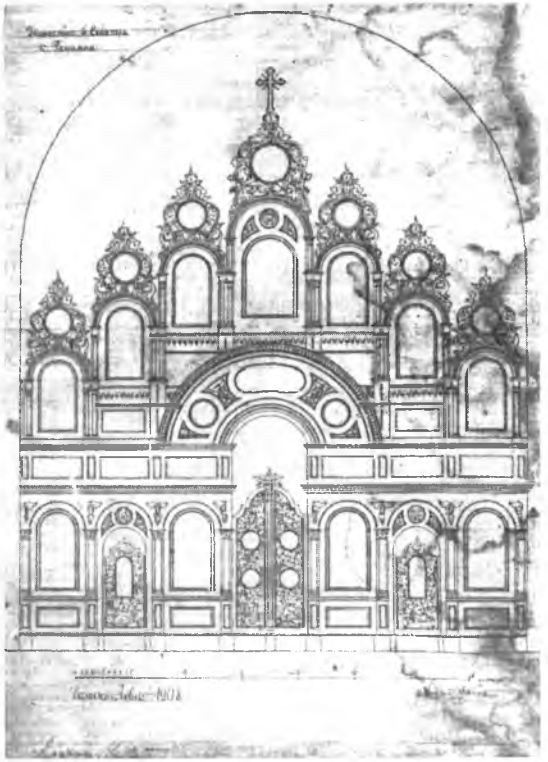
На кафедрі Андрія Сабарая, замість рослинних переважають геометричні орнаменти. Замість чотирьох Євангелістів вирізьблено хрести. По кутах – шестикрилі серафими. Низ кафедри прикрашений писанковими елементами.

6. **Кафедра. Церква Святої Трійці, м. Дрогобич. Світлина Л. Скопа 2001 р.**

Твори Андрія Сабарая знаходяться також у церкві Преображення Господнього у селі Тустановичі, для якої він у 1909 році різьбив іконостас та бічні вівтарі. Відомості про це були виявлені реставратором Скопом Л. А., на тильній стороні одного з двох розібраних вівтариків (їхні частини лежать на горищі церкви), де прочитується текст: "Андрій Сабарай,

різьбяр і позолотник/ Юрій Маковецький столяр"[7].

У селі Чернилява (Яворівський деканат) у церкві св. Миколи у 1933 р., в день Благовіщення Пр. Богородиці, відбулося посвячення кіоту, виконаного різьбярем зі Львова Сабараєм, справленого на кошт пань Зарицької і Глібовицької (місцевої вчительки)[8].



7. **А. Сабарай. Проект іконостаса, 1908 р. (Приватна збірка Ванчак Є. П.) Світлина Б. Дацюка.**

Різьба царських врат за проектом О. Лушпинського для церкви в селі Желдці (Кам'янко-Бузький район, Львівська обл.). В основу декоративного оформлення було покладено традиційний мотив виноградної лози. Проект був виконаний у 1909 р. [9].

Творчі здобутки Андрія Сабарая знайшли своє продовження у різьбярів серед. та ІІ пол. ХХ ст. – Дмитра Пецуха та Павла Лемішко, родина якого зберігає один з проектів Андрія Сабарая. Це проект іконостасу в с. Святім, з катедри Радимна – 1908 р. (іл. 7).

Так, у сім'ї Дмитра Пецуха зберігається невеликий ескіз лівої половини царських врат (іл. 8), переданий йому як

взірець для роботи, про що свідчить невеликий напис з тильного боку, датований 1. І. 1956 р. (Дорогий товаришу Дмитре. Посилаю тобі два шкіци царських дверей. Більший з плану, котрий мав нарисований, другий—з фотографії, що не міг в листі вислати)[10].

Царські врата за своєю структурою подібні до тих, які намальовані на проекті Сабарая. На одній половині врат ми бачимо два круглих овали, у яких скоріш усього були закомпоновані Євангелісти. Як і на проекті, ці овали обрамлюють грона винограду. Вгорі царських врат намальована митра з хрестом та жезлом[11]. Замість накладної пілястри закомпоновано різьблену плетінку. Цей ескіз, можливо, був переданий Дмитру Пецуху його товаришем Павлом Лемішком, з яким він довгий час співпрацював.

8. **Проект царських врат, 1956 р. (Приватна збірка С. А. Пецух)**

Подібний принцип вирішення царських врат у виконані Лемішка ми бачимо в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Домаморичі Тернопільської області (іл. 9). Як і на проекті Андрія Сабарая, врата увінчані митрою, хрестом та жезлом, що стоять на різьбленій підставці, по кутах якої звисають чотири "кутасики". Уся ця конструкція, сперта на капітель пілястри, яка, у свою чергу, ділить врата навпіл. Круглий стовбур пілястри та підставка вкриті геометричною різьбою. На відміну від царських врат Дмитра Пецуха та Андрія Сабарая, Павло Лемішко додає посередині царських врат ще два картуші, у яких зображено сцену "Благовіщення".

Як бачимо у проекті іконостасу для катедри Радимна і в іконостасі для ц. "Трійці" в Дрогобичі, велика роль відводилась столярним елементам. Різьбились тільки основні частини іконостасу – царські врата, дияконські двері та простір над ними, капітелі колон, картуші уверху, та ще декілька окремих елементів, які забезпечують гармонійний зв'язок між верхом та низом іконостасу.

9. **П. Лемішко. Царські врата. Церква Успіння Пресвятої Богородиці с. Домаморичі. Світлина автора 2001**

У творчій та життєвій біографії різьбяра Андрія Сабарая залишається ще багато невідомого, його мистецька спадщина потребує вивчення та впорядкування. Відомо одне: твори, які для нас залишив Андрій Сабарай вражають своєю самобутньою красою та майстерністю їх виконання.

Література:

1. Нога О. Іван Левинський. – Львів, 1993. – С. 70–72 Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. – Львів, 1997. – С. 298.; Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX початку XX століть. – Львів, 1999. – С. 106.; Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840 – 1940. – Львів, 2001. – С. 189.
2. Слободян В. Церкви України Перемиська єпархія. – Львів, 1998. – С. 151.
3. Крвавич Д. Мальовила Петра Холодного в каплиці Духовної семінарії у світлі львівської преси 1929 року // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994.– Т. CCXXVII. – С. 439.
4. Нога О. Іван Левинський... – С. 73-74.
5. Рішко О. У пошуках страченого минулого. – Львів, 1996. С. – 28; Гординський С. Неовізантизм // Енциклопедія Українознавства. Словникова частина головний редактор проф. Д-р. Володимир Кубійович. – С. 1752.
6. Матей (Матфей) має Ангела в особі чоловіка, бо родовід Христа у Євангелії починається від чоловіка. Марко має лева, царя пустині. Бо Євангеліє Марка починається проповіддю Івана (Іоанна) у пустині. Лука с з волом або іншим жертовним звірятком. Своє Євангеліє він починає описом жертви священика Захарії. Іоанн зображений з орлом, бо починає Євангеліє наукою про божественне походження Христа і його вознесіння над усіма нами. С. 204.
7. Скоп Л. Реставрація та дослідження церкви Преображення у селі Тустановичі // Сакральне мистецтво Бойківщини. П'яті читання. – Дрогобич, 2001. – С. 150.
8. Слободян В. Церкви України... – С. 742, 795.
9. Нога О. Іван Левинський... – С. 71, 72; Нога О. Проект пам'ятника... – С. 298.
10. Матеріал для дослідження творчості Дмитра Михайловича Пецуха був наданий дружиною різьбяра – Пецух Софією Людвігівною.
11. Митра є короною князя Церкви, знаком вищої влади. Жезл є високою палицею, яка завершується золотою кулею, увінчаною хрестом. На усіх трьох розглянутих нами варіантах врат хрест зображується окремо від жезла. Навколо жезла в'ються два змії, що оточують кулю нижче хреста. Жезл є символом архиєрейської влади і означає перемогу Христа над гріхом. Митру й жезл використовують на Богослужіннях і архимандрити в монастирях, а на засіданнях капіталу архипресвітери і архидиякони. Папа може також нагородити ними і простого священика за вислугу. Мітра (грецьк. – головна пов'язка) – позолочений головний убір, який одягає вище духовенство в православ'ї й католицизмі під час богослужіння. Право носити митру можуть дістати інші духівники). Читанка з народознавства. Упорядкування М. М. Крицук. – Тернопіль, 1993. – С. 208; Колодний А. Мітра // Релігієзнавчий словник. – Київ, 1996. – С. 197; Денциця М. Малий український церковно-історичний словник. – Львів, 1994. – С. 76.).

с. Дам'яна (Надія Іванець) СНДМ,
схм. Боніфатій (Богдан Івашків),
Львівська Академія Мистецтв

Дияконські двері з іконостасу церкви св. Трійці у Дрогобичі

Однією із складових частин іконостасу церкви св. Трійці у Дрогобичі є дияконські двері. На цих дверях зображені святі архидиякони Лаврентій та Стефан. Намальовані вони в овалах на тлі різьбленого ажурного декору зі стилізованого рослинного орнаменту. Перед аналізом своєрідних рис цих дияконських дверей стисло зупинимося на появі та еволюції їх у церковному мистецтві. Найдавніші храми в Україні були антично базилікального типу – тринавні. Іконостасів як таких там не було, а була вівтарна перегорода в центральній наві[1]. Роль проходів дияконських дверей відігравали бокові нави. Така схема вівтарної перегороди була до XV ст. як у церквах сходу, так і на заході. Це ми бачимо на прикладі перегороди храму св. Марка у Венеції або храму на острові Торчелло та в Святій Софії у Києві. У XV ст. у латинській церкві вівтарні перегороди зникли, а у східній виростають угору, і набирають форми теперішнього іконостасу. Також із змінами в архітектурі (будують хрестовокупольні храми) зникають бічні нави, які виконували роль дияконських дверей. У першій чверті XV ст. вже були іконостаси, але без дияконських дверей. Їхню роль відігравали катапетазми. Іларіон Свєнціцький розробив ряд реконструкцій іконостасів XVI ст. (с. Наконечне, с. Поляна, с. Далева та ін.)[2]. Але там не видно, чи вже є двері, чи є катапетазма. Збереглися найраніше, до прикладу, дияконські двері поч. XVII ст. з іконостасу введенського пределу церкви св. Юра в Дрогобичі, на яких зображені старозавітні Арон та Мелхиседек, зображення яких

було дуже популярне у першій пол. XVII ст. Наприклад, церква св. Параскевії П'ятниці у Львові.

З середини XVII ст. часто зображали Мелхиседека та Архистратига Михаїла. До прикладу Святодухівська церква у Рогатині[3], Жовкві [4] або в с. Сасів. У церкві Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі намальовано Архистратига Гавриїла та Івана Хрестителя „Ангел пустині". В кінці XVII ст. та на поч. XVIII ст. стають популярними зображення архангелів Михаїла та Гавриїла: церква св. Юра в Дрогобичі, Богородчанський іконостас, с. Стара Скварява, є. Великі Сорочинці[5] та ін. Іван Руткович малює у с. Нова Скварява на дияконських дверях св. Володимира та св. Константина[6]. В кінці XVIII ст. та на початку XIX ст. поряд із згаданими варіантами зображень малюють ще архидияконів Стефана та Лаврентія або Романа Сладкопівця. У Шевченківському Гаю у церкві з с. Кривки зображено сцену жертвоприношення Авраама та св. Онуфрія. На Південній Буковині у с. Кани та с. Вайдачка на дияконських дверях намальовано Благовіщення[7].

М. Сосенко. Первомученик Архидиякон Стефан. По. XX ст. Дияконські двері з іконостасу церкви Пресвятої Трійці

Ранні дияконські двері були мальовані на суцільних дошках. В кін. XVII ст. з'являються перші ажурні різьблені двері, одні з таких врат є з с. Волиця Деревлянська[8] або с. Стара Скварява. Зараз повернемось до дияконських врат церкви св. Трійці у Дрогобичі, живопис яких виконав талановитий художник першої половини XX ст. Модест Сосенко.

Архідиякон Лаврентій зображений у червоній дальматиці з навхрест одягнутим ораром. На орарі намальовані хрести у вигляді національної вишивки, в руках у нього дерев'яна церква, яка є символом Римської церкви, у якій він проповідував.

Первомученик Архидиякон Стефан так само вдягнений, як і св. Лаврентій, але з кадилом. Кадило символізує молитву, жертву, милу Богові.

Безперечно, тема еволюції дияконських врат ще потребує досліджень, але у вищезгаданому викладі можна побачити, що кожна стильова епоха прагнула по-своєму вирішити проблему символічного зображення святого на площині дияконських врат. Простежуючи, як змінювались зображення святих на дияконських дверях, важко передбачити, яких святих будуть також малювати в майбутньому.

Література:

1. Тарапушенко С. Український іконостас//Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. CCXXVII – Львів 1994 – с. 141.
2. Свєнціцький І. Іконопис Галицької України XV-XVI віків. – Львів 1928 – с. 89-92.
3. Мельник В. Церква Св. Духа в Рогатині. – Київ: Мистецтво 1991 – іл. 35, іл. 36.
4. Miliaeva L. Le Icone Dall'XI al XVIII secolo. – Rimini 1997 – с. 188 - 189.
5. Miliaeva L - // - с. 196.
6. Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення в українському малярстві XVII ст. – Київ 1966 – с. 93.
7. Puskas L.Hazad Ekessege. Budapest 1991 іл. 92, іл.113.
8. Свєнціцька В. - // - с. 68.

Володимир Пограничний,
музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Іконостас церкви Святої Трійці у Дрогобичі – визначна пам'ятка галицького сакрального мистецтва

Іконостас церкви Святої Трійці у Дрогобичі віддавна привертає до себе увагу людей, як гарний твір українського церковного мистецтва початку XX століття. Цей іконостас — на перший погляд простий, не дуже показний — відзначається високою гармонією розмірів, форм, кольористики, а також довершеністю ідейно-тематичної програми орнаментування та живопису. Тому доцільно поставити питання про надання йому статусу його як пам'ятки українського національного мистецтва (*рис. 1*).

***

Першу літературну згадку про досліджуваний іконостас зустрічаємо в історичному нарисі про Дрогобич Мстислава Мсцівуєвського. У розділі про церкву Св. Трійці він пише: "Obecnie do rzeczy najciekawszych w tej świątyni należy ładny, rzeźbiony wielki ołtarz z pięknym obrazem i drewniany, również rzeźbiony ikonostał" [1].

Перший популярний опис іконостасу знаходимо у часописній публікації Осипа Назарука про дрогобицький Святотроїцький монастир [2]. Цей опис наведу нижче, де розглядатиму іконостас у його взаємодії з вирядом інтер'єру церкви. Тут лише зазначу, що О.Назарук вперше називає авторів іконостасу, а саме: різьбярів Андрія Сабарая і Голембйовського, а також маляра Модеста Сосенка.

Протопресвітер Володимир Ярема (Патріярх Української автокефальної православної церкви Дмитрій) у контексті розгляду проблем розвитку українського іконознавства та відродження іконопису й церковного розпису на межі XIX і XX стт., згадував і дрогобицький іконостас, мальований М. Сосенком. Цитую це висловлювання повністю, оскільки в ньому Патріярх аналізує ідейні пошуки та майстерські, професійні засади образотворчості Сосенка саме в той час, коли творився іконостас дрогобицької церкви Св. Трійці: "Сосенко був першим митцем, що почав малювати дещо інакше й застосовувати, в деякій мірі, форми іконного малярства. Він вчився у Відні і був вихований у середовищі майстрів Сецесії. У Львові працював у Національному Музею, а зрисовував орнаменти рукописів для Музею Ставропігії. Коли малював церкву у Підберізцях біля Львова, то спочатку працював у стилі Сецесії, потім, як видно, познайомився з російськими виданнями візантійських та російських стінописів та ікон, і їх вплив вже видно у виконанні стінопису святилища; та на кінець, вже в бабинці, Сосенко почав застосовувати орнаменти рукописів і до них підбирати стиль для зображень святих. Це було в 1910-му році. Малював він також ікони для іконостаса Онуфріївської церкви у Львові та Троїцької у Дрогобичі. Його ікони стояли виразно вище робіт тої «монахійської школи», але люди не вміли бачити делікатности його образів. Однак він був ще далеко від традиційного іконопису" [3].

Невдовзі з'явилося перше наукове дослідження, присвячене спеціяльно іконостасу церкви Св. Трійці у Дрогобичі. Його автор, Ліля Гулевич, досліджувала мотиви народної дерев'яної різьби в іконостасі, спираючись на різні літературні джерела. Праця вийшла різнопланова, виявила багато важливих деталей. Л.Гулевич відмітила добру збереженість іконостасу, його високу художність і "майже повну відсутність у мистецтвознавчій літературі згадок про подібні іконостаси". Вказала на зміну стилевих ознак в іконостасі, зокрема, відхід від традиційної схеми в його побудові, укладі іконографічної програми та різьби. Однак, це новаторство, майстри сміливо і талановито поєднали із традиціями українського народного мистецтва. Л.Гулевич відтворила розлогу картину українського відродження, як це здійснювалось у мистецькому середовищі Галичини, заслужено ставлячи в центр цього процесу постать митрополита Андрея Шептицького. Серед мистецьких традицій, вжитих до орнаментування іконостасу, автор відзначила галицьку старокняжу і візантійську традиції церковного мистецтва, а також традиції побутової орнаментики гуцульських та бойківських хат. Останнє вважала нововведенням. Автор справедливо ствердила, що в іконостасі церкви Св. Трійці було досягнуто органічної єдности живопису та різьби. Ще вона зауважила рідкісне зображення ликів на образах намісного ряду і ви-

Рис. 1. **Іконостас церкви Св. Трійці у Дрогобичі. Загальний вигляд з нави. (*Усі світлини і рисунки В.П.*)**

словила припущення про те, що вони є "ймовірно, портретами інтелігенції того часу, близької до оточення митрополита А.Шептицького". Автор також зауважила, що Сосенко у своїх малярських композиціях зобразив ряд предметів, наділивши їх рисами, притаманними традиційному українському народному мистецтву: "Єпископський жезл св. Миколая та дерев'яний столик, за яким молиться Марія із сцени "Благовіщення", оздоблені декоративною різьбою. Св. Лаврентій тримає макет типової бойківської дерев'яної церкви. В декоруванні одягу — білих сорочок маленького Ісуса та ангела із сцени "Благовіщення" — художник використовує узори, притаманні народній вишивці". Також цілком справедливим є те, що ці різні елементи народної творчості єднаються у "загальний змістовий та композиційний лад іконостаса". В кінці Л.Гулевич висновує, що мотиви народного мистецтва в іконостасі дрогобицької церкви Св. Трійці є позначені впливом пластики та колірної ритміки, які були характерні для європейського модерну, зокрема сецесії [4]. Таким чином, стаття спопуляризувала досліджувану пам'ятку, ввела її у сучасний науковий контекст і сформулювала ряд важливих висновків.

Тут також треба ще згадати книгу Василя Слободяна "Церкви України. Перемиська єпархія", в якій також є опис іконостасу дрогобицької церкви Св. Трійці. Опис цей, однак, не містить нових відомостей, а є переказом даних зі статті О. Назарука [5].

***

Іконостас церкви Святої Трійці у Дрогобичі творили кілька майстрів — різьбярі Андрій Сабарай та Ґолембйовський [6], а також маляр Модест Сосенко. Існує думка про те, що проект для іконостасу в Дрогобичі зробив Олександр Лушпинський [7]. Плодом спільної праці чотирьох майстрів постав цей твір українського сакрального мистецтва. Праця була завершена у 1910 році, про що свідчать автографи, залишені на образах іконостасу. Про ці автографи ще піде мова нижче, оскільки вони є одним із цікавих елементів самого твору.

Ширина іконостасу 710 см., висота 420см., із врахуванням центральної композиції—615 см. Загальна форма іконостасу прямокутна, видовжена горизонтально. Однак, він не справляє враження заниженої конструкції: центральна композиція легко вивищує іконостас. Відношення висоти до ширини становить 0,59, а з врахуванням центральної композиції— 0,87 (*рис. 2*).

Прямокутна площа іконостасу є розбита брусами каркасу на численні площинки малих прямокутників різних розмірів таким чином, що прямокутне поле іконостасу виглядає наче сконструйованим із численних малих прямокутників, розміреноуложених в один великий прямокутник цілого іконостасу. Ця прямокутникова геометрія іконостасу гармонійно доповне-

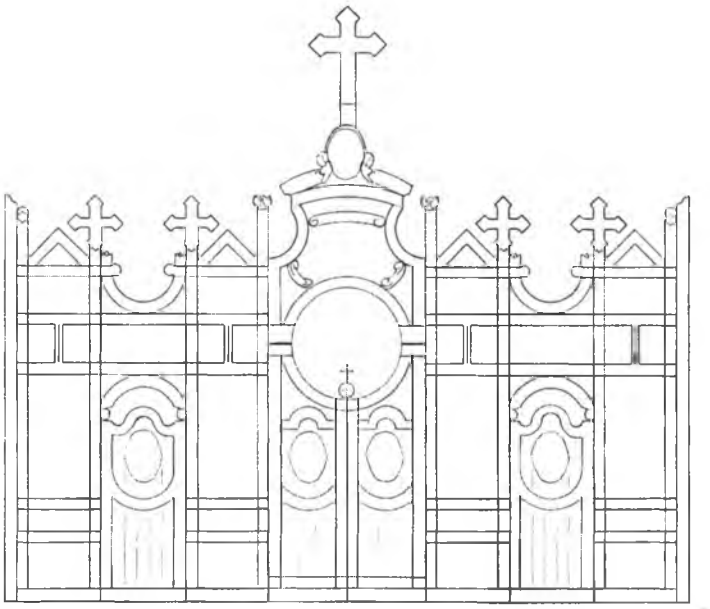


Рис. 2. **Приблизний схематичний план іконостасу церкви Св. Трійці у Дрогобичі.**

на іншими геометричними формами —трикутниками, дугами півкола і квадратами, профільованими у хрест, — які ритмічно чергуються у завершальному ряді декору іконостаса, а також овалами та колом у дияконських дверях та царських воротах. Однак, навіть після цього збагачення, строга виразність горизонтальних і вертикальних ліній та рядів площин є добре помітною. Членування площі іконостасу на розмірені менші площинки творить геометричну основу первинного (ще до різьблення) орнаментування іконостасу, в якому розмаїття геометричних форм становить ідейну єдність, задану українською традицією.

У прямокутні площинки іконостасу вставлені малярські образи. Вони, наслідуючи загальне членування площини іконостасу, уложені в горизонтальні та вертикальні ряди, які перехрещуються між собою. Живописні площини образів надають кольористичній ритміці іконостасу гарної мозаїчності, від якої тонко віддає східною традицією.

Орнаменти різьблення брусів іконостасу перегукується на рівні менших форм із загальною його мозаїчністю. Вишукане орнаментування, кольорит якого вирішений лише темним вишнево-коричневим тоном лакового покриття і позолотою, підкреслює, увиразнює членування вищого порядку. Ритміка членувань та декору іконостасу шляхетно згармонізована. Тому з першого ж погляду іконостас постає як дуже багато вирядженій, хоч цього, як бачимо, досягнуто доволі простими засобами. В іконостасі відсутні колонки, картуші, профільовані деталі [8], які традиційно збагачують фасадний виряд іконостасів барокової і післябарокової доби, але ж їхня відсутність компенсується гармонійною зіграністю геометричних форм першого і другого порядків декорування та кольористики усіх елементів іконостасу. До того ж, своєрідну площинну колонність тут творять образи намісного і двох ярусів празникового рядів, вистроєні вертикально одні над одними і увінчані різьбленими трикутниками декору завершального поясу, які ще більше видовжують ці ряди уверх. Таких площинних колон в іконостасі є чотири. Два сусідні вертикальні ряди ікон розділяють дияконські двері, над якими провал півдуги вниз ще більше виділяє стрункість цих рядів. Але відсутність колонок та карнизів дійсно оголює схему конструкції іконостасу.

Словом, у всьому добре видно геометричну продуманість твору. Це геометрія символічна, сакральна, мистецька. У загальній мозаїчності іконостасу, його вишуканій орнаментальності при лаконічності декору, прямолінійність орнаментики (навіть вільні, м'якго змодельовані рослинні мотиви різьблення уложені в строгу геометричну лінійність), а також раціональність композиційного і конструктивного вирішення його архітектоніки, геометрична ясність і чіткість площин — у всьому відчувається сецесійна характеристичність дрогобицького іконостасу. Сецесійна його основа у дивний спосіб — невимушено і легко — є зіграна з верхньою центральною композицією іконостасу, вирішеною у складній бароковій геометрії. До цієї необарокової теми повернуся трохи нижче, де йтиметься про царські ворота, з якими центральна композиція творить одне ціле.

Рис. 3. **М.Сосенко. "Св. архидиякон Лаврентій". 1909—1910 роки. Дошка, олія, позолота.**

***

Іконостас строго симетричний. Вертикальна вісь симетрії проходить через середину царських воріт.

Дияконські двері ажурно різьблені, складно декоровані. За висотою вони перекривають цокольний і намісний ряди. Їхні розміри: 235×90 см. Відношення ширини до висоти становить 0,38. Дияконські двері вставлені у прямокутні рами іконостасу. Їхнє прямокутне полотно завершується дугою півкола, декорованою різьбленим орнаментом "волового очка" (іонік), вирішеного у сецесійній стилістиці. Силует дуги верхнього краю дверей нагадує силует купола візантійського храму. Верхній край дверей огинає аркоподібна дуга, вставлена у верхню частину рами, творячи перекриття у вигляді повної піднятої арки. Аркоподібна дуга орнаментована стилізованим рослинним декором. Між дугами дверей і арки глибочіє у вівтарну частину відносно широкий дуговий просвіт. Мотив дуги арки над дверима, а також

Рис. 4. **Царські ворота іконостасу церкви Св. Трійці у Дрогобичі.**

її орнаментування, симетрично відображені вгорі, у завершальному ряді декору іконостаса. Зорово ці дві дуги сприймаються як дві частинки одного кола — розірваного чи розломленого. Лінія дуги арки над дверима переходить також і в орнаментування країв дверей і далі донизу, де на рівні стику цокольного і намісного рядів замикається також дугою півкола, створюючи на дверях орнаментний профіль великого овалу, в який вкомпоновано менший овальний погрудний образ: на лівих дверях — "Святий Архидиякон Лаврентій", який тримає в руці макет дерев'яної тридільної церкви бойківського типу *(рис. 3)*, на правих — "Святий Архидиякон Стефан", тримає в руках кадильницю. І храм, і кадило, очевидно, є тут символами літургійного служіння [9]. Розмір образів 50×35 см. Відношення ширини до висоти становить 0,7. У площині великого овалу, з боків від образу, вертикальною смугою видовжується ажурний орнамент із схрещених ламаних ліній, які творять ряд квадратів, з'єднаних вершинами і припасованих до них з обидвох боків рядів трикутників. Цей орнамент є ідейно спорідненим із орнаментом "волового очка" у верхній дузі дверей. Декор нижньої частини дверей також ажурний. Тут чергуються у п'яти вертикальних рядах стилізовані зображення пшеничного колоса і виноградної лози без плодів. Мотив декору виноградної лози вкомпонований у двох рядах. Він "проростає" у верхню частину дверей — у площину великого овалу, творячи широку осьову смугу від низу до верху дверей, у якій, наче дозрілий плід, видніють овальні площини згаданих вище образів св. архидияконів. Так твориться органічна єдність декорування цілих дверей.

Царські ворота також різьблені ажурно і складно (*рис. 4*). За висотою вони перекривають крім цокольного і намісного рядів ще й половину нижнього ярусу празникового ряду. Їхні розміри: 266×161 см. Відношення ширини до висоти становить 0,6. Щодо різьбярського виряду царських воріт, то у їхній верхній частині повторюється той же складний план орнаментування, що і у верхній частині дияконських дверей. Тут також вміщені овальні образи, на тому ж рівні і тих же розмірів, що і

в дияконських дверях: на лівому полотні — "Архангел Гавриїл", на правому — "Діва Марія", які творять один сюжет "Благовіщення". На кожному полотні воріт повторюється той самий план орнаментування обрамлення образів, що і в дияконських дверях: по краю великого овалу, з боків від образу, видовжується вертикальною смугою ажурний декор із ламаної лінії у вигляді вистроєних в ряд трикутників, які ритмічно чергуються з високою частотою (він становить половину відповідного декору в дияконських дверях, урізаного через те, що ширина полотен воріт є меншою від ширини дверей). Верхня і нижня дуги цього великого овалу декоровані вистроєними в ряд мініатюрними кругами і квадратами, які чергуються ритмічно з низькою частотою. Декорування великого овалу, яке створене двома паралекльними рядами відносно великих трикутників, з'єднаних зверху і знизу двома дугами орнаментованими мініатюрами кругами та квадратами, творить одне ціле — своєрідний парафраз на тему "волового очка". В ажурному орнаменті нижньої частини царських воріт вжито, так само, як і в дияконських дверях, декор стилізованого пшеничного колоса і виноградної лози. Одак, лоза тут є дуже виразною, майже реалістичною із гронами стиглих плодів. Декор колоса і лози укладений в трьох вертикальних рядах у такий спосіб, що мотив колосу є вкомпонований між двох рядів лози. Декор лози з плодами "росте" знизу догори — у верхню частину царських воріт, під великий круглий проріз та аж над нього — під центральну композицію і є ведучою темою декорування центральної частини іконостасу.

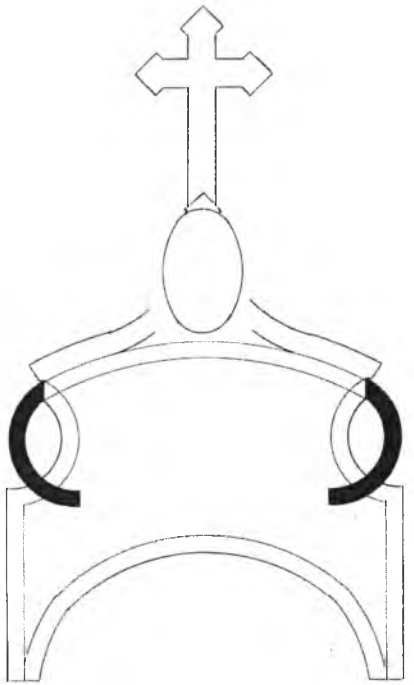


Рис. 5. **Приблизна схема обрамлення триморфону і реконструкція ліній обрису барокової бані способом симетричного обернення дуг із середини назовні**

Царські ворота продовжуються вгору великим майже круглим прорізом на всю їх ширину. Проріз не ідеально круглий, його розмір 117×129 см, і ледь помітна його овальність м'якго понижує високу партію осьової частини іконостасу, яка над прорізом розгортається вверх трискладною центральною композицією триморфоном: знизу образ "Христос — Великий Архиєрей з пристоячим ангельським чином", над ним — "Спас Нерукотворний" і в самій горі "Розп'яття", яке завершує іконостас. Обрамлення усіх трьох образів мають складну і різну конфігурацію, задану складною лінійністю купола українського барокового храму бойківського типу, в площинний силует якого вкомпоновано ці образи. Обрис барокової бані тут вдало порушений розривом лінії максимально виступаючих контурів і оберненням їх до середини (*рис. 5*). Цей майстерний прийом ще більше облегшив барокові форми, а найголовніше — дав можливість посадити центральну композицію низько в іконостас — на рівні верхнього ярусу празникового ряду, не створюючи тісноти деталей. Центральна композиція виглядає всадженою у празниковий ряд (особливо це помітно при відчинених царських воротах) і наче виростає з іконостасної основи, чим досягнено органічної єдності усіх частин іконостасу. Крім того, посадка в іконостас його центральної композиції у вигляді барокової бані, разом із незначною горизонтальною овальністю просвіту під нею, надали іконостасові елегантної приземкуватості, характерної для бойківських дерев'яних церков, на подобу яких, ймовірно, творено іконостас дрогобицької церкви Св. Трійці: центральна композиція спокійно виноситься вгору, як баня на дерев'яній бойківській церкві.

Оскільки характер кривизни обрамлення нижнього образу триморфона наслідує криволінійність церковної барокової бані, то він має контур неправильного шестикутника з двома різко вкороченими сторонами, так, що швидше нагадує рівнобедрену трапецію (*рис. 6*). Сторони цього шестикутника не прямі: три з них злегка вигнуті, мають вигляд волют, а три, протилежні до них, вгнуті. Основні розміри образу "Христос — Великий Архиєрей" 77×104 см. Образ "Спас Нерукотворний" вміщений в овал і має ті ж розміри, що й образи в дияконських дверях та царських воротах. Над "Спасом Нерукотворним" поставлене "Розп'яття" висотою в 90 см. Загальна висота центральної композиції становить 349 см. Її силует спокійно, розмірено звужується від основи до верхівки, вирівнює маси і облегшує конструкцію всього іконостасу, надаючи його архітектоніці легкої матеріяльності та монументальної одухотвореності. Усе це разом, а також декор, геометричний і рослинний, надають триморфонові барокової урочистості.

Під триморфоном, у верхній точці круглого просвіту над царськими воротами, підчеплений на пасах (так, що може опускатись і підніматись) квадратної форми образ Почаївської Божої Матері (*рис. 7*). Він має складну широку раму, різьблену у мотив сонячного проміння, яке відцентрово розходиться навколо образа — своєрідний переказ теми "жона, облаченна в сонце" (Одкр. 12, 1—6). Стилістика і манера виконання цього образу є цілком іншими, ніж образи, виконані М.Сосенком. Походження образу Почаївської Божої Матері і час його вставлення в іконостас мені не відомі, лише зазначу, що на дорадянських світлинах в іконостасі не було цього образу.

У нижній точці круглого просвіту, посередині посаджена на царські ворота, виконана невеличка композиція у вигляді кулі блакитного кольору (діаметр 16 см), опоясаної навхрест двома золотистими смужками (шириною 1,8 см) і увінчаної золотистим хрестом (висота 19 см). Куля, очевидно, символізує Землю, золотисті смужки — чотири фази Місяця, золотистий хрест — чотири основні точки сонцестояння над Землею.

Рис. 6. **М.Сосенко. "Христос Великий Архиєрей". 1910 рік. Дошка, олія, позолота.**

Можливо, ця композиція є відповідником композиції "куля, півмісяць і хрест", яка увінчує покрівлі українських барокових церков [10]. Висота усієї композиції 35 см. Цікаво, що зображення точно такої ж композиції — кулі, опоясаної навхрест двома смужками і увінчаної хрестиком, — тримає в руках Ісус на образі "Одигітрія" в намісному ряді (*рис. 8*).

Якщо дияконські двері завершуються вигнутою догори дугою, то царські ворота навпаки завершуються лінією дуги півкола вгнутого вниз. Однак, ця вгнутість верхнього краю воріт помітна лише тоді, коли вони зачинені. При відчинених же воротах коло розмикається, простір вівтаря висвітлюється і тоді просвіт воріт набирає вигляду повної піднятої арки, над якою виноситься догори описана вище трискладна центральна композиція. Під сферичним контуром цієї арки видніє престіл і на ньому кивот. Арка підсилює урочистість Літургійного

дійства, а її сферичність підкреслює вселенську сутність Євхаристії. При відчинених царських воротах іконостас уподібнюється до кивота у вигляді бойківської церкви (див. примітку 9) і тоді його силует перегукується із силуетом самого кивота, який також має вигляд тридільної бойківської церкви з бароковими куполами (*рис. 9*).

Крім того, дуги над дияконськими дверми та царськими воротами творять композиційну єдність із трьох арок. Прорізи дуг півкола, якими завершуються дияконські двері і проріз кола над царськими воротами також композиційно автономізуються на вишнево-золотистому тлі іконостасу і увиразнюють храмову тему Трійці. А вгнута вниз дуга півкола верхнього краю воріт (яка роз'єднуються під час їхнього відчинення) перегукується із вгнутими вниз дугами півкола над дияконськими дверима у завершальному ряді декору. Тема роз'єднаного кола стисло подана в центрі царських воріт і розлого поширена в області дияконських дверей.

Отже, при зачинених царських воротах на тлі іконостасу виразно виділяються контур кола в центрі царських воріт і контури чотирьох дуг півкола над дияконськими дверима з боків від воріт. Символіка цієї композиції, на мою думку, полягає у тому, щоб передати ідею трійці небесних тіл — Сонця, Землі і Місяця, які снують у Всесвіті, основу для річного кола християнських обрядових празників: круглий просвіт у центрі царських воріт символізує Сонце, блакитна куля, увінчана хрестом внизу круглого просвіту, — це складний символ Землі [11], а чотири місяцеподібні наддверні дуги символізують Місяць, властиво, чотири його фази. Тут також додамо, що чотири трикутники у завершальному ряді декору символізують чотири пори року по три місяці кожна. У цілому, все це разом передає ідею повноти річного циклу, релігійно-обрядовий сенс якого унаочнюють образи празникового ряду.

Орнаментування брусів каркасу іконостасу також різьбярське. Ширина брусів становить 12 см. Орнамент моделюється врізами у деревину, під кутом, так, що профільовані за-

Рис. 7. **Автор невідомий. "Матір Божа Почаївська".**

глиблені площини мають гранчасту поверхню з помітним нахилом по відношенню до площини іконостасу. У різних частинах і рядах іконостасу орнамент каркасу має різний характер. У правій і лівій частинах, тобто в області дияконських дверей, у межах цокольного ряду, орнамент каркасу творить ряд квадратів, з'єднаних вершинами. Поверхня квадратів, яка

співпадає з площиною іконостасу, покрита темним вишнево-коричневим лаком, а поверхня врізаних заглиблень, які творять два ряди трикутників, припасованих знизу і зверху до ряду квадратів, покрита позолотою. У межах намісного ряду орнамент каркасу творить мотив ламаної лінії, яка розбиває смугу декору на три ряди: центральний — ряд, власне ламаної лінії, який співпадає з площиною іконостасу і покритий темним лаком; другий — ряд трикутників, третій — ряд половинок хрестика, зложеного з чотирьох кружечків; другий і третій ряди врізані в деревину і покриті позолотою (*рис. 10*). Орнамент брусів у двох ярусах празникового ряду повторює орнамент цокольного ряду. Описані два варіянти орнаменту брусів іконостасу також є не що інше, як декор "волового очка". В образність орнаментування брусів у завершальному ряді декору вводиться мотив лози, який з боків обрамлює образи верхнього ярусу празникового ряду. Дуги над дияконськими дверима орнаментовані також рослинним мотивом, але у вигляді спокійної хвилястої лінії стебла із трикутновидними ланцетно видовженими листочками. Орнамент дуже нагадує стебло березки польової (*Convolvulus arvensis* L.), яке в природі часто росте біля пшеничного стебла і обвиває його знизу до верху. Автор побачив у цій рослині не кукіль, а прекрасне створіння, з якого можна видобути символічний зміст [12]. Орнамент рослинного стебла врізаний у деревину бруса і покритий позолотою. Брус трикутних композицій обабіч від дуг завершального ряду декору орнаментований вистроєними в ряд трикутновидними гаками з прямим кутом так, що кожен гак є наче вбудований у квадрат. Гаки врізані у деревину бруса і покриті позолотою. Декорування дуг над дияконськими дверима та брусів трикутних композицій також повторює тему "волового очка".

У центральній частині іконостасу навколо царських воріт, від нижнього їх краю до верху триморфона, декор каркасу також змодельований врізами у деревину і творить ряд кругів, дотичних один до одного. Однак, покриття площинних і профільованих поверхонь тут є цілком протилежним, ніж у брусів навколо дияконських дверей, а саме: поверхня кругів, яка співпадає з площиною іконостасу є позолочена, а поверхня врізаних заглиблень, які творять два ряди трикутничків, припасованих знизу і зверху до ряду кругів [13], покрита темним вишнево-коричневим лаком. І тут є найцікавіше в усьому різьбярському виряді іконостасу. Справа в тому, що покриття площинних та профільованих поверхонь іконостасу виконане із майстерним застосуванням оптичних властивостей темного лаку і позолоти з одного боку, та здатністю площинних і нахилених профільованих поверхней по-різному відбивати світло — з другого боку. Якщо на всьому іконостасі позолотою покриті лише профільовані, заглиблені в деревину поверхні, то в декорі брусів навколо царських воріт навпаки — позолотою покрита площинна поверхня ряду кругів і площинні контури централь-

Рис. 8. **М.Сосенко. "Одигітрія" (фрагмент). 1909—1910 роки. Дошка, олія, позолота.**

ної композиції. Внаслідок цього, коли на іконостас падає пряме світло від світильників нави чи з відчинених дверей притвору, то лише золочена площинна поверхня ряду кругів орнаменту навколо царських воріт і контурних ліній центральної композиції відбиває світло прямо, всі ж інші золочені поверхні є нахилені до площини іконостасу, тому відбивають світло під кутом, розсіюють його і творять мерехтливе тло, на якому виразно і урочисто висвітлюється контур царських воріт і центральної композиції. Таким чином, кожен ряд іконостасу виділений іншим орнаментом. А центральна частина іконостасу виділена ще й оптичним ефектом золочених площин.

Домінуючою темою різьбленого орнаментування є тема "волового очка". Вона повторюється багато разів, у різних модифікаціях, на мікро- і макрорівнях декорування. Символічна суть орнаменту "волового очка" полягає в ритмічному чергуванні трикутника з колом (часто просто півколом), квадратом або хрестом. Самі по собі коло (півколо), квадрат, хрест символізують одне і те ж — довершеність, закінченість, повноту. В орнаменті ряд кіл символізує вічний рух по колу, а квадрат і хрест — чотири точки сонцестояння в цьому колі. Трикутник символізує трійцю небесних тіл — Сонце, Землю, Місяць. Таким чином, геометричний орнамент "волового очка", який перейшов у християнське сакральне мистецтво з мистецтва поганського, символізує вічний і величний хід трійці небесних тіл колом/хрестом Життя [14].

Таким чином, геометричний і рослинний мотиви орнаменту дрогобицького іконостасу є виразні, чіткі, вони гармонійно доповнюють один одного, є ідейно зрівноважені: геометричний орнамент символізує вічність вселенського ритмічного ходу небесних тіл, а рослинний (лоза, колос) — це символи Сина Божого.

***

Іконостас неповний, має лише цокольний, намісний та празниковий ряди, а також завершальний пояс декору та центральну композицію, яка витягується вгору, вздовж осьової

Рис. 9. **А. Сабарай. Кивот церкви Св. Трійці у Дрогобичі. Дерево, різьблення, лак, позолота.**

лінії іконостасу. Без сумніву, що ця його "неповнота" була задумана авторами, оскільки висота церкви дозволяла вибудувати іконостас, так би мовити, за повною програмою. Не ви-

ключено, що автори, понижуючи іконостас, мали намір понизити, через зорове сприйняття іконостасу, простір храму. Тим самим надати церкві Св. Трійці, будованій високо — під кармелітський костел, затишку низької бойківської церкви, в якій іконостас мав не вражати багатством і розкішшю, а мав виразно читатися учасниками Літургії як релігійно-обрядова книга, розкрита перед очима.

Висота цокольного ряду 99, намісного 142, празникового 105, завершального поясу декору 74 см. Співвідношення висот рядів іконостасу між собою близьке до 0,7 (від 0,70 до 0,74).

Уздовж всього цокольного ряду, під образами намісного ряду, стоять чотири невеличкі столики, які замінюють полички під образами у традиційному бойківському іконостасі для ставлення квітів або свічників під образами намісного ряду. Висота столиків 60, довжина 61, ширина 44 см. Столики нерухомо прикріплені до іконостасу. Всі вони однаково орнаментовані, в тому ж стилі, що й увесь іконостас. Над кожним столиком, у горизонтальних прямокутних прорізах іконостасу, вміщені різьблені скульптурні композиції з трьома ангельськими голівками із золоченими крилами та волоссям (*рис. 10*). Ці чотири трійчасті композиції є, по суті, образами цокольного ряду і ще раз нагадують храмову тему Трійці, перегукуючись із трикутними різьбленими композиціями вгорі, у завершальному ряді декору. Розміри цих композицій 20×61 см.

Намісний та празниковий ряди виряджені живописними образами. Усі образи іконостасу мальовано на дошці олійними фарбами. Вони вставлені у прямокутні отвори іконостасного каркасу.

У намісному ряді в різьбленому обрамленні каркасу зліва направо образи: "Св. Миколай", "Богородиця Одигітрія", "Христос Вседержитель" (усі зображення доколінні [15]) і "Богоявлення" ("Хрищення Ісуса в Йордані"). Богоявлення є першим Новозавітним об'явленням Пресвятої Трійці, тому цей образ по суті є храмовим образом у намісному ряді (*рис. 11*). Тло намісних образів золочене, з промальованим рослинним декором на поверхні позолоти. Розмір намісних образів 126×57 см. На образі "Св. Миколай" у нижньому правому куті поставлено авторський підпис "М.СОСЕНКО/1909", на образі "Богоявлення" також у нижньому правому куті — другий авторський підпис "МОДЕСТ СОСЕНКО/1909".

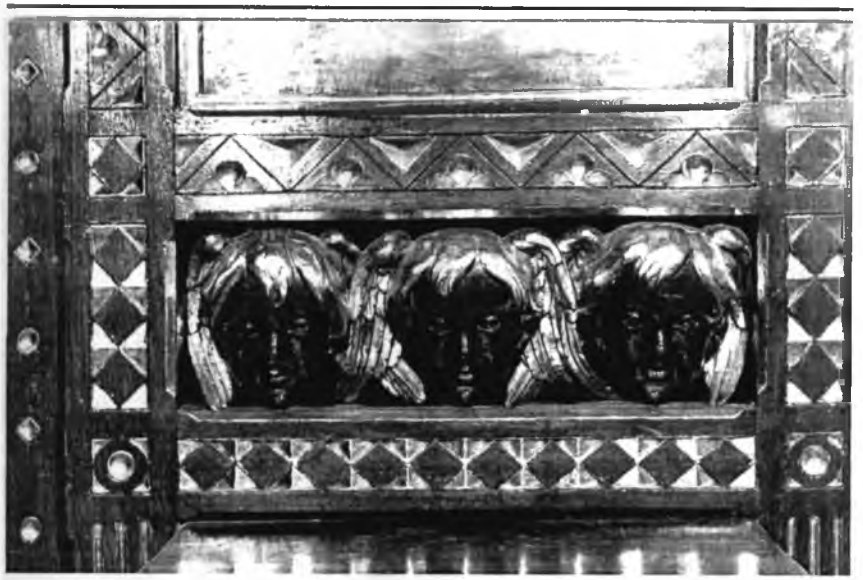


Рис. 10. **А. Сабарай. "Три ангели". Композиція цокольного ряду в декорованому обрамленні каркасу іконостасу церкви Св. Трійці у Дрогобичі. Дерево, різьблення, лак, позолота.**

Ще один, третій автограф, стоїть у нижньому правому куті образу триморфона "Христос — Великий Архиєрей": "М.СОСЕНКО/ 1910". Це останній підпис, виявлений на образах. Отже рік 1910 є роком завершення малярських робіт іконостасу. Цікавим є те, що автор закомпонував усі свої автографи у нижніх правих кутах трьох образів так, що при уявному їх з'єднанні, вони становлять вершини рівнобедреного трикутника. Рівнобедрений трикутник вжито також до різьбярського декору іконостасу, де цей трикутник є прямокутним, оскільки він часто вкладається поруч із квадратом. І ось, що ще

цікаво: овальні образи у дияконських дверях, царських воротах та в центральній композиції, при уявному їх з'єднанні також становлять рівнобедрений прямокутний трикутник (це особливо помітно при відчинених царських воротах, коли з поля зору зникають овальні образи на них). Отже, трикутникова геометрія (поряд з прямокутниковою) у виконанні композиції іконостасу також займає вагоме місце. Таким чином, автори іконостасу у різний спосіб і в різних варіяціях повторювали храмову тему Трійці.

Рис. 11. **М.Сосенко. "Хрещення Ісуса в Йордані". 1909 рік. Дошка, олія, позолота.**

Празниковий ряд закомпонований найцікавіше. У ньому, в різьбленому обрамленні іконостасного каркасу, розташовані у два яруси 14 образків празників літургійного року. Висота нижнього і верхнього ярусів однакова. Образки згруповані по три над намісними іконами — два знизу у вертикальному прямокутному полі (37×25 см) і один зверху над ними — у горизонтальному (37×57 см). У першій зліва групі вміщені образи зверху "Різдво Івана Предтечі", знизу — "Стрітення" і "Благовіщення", у другій зліва групі

зверху — "Різдво Христове", знизу — "Воскресіння Лазаря" і "Встання Христа з гробу", в наступній групі зверху — "Преображення Господнє", знизу — "В'їзд у Єрусалим" і "Розп'яття", в крайній правій групі зверху — "Зіслання Св. Духа", знизу — "Воскресіння Христа" і "З'ява Христа Марії Магдалині". Празники згруповані по три в чотирьох групах. Кожна трійця цих образків є увінчана трикутником із завершального ряду декору. Таким чином, автори втретє у вертикальних рядах ікон провели тему трійчастої структури річного кола і в празниковому ряді надали обрядового змісту числам три, чотири і дванадцять.

Крім цих 12 ікон у нижньому ярусі празникового ряду вміщені ще два образки — по одному над дияконськими дверима: над лівими — "Збіг Богородиці", над правими — "Успіння Богородиці". Розміри цих образків 37×87 см. Кожен з них зверху і знизу охоплений двома дугами півкола, причетними до символіки Місяця, про що йшлося вище.

Отже, нижній ярус празникового ряду містить десять образків, верхній — чотири.

***

Ідейна програма живопису намісного і празникового рядів творить одне ціле і моделюється кількома євангельськими сюжетними лініями. Одні з них розгортаються рівнобіжно, інші переплітаються, схрещуються. Розвиток і взаємодія цих сюжетних ліній зорово підпорядковані геометричному членуванню всієї площі іконостасу на горизонтальні і вертикальні ряди прямокутних площин.

Перша сюжетна лінія розвивається у верхньому ярусі празникового ряду зліва направо від теми "Різдва Івана Предтечі", через тему "Різдва Христового", "Преображення Господнього" — до теми "Зіслання Св. Духа". Ці чотири теми розкривають у всій повноті — від початку до кінця — новозавітню євангельську історію.

Сюжетні лінії другого порядку (їх є чотири) творяться іконами верхнього ярусу празникового ряду і образами намісс-

ного ряду, які тематично єднаються у своїх вертикальних групах. Зліва направо у першій вертикальній групі образів сюжетна єдність досягається представленням праведників Старого і Нового Заповітів — священика Захарії і Св. Миколая [16]; у другій — "Різдво" і "Одигітрія", в обидвох образах тема материнства Богородиці і дитинства Христа (в обидвох композиціях Богородиця тримає на руках Дитя); у третій — "Преображення Господнє" і "Христос Вседержитель" — місійна тема: Христос Учитель тримає розкриту книгу, а згори, із сюжету "Преображення" линуть слова Отця "Це є Син Мій Возлюблений, в Якому Моє благовоління; Його слухайте." (Мат. 17: 5); у четвертій — ця єдність досягається сюжетами "Хрищення Ісуса в Йордані" і "Зіслання Св. Духа" — тема сходження Святого Духа на Ісуса Христа ("Охристившись, Ісус вийшов з води, — і ось, розкрились Йому небеса, і побачив Духа Божого, Який спускався, як голуб, і зійшов на Нього" (Мат. 3: 16)) і сходженням Св. Духа на Апостолів ("І сповнились всі вони Духа Святого" (Діян. 2: 1—4)). У такий спосіб іконографічні теми намісного і верхнього ярусу празникового рядів навзаєм доповнюють себе.

Іконографічні теми єднаються також по діагоналях іконостасу. Першу діагональ творять сюжети "Різдво Івана Христителя" та "Хрещення Ісуса Іваном Хрестителем" — тема повноти місійного служіння Предтечі — останнього пророка Старого Заповіту. Другу діагональ творять сюжети "Зіслання Св. Духа" та "Св. Миколай" — тема дії Святого Духа в часи Новозавітньої історії після довершення місії Христа. Ці сюжетні лінії Старого і Нового Заповітів перетинаються у просвіті царських воріт. І це є сюжетні лінії третього порядку. Вони ілюструють важливу подію — перенесення дії Святого Духа у Новий Заповіт із Старого: "Ось, залишається вам дім ваш порожній" (Мат. 23: 38).

Групи празників нижнього ярусу намірено розділені двома Богородичними іконами (про що йшлося вище); ці дві ікони екзистенційно між собою також є пов'язані: "Збіг Богородиці" і "Успіння Богородиці" — початок і кінець земних тер-

ніїв Богородиці. Та й у трійчастих групах образки нижнього ярусу празникового ряду тематично єднаються з образками верхнього ярусу. Так перша група творить тему Різдвяну — від "Благовіщення" до "Стрітення" (їй передує тема "Різдва Івана Христителя" у верхньому ярусі), друга — тему Воскресенську — від "Воскресіння Лазаря" до "Встання Христа з гро-

Рис. 12. **М.Сосенко. "Збіг Богородиці". 1909—1910 роки. Дошка, олія, позолота.**

бу" (їй передує тема "Різдва Христового"), третя — тему Місійну — від "В'їзду в Єрусалим" до "Розп'яття" (їй передує тема "Преображення Господнього"), четверта — тему Відкупну — від "Воскресіння Христового" до "Зіслання Святого Духа". Тема Різдвяна належить до зимового часу, тема Воскресіння — до весняного, а тема місійно-відкупна — до літнього часу Літургійного року. Ну і Богородична тема літургійно-обрядово в'яжеться з осіннім часом. У празниковому ряді Богородична тема вкомпонована так, що сприймається як основа, на якій розвиваються Христологічні сюжети Євангелія. Тонким переплетінням сюжетних ліній автор створив міцну євангелійно-історичну основу ідейно-обрядової програми живопису іконостасу.

Таким чином, образки празникового ряду, разом з образами намісного ряду, наповнюють літургійний рік глибоким змістом євангельської історії Нового Заповіту і творять ідейно-

тематичне обрамлення царських воріт, в просвіті яких у вівтарній частині храму здійснюється найважливіше дійство Божественної Літургії — таїнство Пресвятої Євхаристії. Отже, логіка такого тематичного укладу іконостасу полягає в тому, щоби протягом року сфокусувати духовну увагу учасників Літургії на її основній частині — на безкровній жертві Пресвятої Євхаристії. Так, перед очима вірних на іконостасі розгортається земна історія Сина Чоловічого, яка допомагає краще зрозуміти вселенське євхаристійне таїнство Сина Божого, зміст якого розкривається Літургією. Історична новозавітня тема намісного і празникового ряду підхоплюється сюжетною лінією основної композиції над царськими воротами: "Христос Великий Архиєрей", "Спас Нерукотворний" і "Розп'яття". У такий спосіб ідейна програма живопису іконостасу в усій повноті розкриває тему Новозавітньої місії. Ця тема розкривається кількома сюжетними лініями, звучить багатоголосно, співзвучно, сильно і відкривається царськими воротами до літургійних чинників Царства Божого.

***

На всіх празникових образках, а також на образі "Богоявлення" намісного ряду іконостасу дрогобицької церкви Св. Трійці відсутня безперспективність (т. зв. "зворотна перспектива"): композиції будуються за всіма правилами перспективи — лінійної і тональної. Автор живопису цілком відійшов від традиційного для візантійського іконопису екранного, схематизованого зображення тла для розгорнення євангельського дійства і робить легкий живий запис євангельської історії на живому тлі ландшафтів та інтер'єрів.

Взагалі М.Сосенко створював свої полотна вільним мазком, в ясній, теплій гамі рожевих, рожево-жовтих, сіро-синіх, фіолетових, фіолетово-синіх тонів [17]. Образи іконостасу церкви Святої Трійці намальовані у гамі світлих тонів блакитного і рожевого, які, змішуючись, дають легкий бузково-вишневого відсвіт. При штучному освітленні живопис образів віддає рожевим, при денному світлі він віддає блакитним.

Загальний кольоровий лад образів дрогобицького іконостасу збудований гармонійно зрівноваженими висвітленими тонами синього, вишневого і зеленого кольорів так, що живопис образів надзвичайно м'яко сходиться з темним вишнево-коричневим тлом і позолотою дерев'яного каркасу іконостасу. Загальна тональність всього іконостасу темна, шляхетно роз'яснена позолотою та живописом, м'яка, спокійна, без контрастів, протиставлень, перепадів. Словом, створена дуже майстерний і витончений. Домінує тональність глибокої небесної блакиті, прохолоду якої тонко зрівноважують теплі червоні та сірувато-жовтуваті тони, а також блиск позолоти німбів. Це надає кольоритові іконостасу особливого гармонійного небесно-земного співзвуччя. Різні тони і кольори гарно поєднані: лак каркасу і живопис діють як одне ціле, а позолота м'яко відсвічує кольорит. Ніжними переходами тонів автор створив міцну кольористичну основу живопису.

Манера живопису дещо імпресіоністична. Це не є чистий імпресіонізм, це лише успадкована сецесією імпресіоністична манера, зокрема в переданні кольорів та світла і щире захоплення природою, її стихією. Дотримуючись візантійського стилю в моделюванні одягу персонажів, автор майстерно порушує тонкість і рівність мазків, контурність ліній. Натомість надає виразності кольорам: чисті, не змішані, положені поряд, вони відтіняють один одного, вібрують і сяють свіжістю. Сосенко поміщає євангельських персонажів у природне середовище — живе і граюче кольорами у всьому своєму багатстві. І що найважливіше — на образах бринить, пульсує світло й повітря. Це відвертий модерн у галицькій іконографії. Краєвиди та інтер'єри на образах цілком реалістичні, вони прозорі, наповнені повітрям, яке пронизує світло. Світло й тіні — без чітких окреслень, плавно, непомітно переходять одне в друге. Живий, сяючий струмінь щедрого повітря буквально виливається з кожного образ на передіконостасний простір і, змішуючись із таким же розкладеним світлом, що різними кольорами проникає в інтер'єр іззовні через шибки вітражів, поширює кольористичну свіжість на увесь храм. Саме за віб-

рацією тонів і напівтонів ми завжди безпомильно впізнаємо, яка пора доби зображена на образі: передсвітанок ("Зіслання Св. Духа"), ранок ("Встання Христа з гробу", "Воскресіння", "З'ява Христа Марії Магдалині"), передполудень ("Збіг Богородиці"), полудень ("В'їзд у Єрусалим", "Хрищення Ісуса в Йордані"), передвечір ("Преображення Господнє" (Лука 9, 28—38), "Розп'яття"), ніч ("Різдво Христове"). Ми також завжди відчуємо світлову ідентичність інтер'єрів на образах "Різдво Івана Хрестителя" , "Благовіщення", "Стрітення", "Воскресіння Лазаря", кожну по-своєму специфічну (останній сюжет відбувається в середині Лазаревої гробниці).

Створюючи дрогобицький іконостас, Сосенко постійно працював власне із світлом, підкреслюючи характерність і типізацію оптичних явищ. Він показує світло у постійній його мінливості, у різних його проявах, за різних обставин, передає його стихію стримано, але в усій повноті, пов'язуючи його природну даність із християнською літургійною поетикою. Автор вводить природне світло у богословський контекст і в такий спосіб унаочнює його Божественне походження, поновлює статус природного світла як Божого творіння і поновлює його право зайняти належне місце в образах. До тепер цього не робили, але тепер, після того як імпресіонізм відкрив у живописі природне світло, обов'язково треба було попробувати зробити це в іконографії. Сосенко зробив це блискуче. Він поєднав природність і Божественність світла в одну величну цілісність. Це вже не схематичність і не безплідна містика, це образ духу живого світла. Цим автор дещо десакралізує традиційне символічно-схематичне іконографічне світло, але одночасно і не позбавляє його відчутності, видимості. І ось що найдивніше: на образах нема тіней від постатей і предметів. Повітря на образах пронизане, наповнене світлом, яке з усіх сторін освітлює постаті і предмети. Світло тут завжди лине не з одного якогось джерела, а наче звідусіль — композиція наче занурена у світло — увесь зображуваний на образі світ і є світлом. Світло трактується не як зовнішня ознака *певних* предметів, не як їхня здатність його випромінювати чи поглинати, а як внутрішня суть *кожного* предмету, як онтологічна даність, як середовище, в якому здійснюється Євангельське одкровення. Світло живопису входить у співзвуччя із світлом, яке відображає позолота різьбленого декору. Пульс іконостасу б'ється в ритмі світла. Можливо, це найкраще, що створив Сосенко. Не знаю, як він зумів виразити дух світла, але це надзвичайно плідний прийом у християнському сакральному мистецтві.

Рис. 13. **М.Сосенко. "Встання Христа з гробу". 1909—1910 роки. Дошка, олія, позолота.**

Малюючи інтер'єри, краєвиди, автор близький до реалізму. Він глибоко проникає в сутність природних і побутових явищ, досягає живої достовірності зображення, передає просту красу повсякденного життя. На кожному образку зображувана мить є минаючою, живою, і тому на поверхні іконостасу образки мигтять, наче хвильки, на поверхні течії Життя Вічного.

Особливою живістю і реалізмом відзначається краєвид образу "Збіг Богородиці" (*рис. 12*). Хоч одяг членів Святої Сім'ї і змодельовано у візантійському стилі, то традиційна незворушність ликів тут пом'якшена деталями, які, не знімаючи по-

важності, оживляють композицію: лінії силуетів постатей, рук, риси облич наділені майже портретними рисами. З-під покрову традиційно зображуваного одягу живо проглядають обличчя, кисті, стопи, які видають захопленість молодого галицького маляра гуманістичними ідеями Новітньої доби. Портретність зовсім не шкодить іконографії чи іконам, як дехто вважає. Навпаки, вона показує, ілюструє можливість духовно-особового богопізнання і сопричастя людини з Богом. Не менш цікаво зображений простір навколо Святої Сім'ї. Позем і рослинність, глечик і плоди біля нього на землі збоку від Богородиці (натюрмортна умовність яких надає відчуття впорядкованості побуту Святої Сім'ї), старе дерево з розлогою кроною, яка кидає неоконтурену тінь на землю і людей під деревом, збоку вогник, на якому готується в округлій посудині сніданок, прозорий дим від вогника, підхоплений легеньким пустельним вітерцем, який наче виносить тепло і запах диму на церкву, ослик, який спокійно пасеться поблизу, а далі простягається сірувато-жовтява поверхня пустелі, пальма, два верблюди біля неї і вже геть на обрії дві піраміди — давні єгипетські храми часів Мелхиседека, ясне передполудневе небо і чисті хмаринки на ньому — все говорить про те, що Йосип з Марією і дитятком зупинилися десь біля оази в пустелі. Ось хмарка набігла на небо і різкі тіні в пустелі розчинилися — намірений майстерний прийом зм'якшення настроєвого сприйняття твору [18]. Марія щойно погодувала дитятко, і воно спокійно заснуло у неї на руках, і батьки, поки ще готується сніданок для них, на мить, віддались ідилії сімейної благодаті: втомлена дорогою Марія ще на мить поринула в післяранкову дрімоту, нахилившись над своїм сином, а Йосип, ніжно нагнувшись над нею, з-за її плечей з любов'ю розглядає дитятко у неї на руках. Все випромінює довіру і спокій, у всьому відчувається Божий Покров над Святою Сім'єю, яка напередодні увійшла в Єгипет і, не зважаючи на втому, незабаром продовжить свою подорож. Сім'я здійснює свою Божественну місію на Землі. Все відбувається спокійно, благочинно, розмірено і буденно, без метушні і показовості. Образ дуже життєвий, в його композиції ніщо не сакралізоване і не приховане. Дивлячись на такий образ, учасник Літургії сам мимоволі стає вхожим у євангельський сюжет. Вартує подумати над силою дії такого малярства на глядача.

Так у творчості М.Сосенка переплелися традиції українського і візантійського мистецтв, а також новизна імпресіонізму та сецесіону. Взагалі сплав традиції і модерну на міцній християнській основі є дуже характерний для мистецького вирядження іконостасу церкви Св. Трійці у Дрогобичі. Ось так і вийшов цей іконостас — продуманий, майстерний, по-бойківськи стриманий, по-богословськи величний.

***

Вартує ще сказати кілька слів про те, як храмова тема Трійці виділяється і повторюється у малярських образах іконостасу.

Наприклад, у верхній частині образу "Хрещення Христа в Йордані" Бога Отця на хмарі оточують три херувими, з'єд-

Рис. 14. **М.Сосенко. "Різдво Христа". 1909—1910 роки. Дошка, олія, позолота.**

нуючись крилами в коло. Композиційно це коло становить одне ціле, а з боків від нього колінопристоять два ангели, творячи таким чином тричленну композицію. Взагаліз гробу", "Успіння Богородиці"), або від кількох осіб, ідейно поєднаних ("Різдво Христа" і ще раз в нижній частині образу "Хрищення Христа в Йордані") (*рис. 6,11,13,14*).

У кількох образах німби персонажів компонуються в просторі у трійчасті форми. В образку "Різдво Христове" німби двох пристоячих ангелів і Йосипа розташовані у вершинах уявного трикутника, між якими розміщені німби Марії та Ісуса, а крила двох пристоячих ангелів охоплюють групу персонажів виразним півколом (відоме поєднання трикутника і кола/півкола). В образку "Благовіщення" німби архангела, Діви Марії і Св. Духа також закомпоновані у вершини трикутника і цей трикутник німбів виразно домінує серед інших елементів композиції. В образі "Збіг Богородиці" німби Йосипа, Богородиці та Христа вистроєні хоч і на одній лінії, але їхня рівновіддалена близькість один до одного створює лінійну трійчасту єдність.

На трьох образах — "Встання Христа з гробу", "Воскресіння Христа" і "З'ява Христа Марії Магдалині" — на обрії краєвиду зображена одна і та ж деталь композиції: пагорб Голгота з трьома хрестами на вершку. Отже образ Голготи тричі з'являється на іконостасі.

На трьох образах — "Благовіщення", "Збіг Богородиці" і "З'ява Христа Марії Магдалині" — на поземі або на підлозі зображений один і той же глечик, темно-коричневий, опоясаний широкою червоною смугою посередині. Отже ця посудина також тричі з'являється в образах іконостасу і то завжди біля ніг персонажу жіночого роду.

На трьох образах — "Преображення Господнє", "Воскресіння Христа" і "З'ява Христа Марії Магдалині" — Христос оточений сяйвом мандорлі. Отже, і Христос у мандорлі явлений на образах іконостасу тричі.

Також у живописі зображується у різних варіянтах і тема геометричного декору, подібного до декору різьблення іконостасу. Зокрема, на образах дияконських дверей і царських воріт "Св. архидиякон Лаврентій", "Св. архидиякон Стефан", "Архангел Гавриїл", "Діва Марія" — в орнаментуванні одягу персонажів (*рис. 8*); також в образі "Діва Марія" — в орнаментуванні дерев'яного столика; в образку празникового ряду "Зіслання Св. Духа" — в орнаментуванні дерев'яного трону на якому сидить Богородиця, і престолу Св. Духа; в образку "Різдво Івана Хрестителя" — в орнаментуванні балдахіну над ложем Єлизавети (*рис. 15*), а також у взорах німбів св. Миколая, Богородиці і Христа (*рис. 8*).

Рис. 15. **М.Сосенко. "Різдво Івана Хрестителя". 1909—1910 роки. Дошка, олія, позолота.**

***

Іконостас церкви Св. Трійці неможливо відділити від усього її внутрішнього виряду І половини XX ст., бо він був центральним елементом програми цього виряду. Опис інтер'єру церкви Св. Трійці у 1938 році подає Осип Назарук. Наводжу його повністю, щоби показати тогочасний стиль внутріш-

нього виряду церкви: "Вона темна. Переважає краска цегляста. Відразу звертає на себе увагу гарний дубовий іконостас роботи нашого львівського різьбаря Сабарая зі Знесіння [19] і тутейшого різьбаря Ґолембйовського. Образи в самім іконостасі малював наддніпрянський артист Сосенко [20]. Се властиво т. зв. "півіконостас", бо на образи апостолів і пророків не стало в нім місця й вони мальовані вже на сусідніх стінах, а не на самім іконостасі. Ті образи як і цілу церкву малювали подруги Бала і Балова, він декорації, вона особи [21]. Церква мальована в українсько-візантійськім стилі. Тільки образи в 3 вівтарях німецької роботи [22], спроваджені з Монахова (Мінхен) [23]. В головнім вівтарі буде незабаром приміщений згаданий вище образ св. Тройці Шмуґлєвського [24].

Вікна горою й долом, вітражі, лише в великих хрестах на цілі вікна: золотисте листя в зеленім обрамуванні.

Електрику заведено в церкві в рр. 1922 і 1933.

Всі вівтарі мають навіть в день ефектовне освітлення маленькими електричними лямпками. Особливо правий бічний вівтар, де образ Спасителя серед злегка червонавих лямпок виглядає мов жива з'ява.

Долівка в цілій церкві гладка, зі штучного каменя, нова.

Дві бічні нави домурували вже ОО. Василіяни.

В церковнім притворі шафка з книжками до читання релігійного змісту, а поруч неї чорна таблиця й на ній обкладинки яких 40 книжок. Таке повинно бути у всіх наших церквах.

Лавки солідні, так само як іконостас з дубового дерева.

Залізними крученими сходами виходимо на хори. Великі, на сто співаків. Хор тут широко знаний і славний, під управою о. Сапруна. На хорах видно нутро ще нескінченої вежі." [25].

Тут ще додам, що різьбярський виряд привівтарної частини церкви Св. Трійці не вичерпувався лише самим іконостасом. Перед ним стояла дерев'яна ажурно різьблена перегорода з проходом посередині, яка відділяла солею від нави [26]. За

М. Сосенко. Автопортрет. Пастель. 1915 р.

іконостасом, у вівтарній частині, під пд.-зх. стіною здіймається також дере'яна, догори різьблена ажурно, арка, в просвіті якої знаходиться образ "Свята Трійця" пензля Франциска Шмуґлєвського. Ряди різьбярських композицій наростають по висо-

ті від перегороди, яка є найнижчою, до іконостасу і далі до завівтарної арки, яка є найвищою. Всі три різьбярські композиції є декоровані в одній стилістиці і в контражурі творять гармонійну цілість.

На старих світлинах видно, що в орнаментах монументального розпису стін храму вживано тих же мотивів, що і в різблених орнаментах іконостасу. Ці елементи також присутні і в різбленні лав, шаф, рам образів "Хресної Дороги", вівтариків, проповідальниці, у вітражах. Завдяки тематичній єдиності мотивів, їх всеохопності і всепронизаності, їх співзвучності на різних рівнях виряду інтер'єру — весь внутрішній простір церкви Святої Трійці протягом півстоліття звучав як велична симфонія, шляхетно діяв на розум і серце, славив Творця і творіння. Шкода, що після трьох переоформлень (не реставрацій) ця симфонія звучить нині розладжено, дисонансно.

***

1. У мистецькому виряді іконостасу дрогобицької церкви Св. Трійці вжито візантійських (східних), барокових, імпресіоністичних, сецесійних (західних), та бойківських стилевих елементів, а також давніх українських поганських космологічних ідей. Однак ця стилева мозаїчність не створює враження еклектичності твору, а навпаки робить його унікальним, оскільки всі елементи вище окреслених стилів майстри тут геніяльно сплавили у стиль ***галицького модерну***. Дивлячись на цей іконостас, видно, як майстри сміливо експериментували в різних стилях.

2. В різьбярському декоруванні іконостасу вжито стилізованих зображень лози, колоса і польової березки, а також хреста та геометричних фігур — трикутник, квадрат, коло (півколо). Трикутник, коло, хрест, квадрат — символи, яких вживали до декорування наші предки ще з неоліту. У різні часи поєднання цих символів в орнамент набували різних стилістичних ознак. Але від покоління до покоління зберігалася ментальна тяглість у мистецтві декорування. До нових часів вони дійшли у вигляді орнаментики, відомої нам

під назвою "бойківської", "гуцульської" і т. ін. У нові часи ці основні символи були підхоплені новими мистецькими середовищами, які уложили їх у нові орнаменти, з новими стилістичними рисами, з новим звучанням, але з тим самим змістом, що і тисячі літ тому. Стилістика орнаментування іконостасу дрогобицької церкви Св. Трійці має багато спільного із стилістикою попередньої доби українського мистецтва в Карпатському регіоні, зокрема з орнаментом бойківського типу: успадковано характер поєднання і послідовність уложення згаданих символів у ряди, ритміку їхнього чергування, частоту повторюваності (було би дуже цікаво описати ці параметри орнаменту математично, але це також тема іншого дослідження). У зоровому сприйнятті тема і кольорит декору дрогобицького іконостасу майже збігається з декораціями традиційних українських побутових виробів, а також вишивок на рушниках, які прикрашали образи у церкві, на одязі парафіян, які приходили на Літургію до цієї церкви на початку XX ст., з тими лише відмінностями, яких вимагає пластична специфіка дерева.

3. Ці основні геометричні фігури творять кілька варіянтів декору "волового очка". Вони моделюють його, так би мовити, на мікро і на макро рівнях. Взагалі для мистецького виряду дрогобицького іконостасу характерне дублювання символів та ідей на рівнях різного порядку. На мікрорівні цей орнамент змодельовано у восьми варіянтах. На макрорівні він виявляє себе у стилево зорганізованому верхньому ряді декору, де чергування силуетів геометричних фігур трикутника, квадрата (стилізованого під хрест) і півкола входить в ідейне і стилістичне співзвуччя з різьбленим декором іконостасу. Цю параду правильних фігур гармонійно порушують — і цим збагачують — прямокутні та овальні форми живописних образів іконостасу. Автори знайшли такі гармонійні співвідношення розмірів і форм, тонів і кольорів, ідей і символів, що іконостас заслуговує на те, щоби йому надати статусу національної пам'ятки українського сакрального мистецтва початку XX століття.

Література:

1. "Нині до найцікавіших речей у цьому храмі належить доладний, різьблений великий вівтар з гарним образом і дерев'яний, також різьблений іконостас.": *Mściwujewski Mscisław.* Królewskie wolne miasto Drohobycz. — Lwów— Drohobycz, 1929. — S. 19—21.

2. *Назарук Осип.* По наших монастирях: у Дрогобичі// Нова Зоря. Ч. 26 (9 квітня 1939). — С. 9—11.

3. Протопресвітер *Володимир Ярема.* Дивний світ ікон. — Львів: Логос, 1994. — С. 59—60. Що ж до дрогобицьких малярських робіт Сосенка, то в них якраз є дуже багато від традиційного іконопису. Взагалі не завжди ясно, що розуміє мистецтвознавець під "традиційним іконописом". Дуже часто цю "традиційність" у нас пов'язують лише з візантійськими витоками. Але ж треба також розуміти, що ця традиція, крім безумовних позитивів, мала далеко не ідеальні методологію та інструментарій. Тому вона, як і всяка традиція, також розвивалася постійно — вдосконалювалася, уточнювалася, поправлялася. А найважливіше те, що візантійщина була для нас такою ж "чужоземною", як і західні мистецькі впливи, які так сильно засуджувала і засуджує галицька еліта. Для нас є важливим бачити, як українські майстри, спілкуючись із світом, шукали своїх власних мистецьких засобів вираження богословських істин. Тому розглядатиму живопис дрогобицького іконостасу таким, яким він є, пам'ятаючи про те, що Модест Сосенко є майстер український — галичанин, і те, що кожен народ і кожне покоління має збагачувати богословіє своїм власним досвідом, вживаючи найкращих набутків попередників. Вільний пошук — це власне те, що може автономізувати нас як українців, а не візантійців чи ще якось. Традиція має бути живою, готовою до змін. Бо все живе міняється. Життя взагалі прекрасне у своїй мінливості. Мінливість є вселенський принцип розвитку. В тому числі й іконографії.

4. *Гулевич А.* Мотиви народної дерев'яної різьби в іконостасі церкви Св. Трійці міста Дрогобича// Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... (Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань). — Київ: Родовід, 1996. — С. 110—114.

5. *Слободян В.* Церкви України. Перемиська єпархія. — Львів, 1998. — С. 150—152.

6. Ім'я різьбяра Ґолембйовського мені не відоме.

7. *Гулевич А.* — Цит. праця.

8. Там само.

9. Очевидно, дерев'яна церковця в руках св. архидиякона Лаврентія — це кивот із Святими Дарами (*рис. 3*). Але також може бути, що цей макет церковці є зображенням історичної дерев'яної церкви Св. Трійці, яка діяла у Дрогобичі як деканська катедральна [Wizyty Cerkwicy Dekanatu Drohobyckiego ad mentem Konstytucyi w Roku 1764 die 14 maji y w Roku 1765 die 9 maji w Walawie wydanych odprawione. — Публікація у: *Тимошенко А.* Візитаційні описи дрогобицьких церков 1764 року// Дрогобицький краєзнавчий збірник. — Випуск IV. — Дрогобич: Вимір, 2000. — С. 398—412] ще до того, як після йосифінської касати Святотроїцька парохія була

перенесена з цього дерев'яного до мурованого храму, де вона знаходиться до сьогодні. Зображення маленької дерев'яної церкви на образі Св. Архидиякона Лаврентія таким чином може ще й символізувати переємність катедратика Св. Трійці від старої дерев'яної церкви до мурованої.

Цікавим є також те, що силует іконостасу в загальних рисах нагадує силует церковці в руках св. Лаврентія. Тут знову маємо справу з перекликом форм та ідей на різних рівнях плану іконостасу.

10. Цікаво, що золотисті смужки, які навхрест оповсюють блакитну кулю асоціюються також із перетином ліній Екватора і Нульового меридіана градусної сітки Землі. Також астрономічний символ Землі має давню графіку кола описаного навколо хреста: ⊕. В кожнім разі увесь цей складний символ постично зображає навколоземний вселенський світ, упаочнюючи космологічні ідеї, перенесені з нашого давнього поганства у християнське мистецтво і вживані широко у барокові часи. Це твердження потребує спеціального обґрунтування, але воно виходить за рамки даного дослідження.

11. Якщо це так, то знову маємо справу з дублюванням символіки на макро і мікро рівнях програмного виряду іконостасу.

12. Вживання різних рослин дикої природи до моделювання орнаментів також було дуже характерним для сецесії.

13 Цей орнамент також повторює ідею "волового очка".

14. Про варіанти "волового очка" змодельованого рослинним декором варто повести мову окремо, але це тема іншого дослідження.

15. Доколінне зображення постатей на образах намісного ряду, а також підкреслена стрункість фігур у празниковому ряді ще більше підсилюють зорове відчуття площинної колонності вертикальних рядів образів.

16. Також син Захарії Іван Предтеча є останнім пророком Старого Заповіту.

17. Історія українського мистецтва в шести томах (гол. ред. М.П.Бажан). Том IV— Книга II. — Київ, 1970. — С. 214—216.

18. Цей реалізм пустельного краєвиду походить від вражень, отриманих М. Сосенком під час подорожі разом із провідними митцями і вченими Галичини по Палестині, Греції, Єгипті, в якій він взяв участь як стипендіат Митрополита Андрея Шептицького. Ця подорож відбулась у 1906 році (*Нога О.* Взірець добродійництва/ РІЧ: економіка і культура. — 2001. Число 3—4,. — С. 38—39), і в 1909—10 роках, коли створювався іконостас церкви Св. Трійці у Дрогобичі, враження від неї у М.Сосенка були ще дуже свіжими і давалися чути в його творчості. М.Сосенко зображав краєвиди Святої Землі так, як він їх побачив, сприйняв і пам'ятав. Можливо, користувався ескізами, зробленими під час подорожі. В кожному разі він передавав свої враження так, як він навчився того під час студій у європейських мистецьких школах, особливо в Парижі (1902—5), де він, безперечно, запізнався з творчістю імпресіоністів.

19. Знесіння — історична частина Львова.

20. Тут допущена неточність. Насправді Модест Сосенко народився не в Наддністрянщині, а в Галичині — у Наддністрянщині, в селі Пороги Надвірнянського повіту.

21. З часу написання цитованої статті О.Назарука церква Св. Трійці у Дрогобичі тричі зазнала переоформлення. Про це свідчать записи на тильній стіні іконостасу. Перший з них передає: "Сей Престольний храмъ с[...]тия, єдиносущния и животворящия Тройци создан Року Божїя АХЧ (1690). Обновленъ и вновъ розписанъ Року Божїя АЦНВ (1952) за Преосвященнаго кирь Михаила Єп[...]па Самборскаго и Дрогобичскаго за Всч. О.О. Настоятелей храма Куновского Володимира и Весеповского Михаила." Другий запис: "Сей Престольный храмъ обновленъ и вновъ розписанъ Року Божїя АЦОГ (1973) за настоятелей храма сего о. прот. Лынди Мыхаїла и прот. Юзыча Ныколая." Відомості про третє поновлення храму засвідчує напис на стіні у східному куті пд.-сх. нави, за сходами, які ведуть на хори: "Цей Престольний Собор розписаний в 2000 р. з нагоди Ювілею Різдва Христового за їх Преосвященства Юліяна, Єпископа Самбірсько-Дрогобицького та священиків: о. прот. Тараса Гарасимчука, о. прот. Василя Коничина, о. прот. Івана Паньківа, о. прот. Мирослава Соболти, о. прот. Павла Кіндратишина." Таким чином, на сьогодні не залишилося нічого від розписів подружжя Балів на початку XX ст., про які йдеться у статті О.Назарука.

22. На образі Христа у вівтарику пн.-зх. нави в нижньому лівому куті стоїть автограф: "Georg Kan. 1908".

23. Місто Мюнхен у Німеччині.

24. Цей образ і нині розміщений у вівтарній частині на пд.-зх. стіні храму.

25. *Назарук Осип.* — Цит. праця.

26. Під час останнього ремонту церкви ця дерев'яна перегорода була розібрана і замінена на металічну. Ці зміни, очевидно, були продиктовані потребами пристосування церкви Св. Трійці під єпархіяльну катедру, але, звичайно ж, вони ще більше порушили загальний мистецький вигляд інтер'єру церкви, створеного у стилі галицького модерну.

Володимир Пограничний,
музей "Дрогобиччина",
м. Дрогобич

Монументальний живопис склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря у Дрогобичі: реставрація та аналіз ідейно-тематичної програми композиції

Перші відомості про монументальний живопис склепіння рефектаря (трапезни) дрогобицького монастиря Святої Трійці подав Осип Назарук. Про внутрішній вигляд рефектаря загалом він писав, що це є "велика й мила кімната, з грубими могутніми мурами і стрімлистим склепінням. Грубість муру видно в трьох вікнах. Рефектар весь мальований. Переважають кольори: зелений, золотистий і синій. Десені мозаїкові, стиль щось в роді української візантійки. Велика піч ціла синя. Та найцікавіше розмальоване стрімлисте склепіння. На нім два герби: василіянський (горіючий стовп) і папський (тіяра) [1] та шість наших дрогобицьких церков, а семої нема. Помисл очевидно добрий: зібрання й утревалення місцевих пам'яток сеї обителі, ну і для тих, що відвідують її та хочуть пізнати її духа. Се помисл теперішнього ігумена, а виконав його в р. 1932 наш маляр Андрухович Богдан, син священика, що помер у Канаді" [2]. Так виглядав рефектар Святотроїцького монастиря у 1938 році.

У повоєнні роки радянська влада ліквідувала василіянський монастир у Дрогобичі. Майже всі його приміщення були віддані в користування Дрогобицькому відділу республікансь-

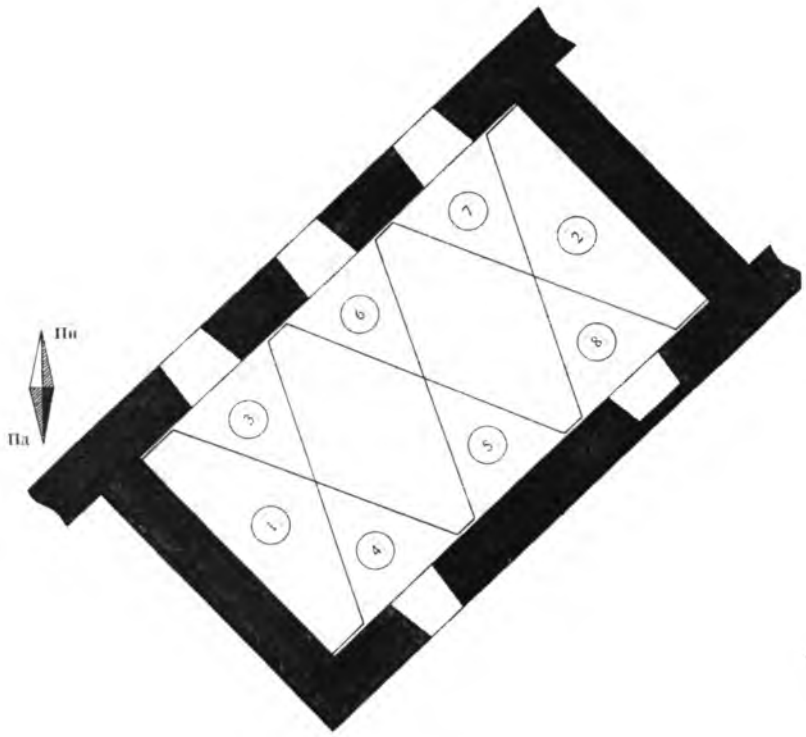


Рис. 1. План композиції монументального живопису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря ЧСВВ у Дрогобичі. Клейма: 1) "Герб ЧСВВ", 2) "Символи архиєрейської влади", 3) "Церква Воздвиження Чесного Хреста", 4) "Церква Святого Юра", 5) "Церква Святої Параскеви", 6) "Церква Спаса", 7) "Церква Святих Петра і Павла", 8) "Церква Святої Трійці". (Рис. В.П.)

кого інституту "Укржитлоремпроект" і пристосовані до потреб світської установи. Монументальний живопис рефектаря на довгі роки був похований під шаром крейдяної побілки.

У кінці 1989 року дрогобицька церква Св. Трійці була передана її історичному власникові — Українській Греко-Католицькій Церкві (УГКЦ). Згодом їй було повернуто і всі приміщення Святотроїцького монастиря. Церква Св. Трійці стала катедральним собором Самбірсько-Дрогобицької спархії УГКЦ.

Через 10 років Єпархія провела капітальний ремонт приміщень усього комплексу будівель колишнього монастиря Святої Трійці у Дрогобичі. Навесні 1999 під час поновлювальних робіт на склепінні монастирського рефектаря був виявлений монументальний живопис, скритий під шаром крейдяної побілки [3]. Живопис виявили робітники-електрики, які в тиньку довбали канали під електричні провідники. Про знахідку було повідомлено парохіяльний уряд. Відтак для експертизи був запрошений мистецтвознавець, реставратор першої категорії музею "Дрогобиччина" Лев Скоп. Перше обстеження показало, що живопис виконаний олійними фарбами на тиньку в першій третині XX ст., професійним малярем. Було вирішено реставрувати живопис. Тоді ж викладач Дрогобицького педагогічного університету, мистецтвознавець Ліля Гулевич подала відомості про автентичний виряд рефектаря з публікації О.Назарука.

Після розмиву побілки, на склепінні рефектаря Святотроїцького монастиря показалася композиція з восьми круглих клейм (середній діаметр 66,5 см). В ході реставрації ділянки склепіння з живописом були докладно розчищені, з поверхні живопису знято захисний шар потемнілого лаку, а також поновлено живопис у місцях, де він був втрачений.

У трьох клеймах — "Церква Св. Юра", "Церква Св. Параскеви", "Символи архиєрейської влади" — живопис мав втрати після збитого під закладку електричних дротів тиньку [4]; в усіх інших клеймах були ще давніші випади тиньку (3—10 % площі живопису). Найбільші втрати живопису були у клеймі "Церква Спаса" — 80 %. Вражає співпадіння: церква Спаса, яка була майже цілком зруйнована радянською владою,

і зображень якої маємо небагато, також і тут, у цій композиції на склепінні рефектаря, її зображення було майже цілком втрачене.

Рис. 2. Андрухович Б. "Герб ЧСВВ" — клеймо композиції стінопису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря ЧСВВ у Дрогобичі. Тинк, олія, 1932. (Усі світлини — В.П.)

У квітні 1999 були реставровані три клейма — "Герб ЧСВВ", "Церква Св. Юра" та "Церква Воздвиження Чесного Хреста". Реставрацію здійснив Лев Скоп. У квітні—липні 2002 Лев Скоп, сестра-служебниця Дам'яна (Надія Іванець) та Володимир Пограничний реставрували наступні п'ять клейм — "Символи архиєрейської влади", "Церква Спаса", "Церква Свв. Петра і Павла", "Церква Св. Параскеви" і "Церква Св. Трійці" (рис. 2—5). На цьому реставрація була завершена.

Програму композиції вибудовують вісім живописних клейм, розташованих рівномірно по периметру склепіння у розпалубках між нервюрами (рис. 1). Усі зображення в клеймах розвернуті верхнім краєм до середини склепіння. Вісь композиції становлять клейма "Герб ЧСВВ" (позначення 1 на рис. 1) та "Символи архиєрейської влади" (поз. 2), розташовані на південно-західному та північно-східному краях склепіння. Симетрично від цієї осі вздовж країв склепіння розташовані по три клейма, в яких зображені шість церков Дрогобича: вздовж південно-східного краю склепіння — "Церква Воздвиження Чесного Хреста" (поз. 3), "Церква Спаса" (поз. 6) та "Церква Свв. Петра й Павла" (поз. 7); вздовж північно-західного краю — "Церква Св. Юра" (поз. 4), "Церква Св. Параскеви" (поз. 5) та "Церква Св. Трійці" (поз. 8) [5].

Композиція спланована так, що у північному секторі склепіння розташовані клейма із зображеннями гербу ЧСВВ і трьох давніх дерев'яних церков старої частини Дрогобича, у південному — клейма із зображеннями архиєрейських символів і новіших, збудованих братами ЧСВВ, мурованих церков частини Дрогобича, розбудованої пізніше. Таке планування композиції відображає дійсний історичний процес розбудови міста, передає його історію в церквах. Очевидно, що автори — ігумен о. Северіян Бараник [6] та маляр Богдан Андрухович, створюючи цей цикл живописних зображень гербів і церков, думали про те, як краще показати історичний розвиток Дрогобича і християнської духовності його мешканців.

Дрогобицький Святотроїцький монастир ЧСВВ протягом XIX століття був одним з найбільш діяльних освітніх осередків Перемишльської єпархії. При ньому з 1825 р. діяла так звана нормальна школа в статусі головної окружної школи. В силу історичних обставин монастир Св. Трійці став головним василіянським осередком у Дрогобичі, який діяв тут з 1774 р. Проте вже під кінець XIX століття умови, в яких василіяни здійснювали душпастирську роботу в Дрогобичі, набули нових, цілком специфічних ознак. У ньому, з усім Бориславським басейном, в той час "чорна ропа і земний віск у додатку до білої соли не тільки змінили ту-

Рис.3. Андрухович Б. "Церква Святої Параскеви" — клеймо композиції стінопису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря ЧСВВ у Дрогобичі. Тинк, олія, 1932..

тешній тихий прикарпатський краєвид, але й сплелися всевладним вужем-давуном на душі заробітчанської маси". У цих модерних умовах ОО. Василіяни дрогобицького Святотроїцького монастиря повели новими напрямками працю у своїй 10-тисячній парохії. Вони, зокрема, відбували великі місії, регулярні реколекції, створювали церковні організації, поширювали українську пресу. "Отак дрогобицький монастир .став скоро зразком модерної парохіяльної праці та перевищив щодо цього інші василіянські душпастирства при галицьких монастирях, бо тут було під чернечою управою рекордове число церков: сім у самому місті і ще одна в Ліпнянському Манастирку [7]. Серед щораз густішого лісу шибів і рафінерій тут, більше як деінде по галицьких містах, стріляли в небо золоті хрести наших церков, які слід було утримувати невгнутими остоями християнської віри серед щораз більшого заливу масового безвір'я і держати їх сильними заборолами рідного обряду проти посиленого ополячування нашого міщанства й підміського люду. (...) А всі ті церкви разом гарним віночком окружали святотроїцький монастир, що своїм центральним положенням в осередку міста надавав тон релігійно-церковному життю українського Дрогобича, та чинно вкладалися в розлогу працю дрогобицьких василіян. (...) Обведений у 1930 р. високим муром, святотроїцький монастир перед другою світовою війною являв собою прадиву українську твердиню в самому польсько-жидівському центрі Дрогобича." [8]. Ці свідчення василіянського отця найкраще і в усій повноті передають рівень усвідомлення свого чину ОО. Василіянами Дрогобицького Святотроїцького монастиря і духовну атмосферу, в якій цей чин здійснювався. Очевидно, у цій атмосфері визрів також ідейний чин авторів живописної композиції на склепінні монастирського рефектаря. Їхній мистецький творчий задум йшов пліч-о-пліч з модерною душпастирською працею дрогобицького осередку ЧСВВ.

На той час модерні мистецькі настрої охопили всю Галичину. А Дрогобицький монастир Св. Трійці вже був тим ґрунтом, на якому легко могло пустити пагони нове українське сакральне мистецтво. На початку XX ст. увесь внутрішній мистецький виряд церкви Св. Трійці зазнав радикальних модерних змін. Різьблення іконостасу, престолів, проповідальниці [9], яке було "стилево зігране" з монументальним і станковим живописом [10], вітражами, орнаментуванням підлоги, а також чаші, фелони і т. ін. — все було поновлене і виконане у стилі українського модерну. Згодом був змінений у новому стилі і мистецький виряд монастирських приміщень, в тому числі й рефектаря. У церкві зразково велися записи у парохіяльні книги, які були гарно оправлені і споряджені докладною картотекою. Крім того, взимку церква вже огрівалася газом. А Святотроїцький хор постійно був одним і передових церковних хорів усієї Галичини.

Рис. 4. Андрухович Б. "Церква Святих Петра і Павла" — клеймо композиції стінопису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря ЧСВВ у Дрогобичі. Тинк, олія, 1932.

Атмосфера відродження і свята з-за монастирських стін виливалася назовні — у місто і далі. "На тлі вічно закурених димарів і спростаченого міського життя були це просто незабутні картини, коли велетенський здвиг народу прямо заливав ринкову площу під час йорданського водосвяття або на великодному обході опоясував високу монастирську огорожу чи могутньою рікою спливав Трускавецькою вулицею до цвинтаря у днях стрілецьких поминків і на свято Христового Серця переливався до вікодавньої святоюрської святині. Отак укрите в святотроїцьких мурах джерело духовної сили било повним ключем, розпливалося щораз новими ручаями по вулицях і площах багатолюдного міста та прочищувало його задушливе

повітря, забагнене безбожницькими і протицерковними струями... (...) В час великих церковних свят і всенародніх обходів до св. Тройці сходилися церковні процесії з інших міських церков, уставлялися в довжелезний ряд братських прапорів і вишиваних хоругов та ряхтіли різнобарвним безконечником по вулицях міста. А могутні хоральні співи напереміну з побожними піснями багатотисячних грудей змагалися з гармонійними переливами святотроїцьких дзвонів, яким здалеку відповідали дзвіниці св. Юра і Петра й Павла та інших наших церков" [11]. Це було органічне життя — органічне з'єднання старого й нового часів. Так, дзвоніннням церков Св. Юра та Свв. Петра й Павла, понад церкву Св. Трійці, єдналися старовинна й нова частини Дрогобича.

Рис. 5. Андрухович Б. "Церква Святої Трійці" — клеймо композиції стінопису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря ЧСВВ у Дрогобичі. Тинк, олія, 1932.

Точно так збудована композиція монументального розпису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря. Дрогобич першої третини XX ст. був містом семи церков. У композиції зображені лише шість [12]. І ці шість церков опоясують склепіння рефектаря так, як оточують вони "гарним віночком" церкву Св. Трійці на міському ландшафті. До того ж, три з цих шести церков розташовувались у старій частині міста, а три — у новій. У такий самий спосіб згруповані їхні зображення і в композиції: дерев'яні церкви — у північному секторі склепіння, а мурованні — у південному (про це вже йшлося вище).

У великі свята, після святочного Богослужения і великого народного здвигу, представники усіх парохій могли сходитися на гостину до головного храму Дрогобича і, споживаючи святочну трапезу, духовно єднатися під видимими знаками своїх храмів на склепінні рефектаря василіянського монастиря.

Ідейно-тематична програма композиції монументального живопису склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря ЧСВВ дає візію християнської історії Дрогобича через українські церкви. Ця "галерея церков" до певної міри є спорідненою з галереями портретів визначних діячів Української Церкви, які також часто виставлялись у рефектарях наших монастирів. Принаймні їхні призначення є спорідненими: через пам'ять єднати покоління людей, створювати атмосферу єдності і сопричастя з історичним минулим, відновлювати, піджившлювати (refectorius) духовні спонуки до творення нового християнського чину.

Сестра Дам'яна ССНДМ (Надія Іванець) під час реставрації живопису у рефектарі.

Примітки:

1. Очевидно, тут треба дещо уточнити. В дійсності у цій гербоподібній композиції зображена не тіяра, а митра — богослужбовий головний убір єпископів східної гілки Вселенської Церкви, яким не послуговуються ієрархи західного — римського обряду. Тому це зображення не можна вважати папським гербом. Це перше. Не є це і герб тодішнього владики Перемишльської єпархії Йосафата Коциловського, який у центрі вміщував постать Йосифа з маленьким Ісусом на руках. Це друге. Не може це зображення бути і гербом Перемишльської єпархії (до якої, на час створення досліджуваного стінопису, належала Дрогобиччина), оскільки Церква визнає верховенство особистості, а не структури: створення гербів єпархій чи інших

церковних структур Церква не практикує. І нарешті – це те, що інтелектуальне вирішення цього гербоподібного зображення має не римську логіку, а виразно нашу — галицьку: основою його композиції є лежача горизонтально книга (очевидно, Святе Письмо), на ній стоїть митра, увінчана хрестом, а трохи ззаду за митрою похило на боки стоять хрест ручний і жезл — прямі атрибути архиєрейських служіння і влади. Власне, ця надбудова з митри, хреста і жезла є невід'ємним атрибутом картуша, в якому вміщувалися герби єпископів УГКЦ.

На основі вище сказаного можна припустити, що досліджуване зображення взагалі не є офіційним конкретизованим гербом, а загальним символом архиєрейської влади місцевих владик, які правили Службу Божу у даному храмі. Так, владики різних часів, відвідуючи Дрогобич, правили архиєрейську Літургію в його головному храмі — церкві Св. Трійці. Це дало право зобразити у рефектарі Святотроїцького монастиря цей знак, де книга символізувала навчальну, хрест — місійну, жезл — адміністративну функції архиєрейської влади, а митра – служіння у східному обряді.

У мене нема даних про те, коли виник цей символ. Але відомо, що подібні символи увінчували також царські ворота іконостасів головних храмів галицьких міст, наприклад, у львівській катедрі Святого Юра. В цьому місці висловлюю подяку докторові богословія, ректорові Єпархіального катехитичного інституту Пресвятої Трійці (Української Греко-Католицької Церкви) у Дрогобичі, о. Миронові Бендику за консультацію, а також Тарасові Гринчишину за надання матеріалів про герби галицьких єпископів.

Надалі у статті вживатиму назви для зображення цього клейма не "папський герб", а "Символи архиєрейської влади".

2. Назарук Осип. По наших монастирях: у Дрогобичі//Нова Зоря. — Ч. 26 (9 квітня 1939). — С. 9—11.

3 . Розміри рефектаря: довжина 10,7 м, ширина 5,7 м, висота 3,2 м.

4. Цей випадок не поодинокий і дуже характерний для післярадянського часу, коли старі храми поспішно відновлювалися і не було змоги докладно вивчати історію їхнього мистецького виряду.

5. Слід зазначити, що зображування у рефектарі монастиря храмів, які йому підпорядковувалися, давніше було популярним. Наприклад, у рефектарі Домініканського монастиря у Львові зображено львівські костели, розташовані навколо Домініканського монастиря у центрі Львова і які, очевидно, йому підпорядковувалися.

6. о. Северіян Бараник, після тривалого служіння у монастирі Різдва Христового ЧСВВ у Жовкві, був призначений ігуменом монастиря та парохом церкви Святої Трійці у Дрогобичі в 1932 році, перейнявши цю посаду від о. Йосипа Заячківського, який перейшов на працю до Риму, на посаду генерального секретаря Чину св. Василія Великого. У Дрогобичі о. Северіян став добрим пастирем, енергійним громадським діячем, членом Місійної ради, великим приятелем молоді. З приходом радянських військ у Галичину, НКВС ув'язнив о. Северіяна 26 червня 1941 у дрогобицькій тюрмі. Тут він скінчив життя мученицькою смертю. 27 червня 2001 Папа Іван Павло II зачислив о. Северіяна Бараника до лику Блаженних Преподобномучеників (разом з майже 30-а Блаженними Католицької Церкви).

[Шематизм греко-кат. духовенства злучених єпархій Перемиської, Самбірської і Сяніцької на рік Божий 1932. — Перемишль, 1932. — С. 23, 30; Блаженні новомученики Чину святого Василія Великого (відповідальний за випуск ієром. Йосиф Будай ЧСВВ). — Львів: Місіонер, 2002. — С. 102—105; Енциклопедія українознавства (гол. ред. В.Кубійович).—Т. 2. — Перевидання в Україні, Львів.—1993. — С. 763.]

7. Тепер село Монастир Лішняпський Дрогобицького району.

8. о. Михайло Ваврик. По василіянських монастирях. — Торонто, 1958. — С. 147 — 160. Ці та подальші цитовані тут роздуми о. М.Ваврика увиразнюють тогочасні ментальні антагонізми, які виникали між українцями з одного боку та поляками і євреями – з другого, па ґрунті конфлікту між традиційною українською обрядовою культурою та новітнім міським космополітизмом. Зміст цих роздумів ми зрозуміємо краще, коли згадаємо, що стара — матірна, дерев'яна церква Святої Трійці, яка колись стояла десь у районі теперішньої вулиці Малий Ринок до 1860-х років, уже у XVIII ст. опинилася в дуже пониженому становищі: "... Вони постала між міських ровів і вважалася материнською і отримала титул, а ледве тепер почала іменуватися дочірньою, всупереч своїй нехіті, бо ж не має передмістя (на Залвірнім передмісті збудовано каплицю Св. Йосафата, яка відтягнула до себе парохіян—В.П.). Місто жили цілковито заселили, нема кому її відновити, "вже тільки місце, де була Троя", і шкода, о Боже, гарної будови" [Візити церков Дрогобицького деканату, проведені згідно конституції дня 14 травня 1764 року і видані у Валяві дня 9 травня 1765 року (переклад).— Публікація у : Тимошенко Л. Візитаційні описи дрогобицьких церков 1764 року//Дрогобицький краєзнавчий збірник.—Випуск IV.— Дрогобич: Вимір, 2000.— С. 398-412] Це становище почало поправлятися з приходом у Дрогобич оо. Василіян і перенесенням катедратика Святої Трійці від дерев'яної церкви до мурованої, і з часом почалося дійсне відродження українського релігійного життя у Дрогобичі. Цього свого культурного чину настоятелі Святотроїцького монастиря були свідомі постійно, аж до останніх днів у часи більшовицького терору.

9. Різьбяр Андрій Сабарай.

10. Малярі Модест Сосенко, Олекса Скруток та ін.

11. о. Михайло Ваврик. — Цит. прац.

12. Відсутня церква Різдва Богородиці, яка була збудована в новіші часи у секторі старої частини міста. Але, мабуть, не цією історичною обставиною продиктована відсутність сьомої церкви у композиції, а швидше потребою дотримання обраних автором геометричного плану побудови композиції та символіки чисел: **вісім** клейм, **два** з яких творять **вісь симетрії**, відносно якої розташовані **шість** інших клейм композиції, по **три** з кожного боку. Можливо, ці п'ять елементів творять математичну основу композиції: вісь симетрії та сакральні числа (два, три, шість, вісім). Введення у композицію дев'ятого клейма із зображенням сьомої церкви, порушило б її симетрію (хоча за числами сім і дев'ять також скривається символічний зміст). Звідси логічна відмова від зображення однієї з церков, нелогічна з тої точки зору, що вона також дуже гармонійно вплелася б у "гарний віночок" дрогобицьких церков.

Михайло Шалата,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
м. Дрогобич

Іван Франко у школі при церкві Святої Трійці

Наприкінці свого життя, у 1912 році, Іван Франко писав: "Мені пощастило в наймолодших літах, коли я ще ходив до т [ак] зв[аної] нормальної школи, що містилася в монастирі о [тців] Василіян при церкві Св[ятої] Трійці в Дрогобичі, жити у міщанки Кошицької... Тут, живучи протягом трьох літ, я мав нагоду придивитися ближче родинному життю та ремеслу дрогобицьких міщан і списав дещо з тих своїх вражень у нарисі "В столярні" [17, Т. 39, 51].

Навмисне, услід за І.Франком, наголошуємо: школа при церкві Святої Трійці, бо наших читачів довгі роки в часи безбожницького суспільства призвичаювали не згадувати церкву в позитивному сенсі. Називали просто "школа отців василіан" чи "монастирська так звана "нормальна школа", вкладаючи в обидві назви негативні емоції. Усе в тім суспільстві мало працювати на "комуністичне", а значить, на "атеїстичне виховання". Атеїстами робили навіть тих, хто явно не вписувався в догматичні рамки тогочасної ідеології. Випускника богословського факультету Києво-Могилянської академії Григорія Сковороду трактували як завзятого матеріаліста, борця проти релігії, а він був ідеалістом, віруючою людиною. Ішли, таким чином, у пізнанні філософа не "до Сковороди", а "від Сковороди", – така то була "наука". Зачинатель нової української літератури І.Котляревський навчався в Полтавській духовній семінарії, другий класик цієї літератури, П.Гулак-Артемовський, –

як і Сковорода, закінчив богословський факультет Києво-Могилянської академії, третій класик, Григорій Квітка-Основ'яненко, – у молодості перебував у Курязькому монастирі, та усе це не заважало радянським ідеологам зачисляти їх до атеїстів. Доходило до абсурду: в останні роки радянського режиму навіть не вважали за потрібне писати, що творці першої в Галичині книжки українською народною мовою "Русалка Дністровая" (1837) – М.Шашкевич, І.Вагилевич і Я. Головацький – були вихованцями Львівської духовної семінарії; писали хіба, що були вони студентами Львівського університету, оскільки семінаристи упродовж двох років вивчали в університеті богословіє і філософію. Університет, бачте, не дразнив вухо радянських ідеологів, а духовна семінарія дразнила.

Приміщення школи при церкві Пресвятої Трійці у Дрогобичі. Світлина поч. XX ст.

Визначний учений з української діаспори, професор М. Марунчак, передруковуючи в 1976 році у Вінніпезі (Канада) мою статтю про М.Шашкевича як фольклориста, у примітці зазначав: "Автор цієї статті живе в УССР і не диво, що… не згадує про Маркіяна як священика хоч би коротким о. М. Шашкевич" [22, 20]. Авже ж, "не диво": кожен знає, що цього "о." ("отець") жодна радянська редакція не пропускала.

С.Єфремов у 1929 році – за кілька днів до ув'язнення, з якого вже не вийшов, – писав у своєму щоденнику: "На цензурному примірнику Коцюбинського III і IV томів (на коректурі видання творів М.Коцюбинського, надісланій С.Єфремову як упорядникові. – М.Ш.) – напис червоний: "Всюди "бог" писати з малої літери"! Цензорське вимагання. Нічого кращого не вигадав" (мався на увазі цензор, а власне – радянський режим. – М.Ш.) [5, 778].

Це деспотичне правило діяло до кінця безбожницької радянської влади. Боялися писати з великої літери взагалі будь-які, зв'язані з релігією, назви. Так, у 50-томовому "Зібранні творів" І.Франка, в згадуваному "нарисі" (насправді оповіданні) "У столярні" читаємо: "… вона (теж згадувана уже Кошицька, доведена обставинами до жебрацтва. – М.Ш.) проводила дні під церквою св. трійці або під польським костьолом" [17, Т.21, 188]. Тим більше, зрозуміло, не писали з великої слова "Васіліяни".

Івана Франка – найбільшого після Т.Шевченка авторитета української нації – радянській владі було дуже вигідно представляти як "войовничого атеїста". Було б несправедливо твердити, що сам І.Франко не дав для цього певних підстав, особливо в своїй молодості. В останній чверті XIX століття, не без впливу М.Драгоманова, який, емігрувавши з Києва в Західну Європу, засипав І.Франка, М.Павлика, М.Бучинського та інших українських діячів культури в Галичині листами соціально-дидактичного характеру, чимало молодих галицьких інтелігентів уважали майже модою "займатися соціалізмом", що, як відомо, супроводжувався "вільним трактуванням віри". Іван

Іван Франко—школяр (1870)

Франко частково теж перехворів тою хворобою, але остаточно вилікувався з неї й рішуче її засудив. Не будемо тут вдаватися до аргументів, які свідчать, що І.Франко був людиною віруючою, – це ми зробили в іншій статті [21]. Тут лиш нагадаємо, що, мабуть, ніхто із церковних діячів не знав краще І.Франка, як його сучасник, Високопреосвященний Митрополит Андрей Шептицький. Він уважно стежив за творчістю письменника, мав із ним особисті зустрічі й розмови, приходив до нього додому [19, 35]. На ювілейному вечорі у Львові з нагоди 40-річчя літературно-наукової діяльності І. Франка (1913) саме Митрополит, як згадує Р.Чубатий, увів під руку письменника і посадив на почесному місці – тим самим "дав доказ великої пошани і признання ювілятові за його величезні заслуги, а посередньо немов п'ятнував тих, що духово не були доросли до зрозуміння Франкових ідей" [15, 534]. У 1917 році в Києві, повертаючись із російського полону, Мит-

рополит А.Шептицький, на прохання дочки письменника Ганни Франко, відправив панахиду по І.Франкові й виголосив про нього шанобливе слово у переповненому храмі [19, 37]. Коли в 1926 році єпископ К.Богачевський із Філадельфії (США) листовно намовляв Митрополита А.Шептицького заборонити священикам брати участь у відзначенні 10-річчя від дня смерті І.Франка, Митрополит відповів: "Якби І.Франко був того роду письменником, щоб атеїзм, матеріалізм і раціоналізм становили би головне поле його творчости, тоді, безумовно, мусіли би ми давно заборонити брати участь в його "культі" не тільки духовенству, але і всім вірним... Але в творчости Франка атеїзм і матеріалізм займає тільки незначне спорадичне місце, а головне місце займають посередньо чи безпосередньо національні і патріотичні теми... Франко остане в будучности пам'ятний лише як поет-патріот" [16, 40 – 41]. Отже, Митрополит А.Шептицький давав зрозуміти, що, по-перше, Іван Франко не був ворогом української церкви, по-друге, – що хто служить народові, той служить Богові.

Службу Божу за душу Івана Франка відправив у 1956 році Патріарх Йосиф Сліпий – теж за проханням Ганни Франко. А Ярославові Гриневичу – авторові книжки "Віруючий Франко" (Нью-Йорк, 1956) – Патріарх писав тоді про Франка: "Ви знаєте, що в Україні і тут (себто в українській діаспорі. – М.Ш.) він має, на жаль, переважаючу опінію атеїста. Якщо Ви принаймні ослабите її, то зробите велику прислугу. Нехай Господь буде йому милосердний" [4, 30].

Дуже добре, що дрогобицькі греко-католицькі священики в своєму пошануванні І.Франка виходять із мудрих настанов Митрополита А.Шептицького та Патріарха Йосифа Сліпого. Плануючи збірник матеріалів про Дрогобицьку церкву Св.Трійці, отці церкви слушно передбачили й реферат про навчання І.Франка у приналежній до неї школі.

Історія Дрогобицького монастиря оо.Василіян і школи при ньому ще не досліджена. Утворений на основі рішення австрійської монархині Марії Терези від 31 грудня 1774 року

внаслідок злиття трьох близьких монастирів Чину Св. Василія Великого – Дережицького, Лішнянського і Летнянського, Дрогобицький Василіянський монастир містився спершу на купленій у Василя Ортинського території, званій Яворщиною (територія нинішньої церкви Апостолів Петра і Павла). Стараннями ігумена о. Гликерія Дубицького тут було споруджено дерев'яну церкву й 1777 року відкрито при ній Дрогобицьку гімназію. "Під час управильнення шкіл у Галичині 1784 р., – пише автор першого краєзнавчого нарису про Дрогобич (1867) Б.Площанський, – ліквідовано тут (себто по всій Галичині. – М.Ш.) гімназію і заведено норм[альні] німецькі школи" [13, 43]. Цілком можливо, що серед учителів Дрогобицької нормальної школи короткий час був поет, автор багатьох пісень, що входили до тодішніх "Богогласників", Дмитро Левковський, який багато намандрувався по Україні, Росії, Польщі, Німеччині, Угорщині і закінчив своє життя в Дрогобицькому Василіянському монастирі 1821 року [23, 226]. Коли в середині 20-х років XIX століття пожежа знищила церкву й монастирські споруди на Яворщині, монастир і нормальну школу було перенесено у володіння церкви Св.Трійці. Тут у нормальній школі вчилися перед І.Франком майбутній поет і художник, автор талановитого образу "Мойсей" Корнило Устиянович, майбутній письменник і педагог Стефан Ковалів, майбутній філолог і теж педагог, учитель Франка-гімназиста Теофіль Грушкевич.

Іван Франко вчився у школі оо.Василіян при церкві Св. Трійці від 1 вересня 1864 року до 13 липня 1867 року. Школа була чотирирічною, проте Франко перебував у ній лише три навчальні роки, оскільки після дворічного навчання в Ясениці Сільній і кількатижневого в рідних Нагуєвичах він у Дрогобичі відразу був прийнятий до другого класу.

Дрогобич тих часів І.Франко досить докладно описав ув оповіданні "Гірчичне зерно" та в інших творах. Принаймні до прокладення в місто залізниці (1873) Дрогобич, повідомляється в названім оповіданні, "був собі "вільним королівським містом", вільним, незважаючи на свою нормальну школу та гім-

назію, від усього, що пахло цивілізацією та інтенсивнішим духовим життям" [17, Т.21, 316]. Місто для восьмилітнього сільського хлопчини, все ж, виявилося повним несподіванок, незвичайних ситуацій. У Ясениці мешкав у бабусі, а тут уперше опинився далеко серед чужих людей. Перед тим у Дрогобичі був, мабуть, раз чи два з батьками. "Львів, – зізнавався про той час в оповіданні "У столярні", – у моїй фантазії лежав десь у міфічній далечині" [17, Т.21, 184].

Про навчання І.Франка у школі отців Василіян є вже окрема книга – Р.Горака та Я.Гнатіва [3]. Це праця художньо-документальна, і треба в ній розрізняти, де правда, а де художній вимисел. Не місце тут характеризувати цю працю. Маємо намір це зробити окремо, як вийде ще планована книга цих авторів про І.Франка і Дрогобицьку гімназію. Зараз лише скажемо: добре, що є.

Історик Б.Площанський, який у 1866 році, під час навчання І.Франка в нормальній школі, збирав у Дрогобичі матеріали для нарису про місто, зафіксував таку дрогобицьку картину тогочасних освітніх і доброчинних закладів: "З навчальних закладів тримає перше місце реально-гімназійське училище, відкрите як гімназія Франца-Йосифа 1858 р., в котрому році було 61 учнів (sic!), нині ж числиться їх до 300. (Нове, міськими коштами побудоване приміщення знаходиться на Лішнянському передм<істі>). [Мався на увазі будинок гімназії, де вчитиметься І.Франко, – нинішнє приміщення філологічного факультету педуніверситету на вулиці Т.Шевченка, 24. – М. Ш.]. Нормальна школа на 4 відділи заснована 1784 р. і керована отцями Чину Св. Василія Великого, учнів до 300. Школа дівоча на 3 класи, заснована 1818 р. Учениць було 1864 р. 130. Лікарня заснована 1831 року на 80 хворих. За місцевих хворих платить управління міське. Госпіталь для харчування 8 бідних бездомних громадян... Інститут Бідних засн. 1849 р., каса міська дає щороку 600 гульд<енів>... Лікарня жидівська на 12 хворих. Фундуш позичковий для ремісників з сумою близько 5000 гульд." [13, 55].

Отже, нормальна школа оо. Василіян була головною міською школою в Дрогобичі – стояла на другому місці після гімназії. За цісарським патентом від 10 вересня 1787 року, відзначають Р.Горак і Я.Гнатів, "до нормальних шкіл... допускали лише дуже здібних дітей і тільки за умови, що вони не були в сім'ї одинаками" [3, 23]. Нормальна школа відкривала доступ до ремісничих шкіл і до гімназії.

І тоді, й пізніше між міськими школами велося своєрідне змагання за престиж. Автор цінних споминів у 4-х томах "З Трускавця у світ хмародерів", греко-католицький священик Олекса Пристай, котрий у 1878/79 навчальному році був четвертокласником народної школи в Дрогобичі, свідчив, що директор Гарлєндер не випадково сам узявся навчати цей випускний клас німецької мови. "...Він хотів, – пише о. Пристай, – щоби ми при вступному іспиті до гімназії пописалися краще, ніж учениками зі школи оо. Василіян, які минулого року мали перевагу над нашими школярами щодо знання цеї мови" [14, 149].

Як уже говорилося, нормальні школи були "німецькими". Т.Грушкевич, учень Дрогобицької школи оо. Василіян 1853 – 1858 років, згадував про один із "методів" навчання німецької в цій школі – про дерев'яну табличку "Sprachzeichen" ("мовні показники "). "Хто до другого заговорив по-польськи (по-руськи тоді в місті з інтелігентних людей ніхто не говорив), сей діставав сю табличку і старався її другому упхати, а хто не міг нікому другому передати і приніс її до школи, був караний" [цит. за: 3, 96]. Учили, отже, так німецької, як у бурсі в підросійській Україні польської, – маємо на увазі "роман виховання" А.Свидницького "Люборацькі".

І.Франко вступив до Дрогобицької нормальної школи через шість років після того, як її закінчив Т.Грушкевич, і за той час права польської мови тут відчутно розширилися. В оповіданні "Отець-гуморист" письменник змалював епізод представлення директором, якого в школі величали ректором, нового учителя в третьому класі: "Ну, хлопці! – промовив о. ректор, веліши нам сісти; говорив, розуміється, по-польськи, бо се тоді,

nota bene (варто зауважити. – М.Ш.), ще за так званої германізації (се, що тут оповідаю, діялося в 1864 році), була – не знаю, чи згори наказана, чи з власної привички заведена, – урядова мова в школі оо. Василіян. – Маєте тут нового вчителя і господаря класу, о.Телесницького. Буде вас учити польської, руської й німецької мов, рахунків та співу" [17, Т.21, 290].

Навіть на уроках німецької мови учні перекладали тексти мовою польською, а не "руською", як загально тоді називали українську мову. І.Франко наводить приклад, як учень не міг правильно перекласти речення "In der Hitze spazieren ist schädlich" ("У спеку гуляти шкідливо"). Заїкався перед учителем: "W go… gorą… W gorączce" ("В го… в гора… В горячці"), чим викликав у нього роздратування [17, Т.21, 293 – 294]. То був дух експансії. Він давався взнаки не тільки в Галичині, але й у всій тогочасній Україні. Молодий М.Лисенко, який побував у Львові дорогою до Німеччини, писав у вересні 1867 року із Ляйпціга в Київ до батьків (цитуємо дослівно, щоб було видно "результат" російського експансійного духу в школах Наддніпрянщини, хоч потім Лисенко "виробився", як відомо, в надзвичайно відповідального щодо рідної мови українського культурного діяча): "Во Львове только немецкие да польские надписи и вывески, русинской, к сожалению, я сам не видел ни одной. Мови нашої в публичных местах теж не чутно. Видно, гонение сильное" [10, 19].

Така-то була дійсність, у якій І.Франко починав свою науку. Чи ж дивуватися, що немало з вихованців тодішніх шкіл чи бурс в Україні ставали такими ренегатами, як персонаж Михайло З. із польськомовного оповідання І.Франка "Молода Русь" ("Młoda Ruś", 1878)! Письменник повідомляє про цього Михайла: "… мій шкільний товариш іще з нормальних шкіл у Дрогобичі" [18, Т.1, 191]. Франко знову зустрів його, того теж селянського хлопця, через вісім років після нормальної школи, – зустрів у Львові, в німецькій гімназії, де "будучі "підпори Русі" тарабанили латинські кон'югації, толкування з Лівія, або… пояснення до "Hermann und Dorothea" [18, Т.1, 194].

Патріотичні змагання за права рідної, української культури цей ренегат називає, за москвофільською звичкою, "українофільством" і вважає "шкідливою хворобою".

У Львівському Музеї Івана Франка зберігаються журнали другого і третього класів Франкового навчання у школі оо. Василіян. Є там і прізвище Михайла Заяця з Ролева. Це про нього йдеться в оповіданні "Молода Русь", це він у львівські студентські роки Франка таємно доніс на нього у поліцію як на "соціаліста". Став М.Заяць таким собі "Іваном без роду" [див. про нього: 3, 169 – 181].

Іван Франко від батьків та родичів змалку учився любові і шани до рідного. Научався чужого, але воістину "свого не цурався". Уже в Ясениці Сільній він, як потім сповіщатиме в автобіографії, "вивчивсь читати по-руськи (під проводом вуйка, через 10 день), по-польськи і по-німецьки (се ще були часи германізації), писати, рахувати (чотири операції) і співати до Служби Божої" [17, Т.49, 241] – і це до восьми років!

У школі для І.Франка наука ніколи не була тягарем – інша річ, що свій перехід із села до міста, як уже зазначалося, він пережив дуже боляче. "… Батько віддав мене, – писав у тій же біографії, – до Дрогобича, до т[ак] зв[аної] німецької або нормальної школи у Василіян до другого класу, де я, по-мужицьки вбраний, боязливий, несмілий та часто немитий хлопець, цілий курс бувши посміховищем у класі і, перетерпівши досить від деяких нелюдських учителів (гл<яди> "Schönschreiben"), при кінці першого курсу на превелике диво цілого класу і своє власне одержав першу локацію (себто, вийшов на перше місце у класі. – М.Ш.). На екзамені, котрий був властиво тільки парадом, був і мій батько, – я не бачив його, а тільки коли мене викликали першого, щоб одержати нагороду (книжку), то я почув, що він голосно заплакав. В два місяці опісля, на самий Великдень, він умер, покинувши господарство в розстрою і в довгах, молоду матір і четверо дрібних дітей" [17, Т.49, 241].

Батька, власне, І.Франко мало пам'ятав, бо від шести років, за винятком вакацій, був одірваний від рідної хати, – най-

частіше згадував своє з ним перебування в його, батьковій, кузні. Між іншим, у нарисі "Моя вітцівська хата" письменник посилається на народне вірування: як западеться, потріскається чи розлізеться в печі великодня паска, то це віщує нещастя. "Одинокий раз запалася та роз'їхалася паска в нашій хаті в ту великодню суботу, коли вмер мій отець" [17, Т.39, 246]. Коли, отже, навчався І.Франко в нормальній школі, помер його батько (15. IV 1865), коли навчався в гімназії, померла мати (1. VI 1872), – у дрогобицькому періоді, маючи 16 років, став круглим сиротою.

Із усіх предметів, які вивчалися в школі оо. Василіян – із релігії, німецької, польської та української ("руської") мов, арифметики ("рахунків") і каліграфії ("красного писання") – Іван Франко протягом трьох літ за всі шкільні півріччя мав оцінку "дуже добре", себто "відмінно". Така ж оцінка була і за поведінку, і за "здібності". Постійно в журналі відзначалося: "дуже пильний". За три навчальні роки відмічено у Франка лише 8 пропущених уроків "із поважної причини" перед закінченням школи – в останньому півріччі. За всі півріччя Франко мав першу локацію в класі, за винятком других півріч у третьому і четвертому класах, коли був другим [6, 169]. У школі велася "Золота Книга", куди щорічно вписували найкращих учнів. Ця розмальована вручну книга зберігається нині в Музеї Івана Франка в Нагуєвичах. Перший запис у ній зроблено 1825-го, останній – 1913 року. Прізвище Івана Франка там записане за всі три навчальні роки його перебування в школі оо. Василіян: 1864/65, 1865/66 і 1866/67.

Усі чотири класи Дрогобицької нормальної школи (перший – підготовчий) складалися з великої кількості учнів.

За підрахунками Р.Горака і Я.Гнатіва, "у другому класі Івана Франка (себто у перший рік його навчання в нормальній школі. – М.Ш.) з 83 учнів було 40 (47,6 %) українців, 37 (44, 04%) поляків та 5 євреїв (5,95%)". Із тих 83 учнів лише семеро (8,3%) були дітьми селян. "Більшу частину складали діти дрогобицьких міщан, а також з інших містечок Галичини. Решту – сини священиків, дяків, учителів, писарів, урядників, службовців, поліцейських..." [3, 155].

Р.Горак і Я.Гнатів у своїй книжці про Франка і Дрогобицьку нормальну школу досить детально характеризують багатьох Франкових однокласників – правда, не без деяких розбіжностей. Із тих 83 учнів, із якими Франко починав навчання в другому класі школи оо. Василіян, до випускного, четвертого класу з ним дійшли хіба два з лишком десятки: Карло Бандрівський, Іван Бачинський, Дмитро Білас, Адольф Бродер, Гнат Горський, Владислав Гудкінг, Гнат Дидинський, Ілля Дівчур, Юліян Жебровський, Михайло Заяць, Стефан Заяць, брати Гнат і Лев Козловські, Гнат Криницький, Тома Петрикевич, Йосиф Райхерт, Корнило Рихлевський, Ісаак Тігерман, Григорій Чайковський, Матвій Чубкевич, Гюго Шнайдер, Альфред Яцковський. Це з тими хлопцями І.Франко ділив усі шкільні турботи протягом трьох років, – правда, й вони не всі закінчили четвертий клас.

У Дрогобичі І.Франко як учень школи оо. Василіян мешкав недовго у кравця Івана Гутовича на вулиці Жупній, недалеко від солеварні, у коваля Івана Поплавського на вулиці Бориславській, але в основному – у далекої родички чи то батька, чи матері Єви Кошицької на тому ж Бориславському тракті, в часто захащеному скринями, шафами, трунами – виробами її чоловіка-столяра – домику. "То був старий домик у подвір'ї, – згадував письменник в оповіданні "У столярні", – відділений від вулиці трохи показнішим, але дуже нехарним жидівським домом та ще одною величезною жидівською халабудою, де містився шинок, а від потоку – смердячою гарбарнею. Від заходу й полудня до нього припирав невеличкий огород, засаджений капустою, буряками та іншою невибагливою яриною. На подвір'ї перед домом стояли купи тертиць, верещали купи жиденят, від вулиці доходив шинковий галас, а від гарбарні поганий сопух. Усі забудування були дерев'яні, внизу гнилі, бо місце було вогке. Отсе було те окруження, в якому пройшли перші три роки мойого міського життя" [17, Т.21, 171].

В іронічному зверненні до міста (вірш "Похвала Дрогобича") І.Франко так змалював вулицю, на котрій мешкав ці перші три роки:

Твій Бориславський тракт – гай, гай,
Се восьме чудо світу, –
Здаєсь, що на нім ти болото зібрав
З ціліського повіту. [17, Т.2, 351].

Ця вулиця була упорядкована лише на початку, де стояла церква Св.Трійці, – і то не дуже, бо неподалік розташувався ринок, де щопонеділка відбувалися багатолюдні шумливі торги.

Тітка Є.Кошицька (Франко звав її "цьоцею") "була русинка і ходила до церкви, хоча не цуралася й костьолу, любуючися особливо польськими кантичками, яких велику силу вміла напам'ять і які залюбки співала при роботі" [17, Т.21, 171]. А робота була в Кошицької – розмальовувати скрині та шафи, виготовлені її чоловіком та його челядниками.

Дрогобицьке ремісництво, прості міщани, як правило, відзначалися щирою побожністю. О.Пристай, мешкаючи у шкільні роки в шевця Гната Чупка, що теж тримав челядників, згадував подібно, як І.Франко про Кошицьку: "Иноді я, прийшовши зі школи, заставав моїх майстрів при роботі, під час якої вони співали собі побожні пісні… Чупки ходили до костела завсіди в неділю і в латинські свята. Також мене запрошували… Костел в Дрогобичі старовинний, дуже гарний, і я був у нім два або три рази, однак ходив радше до нашої церкви Пресвятої Тройці оо. Василіян" [14, 141].

Іван Франко у церкві Св.Трійці уперше сповідався і причащався. Ясна річ, разом з учнями школи оо. Василіян він тут бував не раз.

До учителів-монахів учні нормальної школи зверталися фразою: "Прошу отця-професора…". За цісарськими приписами, в цій школі, крім монахів, мали бути й світські учителі. Приймали їх на роботу небагатьох, до того ж переважно в нижчі класи.

На час вступу І.Франка до Дрогобицької нормальної школи учительський колектив складався із таких осіб: директор, інакше ректор, ігумен монастиря ЧСВВ о. Ігнатій Барусевич (в миру Іван; 1820 – 1893), катехит о. Аонгин Красіцький (в миру Лев; 1831 – 1868), о. Амброзій Тарчанин (в миру Антін; 1830 – після 1888), о. Софрон Телесницький (в миру Семен; 1834 – 1895), о. Євген Гриневецький (? – ?), о. Йосип Крушельницький (1843 – 1871) і два світські учителі – Василь Мелько (1833 – після 1888), який до того був економом у Грушеві, та Дам'ян Чернігевич (1804 – перед 1875) – "старенький вчитель т[ак] зв[аної] "штуби", то є І кляси, русин… який для непослушних та галасливих дітей у своїй клясі не мав тяжчої кари, як поколоти їх по чолі своєю неголеною бородою" [17, Т.39, 38].

На жаль, були у школі кари набагато тяжчі. Так випало, що якраз у 1857 році, коли І.Франко закінчив нормальну школу, в рік, коли імперія Австрія стала Австро-Угорщиною, було відмінено в школах тілесні покарання. До того "метод різки" застосовувався учителями залежно від їх сумління. І, чого гріха таїти, – знаходилися "мучителі", які явно надуживали цим "методом". У Дрогобицькій нормальній школі в часи Франкового там навчання до таких належали В.Мелько і, як не прикро, отець С.Телесницький. Першого, який учив І.Франка в другому класі каліграфії, Франко змалював у сатиричному оповіданні "Schönschreiben" ("Каліграфія"; 1879) в образі "пана Валька". Другого, навіть не змінюючи його прізвища, письменник сатирично представив ув оповіданні "Отець-гуморист" (1903).

Передовсім на основі цих двох оповідань, а в радянський час ще й на основі того, що духовна особа – тим паче, в школі, – представлялася у вкрай неприваблівому світлі, склалася думка, що нормальна школа оо. Василіян у Дрогобичі була мало не пеклом. Сам Франко змушений був виступати на захист Дрогобицької нормальної школи перед трактувальниками його творчості.

О.Огоновський, університетський учитель І.Франка, у 1893 році писав, приміром, про нього як учня тієї школи: "Іван, убраний по-мужицки, приходив до школи не раз невмитий і спершу був посміховищем у школі; тому-то й учителі періщили-побивали не раз несмілого роззяву, що не вмів якось догодити їх забаганкам. Особливо ж далась Іванові добре втямки наука "красного писання" (Schönschreiben). Учитель Валько, що був колись економом, товкмачив Франкові посвому, як держати перо; вже першої днини, як дітвак прийшов до школи, Валько ударив єго в лице так сильно, що бідний школярик, мов косою підтятий, повалився на лавку, а з лавки на підлогу, – кров обілляла єго лице. Але трохи перегодя пізнали учителі, що Франко є хлопець талановитий, і вже при кінці першого курсу одержав він першу льокацію..." [12, 917].

І.Франко у 1903 році видав збірку "Малий Мирон" і інші оповідання", де іншими оповіданнями є "Грицева шкільна наука", "Олівець", "Schönschreiben", "Отець-гуморист", "Гірчичне зерно" та "Борис Граб". Повідомляючи у передмові, що збірка складена з творів автобіографічних, письменник у цім відношенні виділяє оповідання "Отець-гуморист" і "Гірчичне зерно" ("переходять майже зовсім у мемуари") і тут же зауважує: "Та хоча і в інших оповіданнях сього томика автобіографічний елемент виступає досить живо, то все-таки не можна, як се чинив пок[ійний] Ом. Огоновський, приймати їх без застережень, як частини моєї автобіографії, бо в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу" [17, Т.34, 457]. Про "Бориса Граба" там, зокрема, автор пише: "...герої сього оповідання підмальовані, так сказати, значно понад їх природну величину". Це більшою чи меншою мірою стосується всіх Франкових автобіографічних творів – у них є, отже, крім дійсних фактів, художній домисел.

У 1911 році московське видавництво "Польза" випустило книжку оповіданнь І.Франка у російських перекладах під назвою "К свету! На промыслах". У вступній статті Г. Войташевського там представлено російському читачеві Дрогобицьку школу оо. Василіян особливо страхітно: "... Наскільки ненормальною і дикою була тодішня галицька школа, бачимо ясно із Франкових оповідань із його шкільних літ. Майже всі ті оповідання мають автобіографічний характер. Дике знущання над особами дітей, ненастанне биття лінійками та різками, повне неуцтво у науці та безсовісне хабарництво панів педагогів, ось сумна шкільна дійсність".

Ознайомившись із цим московським виданням, І.Франко написав і надрукував у часописі "Неділя" 1912 року "Причинки до автобіографії", де пункт за пунктом спростував кричущі неточності вступної статті. Він ще раз наголосив, що його оповідання "мають попри автобіографічну основу все-таки переважно психологічне та літературне, а не історичне та біографічне значення". І.Франко шкодував, що Г. Войташевський поквапився зі своїми висновками. "Коли б він, – відзначав письменник, – був задав собі труду перед писанням свого нарису запитати про враження моїх шкільних літ, то був би дізнався, що ті літа, поминаючи деякі неприємні епізоди, все-таки були радісними літами моєї молодості, що між моїми вчителями з Василіянської школи я з приємністю можу згадати імена молодого монаха Крушельницького, що вчив нас у II кл[ясі], о[тця] кат[ехита] Красіцького, о[тця] ігумена Барусевича і пізнішого ігумена о[тця] Німиловича, талановитого проповідника, а також... Чернігевича, одинокого світського вчителя, що дослужив у тій школі до своєї смерті... Розуміється, що про "хабарництво", про яке згадує авторросіянин, у нас ані у Василіянській, ані гімназіальній школі не було навіть ніякої думки; натомість дуже часто відносини між учениками а вчителями бували дуже приятельські, майже товариські" [17, Т. 39; 38 і 39].

Ще раз І.Франко вважав за потрібне заступитися за авторитет школи оо. Василіян у статті під красномовною назвою "В інтересі правди" (1913). Це були Франкові зауваги до публікації І.Ющишина "Іван Франко як педагог", яка з'явилася в часописі "Учитель" у вересні – жовтні 1913 року. Дякуючи І.

Ющишинові за, безперечно, щиру працю, І.Франко вказує, що автор допустив низку суттєвих помилок, довірившись статтям М.Возняка "Іван Франко" ("Ілюстрований народний календар Товариства "Просвіта" на звичайний рік 1913") та С. Єфремова "Певец борьбы и контрастов" (теж про Франка; "Киевская старина", 1903, Т. 83). Письменник, зокрема, цитує такі слова С.Єфремова про нього, Франка: "А в школі Василіян ще збільшились немилі обставини школярського життя, де навіть самі вчителі насміхалися й збиткувалися над несмілим і заляканим селюхом. Боязкий, неодягнений і нечесаний хлопчина надавався на посміховище товаришам і безборонну жертву вчителям". З цього приводу Франко обурюється: "Ті слова могла сплодити тільки хвора фантазія письменника, що не вміє уявити собі селянського хлопця інакше, як боязким, неодягненим та нечесаним" [17, Т. 39, 229]. Але ж І.Франко, очевидно, забув, що сам дав підставу С.Єфремову, як і перед тим О.Огоновському, так описувати його перші дні в Дрогобицькій нормальній школі, – мається на увазі уже цитована Франкова автобіографія, вислана М.Драгоманову в листі від 26 квітня 1890 року і в тім же році опублікована як додаток до передмови Драгоманова у книзі оповідань І.Франка "В поті чола".

У статті "В інтересі правди" І.Франко твердить, що на початку дійсно мав деякі труднощі у стосунках з учнями нормальної школи, але швидко все унормувалося – знайшов тут приємне товариство. "Так само про вчителів-Василіян, під котрими я проходив ті три роки нормальної школи, – повідомляє письменник, – з виїмком о.Телесницького, що мав пасію до биття дітей, не можу сказати нічого злого, а навпаки, [про] таких вчителів, як клірика Крушельницького, що був господарем класу в другій клясі, о. ректора Барусевича, що вчив німецького в третій клясі, катехиту о. Красіцького, родовитого поляка, та о. Німиловича, пізнішого ігумена, що був у нас господарем у четвертій клясі, згадую, як про світлих, гуманних та симпатичних людей, що вміли впоїти дітям не страх, а замилування до науки та до чесного трудящого життя" [17, Т.39, 230].

Таким чином, Франко-критик боронив Дрогобицьку нормальну школу перед Франком-письменником. Але ж письменницьке слово має ширший резонанс, тому Франка-критика мало хто й сьогодні дочуває. Уже в 1919 році, незважаючи на Франкові "Причинки до автобіографії", в Москві третій раз видають у перекладі його оповідання із тією ж блудною статтею Г.Войташевського. "Кожного селюка, що потрапляв до чернечих рук у Василіянську школу, – писав у 1926 році, перекручуючи Франка, П.Кияниця, – намагалися примусовими педагогічними засобами одірвати від селянського ґрунту, заглушити в ньому зненависть до пануючих" [8, 5]. Д.Бедзик створює і друкує перед війною в дрогобицькій газеті "Більшовицька правда" (27. V 1941) драматичний етюд "Ковальський син" на основі Франкового оповідання "Отець-гуморист". Іван Франко там – головна дійова особа – "задумливий, невеликий на зріст хлопець з білявими кучерями, зодягнений скромно, у вишитій сорочці". Це, звичайно, уявний портрет. За спогадом Т.Грушкевича, який вчив І. Франка невдовзі після нормальної школи, в третьому класі гімназії, Франко, тодішній гімназист, був "маленький, марненький на лиці хлопчина, з руденьким волоссям, хлопчина тихої вдачі, спокійний..." [7, .38]. [Порівняймо це зі спогадом К. Бандрівського – Франкового однокласника: "Франко в народній школі був доброго здоров'я, веселої вдачі, рухливий...". (15, 51). Два протилежні свідчення. Мабуть, правдивіший тут Грушкевич]. Критикуючи книгу І.Басса "Іван Франко: Біографія" (К., 1966), відомий літературознавець із української діаспори Л.Луців зауважує: "І так Басс пише, що в "... базеліянському монастирі ордена василіян у Дрогобичі... всі викладачі, крім учителя "красного писання", були монахи-єзуїти", що є нісенітницею, бо там були самі Василіяни, і Єзуїти не мали там що робити" [11, 131 – 132]. Все ж віддамо належне І.Бассові: серед загального несприйняття радянським літературознавством школи оо. Василіян він – хай і в примітці – цитує Франкову статтю "Причинки до автобіографії" на захист цієї школи [1, 22].

Було б, однак, несправедливим заперечувати всяку критику Дрогобицької нормальної школи часів І.Франка. Сам письменник, попри всі його застороги у статтях, залишив у художніх творах неспростовні докази сваволі окремих її явних антипедагогів. Такі твори, як "Schönschreiben", "Отець-гуморист", уже адресацією перших речень націлюють більше на конкретику, ніж на узагальнення: "У просторім другім класі нормальної школи отців Василіян у Дрогобичі тихо, хоч мак сій"; "Василіянин о. Софрон Телесницький мав у Дрогобичі, особливо серед отців Василіян, славу гумориста". Характерний "підхід до учнів" як світського учителя Валька (В.Мелька) з першого оповідання, так і о. Телесницького – з другого. "Ано!" – крикнув він, грізно зачинивши за собою двері класу і помахуючи тростиновою вигинчастою паличкою". Так почав своє знайомство з класом пан Валько [17, Т.15, 86]. "Ну!" – Се було перше слово, яке ми почули з уст о. Телесницького" [17, Т.21, 290]. До цих двох горе-вчителів Дрогобицької школи оо. Василіян К.Бандрівський додає третього – поляка, о. А. Тарчанина [15, 51]."Били, – каже Бандрівський, – куди попало, киями, тростинами, гарапами, ключами від замка (по долонях), валили на землю, копали ногами" [15, 49 – 50]. Не важко в цих словах відчути пересаду – вже ж то гарапів ніхто до школи не приносив. Та биття, все-таки, в школі було не раз надто суворе. "Василіяни багато вимагали від учнів, добре вчили, але й добре били", – твердиться в споминах М.Кобилецького [7, 18]. Якщо вірити Т.Грушкевичу, то один із "мучителів" Дрогобицької школи оо. Василіян бив хлопця по голому тілі різкою, намоченою в сировиці, аж краплі крові бризкали на його, Грушкевича, першу лавку [див.: 3, 97].

Не забуваймо, що всі ці спогади – К.Бандрівського, М. Кобилецького, Т.Грушкевича – написані людьми, які добре знали І.Франка і, безперечно, читали його оповідання "Отець-гуморист", "Schönschreiben" та інші, а тому, що не кажімо, написані "під впливом". А в названих оповіданнях, звичайно, чимало гіперболізації, гротеска. Саме тому І.Франко застерігав, щоби не ототожнювали історичну дійсність і художню правду.

Та й, врешті, при всій геніальності Івана Франка, Дрогобицьку школу оо. Василіян не можна вимірювати лиш його характеристикою. Для того потрібен розгорнутий історичний аналіз функціонування цієї школи, не без того, що й порівняння стану навчання й виховання у Дрогобичі, взагалі в Галичині, у часи попередньої, польської влади і в тодішні, австрійські часи.

Життя складне, і навіть у монастирське середовище інколи потрапляли жорстокі люди. Та це не значить, що чесні отці-Василіяни потакали їхній жорстокості. Так, отець-катехит Л. Красіцький у творі "Отець-гуморист" із гнівом заявляє Телесницькому: "Отче, що ви без серця, се я бачив учора, оглядаючи синяки та струпи на... дітях. А тепер бачу, що ви й без честі. Ви дуже помилилися в виборі свойого звання. Вам треба було йти на псобійника, не на священика й учителя" [17, Т.21, 309]. Із цією справедливою оцінкою так перегукується оцінка, яку дав подібним "людищам" о. О.Пристай, котрий учився в Дрогобичі десятком років пізніше від Франка, і не в нормальній, а в народній школі! "...Деякі тодішні наші вчителі-професори, – писав о. Пристай у споминах, – радше мали б ловити псів, ніж робити гієн з невинної шкільної молоді" [14, 145].

Отже, питання "Іван Франко і школа отців Василіян", як би того не хотілося, певною мірою дразливе, – його ніяк не висвітлиш тільки набіло. Сам Франко, як бачимо, роздвоювався: то викривав недоліки тодішньої нормальної школи, то захищав її від нападків.

"...Про "куштування гіркого кореня", яке по традиції старої української школи підсовує мені д. Єфремов, – заявляв І.Франко, – не може бути й мови" [17, Т.39, 229]. Звичайно, Франка, як учня старанного, спокійного, кара биттям минала, – він щонайбільше був несправедливо покараний сидінням у так званій "ослячій лавці", поки не збагнули його здібностей і знань. "Вже в другому класі [нормальної школи], – свідчить К. Бандрівський, – товариші пізнали, що він любить надзвичайно багато читати та що шкільна наука замало давала йому знання... Поведення Франка з товаришами шкільними було

все приязне. Франко був рухливий. Щоденно після школи, вдома, бігав півгодини, а тоді вертав до книжки, або, як лис за курми, ходив за книжками поміж люди. Караним учням співчував і терпів з ними" [15; 50 і 51].

Першими книжками, прочитаними І.Франком поза шкільною лектурою, були книги з бібліотеки покійного нагуєвицького священика Й.Левицького, який хрестив І.Франка, а саме – "Исторія Библійна", "Пѣсни набожныя, изъ Богогласника Почаевского передрукованныя" (Перемишль, 1834), де були й пісні Д.Левковського, та альманах І.Головацького "Вѣнок русинам на обжинки" у двох книгах (Відень, 1846 – 47). Про це повідомив І.Франко в автобіографії, написаній для М. Драгоманова (другу з названих книг він помилково датує 1837 роком). Подаємо назви правописом оригіналів, щоб було видно, як вільно радянські "дослідники" поводилися з фактами, аби дискредитувати все, що зв'язане з релігією, з українською національною історією. "...До рук Франкові потрапила чимала бібліотека попа з с. Нагуєвичів, – читаємо в "дослідженні" 1926 року. – Там були здебільшого старі, мертвенні книжки, що ні мовою, ні змістом не могли захопити нового власника: "Вѣнокъ русынамъ на обжынки", збірка "пѣсень боговѣйныхъ", "Переяславська ніч" Костомарова, "Русалка Днѣстровая" тощо. Без доброго вжитку перечитав він ці книжки" [8, 7 – 8]. Навмисно натикано "йорів" і "твердих знаків" у назву "Вѣнка русинам..." – щоб було видно... "мертвенність" (насправді їх там нема), а головне – змішано горох із капустою. По-перше, І.Франко не посів бібліотеку о. Й.Левицького, а лиш випадково дістав (й не знати, чи назавжди) тих кілька книг, "котрі по нім остались в селі в руках мужиків" [17, Т.49, 240]. По-друге, М.Костомаров і "Русалка Дністровая" – "з іншої опери". То вже було під час навчання І. Франка не в початковій школі, а в нижчій гімназії. "Перша книжка, друкована фонетикою, що попалась мені в руки, – пише І.Франко, – було львівське видання "Переяславської ночі" Костомарова, але я не зрозумів ані язика, ані речі. Так само не розумів я "Русалки Дністрової", котру мені визичив був Верхр

[атський]. Зато Шевченка (львівське видання), також визиченого від Верхр[атського], я вивчив майже всього напам'ять" [17, Т.49, 243]. Франко не відразу зрозумів твір М.Костомарова і "Русалку Дністровую", бо не був ще призвичаєний до фонетичного правопису, котрий (правопис) у Галичині часто мінявся. Але як можна твердити, що "Історію Біблійну", "Пісні побожні..." та "Вінок русинам на обжинки" Франко прочитав "без доброго вжитку"?

"Ще в нижчій гімназії я почав збирати пісні народні, спершу від моєї матері, а опісля і в Дрогобичі розпитував свідущих людей (ремісників і т.і.)", – інформує І.Франко в автобіографії, написаній для М.Драгоманова [17, Т.49, 243]. Точніший, проте, Франко в автобіографії для О.Огоновського: "Писательство моє почалося дуже вчасно. Ще в третім нормальнім класі (т.є. в р. 1865) [насправді, в 1865 році він був у другому класі. – М.Ш.] зачав я списувати казки, котрі дуже гарно вміли розказувати деякі мої шкільні товариші" [18, Т.1, 23]. Отже, перші фольклорні записи І.Франко зробив під час навчання в школі при церкві Св. Трійці. Уже в 1864 році від позашкільного приятеля Івася (Яся) Романського, "термінатора" столярні Гучинського-Кошицької, він записав народну пісню "Ой пігнала дівчинонька ягнятонька в поле" [2, 16]. Івась Романський учив І.Франка "мелодій польських колядок та інших кантичкових пісень" [17, Т.21, 181]. Мабуть, записував Франко фольклор і від челядника тої столярні, "співучого і жартівливого" парубка Станіслава, якщо так детально згадував потім його різні скоромовки, каламбури [17, Т.21, 178 – 179]. Цей "пан Станіслав", повідомляє Франко, "скінчив був чотири нормальні класи у Василіян і вмів мені про кождого з моїх учителів Василіян оповісти якийсь веселий анекдот" [17, Т.21, 177].

При всій неоднозначності оцінок Дрогобицької нормальної школи часів Івана Франка то справді був заклад, де дітям давали добрі основи знань, – це, за тодішніми мірками, дійсно була "цілком нормальна школа". А що траплялися інколи в ній недостойні учителі, то це вина не так школи, як суспільної системи.

Історик Лев Кордасевич у 1860 році писав (перекладаємо з москвофільського "язичія"): "Русини [українці] мають лише один Чин монаший – Св. Василія В[еликого], який серед гонінь ще зберіг дещо із пам'яток словесності нашої старовинної і видав багато заслужених мужів і Святителів, апостольським духом сповнених" [9, 360].

Це добре розумів Іван Франко, і в зрілому віці не раз із науковою метою навідувався у багаті бібліотеки Василіянських монастирів. "Крім Крехівського монастиря, – свідчить о. Й. Скрутень у статті "Д-р Іван Франко і Василіяни", – перебував ще не раз, і то по кілька днів, у монастирі Дрогобицькім. Робив численні виписки із місцевих пом'яників. Після цілоденної втоми відпочивав на розмові з братчиком, для якого написав кілька побожних пісень-молитов, котрі, на жаль, затратилися. Оповідаючий се братчик із здивуванням зазначував, що ті вірші складав Франко незвичайно скоро, а своїм змістом нагадували вони т.зв. стрілисті молитовки" [15, 607]. На думку Р. Горака і Я.Гнатіва, братчиком, для якого Франко складав пісні-молитви, був о. Іван Німилович [3, 130; тут, правда, "Нимилович"]. У Крехівському монастирі від 1882 року ігуменом був о. І.Барусевич – колишній директор Дрогобицької нормальної школи. І.Франко підтримував щирі стосунки і з цим своїм учителем. Бував також І.Франко у бібліотеках Львівського, Підгорецького, Краснопущанського монастирів оо. Василіян. Коли один молодик "похвалився" у Львові перед І. Франком, що утік із монастирського новіціату, розповідає о. Й.Скрутень, то Франко здивовано спитав: "Чи аж так треба було зробити? Я знаю, – сказав, – Василіян, і дивно мені, що ти не знайшов між ними нічого ідейного" [15, 607].

У Дрогобичі Іван Франко востаннє побував 1 лютого 1912 року. Читав тут, уже тяжко хворий, свою знамениту поему "Мойсей". Звичайно, відвідав церкву Пресвятої Трійці, нормальну школу при ній. У школі звернув увагу присутніх на залізну піч, за якою стояла колись сумнозвісна "осляча лавка".

Ще тоді В.Бірчак закликав зберегти все, що уціліло в нормальній школі з часів навчання у ній Івана Франка [див.: 20]. Не почули, не зберегли, – а, можливо, перешкодила війна.

Може, тепер у будинку Дрогобицької нормальної школи – непоказному, але відомому на весь світ завдяки Франкові, – варто реставрувати кімнату-музей "Клас Івана Франка"?

Література:

1. Басс І. Іван Франко: Біографія. – К.: Наукова думка, 1966. – 256 с.
2. Возняк М. До фольклорних занять Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Зб.1. – Львів, 1948. – С. 15 – 39.
3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко . – Кн. 2: Цілком нормальна школа. – Львів: Місіонер, 2001. – 202 с.
4. Гриневич Я. Релігія в житті і творчості І.Франка // Дзвін (Рим – Дітройт – Чікаго). – 1978. – № 2. – С. 29 – 43.
5. Єфремов С. Щоденники. 1923 – 1929. – К.: Газета "Рада", 1977. – 843 с.
6. Записки Чина Св. Василія Великого. –Жовква, 1926. – Т.2. – Вип. 1,2.
7. Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1972. – Кн. 2. – 336 с.
8. Кияниця П. Життя й діяльність Івана Франка // Іван Франко: Збірник. – К., 1926. – С. 1 – 42.
9. Кордасевич Л. Благодѣянія всесвѣтлѣйших австрійских монархов и правительства их для русинов галицких // Зоря Галицкая яко Альбум на год 1860. – Львів, 1860. – С. 355 – 389.
10. Лисенко М. Листи. – К.: Мистецтво, 1966. – 536 с.
11. Луців Л. Література і життя. – Джерзі Сіті – Нью-Йорк, [1975]. – 480 с.
12. Огоновський О. Іван Франко // Огоновський О. Історія літератури руської. – Част. III. – 2-ий відділ. – Львів, 1893. – С. 915 – 1072.
13. Площанський В. Королівське вільне місто Дрогобич. – Дрогобич: Бескид, 1991. – 55 с.
14. Пристай О. З Трускавця у світ хмародерів: Спомини з минулого й сучасного. – Т.1. – Львів – Нью-Йорк, 1935. – XXIV + 247 с.
15. Сногади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – 636 с.
16. Українське літературознавство. – Вип. 60. – Львів, 1995. – 152 с.
17. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976 – 1986.
18. Франко І. Твори: У 20-ти томах. – К.: Держвидав України, 1950 – 1956.
19. Франко-Ключко А. Іван Франко і його родина: Спомини. – Торонто, 1956. – 132 с.
20. Шалата М. Володимир Бірчак – до ювілею Франка. (Давній нездійснений задум) // Радянське слово (Дрогобич). – 1989. – 26 серпня.
21. Шалата М. "Ще раз підкреслюю: я людина віруюча!" // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Дрогобич: Вимір, 2002. – Вип. 2. – С. 112 – 124.
22. Шашкевичіяна. – Вінніпег, 1976. – № 3. – 40 с.
23. Щеглова С. Богогласник: Историко-литературное исследование. – К., 1918. – X + 347 с.

Петро Сов'як,
с. Старе Село,
Дрогобицький р-н

Святотроїцький ярмарок

Ярмарок, або так звані річні торги, виник дуже давно. Щоб наблизити крам до покупця, міста оголошували великі торги, що мали відбуватися раз чи навіть кілька разів на рік, протягом тижня чи навіть більше. Річні торги призначалися переважно на час великих свят, храмових празників та відпустів. І чим славніший був празник чи відпуст, тим краще вдавався ярмалок. В м. Дрогобичі було аж кілька славних ярмарків і кожен з них мав свою спеціалізацію, особливість і відмінний кольорит. Серед них виділявся святотроїцький, який в різних документах згадується по-іншому. У народі він мав свої назви.

Ще у 1774 році в описі Дрогобича, складеному австрійським урядовцем, говориться "Положення міста дуже сприятливе для торгівлі і тижневі торги багатолюдні і відвідуються купцями з Поділля та України". Також згадуються річні ярмарки, які відбуваються у дні свят "грецького обряду" і серед них святодушний, що проходить "в понеділок після зелених свят" [1].

В 1788 році австрійський імператор Йосип II підтвердив дати проведення дрогобицьких ярмарків і вніс незначні зміни. Остаточно упорядкував їх згідно вимог часу Франц II у 1800 році. Всі вони, як відзначає польська дослідниці Гелена Полячкувна, пов'язані з греко-католицькими святами і старою традицією і серед них той, який відбувається у вівторок по зелених святах за старим стилем і 6 серпня на руського Вартоломія[2].

Дрогобич — площа Ринок. Фото поч. XX ст.

На початку 1900-их років цей ярмарок, що відбувався у "вівторок по Святому Дусі", ще досить активно працював, користувався великою популярністю серед народу і тривав 14 днів [3].

Із зміною соціально-економічних відносин наплив дешевих товарів мануфактурного і фабричного виробництва призводить до того, що дрібний виробник розоряється, кустарне виробництво поступово занепадає. Як наслідок, перед першою світовою війною і троїцький ярмарок занепадає. Тогочасне дрогобицьке видання відзначає, що торги в Дрогобичі відбуваються щочетверга, хоча "магістрат королівського міста має привілеї на проведення ярмарку у вівторок по зелених святах обряду грекокатолицького, котрий в даний час не відбувається" [4].

Проте народна традиція виявилася значно тривкішою, адже ярмарок на зелені свята занепадав довго і проіснував аж до 1939 року. Деякі його традиційні відголоски протрималися біля церкви

Святої Трійці до кінця 1940-х і початку 1950-х років.

На основі розповідей старожилів, Зубицького Івана 1901 р.н., Вовка Олександра, вчительки Воробець Марії 1901 р.н. записаних ще в 1988 році, нам вдалося встановити, як проходив цей ярмарок в середині 1930-х років.

Він розпочинався в неділю на Святу Трійцю (тобто на зелені свята), тривав увесь понеділок (Святого Духа) та навіть вівторок. В народі його називали "святотроїцьким", "зеленим", "святодушним", та найбільше "дівочим". Вже в суботу, задовго до ярмарку, спішили люди, щоб зайняти вигідні місця навколо церкви Святої Трійці. Надзвичайно живописним і колоритним був цей ярмарок. В народі його називали "дівочим", бо на ньому переважно робили погоду дівчата на відданню. На ньому можна було купити все те, що потрібно дівчатам та молодим господиням[5].

Шум, гамір свідчив про добрий початок. Посуд глиняний, кам'яний усіх гатунків. Миски, полумиски, тарелі, глеки, глечики, збани з вухами, двовушні і буз вух, лійки, горшки дротовані і без дроту — все на вибір і для вподоби. Відданиці пробують горшки сильно "пукаючи в дно", аж у вухах дзвеніло, діти пищали глиняними кониками і різними "свисталами". На довгих строганах (розбірливих лавках) лежали порозкладувані дзеркальця, дерев'яні ляльки, паяци, свистівки, дримби, дівчачі прикраси: стройки, брошки, завушниці, лелітки, кістяні гребінці, застібки, гудзики, гранадлі, пацьорки, коралі, вишиті сорочки,запаски, кутаси, обруси, рушники. Вітер на жердках розвівав різнобарвні стяжки, ленти, скиндачки, політички, гарасівки. Від такої всячини аж очі розбігалися. А ще були різні сита, решета, тачівки, стільниці. Дітвора із заздрістю задивлялася на найрізноманітніші забавки, дерев'яні візочки, скрипки, сопілки, дерев'яні метелики, які тріпали крильцями. І все це розмальоване фантастичними квітами. В додачу до всього того запахи різних спокусливих смакотусів скоботали в носі. Передмішанки із Стрийської вулиці та Плебанії: Пасінович, Гладка, Подоляк, Мак, Мацюрак — славилися своїми дрібними обарінками, які за старою традицією називали "пошістники" (напевно тому, що силька їх в давнину коштувала "шістку"), а також великими круглими калачами та печеними з тіста кониками [6]. Обарінки були різних величин і найрізноманітніших сильках. Деякі продавалися на довжину нитки "на лікті" та "на метри". Кістяні випікуси від шафрану так жовтіли, якби були випечені на одних жовтках. При вході до церкви можна придбати образки всіх святих, та найбільше "Матір Божу Трієцьку", молитовники, хрестики, метелики (медальйони). Вся площа перед церквою по вулицях Трускавецькій та Бориславській була заповнена народом та різними розбірними будами. Мурована огорожа з південної сторони була вибудована в 1930-і роки, до того тут стояли ями та сміттник магістрату. Таким був трієцький ярмарок, який тішив дрогобичан та всіх приїжджих гостей.

Література:

1. ЛНБ ім.. Стефаника, відділ рукописів, тека Козловського, 76 №14 арк.1
2. Polaczkowna Helena. Ksiega radziecka miasta Drohobycz 1542-1563. — Lwow,1936. — S. XXXIII.
3. Календар "Товариш". — Львів,1904. — С.115.
4. Kalendarz tygodnika Drohobyckiego. — Drohobycz,1913. — S.37/
5. Сов'як Петро. Міські ярмарки і базари. //Радянське слово. — Дрогобич. — №53. — 1990. — С.3.
6. Сов'як Петро. Міські ярмарки і базари. //Радянське слово. — Дрогобич. — №54. — 1990. — С.3.

Петро Сов'як,
с. Старе Село,
Дрогобицький р-н

Церква Святої Трійці – важливий центр духовного та церковно-хорового життя Дрогобича (1900-1939 рр.)

Важливу роль в духовному та культурно-мистецькому житті Дрогобича відігравало хорове мистецтво. Музика завжди тісно пов'язана з церковним життям. Бо церковний спів посідав одне з найважливіших місць як за своєю поширеністю, так і за силою впливу на народні маси. Тому-то цьому виду мистецтва церква приділяла велику увагу.

Завдяки широкій опорі на народні джерела, богослужебний спів мав багато спільного із світською музикою, яка основувалася на народному фольклорі. У Дрогобичі впродовж тривалого часу жила велика кількість відомих, маловідомих, або зовсім тепер забутих майстрів – регентів, дяків, виконавців, співаків, які плідно працювали на ниві церковного співу.

Важливим центром церковного співу була церква Святої Трійці. Ще задовго до першої світової війни при ній існувало кілька самостійних церковних хорів. Головним вважався той, яким керував о. Антін Рудницький, великий любитель хорового співу. Досить приємне враження справляв другий – молодіжний хор, учасники якого мали приємні голоси, співали дуже злагоджено і з великим піднесенням виконували кожну пісню. Як видно із фотографії 1907 року, офіційна його назва "Дружина хору церковного церкви Святої Трійці". В цьому

хорі було тоді 33 учасники, з них 11 дівчат. Активними учасниками були сестри Павліна та Кароліна Яців з вул. Зварицької, Володимир Михайлівський з вул. Лішнянської, Катерина Якубовська, Василь Кушнір та Володимир Борис із Завіжньої вулиці, Магдалина Мацюрак з вулиці Стрийської та Петро Кошалкевич з Горішньої Брами. Також до нього належали дівчата Геврик: Стефа Наливана, Петрикевич та Бориславська з вул. Вербової. Впродовж 20-х років згаданим хором керував

„Дівоча група молодіжного хору церкви Святої Трійці". Посередині керівник хору, свято троїцький дяк Вельгуш Василь, біля керівника, з косою, провідна солістка Кароліна Яців. Фото 1905 р. Із збірки П. Сов'яка.

дяк церкви Святої Трійці Василь Вельгуш (1874-1914 рр.). Це була прекрасна людина, безмежно віддана церковному співу та народній пісні. Походив Василь Вельгуш з с. Ясениці Сільної (Дрогобиччина), де його батько працював сільським дяком.

Проживав він в Дрогобичі, на Горішній Брамі, де також брав активну участь у громадсько- культурному житті Західнього передмістя. Загинув Василь Вельгуш на початку першої світової війни. Ці два хори проіснували до 1939 року, змінювалися тільки його учасники та їхні керівники [1].

Часто в церковних богослужіннях приймав участь хор державної гімназії ім. Франца Йосифа під управою здібного гімназиста Теофіля Дуба, який також був родом з Ясениці Сільної.

Кожної неділі в міжвоєнний час, аж до 1939 року, в церкві Святої Трійці відправлялося, крім двох "тихих" (тобто без хору) о 6.00 і 7.00, ще три "співані" (з хором) Служби Божі. Так, о восьмій годині ранку завжди в церкві співали служниці з Марійської дружини (Примарія), які мали свій добротний хор. О девятій почергово співали різьні студентські молодіжні хори. А вже о 10 годині, на Великій службі Божій, співав суто церковний хор Святої Трійці. В 1930-х роках цим хором керував о. С. Сапрун, який в 1935 році нараховував 70 учасників. Серед хористів доцільно згадати братів Ярослава та Миколу Вельгушів, Володимира Пилата з Горішньої Брами, Юліяна Бориславського з Завіжньої, Петра Кошалкевича, Нагонича і Німиловича[2]. До здобутків цього хору можна віднести такі заходи. У 1937 році з ініціативи о. С. Бараника, ЧСВВ, ігумена святотроїцького монастиря, був улаштований концерт з нагоди 900-ліття проголошення великим київським князем Ярославом Мудрим Богоматері покровителькою українського народу, в якому взяв участь хор церкви Святої Трійці під орудою о. С. Сапруна, який бездоганно виконав "Побідну пісню" Мірям Шуберта. Через рік відбулися величні богослужіння з нагоди 950-ліття "Хрещення України-Руси".

На великі свята з 1927 року завжди в церкві Святої Трійці співав "Дрогобицький Боян".

**„Мішаний хор церкви Святої Трійці",
керівник, дяк Вельгуш Василь. Із збірки П. Сов'яка.**

Про деякі студенсько-молодіжні хори трохи більше. Восени 1919 року великий шанувальник хорового співу о. Северин Сапрун (1897-1950 рр.) організував "Хор української молоді", який відразу почав брити участь в богослужебних відправах у церкві Святої Трійці. У 1922 році на його основі було створено хор імені М. Лисенка, який згодом переріс в "Дрогобицький Боян". До мистецьких досягнень хору слід віднести концерти релігійної музики, які проводилися з самого початку його заснування, та концерти колядок і щедрівок. Серед мистецьких успіхів хору особливо треба відзначити концерти псалмів. Перший такий відбувся у 1922 році в церкві Святої Трійці. Як видно з тогочасної програми, концерт відкрився виконанням "Боже великий Єдиний" М. Лисенка. Після вступного слова, виголошеного о. проф. Степаном Венгриновичем,

мішаний хор в супроводі фортепіано виконав твір М. Лисенка "Камо піду од лиця Твоєго". У репертуар концерту тоді були включені: чотиричастинні концерти Д. Бортнянського №XXXII "Скажи ми, Господи, кончину мою", №XXXIII "Вскую прискорбна еси, душе моя", №XXVIII "Блажен муж, бояй ся Господи". Також були виконані: Варламова, квартет для мішаних голосів в супроводі фісгармонії "Херувимська пісня" М. Стеценка; "Ой, сивая та й зозуленька" – народна щедрівка, яка була гарно проілюстрована образками з народних обрядів; Григорєва "Помилуй мя Боже", Допізетті "Аве Марія" (дует сопрано і альт) у виконанні Магдалини Жук (по чол. Созанська) і Софії Менцінської в супроводі фісгармонії і скрипки, Gounod-Bach: Meditation sur le I Prelud – сопранове соло в супроводі фортепіано, скрипки, фісгармонії і жіночого хору. Щоб не обтяжувати слухача, в концерт досить вміло були вкомпоновані декламації Б. Лепкого "Молитва" у виконанні Стефанії Кравцівної, "На ріках Вавилонських" (декламація Василя Коцюби), також "живий образ у двох відслонах", а)"Гроза війни", б)"Благодать мира".

Хором диригував о. Северин Сапрун, живі образи уклав о. С. Венгринович, акомпонував д-р Пацлавський, дострій скрипковий Ярослава Камінського та Рамана Попеля, солові партії виконували сопран М. Жук і Вікторія Булькевич, альт Софія Менцінська і Марія Воробець, тенор Володимир Сольчаник, Михайло Драган, Роман Попель, бас – Михайло Іваненко, Мирослав Кобрин та Євген Гаврилів.

Концерти псалмів завжди відбувалися на хорах церкви Святої Трійці або при Божому Гробі у Великодну П'ятницю (пополудні) в супроводі оркестри. Такі виступи дуже піднесли престиж не тільки хору, але усього українського суспільства міста. До того дрогобицька публіка ще такої програми не чула. На такий концерт, щоб послухати класиків церковної музики

як східної, так і західної, спішили жиди і поляки. Вони любувалися бездоганним мистецьким виконанням. Великим шанувальником дрогобицького хору був Єпископ Перемишльський Йосип Коциловський, який не раз заслуховувався прекрасним виконанням та чудовими голосами у Велику П'ятницю, але також із задоволенням відвідував і світські виступи.

Духовні концерти, присвячені окремим композиторам, Д. Бортнянському чи Г. Ф. Генделю, потребували супроводу оркестри. Серед українців було тяжко знайти музикантів до деяких інструментів. Тоді проф. Богдан Пюрко позичав їх серед жидів, які радо брали участь навіть у концертах псалмів в церкві Святої Трійці[3].

Студентська та учнівська молодь все помітніше виявляє себе в громадському та мистецькому житті Дрогобича. При приватній вчительській семінарії сс. Василіянок всі учениці, які мали добрий голос і слух, залучалися до хору, засновником якого був вже згадуваний о. Северин Сапрун. В зв'язку з тим що о. Сапрун був дуже зайнятою людиною, його часто заступала одна з кращих учениць панна Оля Голубінка. З хористок слід відзначити Кічеровську, Татарську, Королик, Вельгуш, і Сенейко. У 1928 році добрими солістками цього хору були Галя Радзівіл, Ольга Терлецька, Андріана Вонцевич, Леся Гриник, Катерина Сов'як та Галина Герль, батько якої був німець, але мати щира українка, такою стала і її дочка. Деякий час хором керував Сорока, після якого душею жіночого колективу стала Д. Огродник. Саме цей хор часто виступав щонеділі і у свята під час спеціальних богослужінь для молоді у Святій Трійці.

При українській приватній коедукаційній гімназії ім. І. Франка від самого початку її заснування існував мішаний хор ім.. А. Вахнянина під орудою Михайла Іваненка. У 1925 році в ньому нараховувалося 72 учасники. Кожної неділі можна було

бачити, як з гімназії організовано йшли гімназисти на дев'яту годину до Святої Трійці на молодіжну відправу, де співав їхній гімназійний хор, який чергувався з хором вчительської семінарії СС Василіянок. Також традиційно кожного року під час Різдвяних свят цей співочий колектив під батутою М. Іваненка давав концерти "Колядок і Щедрівок"[4].

Не можна не зупинитися на тій великій ролі, яку відігравав в духовному і церковно-хоровому житті хор "Дрогобицький Боян". Діяльність цього колективу протікає в тісній співпраці з музичними силами Дрогобицької філії інституту ім. М. Лисенка, хорами "Робітничої громади", "Бориславський Боян". На основі спільних зусиль був створений солідний симфонічний оркестр. Традиційно кожного року під час Різдвяних свят "ДБ" ставив різдвяну драму на три дії "Вифлиємська ніч" І. Я. Луцика. З тогочасного оголошення бачимо, що аматорський гурток "Дрогобицького Бояну" влаштував 10 січня 1930 року виставу "Вифлиємська ніч", музика Копка[5].

Вичерпавши все вартісне з української музики, розпочав хор "ДБ" працю на новій ділянці, даючи концерти з музик Західної Європи, як наприклад "Месія"– ораторія в трьох частинах для хору солістів і симфонічного оркестру Генделя. Варто для його характеристики навести репортаж з цього концерту, що відбувся в церкві Святої Трійці 11 червня 1930 року, автор якого заховався під криптонімом "С.О." (по всій ймовірності це С. Городник –СП-). Ось що він пише: "Програма хору під диригуванням Б. Пюрка складалася з 17 чисел славної ораторії Генделя "Месія". Це був уже другий концерт з цього циклу, бо перед кількома роками співав той самий хор кілька чисел із "Месії" із славнозвісним "Алилуя" включно. Концерт виповнив півторагодинну програму, на яку зложилися два тенорові сола (Дмитро Німилович), п'ять арій сопранових (Марія Покотило) і десять хорів. Супровід оркестри музичного товариства ім. М. Лисенка в Дрогобичі і фортепіана Наталії Кулицької та фісгармонії (Я. Баранецька) був зіграний вповні і піддавався інтонаціям диригента. Головні прикмети хору дуже високі, жоден голос не псував інтонації та гармонії, даючи в результаті повний звук у форте та піано. Самозрозуміло, що хор, який береться за поліфонічні твори, мусить стояти на високому технічному рівні. Виконання концерту було вдале. Цілість залишила величаве враження, збільшене ще й тим, що концерт відбувався у церкві[6]. З того часу духовний концерт "Месія" в цьому ж виконанні проводився в місяці червні традиційно кожного року.

З усіх наведених прикладів бачимо, що церква Святої Трійці була великим духовним та культурно-мистецьким центром Дрогобича. У свою чергу, церковно-хорове мистецтво сприяло облагородженню душ населення міста, зростанню артистичних і виконавських сил, що групувалися при різних установах, церквах, товариствах, "просвітах". У свій час поширений у Європі рух за утвердження й удосконалення концертно-хорових форм знайшов розуміння і підтримку з боку діяльних представників духовенства та діячів музичної культури Дрогобича.

Література:

1. Совяк Петро, Хорове мистецтво Дрогобича//Галицька Зоря. Дрогобич 1993. ч.125 від 25 жовтня. с. 2.
2. Там же
3. Сенеко Марія. Д-р Зенон Нижанковський. Співацьке товариство "Дрогобицький Боян"//Дрогобиччина – земля Івана Франка. Нью Йорк 1973. т.1 с. 640.
4. //На сліді. Львів 1937. Рік другий. ч. 2.
5. //"Боян". Дрогобич 1930. Ч. 2. с. 30.
6. //"Боян". Дрогобич 1930.

Ірина Бермес,
м. Дрогобич

Хори церкви Святої Трійці у XX ст.

На початку XX сторіччя Галичина (у її складі й Дрогобиччина) перебувала під владою Австро-Угорщини, конституційний лад якої дав змогу українцям розвинути свої сили у різних ділянках культурного життя. Значний вплив на процес національного відродження краю мала плодотворна діяльність Греко-Католицької Церкви, яка "...творила ту унікальну духовну інфраструктуру, через яку найширші верстви українського населення ... залучалися до національно-культурного життя і таким чином включалися в загальний процес формування української нації"[1, 21]. Та вже перші роки під владою Польщі (1919-1939рр.) характеризуються посиленням соціального і національного гніту, намаганням знищити духовну опору українства, виразника його національної самобутності – Греко-Католицьку Церкву. Все ж, зупинити український національно-творчий процес, зініційований багаторічною працею греко-католицького духовенства не тільки в рамках церковного, а й громадського життя, було неможливо. При активній допомозі церкви розвивалися школи, "Просвіта", кооперативний та жіночий рух, засівалося "...зерно Божого слова на грунті різних суспільних верств нашого народу"[2, 3]. Саме в період "нищення українства" [3, 133] важливою формою музичного життя у провінції залишалися церковні та аматорські хори. На жаль, нами не віднайдено даних про хор церкви Пресвятої Трійці початку XX ст., який, можемо припустити, діяв на зразок львівських (Святоюрська капела, хори Духовної семінарії, Ставропігійського інституту) і перемишльського осередків українського хорового мистецтва.

Відомо, яке важливе місце у формуванні і вихованні людини належить музиці, про її безпосередній вплив на почуття. "Музика, особливо урочиста, як наприклад, релігійні гімни, виводить нас із кола дрібних щоденних, часто егоїстичних переживань і навіть примушує забувати своє "я". Людина в такому стані розчиняється в світі вічного і безмежного"[4, 162].

У передньому слові до розвідки "Про форми церковних пісень" о.С.Сапрун зазначав: "Церковний спів грекокатолицької св. Церкви – се великий її скарб. Се велика Слава Божа. Церковний спів підносить духа до Бога, зближує вірних до Всевишнього"[5, 3]. Розуміючи значення церковного співу, о. С.Сапрун зумів створити зразковий хор у церковному храмі.

Молодий і повний енергії о. С.Сапрун прибув до Дрогобича 1920р. Цей обдарований ласками Святого Духа чоловік – уродженець с. Рибник на Дрогобиччині, священик, диригент, педагог – спричинився до піднесення культурно-мистецького і релігійного життя міста і регіону. "Творча орієнтація о. Сапруна була ... багатогранною, а в реалізації окремих проектів ... інтенсивною і масштабною. ...Рівновага між теологією і музичністю була вкрай порушена на користь останньої" [6, 11]. З ініціативи о. С.Сапруна, завдяки його організаторським здібностям, у місті постали мішані хори церкви Пресвятої Трійці, "Хор української молоді", "Дрогобицький Боян", чоловічий хор міщанського товариства "Зоря", жіночий хор Учительської семінарії сестер Василіянок та ін. Не применшуючи заслуг цього активного на національно-просвітянській ниві діяча, все ж дозволимо собі відзначити, що однією із найбільших заслуг молодого священика (висвяченого 1921р.) була організація хору церкви Пресвятої Трійці при Василіянському парафіяльному храмі. Не знаємо, коли саме о. С.Сапрун створив цей хор, на жаль, працюючи над цим матеріалом, нам не вдалося віднайти жодних архівних документів. Єдиним джерелом, яким ми могли скористатись, були кілька повідомлень у львівській періодиці 30-х років. Можемо припустити, що хор почав діяти у 20-х роках, коли о. С.Сапрун організував "Хор української

молоді", обійняв посаду диригента "Дрогобицького Бояну" (нагадаємо, що вже у 1922р. "Дрогобицький Боян" під орудою о. С. Сапруна влаштував у місті "Концерт Псалмів").

Перше повідомлення про виступ церковного хору знаходимо у 1937р. З ініціативи о. С. Бараника, пароха й ігумена оо. Василіян, у Дрогобичі відбулося величне свято з нагоди 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим Богоматері покровителькою українського народу. У духовному концерті брали участь провідні хори міста, а саме: хор церкви Пресвятої Трійці під орудою о. С. Сапруна, "Дрогобицький Боян" (диригент Б.П'юрко) та хор української гімназії під проводом М. Іваненка. Твори, відспівані церковним хором "...відзначалися незвичайною прецизією виконання (хористи співали без нот). Незвичайно мило відбивала в тім хорі рівновага голосів. З кожної виконаної точки програми можна було вичути незвичайну дисципліну хорову, яка є заслугою психічної конструкції диригента, що вміє зв'язати зі собою кожного співака і хорову збірноту в одну нерозривну цілість"[7, 10].

5 грудня програма цього концерту духовної музики була виконана у залі Народного Дому сусіднього Бориславa. "Програма свята складалася з 3 частин і була виконана в цілости силами Дрогобича. Виконання програми, як взагалі сама підготовка свята, дуже солідне. Особливо виступ хору під проводом знаного дирігента о. Северина Сапруна робила дуже сильне враження"[8, 9]. Хоча не знаємо, яку програму виконував хор церкви Пресвятої Трійці, все ж високий виконавський рівень його викликав захоплення публіки.

Неординарні мистецькі події відбулися у церкві Пресвятої Трійці в 1938-1939 роках. Тут звучали у виконанні "Дрогобицького Бояну" під орудою Б. П'юрка такі монументальні полотна, як "Stabat Mater" (духовна композиція у 8 частинах для хору, солістів і оркестру), Дж. Россіні і "Месія" (ораторія у 3 частинах для хору, солістів і оркестру на основі Святого Письма), Г. Ф. Генделя (афіші цих величних концертів зберігаються у приватному архіві дрогобичанина п.

Л. Коцана). Майстерне виконання у церковному храмі духовної музики західноєвропейських композиторів перетворилось у справжнє свято не тільки для вірних церкви, а й для всього дрогобицького громадянства. Прилучення слухачів до духовної музики високого ґатунку було вагомим чинником піднесення їх культурного рівня. Принагідно зауважимо, що дохід від кожного з цих концертів був призначений на відновлення парафіяльної церкви Пресвятої Трійці.

Церковний хор церкви Святої Трійці в м. Дрогобичі.
Фото 1935 р. Із збірки П. Сов'яка.

14 травня 1939р. у місті відбулося свято в честь Богородиці за участю "...Марійської дружини пань (провідник о. Я. Сеньківський), ... марійських дружин: Української гімназії (провідник о. П. Куманяк), державної гімназії і всел. шкіл (провідник о. С. Сапрун). ...Відомий церковний хор під орудою о. проф. С. Сапруна відспівав:

Лисенка "Пречистая Діво Мати", Рожнова "Не імами іния помощи", Бортнянського "Скажи ми, Господи", Сапруна "О, спомагай нас". З приводу виступу церковного хору треба сказати, що поза ідеальним зіспіванням, технічною справністю та мистецькою прецизністю цей хор визначається ще одним: це вміле видвигнення молитовних моментів. У найбільш скомплікованих партіях (як фуга в концерті "Скажи ми, Господи") треба признати, що відчувається молитву, а це в релігійній музиці найважніше. Для цього треба не тільки непересічної музичної інтелігенції диригента, але й уміння всеціло панувати над голосовим матеріялом. Тут було одне і друге – і тому цей хор можемо уважати гордощами нашого міста"[9, 11]. Очевидно, така висока оцінка виконавської майстерності хору була ознакою глибинного розуміння церковних творів і духовності як диригента, так і хористів-аматорів, у співі яких відчувалась облагороджуюча сила "позитивних емоцій".

Хор церкви Пресвятої Трійці з успіхом виступав у сусідніх містах. Так, 4 червня 1939р. завітав до Стрия "...з духовним концертом церковний хор з Дрогобича під диригуванням о.С.Сапруна, що вже минулого року здобув собі у нас велике признання своїм репертуаром та його виконанням"[10, 11].

Церковний хор налічував 60 співаків, палких ентузіастів хорової справи. Програма концерту, яка була відспівана у місцевій церкві, складалася з 3 частин: "І. Марійська: 1) Труха: Марійський гимн; 2) Рожнова: Не імами іния помощи; 3) Копка: Небес Царице; 4) Сапруна: О спомагай нас. ІІ. Літургійна: 1) Бортнянський: Символ віри (Д дур); 2) Арнольда: Отче наш (е моль); 3) Архангельський: Милость мира – Ч.6; 4) Турчанинова: Херувимська пісь (ф моль). ІІІ. Концертова: 1) Гайдна: ІІч. з ораторії "Сім слів"; 2) Лисенко: Пречистая Діво Мати; 3) Ведель: Доколі Господи; 4) Бортнянський: Скажи ми Господи.

Хоча хор не диспонує визначним голосовим матеріялом, то все ж прецизією в інтонації, динамічними ефектами і взагалі оригінальністю в інтерпретації вибивається на чоло перших хорів у краю.

Того роду духовні концерти – це велика пропаганда церковної музичної культури. Концерт залишив на приявних в церкві (до тисячі осіб) незаперте враження. Акомпаніювала на фісгармонії під час твору Гайдна "Сім слів Ісуса" мгр. Наталія Котовичівна" [11, 9].

Духовний концерт з такою програмою, серед якої достойно представлена творчість представників "золотої доби" української музики Д.Бортнянського і А.Веделя, основоположника української класичної музики М.Лисенка, яка живилася глибинними коренями рідної землі, поруч творів зарубіжних композиторів і композиторів - аматорів Галичини, мав вагоме значення для усвідомлення власного культурно-національного коріння в період цілеспрямованої денаціоналізації широких кіл українського населення.

На жаль, про діяльність хорів церкви Пресвятої Трійці у період 1940–1950-их рр. нам не вдалося віднайти жодних документів.

У 1946 р. відбувся насильний перехід у православ'я, оскільки влада вважала Греко-Католицьку Церкву "...однією з головних перешкод у реалізації своїх імперських планів знищення духовності і національної ідентичності українського народу"[12, 273]. Знищити Українську Греко-Католицьку Церкву на західноукраїнських землях так і не вдалося: майже 40 років вона перебувала на нелегальному (підпільному) становищі.

Хором "Дев'ятки" у храмі Пресвятої Трійці з 1968р. керував впродовж 20 років о. Микола Юзич – палкий любитель хорового співу, в чиїй особі виявляємо рівновагу між двома статусами – теологічним і музичним, оскільки о. Микола мав і музичну освіту. Протягом року під його орудою діяв жіночий хор, який налічував 20 чоловік, через рік хор поповнився чоловічими голосами (у складі мішаного колективу було понад 40 співаків). Репертуар "Дев'ятки" під проводом о.М.Юзича включав Служби Божі, велику кількість церковних композицій (Богослужебні пісні, Великопістні пісні, Воскресні пісні, Йорданські пісні, Коляди) в укладі Д. Бортнянського, О.

Архангельського, П. Турчанінова, М. Вербицького та ін. Після смерті о. М. Юзича хором впродовж року керував п. Григорій Коваль, який згадує: "Співали в хорі самодіяльні співаки, віддані хоровій справі люди. Найбільш активними були К. Шепітчак, В. Максимів, І. Глубіш. В репертуарі хору було 5 Літургій, всі вони були збірними; церковні композиції Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Чайковського, Г. Давидовського та ін."

З 1963р. у хорі "Одиннадцятки" співала п. Стефанія Короташ. Вона з приємністю згадує роки, коли хором провадив о. Андрій Оршак, згодом Микола Когут. "Під диригентурою М. Когута – талановитого музиканта, який мав гарний тенор, часто виконував сольні партії – хор опанував 3 Служби Божі (повні і збірні), велику кількість літургійних творів Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Кошиця, О. Архангельського, М. Вербицького, Г. Давидовського, Д. Січинського та ін." До найбільших успіхів хору п. С. Короташ відносить виконання "Воскресних канонів" А.Веделя, "Єрусалимської Утрені", "Літургії" М. Вербицького.

Після п. М. Когута, який керував хором "Одинадцятки" більше 20р., регентом працювала п. Віра Добромильська, яка доклала багато зусиль і вміння для підвищення мистецько-виконавського рівня хору.

Очевидці ж пригадують (п. Юлія Чаповська – учасниця хору "Дев'ятки" з 1968р.), що до 1989р. при церкві Пресвятої Трійці діяло 3 хори: один співав Службу Божу о 7.30 год., другий – о 8.30 год., третій – об 11 год. Через відсутність керівника згодом перший хор розпався, частина його учасників перейшла співати у хор "Дев'ятку", інші – у хор при церкві св. Петра і Павла.

З поверненням церкви Пресвятої Трійці 1989р. до рідного конфесійного середовища, активно відродилися її хори: так звані "Дев'ятка" і "Одинадцятка".

Зрозуміло, що діяльність церковних хорів у період 1950-1980 рр. потребує окремого ґрунтовного дослідження, яке повинно спиратись на архівні джерела.

В 1989р. "Дев'ятку" очолила п. Євгенія Бернацька, яка провадила хор впродовж 10 років. Першу Службу Божу "Голос душі" ("Дев'ятка") співав 22 грудня 1989р. Серед 5-ти Літургій, які були в репертуарі хору, найчастіше виконувались Перша Служба Божа (кожної неділі та у святкові дні) та П'ята ("Празнична") – на величні свята церковного року. П.Є. Бернацька згадує: "Розквіт хору припадає на 1991-1997рр. "Голос душі" поповнився прегарними голосами співаків, які мали музичну освіту, в тому числі Р.П.Сов'як, М.І.Бурбан, М. М.Ільчишин, Л.Г.Мудрик, О.А.Кончевич, Н.В.Полюшко, Є. М.Бориславський, Й.І.Вигнанський, В.І.Далекий, Б.Й.Плита та ін. Сольні партії виконували Наталя Полюшко, Марія Магурчак, Кароліна Мисишин, Олег Кончевич, Євген Бориславський. Серед солістів на першому плані голос надзвичайної теплоти барв, душевного щему, природної шляхетності – голос Івана Яковича Довгого". "Серцем чистим і щирим він [І.Я. Довгий – І.Б.] майже кожної неділі виконував соло у "Свят, свят, свят" (слова "Повне небо і земля слави Твоєї"), а у великі свята співав "Отче наш" на фоні хорового супроводу. Співав благально, щиро-молитовно, так що душа світліла в кожного мирянина, благоговійно підносилась до Бога"[13, 4].

Під орудою п.Є.Бернацької "Голос душі" опанував такі полотна:

Навечір'я Різдва Христового;

Навечір'я Просвіщення (Йордан);

Утреня Пасхи – Канон Пасхи;

Єрусалимська Утреня – Канон Єрусалимської Утрені;

Чин вінчання;

Чин похорону;

Чин вечірні.

В репертуарі хору є пісні до церковних свят, велика кількість колядок, щедрівок, як "Не плач, Рахиле", "Радість нам ся являє", "Землю юдейську нічка вкрила" в обробці С. Стельмащука.

Хор "Голос душі" співав Службу Божу в різних куточках Львівщини, зокрема у Гошівському монастирі, в церквах у Грушеві, Волі Якубовій, Ліщні, Рихтичах, Луці, Лімні. Злагоджений, глибоко проникливий, сповнений щирої молитви спів хору "Голос душі" – це частинка щедрої душі його керівника, прекрасного хормейстера – Євгенії Марківни Бернацької.

У рік ювілею Різдва Христового в часі Різдвяної відправи 7 січня 2000р. хор "Голос душі" ("Дев'ятка") виступав у новому складі під керівництвом п.Неоніли Кішкан. Більша частина учасників хору – молодь, музиканти – професіонали, яким під силу виконання складних за композиторською технікою і стилем творів. У репертуарі хору композиції Д.Бортнянського, М. Березовського, А.Веделя, К.Стеценка, О.Кошиця, М. Вербицького, Д.Котка, О.Архангельського та ін. До творчих здобутків хору віднесемо перше на Львівщині виконання "Літургії" І.Соневицького – сучасного українського композитора діаспори. Відрадно, що автор слухав "Літургію" у жовтні 2001р. під час Архисрейської Служби Божої і був приємно вражений злагодженим виконанням, чистотою строю, володінням всіма елементами хорової органіки. Хор "Голос душі" традиційно супроводжує Службу Божу в храмі о 8.30, бере участь у святкових відправах, фестивалях колядок, концертах духовної музики.

Хором "Одинадцятки" з 1989р. керує п.Ірина Захарій. Учасниками хору є співаки-аматори, для яких літургійний спів є джерелом натхненням і потребою самовираження. Пам'ятною для хористів і диригента була перша Служба Божа 26 грудня 1989р. У репертуарі "Одинадцятки" "Літургії" М. Вербицького, І.Заяця, Д.Січинського, М.Федоріва, які виконуються цілим циклом. Хор опанував концерт Д.Бортнянського "Слава во вишніх Богу", "Адажіо" з концерту №24; "Да ісполнятся" А.Веделя," Ангел вопіяше" М.Вербицького. До 1997р. хор виконував практично весь цикл церковних Богослужінь: Молебень до Пресв. Богородиці, Воскресна Утреня, Єрусалимська Утреня, Велике Повечір'я, Канони на свята Різдва, Богоявлення, Благовіщення. Хор виконує пісні до церковних календарних свят.

Хор "Дзвін" ("Одинадцятка") не тільки традиційно співає Службу Божу щонеділі і у дні церковних свят, а й бере активну участь у церковно-громадському житті міста і регіону. П. Ірина Захарій згадує: "Урочистим святом була зустріч Блаженнійшого Кардинала Івана Любачівського у Дрогобичі, де хор "Одинадцятки" виконував з хором "Дев'ятки" Службу Божу М.Вербицького. Пам'ятною була інтронізація Владики Юліана Вороновського, що супроводжувалась співом "Одинадцятки", "Дев'ятки" і дитячого хору "Відлуння". Хор є постійним учасником фестивалю колядок, свята хорової музики на Великдень, конкурсів церковної музики". "Дзвін" співав Служби Божі у Львові, Самборі, Мединичах, Зимній Воді, Угерську, Грушові, Східниці, Рибнику, Новому Кропивнику, Рихтичах, Бориславі, Надвірній. Ветерани хору "Одинадцятки" – сім'ї Кучми, Коваль, Гузіль, Панчак, Глубіш, Копач, Каліщак. Під орудою п.Ірини Захарій, завдяки методам її творчо-організаторської праці, хор підносить свій виконавський рівень, постійно збагачує свій репертуар новими зразками церковної музики.

Хоча рівень виконавської майстерності хорів "Дев'ятки" та "Одинадцятки" в різні періоди пов'язаний з певними об'єктивними обставинами, які торкаються, в першу чергу, якісного їх складу (технічна вправність, вокальні дані тощо), все ж ці колективи мають головну і дуже суттєву ознаку їх успішного побутування у церковному середовищі: особлива духовність хористів, їх відкритість до єднання з Богом, Всесвітом. Ця обставина дозволяє відтворити у співі надзвичайну глибину релігійних композицій, які не потребують прикрас, а тільки – гармонійного душевного стану, який виявляє тяжіння людини до Бога в часі Св. Літургії.

Та чи не найбільшим скарбом нашої церкви є дитячий хор "Відлуння", відомий не лише на Дрогобиччині, в Україні, а й далеко за її межами. Утворений колектив 1991р. з ініціативи п.Надії Бунь, при опіці і підтримці священиків храму. Нині духовним наставником і опікуном хору "Відлуння" є Єпископ Самбірсько-Дрогобицької Єпархії – Владика Юліан Вороновський. У репертуарі хору – дві Божественні Літургії укладу о.В.

Матюка та А.Гнатишина; церковні чини Вінчання, Панахиди; Акафісти до Пресвятої Богородиці, Ісуса Христа, Пресвятої Трійці, Страстей Христових. Хор підготував ряд програм для концертного виконання з духовних творів українських та зарубіжних композиторів, "Концерт колядок", композицію Великодніх гаївок. Західноєвропейська музика представлена в репертуарі хору "Відлуння" Месою № 4 Ш.Гуно.

Незабутньою подією у житті кожного учасника дитячого колективу було благословення Глави УГКЦ Патріярха Мирослава-Івана Любачівського, коли 1993р. хор супроводжував історичне Патріярше Богослужіння з нагоди освячення місця для майбутнього патріяршого Собору у м.Києві.

Хор "Відлуння" – учасник багатьох престижних фестивалів і конкурсів:

Міжнародний фестиваль духовної музики у м.Могильові (Білорусь), 1995р., лауреат ІІІ премії;

Конкурс хорів імені о.Северина Сапруна у м. Дрогобичі, 1997р., гран-прі;

Конкурс Катедральних хорів у м. Нойоні (Франція), 1998р.;

Фестиваль-конкурс молодіжних церковних хорів у м. Києві, 1999р., гран-прі;

Фестиваль "Музика Д.Бортнянського" у м.Києві, 2001р.

Спів українського дитячого церковного хору "Відлуння" лунав у багатьох храмах і концертних залах Європи: Празі, Мюнхені, Парижі, Трієрі, Майнці, Костжині, Гожові Великопольському та ін.

Пам'ятним для хористів був 1998р., коли вони побували на З'їзді греко-католицьких хорів в Угорщині, де своїм співом супроводжували Св. Літургію, давали сольні концерти у містах Дебрецен, Гайдудорог, Марія Повч.

Та найбільш урочистою і зворушливою подією у житті кожного учасника хору "Відлуння" був приїзд в Україну Святішого Отця Івана Павла ІІ у червні 2001 р., коли хор у день зустрічі з молоддю супроводжував Акафіст до Ісуса Христа.

Церковний дитячо-молодіжний хор "Відлуння" церкви Святої Трійці в м. Дрогобичі. 2002 р.

Цей рухомий дитячий хоровий колектив бере також активну участь у мистецькому житті міста.

До успіхів хору "Відлуння" віднесемо також випуск 4 аудіокасет із записами Колядок, Акафісту до Пресвятої Богородиці, Божественної Літургії в укладі А.Гнатишина та ін. Очевидно, саме плідна діяльність дитячого хору при церкві Пресвятої Трійці є підтвердженням того, що у майбутньому ми не втратимо здатність розуміти велич і значення духовного мистецтва і не матимемо труднощів у сприйнятті і відтворенні цього пласта української культури виконавськими колективами.

Ця спроба екскурсу в історію діяльності хорів церкви Пресвятої Трійці дозволяє констатувати, що впродовж XX ст. у Дрогобичі Св. Літургія супроводжувалася співом при активній підтримці священиків Церкви. В усі часи цей спів підносив духовний рівень українського народу, підтримував його Віру, Надію й Любов на ниві служіння Богові та рідній Вітчизні.

Література.

1. Паславський І. Українська інтелігенція і церковна традиція .- Львів: Логос, 1993 .- С.21.
2. Баранецький М. Спомин про релігійно-народне життя Дрогобиччини в першій половині XX сторіччя .- Літопис Бойківщини .- 1975 .- №32 .- С.3.
3. Кедрин І. Життя – події – люди .- Нью-Йорк, 1976 .- С.133.
4. Ващенко Г. Виховний ідеал .- Полтава, 1994.- С. 162.
5. Сапрун С. Про форми церковних пісень. Рукопис. ЦДІА у Львові, фонд 406, опис 1, справа 66, аркуш 70-88.
6. Зелінський О. Романтика дії //Шнерх С. Незмовкна пісня .- Львів: ТеРус, 2001 .- С.11.
7. Дописи. Дрогобич. Великий духовний концерт у 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим Богоматері Покровителькою українського народу //Діло .- 1937 . - Ч.282 .- 22 грудня .- С.10.
8. Величаве свято в Бориславі //Гомін краю .- 1938.- Ч.3 .- 1 січня .- С.9.
9. Максимович А. Дописи. Дрогобицька Марійська академія //Діло .- 1939.- Ч.121 .- 31 травня .- С. 11.
10. Церковний хор з Дрогобича у Стрию //Діло .- 1939 .- Ч.121 .- 31 травня . - С.11.
11. Духовний концерт //Діло .- 1939 .- Ч.155 .- 11 липня .- С.9.
12. Попп Р. До питання про ліквідацію греко-католицької церкви на Львівщині (1944-1946рр.) //Дрогобицький краєзнавчий збірник .- Вип. 4 .- Дрогобич: Вимір, 2000.
13. Герета М. Коли душа піснею сповнена //Галицька зоря.-2002 .- № 92 .- 8 листопада .-С.4.

Роксолана Косів

Церковні хоругви з образом Трійці та Успіння Богородиці 1880-1900-х рр. зі збірки Національного Києво-Печерського заповідника

У той час, коли про збережені церковні хоругви із західноукраїнських земель можна говорити починаючи з кінця XVI ст., такі пам'ятки із Центральної та Східної України, наскільки нам відомо, не представлені творами, які можна б датувати ранішим часом, ніж середина XVIII ст. Тому дві парні хоругви зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – КПЛ) є цікавими з огляду на стиль виконання, характер іконографії та композицію, оскільки ілюструють певні, відмінні від галицьких, тенденції мистецької школи.

Наприкінці XIX – на початку XX ст., виконання церковних хоругов було у руках приватних майстрів, ремісничих артілей та монастирських осередків. Однак серед збережених тогочасних творів переважають хоругви невисокого фахового рівня, характер живопису яких позначений рисами примітиву. Зображення, як правило, були копіями визначніших мистецьких пам'яток, не обов'язково українського походження. Інтерпретувалися твори як західного малярства, так і композиції, виконані в академічному стилі, характерному для російського іконопису того часу. Значно менше церковних хоругов цьому періоду демонструє оригінальні варіанти вирішення.

Пара церковних хоругов зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника представляє цікавий спосіб виконання зображення, композиційного і тех-

нічного вирішення (Інв. № КПЛ Ж1287. Розмір 127х75 см; Ж1115. Розмір 152х85 см. Місце походження не відоме. У 1948 р. повернені з Німеччини [1]). Хоругви однакові за композицією та технікою виконання. Їхнім тлом є оксамит, який первісно був тепло-зеленого відтінку, на що вказують фрагменти тканини під поперечками та ґрунтом, який осипався (тепер тканина рудого відтінку). Форма хоругов типова для тогочасних таких творів з Чернігівщини, Волині та Київщини (на Галичині вона зустрічається рідше). Це видовжений по-вертикалі прямокутник з трьома однаковими вирізами заокругленими знизу. Очевидно, ця форма була поширеною у таких пам'ятках раніше. З відомих нам церковних хоругов XVII ст. збережено два твори з Лемківщини та Галичини, що мають чотири подібні вирізи знизу. Конфігурація низу церковних хоругов XVII – XIX ст. є доволі різноманітною. Домінують три вирізи, причому інколи декоративно профільовані, з яких середній – ширший, рідше зустрічаються два (пара церковних хоругов невідомого походження останньої треті XVIII ст. зі збірки Київського державного музею українського народного мистецтва) або чотири однакового розміру і конфігурації.

Фігуративний живопис хоругов з КПЛ характеризується тенденціями історизму. Тут прочитуються класицистичні принципи малярства у поєднанні з прагненням до стилізації форми у неовізантійському стилі (характер драпування шат апостолів). Ці склектичні тенденції поширилися в українському ікономалярстві з останньої чверті XIX ст. На одній із хоругов зображено сцену Успіння Богородиці, на звороті – князя Олександра Невського. Друга хоругва, відповідно на різних сторонах, має зображення Новозаповітньої Трійці та св. Георгія. Вони закомпоновані в орнаментальні картуші овальної форми, по кутах яких зображено голівки ангелів. На чотирьох нижніх вирізах закомпоновано фігури апостолів у повен ріст. Під сценою Успіння зображено апостолів Филипа, Андрія та Юду (Тадея), під образом Олександра Невського – апостола Павла (?), Симона та Якова, під зображенням Новозаповітньої

Трійці апостолів Варфоломія, Івана Богослова та Петра, і під образом св. Георгія – апостолів Павла, Матея і Фому.

Церковна хоругва Успіння Богородиці
1880 – 1900-і роки.
Походження не відоме. КПЛ.

Колорит зображення хоругов побудований на зіставленні зеленкавих та червоних кольорів з вкрапленням синіх та коричнево-охристих. Стилістика живопису та характер іконографії позначені манерою київської живописної школи останньої третини XIX – початку XX ст. Хоча місце походження та первісне (до вивезення) місце зберігання цих хоругов не відоме, є підстави пов'язувати їх належність до церков Києво-Печерської лаври. На це, зокрема, вказує характер іконографії обох пам'яток. На одній хоругві основним образом є Успіння Богородиці. Його іконографія відтворює чудотворну ікону Успенського собору лаври [2], яка насьогодні відома у гравюрних і іконописних копіях XVII ст., зокрема, за гравюрою І. Щирського 1686 р. [3]. Типовим для цієї ікони є видовжений по-горизонталі формат та дві базилікоподібні будівлі розміщені майже симетрично по боках за апостолами. Крім

того, усипальне ложе Марії має характерну деталь: двері, що символізують ковчег Заповіту. Тут підкреслюється паралель між Богоматір'ю – «одушевленим храмом, вмістилищем Бога невмістимого» (Акафіст), та підкреслюється ідея Богородиці – Премудрості. Ця деталь є ніби відповіддю на вчинок Афонія, який хотів перевернути ложе з тілом, невірячи у Богоматеринство Марії (за що йому архистратиг Михаїл відрубав руки). Остання сцена (апокрифічного походження) була поширенішою в українській іконографії Успіння Богоматері. Майстер, що виконував рисунок чудотворної печерської ікони на хоругві, зіткнувся з проблемою розміщення горизонтальної композиції у видовженому по вертикалі овалі, через що апостолів довелося перемістити за і перед ложем Марії. Опущене тут зображення ангелів, які на іконі вміщені обабіч постаті Христа з душою Марії. Безперечно, зображення чудотворного печерського Успіння на хоругві,

Церковна хоругва О.Невський. 1880 – 1900-і роки. Походження не відоме. КПЛ.

про яку мова, ще не аргументує належність цієї пам'ятки до церков Печерської лаври (відомо, зокрема, що ікона такої іконографії кінця XVII ст. походить з церкви Різдва Христового у Києві [4]), хоча, як правило, на хоругві вміщувався патрональний образ церкви чи празник, якому вона посвячена. Тому те, що чільним образом на другій хоругві є Новозаповітня Трійця, могло би вказувати на належність цієї пари хоругов Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської Успенської лаври. У стінописі цієї церкви, що відноситься до першої половини XVIII ст., образ Новозаповітньої Трійці зображений аж тричі на склепінні нави та в консі апсиди. Зображення Новозаповітньої Трійці в куполі українських храмів появилося досить пізно – наприкінці XVII – на початку XVIII ст. – замінивши традиційне зображення «неба», яке найчастіше символізував образ Христа Пантократора в оточенні небесних сил, хрест чи події з життя Христа (Вознесіння, Богоявлення, Зіслання Святого Духа). Однак вже з цього часу образ Новоза-

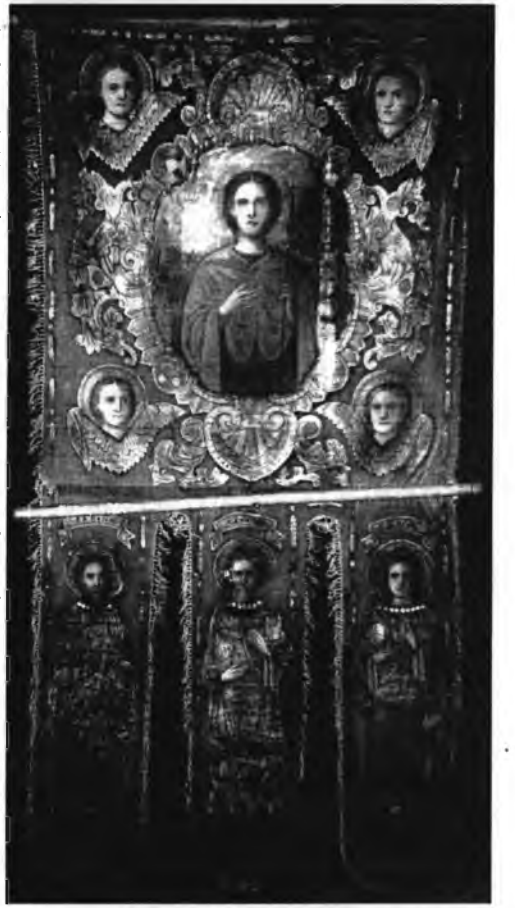
Церковна хоругва Новозаповітня Трійця. 1880 – 1900-і роки. Походження не відоме. КПЛ.

повітньої Трійці у куполі (в різних іконографічних варіантах) дістав поширення в українських храмах, про що, зокрема, свідчать стінописи Троїцького собору Густинського монастиря кінця XVII ст. [5, 175-179] та Успенського собору Києво-Печерської лаври XVIII ст.

Образ Новозаповітньої Трійці у варіанті зображення сидячих обабіч Отця і Сина, над якими Святий Дух у виді голуба (іконографія західного походження, відома ще з романського періоду [6, 82-84]) на українських хоругвах є рідкісним (нам не відомі збережені такі пам'ятки XVIII ст., і лише кілька творів XIX ст.). Тому, припускаємо, що це зображення на хоругві не було випадковим, а пов'язувалося із храмовим празником церкви, до якої вона призначалася.

Також слід звернути увагу на те, що на нижніх вирізах цих хоругов є зображення 12 апостолів (по три на кожній стороні). Ніде більше нам не доводилося бачити зображення апостолів на цих кінцях. Можливо таку іконографію хоругов з КПЛ можна пов'язувати з програмою купольного простору українських храмів. У барабані купола, нижче образу Трійці на його склепінні, в Успенському соборі печерської лаври було зображення 12 апостолів (що закладено ще програмою стінопису візантійських храмів). У Троїцькій надбрамній церкві між вікнами барабану вміщено вісім святителів. Не відомо, чи на хоругвах спеціально був відтворений фрагмент традиційного храмового стінопису і хто був його ініціатором, однак паралелі тут помітні.

Характер зображення фігур апостолів відрізняється схематичністю. Вісім із них представлені зі закритою книгою, спосіб драпування шат і розміщення кистей рук повторюються. На усіх сторонах крайня постать апостола зліва також подібна, що наводить на думку про те, що майстер користувався одним прорисом. Однак, більшою виразністю наділені обличчя, де спостерігається як вікова різниця, так й індивідуальні риси. Спосіб моделювання кистей і ликів усіх персонажів виказує руку доволі вправного маляра.



Церковна хоругва. Св. Георгій. 1880 – 1900-і роки. Походження не відоме. КПЛ.

Зворот хоругов містить поясні образи воїнів св. Георгія і давньоруського князя Олександра Невського. Зображення останнього особливо поширилося в українському іконописі другої половини XIX ст. на Центральній та східній Україні, очевидно, не без російського впливу. Треба також зазначити, що у 1742 – 1744 роках був розписаний зовнішній фасад Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Серед зображених великих князів Київської Русі тут також був уміщений образ Олександра Невського (його ж зображення, у виконанні Васнєцова, є на стовпі підпружної арки Володимирського собору в Києві (1880-і роки). Як зазначає Ф. Уманцев, останні поновлювальні роботи зовнішнього стінопису Троїцької церкви здійснювалися у 1881–1883 роках. У 1900 – 1901 роках, за пропозицією церковної влади старий живопис було замінено новим, більш сучасним (у 80-х роках XIX ст. було також наново розписано Успенський собор лаври) [7, 180, 189, 391]. Припускаємо, що ці крайні дати 1880 –

1900-і роки визначають період виготовлення пари хоругов з КПЛ.

Друга половина XIX ст. в українському іконописі позначена пануванням історичних стилів та еклектики. Під кінець століття під впливом західного мистецтва зароджуються тенденції стилістики модерну, у якому також існували ретроспективні течії. Треба зауважити, що у той час, коли зображення на хоругвах, про які мова, виконані в класицистичній манері з неовізантійськими елементами, орнаментика картуша, у який вони вписані, містить мотиви ренесансу та бароко. Картуш симетричний відносно вертикальної осі. Його верх і низ утворюють мотив віялоподібної мушлі або стилізованої пальметки, типової для ренесансного стилю, натомість пишні акантоподібні завитки по боках мають паралелі з орнаментикою бароко.

Привертає увагу нетрадиційна техніка виконання хоругов. Зображення намальоване на полотнищі хоругви олійними фарбами по грунті. Орнаментальний картуш, крила ангелів та шати апостолів золочені. Лише окремі деталі підкреслені червоним, синім та зеленим кольорами, які акцентують увагу. В обрамленні крил ангелів та одягу апостолів використано «перловий» декор. Рисунок драпування шат, фактура крил ангела та елементи орнаменту наведені темним графічним контуром. Візуально ця техніка виконання імітує гаптування металевими нитками, яке утворює подібну площину локального золотого чи срібного (однак фактурного) тла, на якому темним шовком наведений рисунок. Традиції трудомісткої гаптувальної техніки у церковних тканинах з середини XIX ст. помітно заникають. Її замінили фабричні золототкані стрічки, а, передовсім, витіснив живопис, і зокрема, золочення чи срібнення по грунті. Як наслідок, появилася типова для хоругов XIX ст. техніка виконання всього зображення хоругви на окремих по рисунку прогрунтованих площинах. Цікаво, що ця техніка виникла у колі майстрів Наддніпрянської України, де у XVIII ст. були сильні традиції літургійного шитва металевими нитками. На Галичині зображення церковних хоругов виконувалося, як правило на повністю загрунтованому полотнищі.

Очевидно, в монастирських осередках у XIX ст. ще деякий час зберігалися традиції техніки шиття металевими нитками чи аплікації металевих стрічок, у той час, коли основне зображення хоругви виконувалося у техніці олійного живопису. Це підтверджує кілька збережених пам'яток виконані у такій техніці. Досить типовим таким прикладом є церковна хоругва XIX ст. зі зображенням Богородиці з Ісусом (у іконографічному типі Казанської) та Воскресіння (походження не відоме. Зберігається у Національному музеї у Львові Інв. № І.1248), яка має гаптовані зображення ангелів та орнаменти на нижніх вирізах. Подібного типу пам'ятки відомі також у виконанні київських майстрів [8].

Композиція, стилістика і техніка виконання пари хоругов з КПЛ знаходять перегук ще з кількома такого типу пам'ятками кінця XIX ст. Тут важко стверджувати, чи саме ці київські хоругви

Церковна хоругва.
Св. Миколай. Кінець XIX ст.
м. Остер Козелецького р-н.
Чернігівської обл. Музей народної архітектури та побуту України у Києві

були прототипом для подібних пам'яток. Очевидно, що ні. Близький принцип композиції, виконання зображення, обрамлення має пара церковних хоругов зі збірки Історичного музею в Сяноку, які походять із церкви у с. Пантна (сучасна Польща. Інв. № MHS/S 3855; 3854 [9]). На одній хоругві в овальному медальйоні, який підтримують ангели, зображено Воскресіння та св. Пантелеймона, на другій – у такому ж обрамленні Богородицю Казанську та Богоявлення. Подібну манеру виконання має хоругва зі зображенням Різдва Христового та Богородиці Одигітрії, що походить з церкви у с. Тирява Волоська що також на Лемківщині (сучасна Польща. Історичний музей в Сяноку. Інв

Фрагмент церковної хоругви. Кінець XIX ст. с. Тирява Волоська (біля Горлиць, Лемківщина). Історичний музей в Сяноку (Польща).

№ MHS/S 3842) [10]. Ще одна хоругва що характеризується цим принципом виконання походить з м. Остер на Чернігівщині (зберігається в Музеї народної архітектури та побуту України у Києві. Інв. № ЦН 338). Подібна до них пам'ятка без вказаного місця походження репродукована в Ілюстрованому каталозі церковного відділу Всеросійської виставки в Києві у 1913 р. [11, 13]. Усі перелічені хоругви датуються 1880 – 1900-ми роками. Різні авторські почерки та широкий ареал місця знаходження цих творів ставить під сумнів їх походження зі спільної майстерні. Однак, виникнення такого композиційного укладу церковної хоругви пов'язуємо з київською малярською школою. Використання церковних хоругов, у манері письма яких прослідковуються прийоми неовізантійського стилю, на території Лемківщини підкреслювало приналежність громади до східного обряду. Згадані три пам'ятки з Лемківщини на тлі інших тогочасних таких творів вирізняються відмінною манерою письма та композицією загального зображення, що також свідчить про їх виконання не в цьому регіоні.

Таким чином, пара церковних хоругов з КПЛ виявляє окрему стилістичну течію, поширену у виконанні таких творів наприкінці XIX – на початку XX ст. Поряд із домінуючою кількістю хоругов ремісничої академічної манери живопису, або хоругвами у стилістиці малярського примітиву, ці пам'ятки вирізняються зверненням до історичних стилів. На характері моделювання образів тут позначилася манера живопису, поширена у колі тогочасних київських майстрів, яку, зокрема, представляють розписи Володимирського собору в Києві 1880-х років.

Література:

1. Ці дані почерпнуті з Інвентарних книг Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Автор статті вдячна працівникам музею за можливість ознайомитися з пам'ятками.

2. Про легенду, згідно з якою Константинопольська Влахернська Богоматір послала ікону в у Київ, згадується у Києво-Печерському патерику, однак скоріш за все це не був образ Успіння Богоматері. Про це див.: Толочко О. Влахернська легенда у Києво-Печерському патерику і Кловський Степан-

чип монастир // Археологія, 1991. -- №2; Пуцко В. Печерська ікона «Успіння Богородиці»: легенда і дійсність // Родовід, 1994. -- № 9; Фоменко В. До питання про храмову ікону Успенського собору Києво-Печерського монастиря // IV Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство. – Одеса-Київ, 2001. – Кн.2; Этингоф О. Иконография Богоматери в византийском искусстве XI – XIII вв. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 144-145.

3. Репродуковані: Шедеври українського іконопису XII – XIX ст. Альбом. / Упор. Членова Л. – Київ: Мистецтво, 1999. – іл. 41; Україна: Скарби музеїв і заповідників. Путівник. – Київ: Чорлі, 1997. – С. 38. Ця ж ікона представлена на гравюрі майстра Федора з Євангелія київського друку 1697 р. Репродукована: Степовик Д. Українська графіка XVI – XVIII століть: еволюція образної системи. – Київ: Наукова думка, 1982. – С. 146.

4. Шедеври… – с. 96.

5. Уманцев Ф. Настінні розписи в мурованих спорудах. / Монументальний живопис. // Історія українського мистецтва в шести томах. – Київ: АНУРСР, 1968. – Т. 3. – С. 175-193; його ж: Троїцька надбрамна церква Києво-печерської лаври. – Київ: Мистецтво, 1970. – С. 195.

6. Овсійчук В. Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 392 с.

7. Уманцев Ф. Настінні розписи…

8. Про ці пам'ятки див. Косів Р. Українська гаптована хоругва: історичний контекст розвитку, стилістичні та технічні особливості // Вісник ЛАМ. – Львів: ЛАМ, 2001. – С. 92-101.

9. Автор статті вдячна п. Катажині Вінніцкі завідувачу Відділу іконопису Історичного музею в Сяноку за можливість працювати у фондах музею.

10. Нова церква св. Параскеви у с. Тирява Волоська була побудована у 1900 р., очевидно цим часом слід датувати хоругву, яка звідти походить. (Тепер ця церква не існує. Див. Іванусів О. Церква в руїні. Загибель українських церков Перемиської єпархії. – Гонг Конг: вид. Св. Софії релігійного товариства українців католиків Канади, 1997. – С. 324.).

11. Илюстрированный каталог церковного отдела на Всероссійской выставке 1913 г. в Киеве. – Киев, 1913. – 31 с.

Мирослав Рудко,
Дрогобицький державний
педагогічний університет імені Івана Франка,
м. Дрогобич

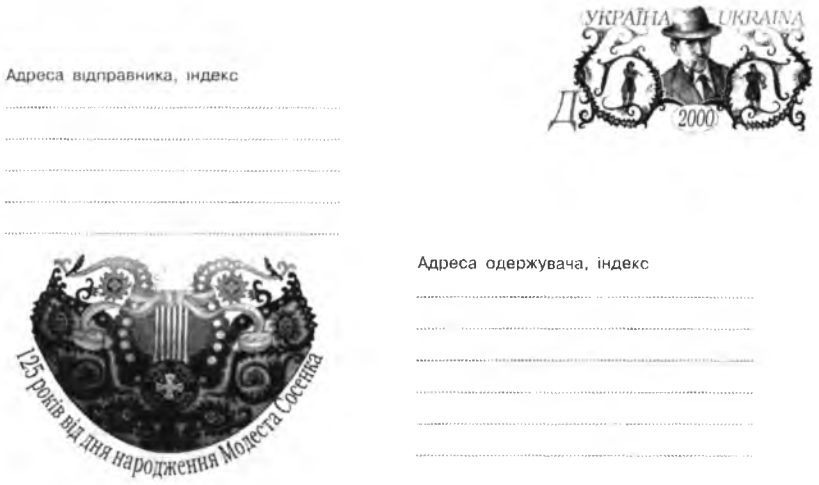
Пресвята Трійця у філателістичному забарвленні

Зшестя Святого Духа на апостолів відзначаємо у День Трійці, що є одним із найбільших християнських свят. Трійця – це один Бог в трьох особах. Композицію Пресвятої трійці утворюють троє ангелів. Три перші дні тижня Трійці в народі називають Зеленими святами. Тоді житло прикрашають гілками і встеляють пахучим зіллям. Вони, як ознака життя, стали символом життєдайності Святого Духа. Як навесні природа оживляється зеленню і квітами, так і свята Церква та її вірні оновляються силою Святого Духа. Про цей великий празник сказано багато і написано чимало трактатів. Але ця тема є невичерпною і завжди матиме нові, доповнюючі тлумачення.

Ми ж робимо спробу підійти до стислого викладу популярної та цікавої проблеми через засоби філателії, наскільки це можливо. Йдеться про поштові марки, конверти та листівки з марками, а також спеціальні поштові штемпелі.

Після перегляду каталогів мініатюр ми побачили, що перше зображення Святої Трійці зустрічається, за нашими відомостями, на болгарській марці 1977 року з відтворенням Старозавітньої Трійці з ікони XVI ст. (Софія). Образ Трійці можна побачити також на поштовому блоці СРСР 1988 р. (тираж 1 млн.) за іконою новгородської школи кінця 15 ст-поч 16 ст., написаної для Софійського собору. Це був період так званої перебудови.

Після розвалу СРСР помітні істотні зрушення. У 1991 виходить поштова мініатюра із сюжетом ікони, приписуваної



Пам'ятна листівка до 125-річчя від дня народження М Сосенка.

художникові А Рубльову (1961 р.) . Цей образ Святої Трійці походить із Тройце-Сергієвської лаври, засновником якої був Сергій Радонезський (1321-1391). Сергієвський монастир у Загорську видно на марці СРСР 1978 р. Троїцький собор було збудовано за дуже короткий час (1422-1423).

Пошта незалежної України зробила висвітлення цієї теми досить актуальним: у 2001 році видано кольорову поштову марку з фрагментом ікони „Свята Трійця" в обрамлення вікна з зеленого листя та квітів, а по обидві сторони намальовано юнака і дівчину в народному строї з символікою Зелених свят. Зображення Трійці у вигляді трьох ангелів намальовано також на берегах поштового блоку України 2000 р. „2000-ліття християнства". У цьому році вийшов художній конверт „З днем Святої Трійці" з загальновживаною маркою.

Ілюстративним матеріалом можуть служити також спеціальні поштові штемпелі. Саме такі використовувалися торік із нагоди празника Зшестя Святого Духа в Слов'яногірську Донецької області, а також у Горлівці, Маріуполі та Слав'янську. На

відтисках штемпелів бачимо контури храму й монастирського комплексу й зображення трьох ангелів. Над ними написано слова вітання „З днем Свято.ї. Трійці". Внизу подано інформацію про дату і місце проведення спецпогашення: „18.06.2000. Слов'яногірськ 1 Донецька обл." Комплекс споруд Святогірського монастиря знаходиться в 40 км. від Слав'янська, на правому березі річки Північний Донець. Його засновано в 17 ст. на високих крейдяних скелях.

Поштова марка. Ікона Свята Трійця. XV-XVI ст. Новгородська школа.

Коли було пущено в обіг знак поштової оплати „Пресвята Трійця", то в Києві на поштампі використовувався 15 травня 2001 року поштовий штемпель першого дня. Під час храмового празника в Слов'яногірську 3 червня того ж року кореспонденцію гасили спеціальним штемпелем "День Святої Трійці", на якому бачимо церкву і комплекс будівель монастиря на стрімких скелях.

Безпосереднє відношення до теми мають також храми, побудовані на честь Святої Трійці. Найстаршу Троїцьку надбрамну церкву відтворено на конверті 1986 року з маркою і на двох поштових листівках із маркою 1988 і 1989 рр. Цей храм є дуже цінною пам'яткою архітектури давньокиївської, що збереглася до наших днів. Позолочений іконостас, ікони та розписи стін виконано в стилі бароко[1].

Шедевр народної архітектури—Троїцький або "Козацький" собор, збудований народним майстром Яковом Погребняком у 1773-1778 рр. у Новоселиці (тепер Новомосковськ Дніпропетровської обл.), маємо можливість побачити

Поштова марка України. Свята Трійця. 2001 р.

на марці України , авторському конверті без марки 1996 р. і на двох художніх конвертах. Саме про цей храм йдеться у славнозвісному романі „Собор" Олеся Гончара (ков. Без марки 1998 р.)

У цьому храмі, на думку мистецтвознавця В. Логвина, втілено „не тільки естетичні уподобання запорозького козацтва, а й традиції народної архітектури Слобожанщини"[2]. Собор у Новомосковську є вершиною українського дерев'яного будівництва. Дев'ять гранчастих башт з трьома заломами кожна надають будівлі надзвичайно мальовничого і величного вигляду. Висота храму сягає 37 метрів. Розмахом висотнорозкритого простору дев'яти бань, з'єднаних між собою за допомогою величезних фігурних арок-вирізів, інтер'єр церкви не має собі рівних. Сам іконостас, правда, не збагачує інтер'єру, оскільки він пізніших часів і в ньому втрачено мистецькі якості[3]. Але це єдиний в українському дерев'яному будівництві приклад дев'ятикамерної церкви з дев'ятьма банями, а її перебудова у 1888 році., модернізація негативно відбилася на архітектурі будови[4].

Святотроїцький собор Луцька постає перед нами на художньому конверті 1995 року.

Троїцький монастир м. Корець на Рівенщині, що складається з комплексу споруд 17-19 століть, видніється на конвертах 1994 і 2000 рр. Сама ж Троїцька церква була побудована в 1620 р. і перебудована у 1863-1890 рр. (Спецштемпель 1995р.)

Невід'ємною складовою частиною Святої Трійці є Святий Дух. Пам'ятку народної архітектури 16 ст. — церкву Святого Духа в Рогатині — можемо побачити на художньому конверті без марки і на спеціальному поштовому штемпелі

Поштова марка. Троїцький Собор у с. Новоселиці. Пам'ятка дерев'яної архітектури XVIII ст.

1989 р. з нагоди 800-ліття міста. Різьблений позолочений чотирьохярусний іконостас та живопис виконані в 1648-1650 рр. Іконостас, як і храм, належать до найдавніших і найвизначніших творів українського мистецтва.

Святодухівський Собор 1738-1744 рр. у Ромнах можна побачити на художньому конверті з маркою 2002 року. Висота з хрестом сягає 36 м. Іконостас належить до „визначних пам'яток мистецтва": займає усю ширину храму, а у висоту сягав підвіконня в центрі бані, здіймався від підлоги аж до основи бань[5].

На марці Росії 1994 року перед нами відкривається споруда Троїцького (Ізмайловського) собору в Санкт-Петербурзі.

Видання художнього поштового конверта з маркою із зображенням храму Святої Трійці передбачає план випуску на 2002 рік.

Катедральний собор Святої Трійці також маємо в Дрогобичі. Чи відзеркалений він у філателії? Признаємося, що прямого висвітлення тут він не знайшов, але опосередковане відношення має. У чому ж це виявляється? Нагадаємо, що іконостас цього храму, роботи рук львівського різьбяра А. Сабарая і дрогобицького майстра Голембійовського, розмалював знаний мистець М. Сосенко (конв. І СПШ 2000 року), а перший екслібрис для тутешньої монастирської бібліотеки при церкві виготовив брат Б. Лепкого (конв. 1997 р.) Андрій.

Як нам здається , на увагу заслуговує поезія Левка Лепкого „Колись дівчино мила...” про те, як його кохана під час його служби в Українських Січових Стрільцях повінчалася з іншим у цій церкві. За шлюбною церемонією сповнений переживань сам поет.

Дрогобицька церква Святої Трійці згадується в повісті І. Франка „Борислав сміється”: „Була неділя... В церкві Святої Трійці... дяки гриміли хвалу Божу. А напроти церкви, на нужденнім дрогобицькім бруку, під муром, сиділи купами ріпники в просяклих нафтою сорочках та подертих кахтанах, ждучи, аж скінчиться хвала Божа”[6].

Наш катедральний храм Святої Трійці відтворений на декількох непоштових листівках, частина з яких, безумовно, пройшла пошту і може бути цікавим матеріалом не тільки для колекції, але й для експонату. А такі, сподіваємося, будуть.

Зелені свята здавна вважаються великим празником. До нього люди готувалися колись заздалегідь і старанно. Кожен регіон України мав свої усталені традиції та звичаї, які збагачували загальнонаціональну скарбницю ритуалів народних свят, поповнювали і живили криницю духовності народу. Зараз усе це відновлюється. Пошта України засвідчила це випуском у 2001 р. поштової марки з показом одягу до Зелених Свят, який носило доросле населення Київщини.

Напрошується висновок, що філателія має чималі потенційні можливості в царині висвітлення духовного багатства українського народу і широкого залучення до цієї архиважливої справи молоді.

Література:

1. Памятники истории и культуры Украинской ССР. К.: Наукова думка. 1987. с.41.

2. Логвін Г.Н. По Україні. Стародавні художні пам’ятки. К.: Мистецтво 1968. с. 448.

3. Там же. С. 450-451.

4. Юрченко П.Г. Дерев’яна архитектура України. К.: Будівельник 1970. с.129.

5. Памятники истории и культуры... с.228.

6. Франко Іван. Оповідання. Борислав сміється. К.: Дніпро 1989. с.354.

Петро Зборовський,
старший науковий працівник історико-етнографічного музею,
м. Самбір

Іду на свічу

Іти на свічу - цікавий варіант заздоровної чи заупокійної служби в церквах, який зберігся в селі Комарники на Турківщині.

Від найдавніших часів люди наймають в церквах заздоровні чи заупокійні служби. Заздоровні служби наймають тоді, коли хтось з родини чи інших близьких людей хворіють, і їм загрожує серйозний розлад здоров'я. Тоді рідні, а інколи і друзі наймають відповідну службу і з допомогою священика й усіх молящихся у храмі просять у Бога направити здоров'я хворих. Заупокійна служба наймається тоді, коли пішов з життя хтось з рідних чи друзів, а також на спомин про раніше померших людей. На цій службі родина й усі хто моляться у храмі з допомогою священика просять у Бога, щоби він прийняв душу померлого і дарував йому перебування у Царстві небесному.

Правдива давня свіча. с. Комарники

На усіх службах, які відправляються в церквах завжди запалюють свічки, вогонь яких символізує життя і сприяє щирості молитви до Бога. У Комарниках на заздоровних і заупокійних службах світять великі свічки. Розмір цих сві-

чок сягає 2 метрів, діаметр 15 - 20 см. Ці свічки виготовляються в такий спосіб:

Ґазда купує в церкві свічковий віск. Скликає чоловіків з родини й сусідів до десяти, а часом і більше осіб. Віск розігрівають у великій посудині, а потім на стіл кладуть дошку довжиною понад 2 метри й шириною не менше 40 см. Віск є гарячий. Його рівномірно розливають по дошці. Коли він прохолоне, а відтак і затвердне, ґазди стають в ряд, щільно один до одного і розминають його руками, і мнуть його доти, поки він від температури людських рук не стане м'яким. Як віск розм'якне, його рівномірно розгладжують по дошці, а жони тим часом виготовляють з лляного повісла досить широкій гніт, укладають його посередині воску і чоловіки сукають свічу, надаючи їй рівної форми і товщини. Коли свіча твердне її несуть до церкви. Свіча велика і тяжка, а нести часом треба далеко, то її несуть на плечах один, а то і два ґазди. Свічу посвячують на одному з 12 рокових свят, після чого вона вважається помічною. Щоби свіча не деформувалась від тепла, вздовж неї кладуть 3-4 дерев'яні рейки з різних боків, обмотують полотном, прикрашають патрицями й квітами, - і так заносять до храму, коли йде служба. Біля престолу свічу тримає той, хто замовляв службу.

Коли відправляється заздоровна чи заупокійна служби, в церкві горять 6 великих свічок по три ліворуч і праворуч від престолу, а ті, хто найняв такі служби ставлять свої свічки перед престолом. їх може бути кілька. Коли скінчилась служба, свічки гасять і заносять до дзвіниці. Відтепер така свічка стає власністю церкви і її може купити хтось інший. Вартість 2 метрової свічки - 20 гривень. Вживані, а відтак і менші за розміром свічки коштують 15 чи 10 гривень.

Зараз по хатах свічки вже не сукають, їх виготовляють в церкві різних розмірів і продають. Розмір свічки символізує рівень матеріальних можливостей тих, хто їх купує, і рівень поваги до тих, за яких наймають службу. Кели люди йдуть на заздоровну чи заупокійну службу то кажуть: "Іду на свічу".

Такий звичай колись був і в інших селах Турківщини, зокрема в Бітлі, Сигловатому, Гнилі (Карпатському), Либохорі, а зараз зберігся лише в Комарниках.

Ярослав Ольховий

Спогад про повернення храму Пресвятої Трійці м. Дрогобича в лоно УГКЦ

Ішов буремний 1989 рік. На тлі масових мітингів, походів і демонстрацій з гострих проблем громадсько-політичного, економічного та культурного життя, які потрясали підвалинами комуністичної імперії у цьому році, напередодні її остаточного розвалу, особливої напруги і гостроти набув рух віруючих греко-католиків за відновлення своїх прав і повернення незаконно привласнених атеїстичною владою храмів та церковного майна. В усіх селах, містах та містечках Західної України, де до сумносвісного лжесобору Греко-Католицька Церква була основним провідником духовності і водночас захисником національних інтересів місцевого українського населення, відбувались стихійні відправи – Богослуження і молебні під відкритим небом, які неодмінно закінчувалися висуненням справедливих вимог щодо відновлення у правах і зняття офіційної заборони з ниймасовішої за тодішніх умов греко-католицької конфесії.

Незвичайного розголосу у цьому відношенні набуло шестимісячне голодування віруючих греко-католиків у Москві на Арбаті, яке підняло на загальносвітову видноту існування животрепенної проблеми багатомільйонної конфесії наших віруючих, саме існування якої перед тим всеціло заперечувалося атеїстичною владою. Подібні масові процеси-походи, мітинги і демонстрації захопили теж і віруючу громадськість м. Дрогобича. Особливого поширення і масштабності вони почали набувати тоді, коли до велелюдних відправ з нагоди відзначення ювілейної дати 1000-ліття Християнства в Україні долучилися поминальні богослужіння на могилах жертв атеїстичного режиму, започатковані за ініціативою нещодавно створеного То-

Під час перезахоронення жертв більшовицьких репресій у Дрогобичі

вариства української мови на могилі колишніх в'язнів місцевої катівні НКВД, замордованих більшовицькими опричниками в переддень їх панічної втечі з Дрогобича перед наступаючими німецькими військами.

У багатьох подібних відправах на Дрогобиччині відзначався активною участю нині покійний вже отець Іван Гринчишин, який в той час щойно повернувся з ув'язнення і замінив на цій жертовній і багатостраждальній стезі Степана Яворського, Івана Сокола, Миколу Бориславського, Михайла Бубняка та інших наших духівників, котрі, долаючи несамовитий опір і протидію атеїстичної влади, продовжували нести Боже слово мирянам Дрогобича і Дрогобиччини до останніх своїх днів.

На допомогу о. Гринчишину, який за віком не міг вже охопити всі точки душпастирського обслуговування регіону, котрих із зростанням релігійного усвідомлення ставало дедалі більше, прийшли інші духівники, що повернулися з ув'язнення, а також нововисвячені, серед яких: о. Михайло Пецюх, о. Віталій Дудкевич та інші.

На одному з урочистих богослужень у церкві Святої Трійці в Дрогобичі

Координацію усієї підпільної роботи серед тутешнього духовенства в той час, за моїми спостереженнями, проводив молодий душпастир з Добромильщини (з Тарнавки) о. Михайло Волошин, з яким мені довелось познайомитись під час декількох масових походів і богослужень, і пізніше, коли на порядок денний постало питання повернення церкви Пресвятої Трійці греко-католикам.

Поруч з душпастирською діяльністю нашого духовенства, яка проходила більшістю в умовах конспірації і часто переривалась арештами та іншими формами гоніння і переслідувань задіяних у ній наших духовних наставників і вчителів, велику роботу щодо релігійного усвідомлення та згуртованості наших віруючих проводили кращі представники із числа самих мирян. Своєю безкорисливою і жертовною працею вони наближали мету наших змагань. Серед великого числа невтомних сподвижників цих змагань — Степан Лехуш, котрий, незважаючи на поважний вік, виконував важливі доручення на-

шої громади, пов'язані з відродженням віддалених місцевостей, де діяли подібні до нашого угруповання, пані Катерина Петришин, котра брала участь у пікетах і голодуваннях в Москві, пані Стефанія Ковтун, котра, будучи учасником майже всіх акцій, організованих нашими віруючими, потурбувалась про збереження унікального фотоархіву, в якому відображено ключові епізоди цього всеохоплюючого процесу. Автором більшості цих знімків був незмінний учасник наших походів пан Володимир Гарбич. Батько і син Куріци, родина Федісивих, Володимир Кішко – усіх не перелічити—були завжди в перших рядах наших походів і демонстрацій.

У нас збереглися списки багатьох сотень наших віруючих, котрі, незважаючи на переслідування з боку влади і її запопадливих служак, поклали свої підписи на захист забороненої владою Греко-Католицької Церкви.

Списки ці будуть зберігатись повічно задля пам'яті про пережиті нами переслідування за нашу апостольську віру і задля перестороги майбутніх поколінь перед можливістю їх повторення.

Саме із числа внесених у ці списки найбільш самовіддаених справі релігійного відродження Греко-Католицької Церкви дрогобицьких мирян виділилась ініціативна група, яка поставила собі за мету надати організованих форм стихійному рухові дрогобицьких віруючих греко-католиків, спрямованому на повернення їм катедрального храму та інших церков, незаконно відібраних у них владою.

Створення такої групи було, як ніколи, на часі, оскільки слабо скоординовані виступи віруючих нерідко провоковані самою владою, легко нейтралізовувалися останньою і давали їй привід для звинувачення наших віруючих у релігійному екстремізмі та посилення проти них репресивних заходів і, як наслідок, відсування на невизначений час поновлення у правах Греко-Католицької Церкви як релігійної конфесії.

На декількох зібраннях новоорганізованої ініціативної групи, які проводилися на початку і в середині другої половини 1989 року, вивчалася загальна ситуація, котра складалася в нашому регіоні навколо заявленої проблеми і аналізувалися причини неуспіху декількох стихійних спроб її розв'язання розрізненими групами нашої релігійної громадськості.

Після нагромадження достатніх даних і докладного вивчення та оцінки ситуації, яка на той час склалася у дрогобицькому регіоні, наша ініціативна група у складі Романа Швадчика, Василя Мроця, Михайла Лева, Тадея Миджина, Михайла Мороза та вашого слуги, автора цієї статті, в присутності о. Михайла Волошина, на приватному помешканні на вулиці Кармалюка (бічній Будівельної), а саме 30 листопада 1989 року зібралась на нараду, якій судилося статися історичною, для остаточного вибору стратегії і плану відновлення греко-католицького обряду у діецезіяльному храмі Дрогобича.

На початку наради розглядався варіант силового захоплення із залученням до цієї акції віруючих греко-католиків з Дрогобицького та сусідніх районів, котрі, напевно, підтримали би цей захід, керуючись почуттям солідарності з нашими віруючими та справедливим усвідомленням кривди, котру становило незаконне утримування наших храмів у віданні православної конфесії, переданих останній атеїстичною владою.

На користь саме такого сценарію промовляло незвичайне піднесення, яке охопило велику масу віруючих, готових на будь-які жертви задля повернення собі храмів, котрі їм перед тим споконвіку належали.

Будучи противником застосування силових методів і враховуючи гіркий досвід, одержаний нашими віруючими, котрі намагались саме таким способом повернути собі храми у Самборі, Золочеві та інших містах і зазнали невдачі, мною було запропоновано принципово інший сценарій.

Для цього не потрібно було спеціально скликати усіх наших віруючих, даючи тим самим небажану інформацію атеїстичній владі, а з нею і можливість застосування нею запобіжних контрзаходів.

Задля осягнення тієї мети, за цим сценарієм, пропонувалося використати мітинг громадськості міста, який мав відбутися біля міської ратуші наступного дня з іншого приводу, на котрому основну масу учасників, як звичайно, і без спеціального запрошення завжди становили переважно наші віруючі греко-католики.

На богослуженні в часах відродження УГКЦ

За цим сценарієм після закінчення мітингу віруючим мало бути запропоновано „піти помолитися за наш успіх". Не уточнюючи, де саме мала відбутися ця молитва, задумано було привести віруючих саме до храму Пресвятої Трійці, де посвячений в наш задум і співчуваючий нам член обслуги храму, а саме його ключник пан Федір Ступка зобов'язався забезпечити нам свобідне входження до середини храму через залишення бічних дверей не закритими. А там вже мною мали бути заініційовані збори віруючих з метою самовизначення їх

конфесійної приналежності і заявлення їх прав на власність храму, незаконно експропрійованого атеїстичною владою на підставі сумнозвісного лжесобору 1946 року, переданого для користування проурядовій православній епархії.

Оскільки всю підготовку до проведення цього надзвичайно важливого, і тепер, можна сказати, далеконосного заходу пропонувалося провести за умов цілковитої секретності, що виключало би проведення владою превентивних контрзаходів, а з юридичного боку теж бездоганно відпрацьованого, то можно було розраховувати на успіх.

За таких умов, думалося, влада змушена буде проковтнути цю гірку для неї пігулку і погодитися з конфесійним самовизначенням віруючих церкви Пресвятої Трійці та з усіма випливаючими із цього наслідками як з доконаним фактом.

Після детального обговорення наша нарада прийняла саме цей план дій і мені, як його автору, довелося прийняти на себе безпосередню відповідальність за його реалізацію та керівництво.

А далі все відбувалося так, як було нами передбачено. До громади, яка після закінчення мітингу на наш заклик в рахувані хвилини заповнила церкву, я звернувся з промовою, у якій виклав усі болі та страждання, які довелося перетерпіти нашим віруючим від атеїстичної влади і пояснив унікальність ситуації, що складалась, яка давала деяку надію на покращення тяжкого становища нашої Церкви.

Наприкінці цієї промови, підсумовуючи викладене, в дусі її конкретизації, присутнім було запропоновано самовизначитися щодо конфесійної орієнтації. Усі присутні на зібранні, а було їх не менше чотирьохсот, визнали себе грекокатоликами. Теж одноголосно було затверджено присутніми запропонований склад церковної ради, необхідний за існуючим законодавством для представництва перед владою, і підписано тут же її членами всю заздалегідь заготовлену документацію, включно з протоколом самого зібрання.

Дрогобиччани на мітингу національно-патріотичних сил у Львові

Знаменно, що якраз тоді, коли офіційну частину цього неординарного за своєю вагою, змістом, місцем проведення і, як пізніше виявилося, теж і за своїми наслідками зібрання було завершено, а о. Михаїл готовився провести перше богослужження у новоповернутому храмі, якраз тоді закінчив свою репетицію, що проводилася у приміщенні захристії, перебуваючий у повній несвідомості щодо змін, які тут відбулися, православний церковний хор. Задля справедливості варто відзначити, що, довідавшись про ці зміни, його учасники майже усім складом приєдналися до наших віруючих. Можливо, тільки дирегент хору (дружина якого на той час працювала в міськомі партії) виглядав дещо збентежений, зустрівшись з тою переміною, яка перед ним так раптово і несподівано об'явилась.

А переміна була ця справді разючою, хоч ззовні начебто і не змінилось нічого. Зворушені тим, що звершилось у ті хвилини, люди плакали від радості. В якомусь понадсвідомому пориві душевного єднання обіймали і цілували одні одних,

страсно припадали до знайомих їм ще з дитинства образів та хрестів церковного убранства, в задушевній самозаглибленій молитві виражали свою безмежну вдячність Пресвятій Трійці за її високе покровительство і ласку.

Відчувалось, що ніяка сила, якою б могутньою вона не була, вже не зможе, не в стані буде примусити їх знову залишити цю, таку дорогу їх серцям святиню, так довго і так нестерпно болісно, всупереч їх волі утримувану в тенетах керованої атеїстичною владою псевдорелігійної конфесії.

Одне із богослужень в часах відродження УГКЦ

Так закінчився важливий, але, як і передбачалось, не останній етап страсної дороги до відновлення історичної справедливості і до самоутвердження у незаконно заборонені, всяко переслідуваній і гнаній вірі наших батьків і дідів громади віруючих греко-католиків церкви Пресвятої Трійці в місті Дрогобичі.

Наступний етап цієї дороги проходив на екстреному засіданні Дрогобицького міствиконкому, яке було терміново скликане відразу ж наступного дня у повному своєму складі, з участю провідних працівників міської прокуратури, комітету держбезпеки і міліції. Проводив засідання заступник голови міськвиконкому Вендич. З нашого боку, крім мене, як основного винуватця того, що сталося, присутніми були Михайло Мороз і о. Мирон Бендик.

Після заслухання мого пояснення, зачитання протоколу і ухвали проведеного зібрання віруючих щодо відновлення греко-католицького обряду в церкві Святої Трійці, початкове звинувачення головуючого про насильне захоплення церкви було відхилене. Він висловив лиш сумнів щодо цього, чи інші віруючі поза нашим зібранням висловилися би так однастайно за нашу ухвалу. Щоби розвіяти цей сумнів головуючого, йому було запропоновано підійти до вікна і вияснити причину шуму, який доносився знадвору через закриті вікна. Дехто з присутніх справді скористався цим запрошенням і, як виявилося, вся площа довкола ратуші заповнена була нашими віруючими, котрі, чекаючи рішення міськвиконкому, голосно скандували гасла на підтримку наших домагань. З усього було видно, що вони ні за яких обставин не відступлять, а на випадок відмови у реєстрації за греко-католиками церкви, яка вже фактично знаходилася у їхніх руках, ситуація взагалі може стати неконтрольованою і призвести до наслідків, відповідальність за які так чи інакше падала би на міську владу, яка не зуміла своєчасно їх попередити.

За таких умов міськвиконкомові при усій його атеїстичній антипатії до бунтівних греко-католиків не залишалося нічого іншого, як визнати законною резолюцію проведеного ними зібрання і зареєструвати за греко-католицькою громадою право виключного володіння церквою Святої Трійці з усіма випливаючими із цього наслідками і найпершим – позбавлення такого права російської православної церкви, яка коритувалася цим правом на підставі рішень пропам'ятного лжесобору та за сприянням атеїстичної влади. Цим неординарним актом, який

Мітинг національно-патріотичних сил з вимогою реабілітації УГКЦ

вінчав наше тривале і нелегке, по суті, перше офіційне визнання місцевими органами влади права віруючих греко-католиків Дрогобича до їх дієцезіального храму, як і саме визнання де-юре тієї релігійної громади, яку до цього часу в офіційних зверненнях і партапаратівській червоно-жовтій пресі називали хіба що релігійними фанатиками та екстремістами, активісти якої піддавались всеможливим утискам і гонінням.

Щоправда, церковна канцелярія ще деякий час залишалася в користуванні православного екс-декана Пресвятої Трійці, а потім з боку російсько-православної церковної верхівки і держапарату, який їй сприяв, робилися ще окремі спроби перешкодити нормалізації міжконфесійних відносин, але, не підтримані віруючими, вони не мали успіху і з часом припинилися. Трохи пізніше були відмінені і нічні чергування в храмі, які на першій порі проводилися регулярно віруючими для попередження можливих провокацій. Втративши надію на повернення собі тутешньої парафії, колишній російсько-православний декан Пресвятої Трійці накінець звільнив цер-

ковну канцелярію і, здавалося, що принаймні в обсязі нашої парафії аж тепер все стало на свої місця. Були ще деякі інші і признатися, не прості проблеми внутрішньо-церковного, в основному адміністративного влаштування, котрі, однак, прямо не пов'язані з питанням відновлення прав греко-католицької громади віруючих до їх храму, а тому ми їх свідомо не торкаємося.

В цілому повернення дієцезіяльного храму Дрогобича його справжнім власникам відбилось широким ехом по усій Дрогобиччині, породило своєрідну ланцюгову реакцію в багатьох інших парафіях, де особливо активну діяльність розгорнув член нашої ініціативної групи Михайло Мороз, а також інші активісти нашого релігійного відродження. Протягом одного місяця після відновлення греко-католицького обряду в церкві Пресвятої Трійці біля сорока церковних громад Дрогобицького деканату явочним порядком повідомили владу про своє повернення в лоно Греко-Католицької Церкви, пред'явили відповідні документи і були офіційно зареєстровані як греко-католицькі (перелік міст і сіл Дрогобицького району, віруючі яких засвідчили свою приналежність до Української Греко-Католицької Церкви станом на 1 січня 1990 року, наведений в кінці публікації за оперативним повідомленням, яке експонувалося на церковному стенді). Захристія Церкви Пресвятої Трійці на якийсь час перетворилась у справжній штаб, у якому подавались поради і оформлялась документація щодо відновлення греко-католицького обряду не тільки для парафій Дрогобицького деканату. Сюди прибували за консультацією і задля оформлення відповідних заяв представники наших віруючих з інших районів Львівщини і навіть із сусідніх областей. Варто відзначити, що відбувалося усе в той час, коли підтримуване офіційними органами атеїстичної влади промосковське православ'я в інших місцевостях ще міцно утримувало свої позиції, а храм Святого Юра у Львові здавався ще його неприступним бастіоном.

Значно пізніше, переглядаючи нотатки і документи цього бурхливого часу, мій зір принагідно зупинився на копії од-

Дрогобиччани зустрічають Владику Юліяна, Єпископа Самбірсько-Дрогобицького

нієї телеграми, надісланої делегацією наших віруючих на ім'я Святого Отця та найвищих достойників нашої Церкви і глави тодішньої нашої держави М. Горбачова, після її участі в одному із львівських мітингів, організованих більш аніж за півроку до вказаних вище подій. У телеграмі висловлювалась надія на те, що в той день, коли відбудеться зустріч М. Горбачова зі Святішим Отцем (а така зустріч в перспективі передбачалась), ми, дрогобичани, вже будемо мати богослуження за нашим обрядом у повернутому нам храмі. Перечитуючи укотре зміст цієї, в сутолочі подій призабутої телеграми, раптом прийшло усвідомлення усієї незвичності закріпленого у ній дивного співпадання. Справа в тім, що якраз в день 1 грудня 1989 року, коли відбувалась аудієнція президента М. Горбачова у Найсвя-

тішого Отця, в той самий день у нашому новоповернутому храмі було проведене перше після сорокарічної перерви богослужения за нашим греко-католицьким обрядом.

Надаючи цю телеграму за півроку до цієї вікопомної події, ми сподівалися на ласку Господню, вірили в доброту і всемогутність Божого Провидіння. І наша віра була винагороджена. Хтось, можливо, скаже, що це звичайне співпадіння, ми ж впевнені, що нам допоміг Всевишній Господь, який вислухав наші скрушні молитви і зглянувся на нашу кривду та допоміг нам знайти правильне прикладення наших зусиль, яке вкінці привело до успіху, відповідно до наших сподівань.

Про відновлення греко-католицького обряду в дієцезіяльному храмі Пресвятої Трійці в Дрогобичі повідомляло радіо "Свобода" як про подію небуденного значення. Для дрогобичан воно послужило добрим знаком і ще міцніше згуртувало їхні ряди в боротьбі проти місцевого партапарату, який робив відчайдушні, проте явно невдалі спроби пригальмувати політичну активність громадськості міста. Але було вже запізно. Ініціатива наміцно утвердилася на боці патріотичних сил, котрі в той час не зазнали ще підступних зваб згубної дрібно- і багатопартійності і рухались єдиною лавою до накресленої мети.

На черзі поставали нові завдання, пов'язані з побудовою пам'ятника Тарасові Шевченку, з проведенням розкопок жертв комуністичного терору, з виборами та інші.

Не всі ці завдання вдалося виконати з такою докладністю і повнотою, з якою було здійснено акцію повернення храму Пресвятої Трійці греко-католикам Дрогобича. Однак сама боротьба навколо реалізації цих завдань збагачувала досвід і загартовувала волю патріотичної громадськості міста, що було особливо важливо за тодішніх непростих обставин нашого життя. Вірилося, що цей досвід, осінений благословенням і заступництвом Всевишнього, допоможе нам теж в подоланні наших сьогоднішніх труднощів. У цій вірі ми будуватимемо наше майбутнє, в цій вірі ми і переможемо.

ПЕРЕЛІК

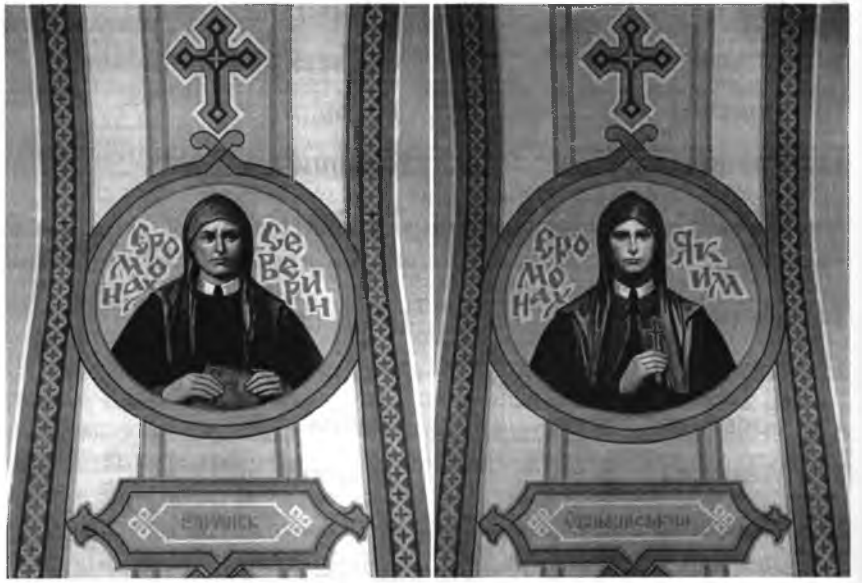
Міст і сіл Дрогобицького району, які засвідчили свою приналежність до Української Греко-Католицької Церкви станом на 1 січня 1990 року:

1. **м. Дрогобич**
2. **м. Трускавець**
3. **м. Стебник**
4. **м. Борислав**
5. **Рихтичі**
6. **Залужани**
7. **Старе Село**
8. **Снятинка**
9. **Лішня**
10. **Унятичі**
11. **Грушів**
12. **Волоща**
13. **Тинів**
14. **Уличне**
15. **Попелі**
16. **Броница**
17. **Медвежа**
18. **Мокряни**
19. **Винники**
20. **Дорожів**
21. **Биків**
22. **Гаї Нижні**
23. **Млинки**
24. **Солець**
25. **Копець**
26. **Добрівляни**
27. **Монастир Лішнянський**
28. **Лужок**
29. **Новошичі**
30. **Літиня**
31. **Городківка**
32. **Почаєвичі**
33. **Модричі**
34. **Далява**
35. **Раневичі**

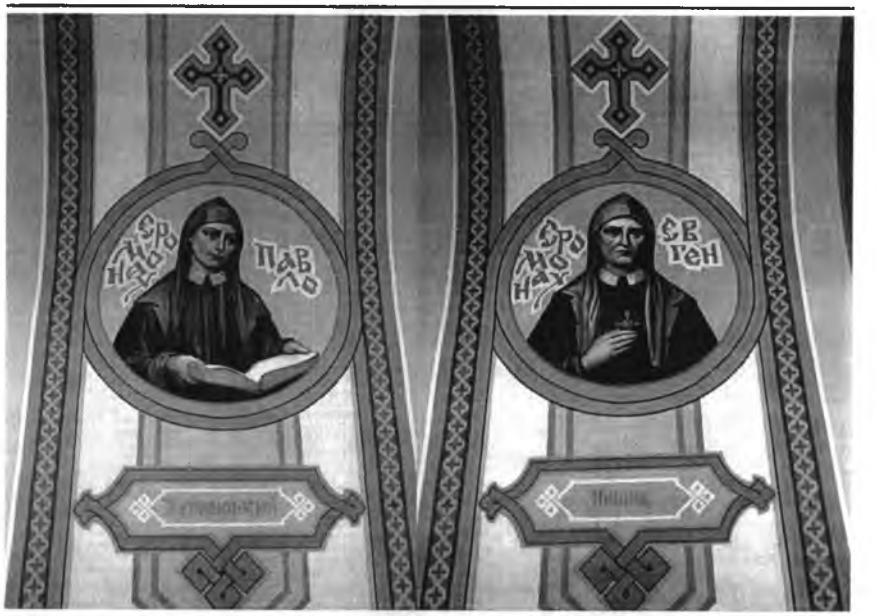
Роман Пастух,
м. Дрогобич

Художники „заселили" дрогобицьку катедру Пресвятої Трійці українськими духівниками

Коли у 1992 році була створена Самбірсько-Дрогобицька Єпархія УГКЦ, то на її катедру призначили церкву Пресвятої Трійці в Дрогобичі. Доля цієї споруди складна, драматична, а часами, й трагічна. Вона замикає південний кут центральної площі Ринок від її побудови на початку 18 ст. Колись вона



Дрогобицькі священомученики Северин і Яким. Фрагмент сучасного стінопису бічної нави церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі



Лики дрогобицьких сромонахів Павла і Євгена. Фрагмент сучасного стінопису бічної нави церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі

входила в комплекс монастиря Кармелітів як їхній костел. Після зайняття Галичини військами австрійської імперії і проведення реформ влада закрила цей монастир і пізніше передала його отцям Василіянам. Костел став церквою Святої Трійці замість старої дерев'яної, що стояла під колишніми міськими валами, на території сучасного міського Ринку.

Тоді отці василіяни відремонтували, трохи перебудували і розписали свій храм. У період комуністичної деспотії культове приміщення дісталося РПЦ, яка знищила все, що нагадувало про її попередній період. Повернувши храм наприкінці 1989 року, греко-католики вирішили відродити свою святиню. Сприятливі умови виникли лише через десять років, з наближенням великої дати - 2000-ліття Різдва Христового, під час правління першого Владики Самбірсько-Дрогобицької Єпархії Юліяна Вороновського.

Провівши грунтовне обстеження стану будівлі, керівництво єпархії та спеціалісти вирішили здійснити комплексний ремонт і добудову приміщення з тильного боку. Роботи велися протягом 1999-2000 років, хоча катедра продовжувала функціонувати.. Одночасно за справу взялися художники Ігор Орищак з Дрогобича, Євген Хруник з Бориславa, всього дев'ять осіб, навіть з м. Миколаєва над Дністром. За задумом єпархіяльного клиру, вони й „заселили" дрогобицьку катедру Пресвятої Трійці українськими духівниками, надали їй національного обличчя.

Дрогобицький священомученик Віталій. Фрагмент сучасного стінопису бічної нави церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі

Ліву нaву з вівтарем Матері Божої митці розписали в українізованому стилі, наближено до галицької ікони. Ідея була – зобразити групу мучеників за Христа і Вселенську Апостольську Церкву під склепінням дрогобицького храму. Так у нaві появилися образи єпископів Йосафата Коциловського і Григорія Лакоти, архимандрита Климентія Шептицького, Григорія Хомишина, Івана Лятишевського та Микити Будки. Далі бачимо другу групу відомих духівників: Павла Гойдича, Василія Гопка, Теодора Ромжі, над ними - Миколи Чарнецького, підпільних митрополитів Василя Величковського і Володимира Стернюка, єромонахів Северіяна Бараника, Якима Сеньківського, Віталія Байрака, Євгена Нищика і Павла Жупанського. Тут же художники зобразили засновницю згромадження Сестер Служебниць Йосафату Гордашевську. Всього у лівій нaві є образи 12 єпископів, 5

єромонахів і однієї сестри-монахині.

На підхорній арці розмістилися образи митрополита Андрея Шептицького і кардинала Йосипа Сліпого. Крім перелічених, віруючі мають можливість бачити лик папи Климентія І, замученого в Херсонесі, унікальну ікону Пратулинських мучеників, святих Володимира Великого і Ольги, Константина Великого і Єлени, Йосафата Кунцевича, Єфросинії Полоцької, Антонія і Теодозія Печерських, які заснували Києво-Печерську лавру і започаткували монаше життя в Україні, видатного проповідника єпископа Кирила Турівського.

Пратулинські мученики. Фрагмент сучасного стінопис у бічної нави церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі

Отже, стараннями єпархіяльного клиру на чолі з преосвященним Владикою Юліяном дрогобицька катедра набула всередині дійсно національного обличчя. Пофарбована в гармонійні жовто-білі фарби ззовні, під золотими куполами, вона не лише формально, але й насправді перетворилась у головний і найкрасивіший храм Самбірсько-Дрогобицької Єпархії, стала перлиною архітектури міста біля підніжжя Карпат.

о. митр. прот. Тарас Гарасимчук,
Катедральний Собор Пресвятої Трійці,
м. Дрогобич

Сучасний розпис храму Пресвятої Трійці

У суботу, 2 вересня 2000 року, після Вечірні, відбулося освячення Катедрального Собору Пресвятої Трійці м. Дрогобича після капітального ремонту і розпису стін у середині храму. Освячення здійснив Митрополит Перемишльсько-Варшавський Іван у співслужінні з Ординарієм нашої Єпархії та Владикою Іваном (Маргітичем) із Закарпаття.

Ремонти були зроблені стараннями Преосвященнішого Юліяна і настоятеля храму о. митр. прот. Тараса Гарасимчука, економа Єпархії о. прот. Василя Копичина та сотрудників оо. прот. Івана Паньківа, Мирослава Соболти і Павла Кіндратишина. Крім пожертв парафіян, на реставраційні роботи велику частку вклали наш Ординарій Владика Юліян (Вороновський), благодійні допомогові організації "Церква в потребі" і "Реновабіс" із Німеччини та Римська Курія.

Стінопис храму виконували майстри: Ігор Орищак, Євген Хруник, Сергій Булко, Ігор Леськів, Дмитро Садовий, Петро Кемпа, Микола Заневич, Остап Гірник та Степан Хруник.

Майстрам вдалося гармонійно підібрати кольори стінопису, а також максимально зберегти орнаменти попереднього розпису. Провід Єпархії бажав у новий розпис стін храму внести елементи східної ікони, проте відмовився від старої візантійської іконографії, залишаючи можливість зображення ікон галицької школи. Чи це вдалося – судити митцям і спеціалістам своєї справи, а, назагал, парафіяни нашого храму схвалюють саме такий стиль розпису. Коротко про сам стінопис.

Увійшовши у Катедральний Собор Пресвятої Трійці центральними дверима із вул. Трускавецької, ми побачимо цікаву ікону "Христос на силах". Центром цієї ікони є, звичайно, постать Христа-Царя, що сидить на горному сідалищі, яке підтримують небесні сили. Десницею своєю він благословляє, а у лівій руці у Нього розгорнута Книга із цитатою євангелія від Святого Івана: "...Це є заповідь моя: щоб ви любили один одного". Постать Ісуса обведена великим німбом, який вказує на божество Христа, із якого випромінюється світло на всю вселенну. На чотирьох кутах ікони зображені символи чотирьох євангелістів, які своєю євангелією благовістять правду про розп'ятого і воскреслого Христа усім народам.

Фрагмент композиції "Берестейська Унія". Сучасний стінопис хорів церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі

Оскільки у нашому храмі іконостас є неповним, то ряд пророків розміщено навколо ікони "Христос на силах", а апостоли, у композиції по три особи, на стінах святилища та солії. Всі погляди апостолів і пророків звернені до Христа, адже саме Його вони проповідували чи про Нього пророкували Ізраїлю.

Запрестольна ікона Пресвятої Трійці залишилася після реставрації на своєму звичному місці, а саме над горним сідалищем.

На стелі храму над престолом зображений Святий Дух у голубиному вигляді, який переестествлює предложені Дари,

які священослужитель із вірними приносить під час Божественної Літургії. Рівно ж, у ранній Церкві ікону Пресвятої Трійці зображував престіл із євангелією на нім і кивот у вигляді голуба, який підвішувався над престолом. Ліворуч від зображення голуба у ніші намальовано пелікана, який своєю кров'ю годує своїх писклят. Це символ Господа нашого Ісуса Христа, який приносить себе у жертву заради нашого з вами життя. Праворуч від зображення голуба у ніші намальовано композицію: чаша, колоски пшениці, хрест і сонце, які є символами Євхаристійної жертви.

Над солією зображено ікону Богородиці – Знамення. Саме ця ікона вказує вірним, що так, як з утроби Богородиці вийшло Божественне Слово-Христос, так само із амвона голоситься Воно (Слово) усім народам, аж до краю Землі. У нішах по обидві сторони зображені шестикрилі серафими.

Оскільки наша Катедра будувалася як латинський храм, а в майбутньому лише переобладнувалася під храм східної традиції, то багато речей ми змушені були прилаштовувати до стилю забудови, максимально при тому зберігаючи канонічні та літургійні приписи щодо розпису храму в нашій традиції. Таким чином, над храмом вірних поміщено не лише ікону Христа- Пантократора, але й ікону Пресвятої Трійці у вигляді трьох ангелів. Навколо цих двох ікон розміщено лики чотирьох євангелистів: Луки, Матея, Марка та Івана із їхніми символами. Адже саме вони благовіствують всім народам правду про Христа і Триєдиного Бога.

Зверху, побіч вікон, нам вдалося із попереднього розпису зберегти ікони святих рівноапостольних Кирила і Методія, мучеників Бориса і Гліба, дияконів Степана і Пилипа, преподобних Симеона і Пафнутія. Зверху над сходами солії вдалося відновити композицію із іконою "Спас нерукотворний", з двома ангелами з рипідами та написом: "Хресту Твоєму покланяємся, Владико...".

На стінах святилища і солії написано: "Благословен Бог наш, завжди, і нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінъ", а на стінах храму вірних є напис: "Слава в вишніх Богу і на землі мир, в людях благовоління". Адже саме цими виголосами люди на богослужіннях розпочинають прославляти Божий Маєстат.

На стінах по двох боках поряд із входом на солію розміщено ікони Преображення Господнього та Зіслання Святого Духа. Саме тому, що наш храм носить назву Пресвятої Трійці, ми розмістили ці ікони, які вказують на троїчність Божого Єства.

На колонах храму із правої сторони, як зайти в храм, зображені ікони святих рівноапостольного князя Володимира, а з лівої – рівноапостольної княгині Ольги; навпроти них - відповідно ікони рівноапостольних князів Константина та Олени. Саме таким розміщенням ікон ми хотіли вказати на святість державних правителів, які через власний приклад приводили до пізнання правди про Христа цілі народи. А це, без перебільшення, є прикладом до наслідування будь-яким державним чиновникам.

На колонах ближче до вихідних дверей розміщені ікони Святого священомученика Йосафата, Архиєпископа Полоцького (з правої сторони), та Преподобної Єфросинії Полоцької (з лівої сторони). Навпроти розміщені ікони Антонія і Теодосія Печерських. Їхні лики мають наставляти всіх нас на побожний і моральний спосіб життя.

При вході під хорами розміщено ікону "Покрова Пресвятої Богородиці" із написом: "Пресвятая Богородице, спаси нас!". Адже саме Богородиця покриває Божий люд своїм небесним омофором і молиться за нас перед Престолом свого Сина, а нашого Бога.

На кріпленнях хорів намальовано портрети двох Стовпів нашої УГКЦ Митрополита Андрея (Шептицького) та Патріарха Йосипа (Сліпого), ісповідників віри.

На стелі над хорами намальовано Вифлеємську зірку із променями світла, які розходяться на всіх людей і надписом ангельських слів, вказаних у Старому Завіті: "Свят, Свят, Свят Господь Саваот".

У нішах на хорах намальовано картини, які розказують нам про дві особливі віхи в історії нашої Церкви. Перша картина – це хрещення Руси - України. Звичайно, в її центрі - постаті наших хрестителів Святих Володимира та Ольги, а побіч них зображені постаті архиєреїв. Щоб це не були видумані обличчя, ми зобразили постать тодішнього діючого Глави нашої Церкви Блаженнішого Патріарха Мирослава-Івана (Любачівського), його Помічника Преосвященнішого Любомира (Гузара), а також двох підпільних митрополитів: тепер проголошеного Блаженного священомученика Василія-Всеволода (Величковського) та ісповідника віри Високопреосвященнішого Володимира (Стернюка). Над цією картиною зображено володимирівський герб: тризуб із хрестом і надпис: "Боже великий, єдиний, нам Україну храни" і викарбувано рік "988".

Композиція "Хрищення Руси-України". Сучасний стінопис хорів церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі

Навпроти розміщена картина, яка розповідає нам про Берестейське єднання Київської Церкви із Римською. На фоні двох Соборів - Святої Софії Київської і Святого ап. Петра у Римі – стоять два Предстоятелі Церков із символами влади – жезлами: Папа Римський і

Митрополит Київський. У них в руках пергамент із текстом Берестейських артикулів. Позаду них – представники Римської Курії та Синоду наших єпископів. Це поєднання осінює Дух Святий, який зображений тут у вигляді голуба. Над цією картиною розміщено трьохраменний хрест зразка іконописця срм. Ювеналія Мокрицького на фоні двох державних прапорів: Ватикану – біло-жовтого та України – синьо-жовтого. Кругом композиції надпис: "... і буде одне стадо і один пастир" та викарбувано рік "1596".

На стіні позаду хорів – ікони псалмопівця Давида і Романа Сладкопівця (поєднання двох Завітів) із закликом: "Співайте Богові нашому, співайте...".

У нашому храмі є дві бічні нави із відповідними образами: права – Ісуса Христа (Христа Чоловіколюбця) і ліва – Пресвятої Богородиці (Непорочного зачаття). Вони мають свій розпис.

Заходячи у Катедральний Храм бічними дверима, ми потрапляємо у наву із вівтарем Ісуса Христа. Відчинивши вхідні двері, людина бачить перше зображення: сцену зустрічі Отця і Блудного Сина. Саме це зображення вказує кожній людині на її гріховність і на Бога, який завжди чекає на навернення людини і прихід її до дому Отця. В центрі нави встановлено вівтар Серця Христового. Це залишок впливу Латинської Церкви на наш обряд. Проте серце – це завжди символ любові. А Серце Сина Божого наповнене безмірною любов'ю до своїх сотворінь, бо Він більше не називає нас рабами, а друзями. Ця іскорка Божої любові падає і в серця послідовників Христових. Саме тому, щоб віддати належну шану знаним і незнаним мученикам, ліворуч від образа Серця Христового зображено ікону Климента, Папи Римського, який згинув на землях Херсонесу, а це територія сьогоднішньої України. Але мучеництво за Христа не закінчилося в часах раннього християнства. Воно продовжується і в наш час. Свідченням того є ікона Блаженних Пратулинських мучеників, яка розміщена з правої сторони вівтаря.

Композиція "Берестейська Унія". Сучасний стінопис хорів церкви Пресвятої Трійці у м. Дрогобичі

У бічній наві, про яку йде мова у попередньому абзаці, розміщено ще три ікони, а саме: Воскресіння Лазаря, Трьох святителів – Василія Великого, Григорія Богослова та Івана Золотоустого, а також Святителя Кирила, єпископа Турівського, нашого українського золотоустого проповідника.

У центрі протилежної нави вмонтовано вівтар Пресвятої Богородиці із образом Непорочного зачаття. У цій наві є також три ікони: Прихід мироносиць до гробу Господнього, Святої вмч. Катерини і Святої мц. Параскевії.

Новинкою у стінописі в лівій наві було зображення ликів новомучеників, частину з яких було проголошено під час візиту Папи Івана-Павла II до України, а частина залишається поки що непроголошеною. У ніші навколо першого вікна зображено постаті Владик Йосафата Коциловського та його Помічника Григорія Лакоти, Григорія Хомишина та його Помічника Івана Лятишевського, Микити Будки та архимандрита Клементія Шептицького. Навколо другого вікна зображено постаті Владик Миколая Чарнецького, Теодора Ромжи, Василія Гопка, Володимира Стернюка, Василія Величковського та Павла Гойдича.

У центрі склепінь під хорами у тій самій наві вміщено ікону Святого Миколая Чудотворця Мирлікійського, а на стінах розміщено лики єромонахів Чину Святого Василія Великого, які в буремні сорокові роки двадцятого століття згинули за Христа і Його Святу Церкву. Це славні наші душпастирі – Северин Бараник та Яким Сеньківський, Віталій Байрак, Євген Нищик та Павло Жупанський. Перші три проголошені Папою блаженними, а єромонахи Павло та Євген внесені у списки беатифікації наступної групи мучеників.

У кутку побіч сходів на хори розміщено лик Преподобної Йосафати Гордашевської. Саме ця ікона нагадує нам про жертвенну працю у нашій парафії монахинь Згромадження Сестер Служебниць НДМ.

Звичайно, це короткий опис стінопису нашого храму. Не виключаємо можливості, що хтось із спеціалістів церковного стінопису подасть свої роздуми, зауваження чи відгуки на справу, яку нам вдалося зробити до величного Ювілею – 2000-ліття Різдва Христового. А всім трудівничим і жертводавцям цей розпис нехай буде свідком їхніх добрих діл.

Василь Слободян,
м. Львів

Нові знахідки і дослідження про Церкву Святої Трійці у Дрогобичі

Вперше існування української церкви Пр. Богородиці в місті згадується у документі 1340 р., коли її, рішенням короля Польщі Казимира Великого, передають католицькій громаді (згоріла у 1488 р.). У 1500 р. в місті, точніше – на передмістях згадуються вже три церкви: на передмісті Горішня Брама – церква Святого Юра, на Зварицькому передмісті – Воздвиження Чесного Хреста і на Завіжному передмісті – Святої Параскеви. Зокрема, в цьому році дрогобицький староста Станіслав Мальдрик надав привілей парохові церкви Святого Юра о. Сенькові Терлецькому та парохам церков Святого Хреста і Святої Параскеви[1].

В 1540 р. українцям заборонено будувати нові храми в межах міста. Після скасування цієї заборони у 1555 р. побудовано першу церкву Пресвятої Трійці на Малому Ринку[2], яка проіснувала до 1850-х рр. Ця церква стала головною і єдиною міською церквою Дрогобича. Всі інші розташовувалися поза міськими мурами, на численних передмістях.

Перший ерекційний акт парафії Святої Трійці згорів під час пожежі в другій половині XVI ст. Цей ерекційний акт поновив польський король Сігізмунд грамотою, наданою в Кракові у 1573 р. Пізніше його підтвердив король Ян Казимир грамотою від 11 травня 1665 р.[3]. Церква Святої Трійці на протязі всього часу свого існування перебувала в коляції дрогобицького магістрату.

Ймовірно, що у пожежі, в якій згоріли документи церкви, згоріла і перша дерев'яна будівля. Невідомо скільки наступних церков Святої Трійці було зведено на протязі XVI-XVIII століть. На жаль, поки що не вдалося знайти ні її описів, ні якихось ілюстративних документів останньої дерев'яної церкви. Відомо лише, що вона «гарної будови». Документальним записом, який подає дату побудови останньої церкви Святої Трійці є покрайній запис на «Тріоді цвітній» київського друку 1724 р., Яка зберігається в церкві села Галівки Старосамбірського району. Напис стідчить: **"Сія Триодь цвітная церкви міськои свто Троицкои Дрогобицкои Новофундованои в року АΨЛθ за резиденції ПП братии Стар. пан Іякова Сербинович Іоана Левковича".** Отже, остання дерев'яна церква була збудована у 1729 р. коштом брацтва, яким в цей час керували старші братчики Яків Сербинович та Іван Левкович.

Акт генеральної візитації 1764 р. описує плачевний матеріальний стан церкви, не згадуючи ні про її вигляд, ні про внутрішнє урядження. В цьому акті занотовано: «Перша дрогобицька міська церква Пресвятої Трійці, з консисторської тарифи, зараз деканська, зведена грошовими датками, доходами і пожитками з ґрунтів, описувана в [цьому] донесенні, візитами і комісіями самого Й[ого милості] консистора, а тепер майже цілковито покривджена і знищена, тому що шоста церква, що відкололася, каплиця, яка є під титулом Б[лагословенного] Йосафата Задвірна дрогобицька приписана, після скасування ґвалтом того святого патрона, її протектора [перейменована на Преображення Господнє], як визн ачено в ухваленому декреті, від тіла Святої Трійці, за згодою міських ремісників, насильно [відірвана]; [до котрої] було приписане власне, посажне, дідичне Задвірне передмістя, особливо від ями, над котрою та церковця стоїть. Самих кметів приблизно сто, крім тих із них, що вже за 24 роки повмирали і поховані. Однак Святій Трійці за-

лишили лише катедратик. І вона постала між міських ровів і вважалася материнською і отримала титул, а ледве тепер почала іменуватися дочірньою, всупереч своєму небажанню, бо ж немає передмістя. Місто жиди цілковито заселили, нема кому її відновити, вже тільки місце де була Троя, і шкода, о Боже, гарної будови. Каплан при ній здавна був один як і зараз, але для нього нема жодного фундушу, ані поля, ані саду, ані навіть помешкання, мусить тулитися по хлопських ґрунтах купних, платить сам громадські податки і катедратик, а парохії і ґрунту немає, крім лише мізерного акциденту кілька злотих на рік для мізерного утримання і одягу священика, ухваленого Замойським синодом, позиція 13, не позбавляти церков дібр з метою відчуження, а тільки, якщо будуть відчужені, то з правом повернення. На це Задвірна каплиця не хоче зважати, але й далі поширюється на чужому і забирає паро[хіян] старожитних»[4].

Про плачевний стан парафії і церкви свідчать також численні контракти винайму ерекційних ґрунтів, які укладалися від імені парафії. Так у 1768 р. був укладений контракт між громадою міської дрогобицької церкви Святої Трійці і дрогобицьким передміщанином Теодором Кобрином, на уживання ґрунту на протязі 30 років з умовою давання грошей на ремонт церкви. Інший контракт на ґрунти, складений 24 вересня 1769 р. з обивателем тутейшим Яковом Козловецьким[5]. Ще один контракт на ґрунти церкви Святої Трійці з мешканцем Дрогобича Миколою Стоцьким, складений 19 червня 1784 р.[6].

При описі церкви Воздвиження Чесного Хреста в акті візитації 1764 р. подано ще один цікавий факт, що стосується церкви Святої Трійці. Там записано, що парох церкви Воздвиження Чесного Хреста о. Василь Глібкевич бере «від тисячі золотих по небіжці своїй тещі війтовій міській дрогобицькій руській, призначеній до вівтаря Стрітення, що стоїть у Святій Трійці, перед яким і небіжка війтова до того вівтаря ту тисячу

на Святу Трійцю віддала». Отець Василь Глібкевич навіть викупив у Святій Трійці цей вівтар Стрітення Господнього[7].

З приходом австрійської влади ситуація церкви Превятої Трійці не поправилася. Церква дедалі занепадала. Під час регуляції парафіяльної сітки греко-католицьких церков, проведеної австрійською владою у кінці XVIII ст. до міської парафіяльної церкви приєднано дві церкви на передмістях – на Ліпнянському передмісті – церкву Різдва Пр. Богородиці і на Зварицькому – церкву св. Параскеви П'ятниці. Цісарським привілеєм від 5 червня 1795 р. стару дерев'яну церкву Святої Трійці скасовано, а замість неї містові відданий покармелітський мурований костел скасованого у 1789 р. владою кармелітського монастиря[8].

Фундатором монастиря кармелітів взутих (обсервантів) в Дрогобичі був мозирський староста Ян Станіслав Бекерський, який надав для них двір з городом і полем на Угорському передмісті та записав 200 золотих польських. Дозвіл на будівництво монастиря надав перемиський латинський єпископ Єжи Денгоф 1 липня 1697 р. З огляду на розташування двору поза міськими мурами в незручному місці дрогобицький староста Мартин Хоментковський подарував кармелітам площу під забудову на розі ринку. У 1710 р. перемиський латинський єпископ Ян Казимир Бокун затвердив цю фундацію. Монастир отримав численні дотації. У 1710 р. вишенський сеймик подарував йому 300 золотих, а у 1712 р. Ілля Міхайловський та Яцентій Вінніцький подарували йому свої ґрунти.

Дата будови костелу невідома, але він вже мусив існувати перед 1721 р., бо в цьому році було укладено контракт з дрогобицьким сницером Лукою Зайдакевичем на виготовлення ним сталь до вівтаря. Освячений же костел у 1753 р. перемиським латинським єпископом Вацлавом Єронімом Сераковським у 1753 р. Перед скасуванням у монастирі замешкувало 11 отців монахів і 5 братів[9].

Костел розташований в південно-західному наріжнику пл. Ринок. Мурована з цегли тринавова базилікова споруда з двома низькими вежами на чільному фасаді, повернена вівтарем на захід. Чільний п'ятиосьовий фасад членований спареними тосканськими пілястрами на першому ярусі і спареними лопатками на другому. Яруси розділені широким антаблементом. Центральна триосьова частина завершена трикутним фронтоном. На осі розташований головний вхід з півциркульним завершенням і круглим вікном над ним. На бічних осях розташовані півциркульно завершені ніші з скульптурами святих. Бічні фасади завершені антаблементом і профільованим гзимсом. Вкрита споруди двосхилим дахом, а вежі – трисхилими. На гребені даху нави встановлена восьмибічна сигнатурка, завершена маківкою. До південної стіни прилягає споруда монастиря.

В інтер'єрі стіни членовані тосканськими пілястрами, на які опирається антаблемент. Бічні нави відкриті в головну арковими прорізами. Головни нава і вівтар перекриті циліндричним склепінням з люнетами, в бічних – хрестові склепіння на гуртах. При східній стіні розташовані мурованні хори з масивним парапетом, оперті на потужну півциркульну аркаду.

Первісно костел був однонавовий. Бічні нави добудовано на початку XIX ст. при адаптації костелу на церкву. У 1813 р. василіянам були передані і приміщення покармелітського монастиря, в якому вони відкрили початкову школу, що проіснувала до 1914 р. В листопаді 1911 р. на церкві встановлено меморіальну дошку в честь 100-річчя з дня народження Маркіяна Шашкевича. Низький дубовий неповний іконостас різьбили майстри Сабрай зі Львова та Ґолембйовський з Дрогобича. Образи іконостасу намалював Модест Сосенко. Апостоли і пророки намальовані на стінах подружжям Балами. Ними ж виконаний і розпис цілої церкви у 1930-х рр. Йосиф Бала малював декорації, його дружина – особи. Образи в трьох вівтарях німецької роботи з Мюнхена. У головному вівтарі – ікона «Пресвятої Трійці» пендзля Франциска Смуглєвіча. В монастирі була ще ікона «Малого Ісуса приносять в храм» пензля Василя Глібкевича (сер. XVIII ст.)[10].

Після Другої світової війни церква перейшла в руки православної громади, а 1 грудня 1989 р. – знову повернена відновленій греко-католицькій парафії.

Література:

1. ЦДІАУ у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 2009, арк. 5.
2. Пастух Р., Сав'як П. Історія міста Дрогобича. -Дрогобич, 1991.
3. ЦДІАУ у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 2009, арк. 24.
4. Тимошенко А. Церкви Дрогобича: погляд із XVIII ст. // Галицька зоря. – Дрогобич, 23 січня 2001. – С. 5.
5. ЦДІАУ у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 2009, арк. 7.
6. Там само, арк 15.
7. Тимошенко А. Церкви Дрогобича: погляд із XVIII ст. // Галицька зоря. – Дрогобич, 23 січня 2001. – С. 5.
8. ЦДІАУ у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 2009, арк. 24.
9. Kościoiy i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewydztwa ruskiego. Tom 6. – Krakyw, 1998.
10. Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. – Львів, 1998. – травень 2003 р.

ЗМІСТ

Віра Свєнціцька.
Пам'яті Михайла Драгана 3

Леся Косаняк, Зиновій Бервецький.
З діяльності музею "Дрогобиччина" 11

о. Тарас Гарасимчук.
Нарис про Трійцю 14

Любов Савінова.
Церква Святої Трійці м. Дрогобича в дослідженнях 34

Леонід Тимошенко.
Давня дрогобицька церква Святої Трійці 51

Петро Скоп.
Стилістичні особливості архітектури церкви Святої Трійці у Дрогобичі 59

о. Мирон Бендик.
Церква як ікона Пресвятої Трійці і храм як конкретне втілення ікони 61

Надія Коцюба.
Празник П'ятдесятниці 64

Андре Грабар.
Початки іконографії Трійці в європейському мистецтві 68

Лев Скоп.
Федуско маляр із Самбора – кона "Святої Трійці" 60-их років XVI ст. з Дрогобича 77

Лев Скоп.
Григорій Теся зДрогобича – будівничий дрогобицької церкви Святої Трійці у XVII ст. 84

Леся Косаняк.
Графіка "Благовіщення" рукописного Ірмолоя 1724 р. з церкви св. Трійці м. Дрогобича 87

Лев Скоп.
Ікона "Стрітення" 1740 р. о. Василя Глібкевича 99

Леся Косаняк, Наталія Фегецин.
Ікона "Преображення " поч. XIX ст. з дрогобицької церкви Трійці 106

Оксана Рашко.
Орнаментальні мотиви тла ікон троїцького іконостасу в Дрогобичі 116

Любов Савінова.
Вівтарі церкви святої Трійці у Дрогобичі 126

Любомир Тимків.
Андрій Сабарай - різьбяр іконостасу церкви Святої Трійці в Дрогобичі 136

с. Дам'яна (Надія Іванець) СНДМ, схм. Боніфатій (Богдан Івашків).
Дияконські двері з іконостасу церкви св. Трійці у Дрогобичі 148

Володимир Пограничний.
Іконостас церкви Святої Трійці у Дрогобичі – визначна пам'ятка галицького сакрального мистецтва 151

Володимир Пограничний.
Монументальний живопис склепіння рефектаря Святотроїцького монастиря у Дрогобичі: реставрація та аналіз ідейно-тематичної програми композиції 191

Михайло Шалата.
Іван Франко у школі при церкві Святої Трійці 202

Петро Сов'як.
Святотроїцький ярмарок 226

Петро Сов'як.
Церква Святої Трійці – важливий центр духовного та церковно-хорового життя Дрогобича (1900-1939 рр.) 230

Ірина Бермес.
Хори церкви Святої Трійці у XX ст. 238

Роксолана Косів.
Церковні хоругви з образом Трійці та Успіння Богородиці 1880-1900-х рр. зі збірки Національного Києво-Печерського заповідника 251

Мирослав Рудко.
Пресвята Трійця у філателістичному забарвленні 263

Петро Зборовський
Іду на свічу 269

Ярослав Ольховий.
Спогад про повернення храму Пресвятої Трійці м. Дрогобича в лоно УГКЦ 271

Роман Пастух.
Художники „заселили" дрогобицьку катедру Пресвятої Трійці українськими духівниками 286

о. Тарас Герасимчук.
Сучасний розпис храму Пресвятої Трійці 290

Василь Слободян
Нові знахідки і дослідження про Церкву Святої Трійці у Дрогобичі 298

Зміст 304

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Сакральне мистецтво Бойківщини

шості наукові
Драгоманівські читання

збірник статей

Головний редактор
Левко Скап

Відповідальний за друк
о. Володимир Прохоренко

Підрисано до друку 15.06.03 Формат 60x84/16
Папір офсетний. Умов друк. арк. 18,13

Друк:
КОЛО
вул.Бориславська 8, Дрогобич, 82100
тел. (03-244) 2-90-60, 3-87-32
kolo@dr.lv.ukrtel.net

КАТЕДРАЛЬНИЙ ХРАМ ПРЕСВЯТОЇ ТРІЙЦІ У м. ДРОГОБИЧІ