

- ⁴ Там же. — С. 345.
⁵ Там же. — С. 345—346.
⁶ Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки. — Львів, 1991. — С. 11; 3 бесіди з О. Т. Павленко.
⁷ Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві // Жовтневий збірник: Революції року VII: 1917—1924. — К., 1924. — С. 151.
⁸ Див.: Межигірський мистецько-керамічний технікум. — К., 1927. — С. 1.
⁹ Див.: Федорова Ніна. Три школи // Наука і культура. — К., 1993. — Вип. 26—27. — С. 337.
¹⁰ Череватенко Леонід. “Промовте життя моє — і стримайте сльози...”: Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура. — К., 1987. — Вип. 21. — С. 376.
¹¹ Юрчишин Оксана. Бойчукіст Василь Седляр // Наука і суспільство. — 1989. — № 9. — С. 43.
¹² Межигірський мистецько-керамічний технікум. — К., 1927. — С. 2.
¹³ Див.: Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. — К., 1966. — С. 71.
¹⁴ Див. Архів-музей літератури й мистецтва України, ф. 356, оп. 1, спр. 382, арк. 1.
¹⁵ Corbican S. L'art ukrainien // L'Ukraine Nouvelle. — 1929. — 15 avr.
¹⁶ Див.: Федорова Ніна. Три школи // Наука і культура. — К., 1993. — Вип. 26—27. — С. 338.
¹⁷ Череватенко Леонід. “Промовте життя моє — і стримайте сльози...”. — С. 377.
¹⁸ Див.: Архів-музей літератури й мистецтва України, ф. 356, оп. 1, спр. 382, арк. 1—35.
¹⁹ Див.: Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт. — 1927. — № 4—5. — 31 січня. — С. 19.

Лев Скоп

ТВОРЧИСТЬ ІКОНОПИСЦЯ ФЕДУСКА МАЛЯРА ІЗ САМБОРА

З другої половини XVI ст. в українській культурі розпочалося національне Відродження. Діячі культури звернулися до спадщини Київської Русі, що найяскравіше виявилось на теренах Західної України. Основну роль відігравала ідея державності, відродити яку бажало як ніколи багато наших земляків. Чималого значення набувала необхідність спротиву новій хвилі експансії екстремістів, що видавали себе за прибічників римсько-католицької церкви, а також посиленому впливу різних напрямів західноєвропейського мистецтва. Власне тоді гнані з Нідерландів митці розпочали вносити у наше церковне мистецтво характерні ознаки нідерландського маньєризму. Помітну роль відігравали також майстри, які в пошуках роботи приїжджали в Річ Посполиту, до складу якої тоді входили західноукраїнські землі. Тому й не дивно, що представники українського духовенства та передової інтелігенції почали шукати засоби протистояння релігійній та мистецькій експансії Заходу. І цілком закономірно, що вони звертаються до першоджерел української культури та мистецтва часів Київської Русі, як епохи найвищого державного і культурного розквіту України. Водночас впровадження ідей національного Відродження на Західній Україні відбувалось залежно від місцевих причин, серед яких важливим був той фактор, яка кількість українців у даній місцевості. До числа регіонів, де процес національного відродження набув значного розквіту, належала колишня Перемишська єпархія. Давне славне мистецькими традиціями місто Перемишль і в XVI ст. продовжує залишатись одним з провідних художніх осередків, зокрема іконопису, про що свідчать численні пам'ятки церковного малярства. Але, якщо до середини XVI ст. іконописний осередок м. Перемишля відігравав роль художнього центру в єпархії, то з початку другої половини даного століття він перемістився в Самбір. Очевидно з появою там резиденції українських єпископів.

І власне у Самборі формується надзвичайно своєрідна нова іконописна школа¹, що почала базуватись на засадах національного Відродження. А започаткували її, на нашу думку, ряд майстрів, яким належать: розписи церкви Онуфрія у Лаврові середини XVI ст.; мініатюри “Пересопницького Євангелія” 1556—1561 років; ікона середини XVI ст.



Воздвиженська церква в Дрогобичі. Мал. Лева Скопа.

“Одигітрія з похвалою” з намісного ряду дрогобицької церкви Воздвиження та ряд інших². Ці майстри, безперечно, сформувались як творчі особистості у перемиському художньому середовищі й виховали згодом нове покоління іконописців, які продовжили розроблені вчителями малярські принципи.

Вони полягали в створенні неповторного і притаманного лише цій школі стилю іконопису та його декоративного оформлення, а також демократичному ставленню до іконографічних програм. Але кожен іконописець нового покоління самбірської школи останньої чверті XVI ст. при збереженні іконописних рис, притаманних школі, намагався розкрити свою творчу особистість, що дозволяє систематизувати іконопис за авторами.

Починаючи з 60-х років XVI ст. в самбірській іконописній школі провідним майстром стає найбільш талановитий і самобутній іконописець — Федуско Маляр із Самбора. Цей майстер залишив нам свій підпис і дату на іконі “Благовіщення”, що була виконана для церкви села Іваничів у 1579 р. (Харківський художній музей). Про життя даного іконописця, а також про інших майстрів його кола, які родом із Самбора, збереглися свідчення в архівах³. На основі науково-реставраційної практики ми приписуємо ще цілий ряд ікон авторству самого Федуска Маляра та майстрам його школи, які в основному займались оформленням церков Перемиської єпархії. Тому, на нашу думку, Федуско виконав ще крім згаданої ікони “Благовіщення” з села Іваничів ще такі: іконостаси з церков Успенія Богородиці села Наконечного та Св. Духа села Потелича (Національний музей м. Львова); ікони — “Спас нерукотворний” (Державний музей українського образотворчого мистецтва), “Юрій Змієборець з житієм” із Жовкви (НМЛ), “Св. Іоаким та св. Анна з житієм” (НМЛ) та ряд інших. Аналізуючи композиційні побудови цілого ряду вище згаданих творів можна зробити висновок, що майстер прагнув продовжувати еволюцію іконопису не на творах своїх попередників XIV—XVI ст., а на творчому переосмисленні церковного мистецтва як часів Київської Русі, так і доби держави Данила Галицького. Відповідно такий підхід характерний і для філософії національного Відродження.

Для підтвердження цієї думки хочеться провести порівняльний аналіз із збереженням з часів Київської Русі композиціями на церковну тематику з аналогічними мотивами на іконах Федуска. Спочатку звернемося до ікони, яку ми теж приписуємо пензлю Федуска Маляра з Сам-

бора на тему “Страстей Христових”⁴, що з часу її створення останньої чверті XVI ст. розміщена на північній стіні нави церкви Воздвиження в Дрогобичі. На цій багатофігурній та багатосценній — 24 композиції — іконі майже третина клейм з’явилися як переспів давніх візантійських та давньоруських першовзорів. Так, до прикладу, якщо подивитись на ряд збережених композицій зі страстного циклу, що є в стінописі XI ст. Софії Київської, з такими мотивами як “Явлення Христа жонам мироносицям”, “Увірування Фоми” та “Розп’яття”⁵, то при порівнянні їх композиційної побудови з аналогічними сценами, що на дрогобицьких “Страстях”, побачимо надзвичайно багато спільних рис, яких відповідно не спостерігаємо серед аналогічних мотивів західноукраїнського іконопису XIV—XVI ст. Мова йде про спільність лінійної побудови і пропорційності постатей, підкреслений монументальний пафос, лаконізм оточуючого стафажу. Постать Христа в цих сценах збільшена, що надає особливого сконцентрування погляду на особу Спасителя. Водночас дуже вдало переосмислені давні першовзирці. Федуско, безперечно, створив пам’ятки нової культури з рисами притаманними як його школі, так і взагалі тій добі.

Зрозуміло, самбірський іконописець навряд чи міг бачити фрескові композиції Софійського собору, але ідеї композицій, характерні візантійській та руській культурам він міг вивчати безпосередньо з книжкових мініатюр, а таких рукописних книг у XVI ст. на теренах Перемиської єпархії тоді ще було чимало. Тим більш цілий ряд пам’яток монументального мистецтва, іконопису та книжкової мініатюри, що були створені в різних частинах Візантійської імперії, формуючи церковне мистецтво Київської Русі, збереглися до сьогодні й теж близькі за композиційним виконанням, як вже згадані сцени зі “Страстей” дрогобицької церкви, так і ряд інших. А до останніх із творів Федуска можна віднести такі композиції як “Відсилення апостолів на проповідь”, “Воскрешеніє Лазара”, “Сошествіє в Ад” та “Радуйся цар іудейський”. Остання згадана сцена своєю лінійною побудовою мала особливу популярність у церковному малярстві давньої Македонії, з якою Київ підтримував чи не найтісніші культурні зв’язки. І тому так багато спільного бачимо в згаданій дрогобицькій сцені й аналогічному мотиві на фресках Старо-Нагоричена⁶.

Вище зазначене засвідчує і вирішення композиції “Юрій Змієборець з житієм”, що походить з Жовкви. Образ одного з найулюбленішого в нас святих мучеників зображено зовсім не традиційно, як для свого часу, так і ряду попередніх віків. Святий на цій іконі постає не як на всіх інших тогочасних іконах у момент кульмінації даного подвигу, коли св. Юрій списом пронизує голову страшному змію, а лише немов перед боєм. Відповідно святий воїн має списа, піднятого вгору, спокійно очікуючи наступної події. Така велично монументальна подоба св. Юрія перед наступом на змія була якраз до вподоби давньоруським іконописцям, які в цьому вбачали не мить перемоги, а, певно, важливість попередніх приготувань перед вирішальною сутичкою з ворогом. Серед пам’яток давньоруського мистецтва, де можна побачити аналогічну за психологічним навантаженням та композиційним вирішенням сцену, виділимо подібний мотив із стінопису XII ст. церкви св. Георгія в Старій Ладозі⁷. Та сама ідея відтворення клейм із житієм св. Юрія, що є на іконі з Жовкви, але тут слід згадати, що в попередні часи таке явище мало дуже незначне поширення, і в даному випадку можна навіть провести паралелі з давньою іконою XII ст. “Св. Георгій з житієм”, що зберігається у ДНМОМ⁸. Адже такої розширеної програми з житійними сценами на західноукраїнських іконах, мабуть, не було ще з часів розквіту давньоруського мистецтва. А зображувати як св. Юрія, так і його житійні сцени було колись дуже популярно. Згадати хоча б, наскільки значне місце ця тема займає у Софійському соборі м. Києва на фресках XI ст.⁹.

Навернення до давніх першоджерел при вирішенні композицій бачимо і на підписній іконі “Благовіщення” із села Іваничів. Першовитоки, або навіть їх віддзеркалення, можемо побачити на одному із клейм ікони “Акафіст Богородиці” XIII ст., створеній грецькими майстрами¹⁰. Відповідно співставляючи сучасні Федуску ікони на тему “Благовіщення” бачимо відмінні в композиційному вирішенні трактування. В даному випадку ще раз хочеться сказати, що Федуско зовсім не мав за мету наслідувати давні мотиви, а працював як художник доби Відродження, і тому ікона з Іваничів є твором високопрофесійним, у всіх параметрах витримує мистецьку конкуренцію з кращими європейськими пам’ятками образотворчого мистецтва. Притім, національні ознаки твору черговий раз засвідчують його поважне місце в контексті всіх національних культур Європи. А такі властивості відповідно є в усіх творах як даного автора, так і майстрів його школи.

Федуско Маляр чи не одним із перших майстрів почав також відроджувати культ національних святих, що відповідно мало ідейно-політичне значення — повернення державності. Прикладом цього є створення ним ікони “Св. Борис і св. Гліб” для іконостасу церкви Св. Духа села Потелича (НМЛ)¹¹. І знову-таки малюючи образи згаданих святих іконописець-Федуско звертається не до зображень згаданих мучеників, які малювались як на теренах сучасної Росії чи на Балканах, де їх культ був безперервним з часів Київської Русі, а робить спробу відродити можливу їх найдавнішу композиційно-символічну подобу. А тут слід нагадати, що на вищезгаданих теренах у XIII—XVI ст. образи св. Бориса та св. Гліба традиційно були наділені мечами, чого не бачимо на іконі з села Потелича. Водночас якраз у добу Київської Русі мучеників найчастіше і малювали, як на Федусковій іконі, коли святий у правій руці тримав невеличкий хрестик — символ мучеництва, а правою (з розкритою на рівні грудей долонею) застерігав нас. До прикладу можна теж оглянути хоча б, як намальовані мученики у Софії Київській. До речі, на одному з давніх зображень згаданих мучеників на княжій печатці Данила Мстиславовича 1168—1170 років св. Борис та св. Гліб зображені без мечів¹².

Федуско також один з перших почав відроджувати культ батьків Богородиці св. Іоакима та св. Анни, які були популярні в церковному малярстві Київської Русі. Про це говорить значна площа з фресками у Софії Київській, і як в Софії, де є не лише образи, але й сцени з їх життями, створює ікону “Св. Іоаким та св. Анна” з життям, очевидно, для церкви Успенія Богородиці села Наконечного (ЛНМ). І тому такою унікальною за іконографією повстає згаданий образ в українському середньовічному іконописі. А про це говорять відсутність на західноукраїнських теренах аналогічних за композицією ікон з даним сюжетом.

І на завершення хочеться сказати, що працюючи над створенням ікон як сам Федуско, так і майстри його кола намагалися якомога колоритніше відтворити у своїх іконних композиціях образи оточуючих їх сучасників. Притім ноша в образах святих була наділена рисами костюмів часів зародження християнства, а всі інші персонажі творили надзвичайно колоритну галерею образів різномаєтних городян з частим підкресленням їх національних ознак¹³. А все це було притаманне також філософії відродження в національних культурах європейських народів, як і навернення до давньої своєї класики.

Дрогобич

¹ Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Федуско Маляр з Самбора. // Бойки—Дрогобич, 1993, № 8—9. — С. 12—13; Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Федуско Маляр з Самбора та самбірська іконописна школа др. пол. XVI ст. // Історія релігії в Україні. Тези повідомлень у круглого стола. — Львів, 1995. — С. 429.

² Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Пересопницьке Євангеліє 1556—1561 гг. — пам’ятник перемиської школи іконописи. // Книга в просторстві культури. Тезиси наукової конференції. — М., 1995. — С. 55.

- ³ Логвин Г., Міляєва Л., Свінцицька В. Український середньовічний живопис. — К., 1976. — С. ХСІІІ; Александрович В. Штрихи до історії малярського осередку в Кам'янці. // Подільське братство. Інформаційний вісник 2. — Кам'янець-Подільськ, 1992. — С. 27.
- ⁴ Міляєва Л. Розписи Потелича. — К., 1969.
- ⁵ Логвин Г. София Киевская. — К., 1971. — С. 109.
- ⁶ Лазарев В. Византийское и древнерусское искусство. — М., 1978. — С. 80—112.
- ⁷ Вагнер Г. Проблема жанров в древне-русском искусстве. — М., 1974. — Ил. 22.
- ⁸ Логвин Г., Міляєва Л., Свінцицька В. Український середньовічний живопис. — Іл. ІХ.
- ⁹ Логвин Г. София Киевская. — Іл. 178.
- ¹⁰ Банк А., Безсонова М. Искусство Византии в собраниях СССР. — М., 1977. — Т. 3. — С. 121.
- ¹¹ Логвин Г., Міляєва Л., Свінцицька В. Український середньовічний живопис. — Іл. СДХ.
- ¹² Попов Г., Рындина А. Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI века. — М., 1979. — С. 256.
- ¹³ Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Одяг дрогобичан 16 ст. // Тези конференції “Скарби Франкового краю”. — Львів, 1989. — С. 20.

Б о г д а н П и ц

**ХУДОЖНИК-РЕСТАВРАТОР
І МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ ЛЕВ СКОП**

Лев Андрійович Скоп — український художник-реставратор І-ої категорії, мистецтвознавець — народився (1954) і виріс у Львові в родині, де панувала атмосфера великої пошани до художньої спадщини України, виріс серед фарб, пензлів, полотен, бо малювали і старший брат Орест, нині відомий художник, і родич Володимир Ярема, мистецтвознавець, автор дослідження “Українська ікона”. Відвідував студії львівських художників і в кожного взяв щось особливе, а ще більше читав, вчився сам — і малювати, і спостерігати, і думати. Пізніше (1995) закінчив Українську академію мистецтв у Києві, як історик мистецтва вважає себе учнем Павла Жолтовського¹ і Людмили Міляєвої.

В 1978—86 роках працює в Львівській міжобласній реставраційній майстерні, а з 1986 в музеї “Дрогобиччина”. На його “рахунок” — десятки шедеврів, переважно ікон та розписів XVII—XVIII століть, повернених до життя. Серед них: церква Успенія Богородиці села Новоселиці Закарпатської області, ікони XV—XVIII ст. церков св. Юра та Воздвиження м. Дрогобича та інші.

Реставраційна робота неможлива без глибокого проникнення в історію та культуру народу й епохи, в мистецтво як національне, так і світове. Л. Скоп захоплено досліджує сакральне мистецтво, зокрема народне, й стильові особливості українського іконопису. Для нього важливо через давній твір обійняти увесь чуттєвий та інформативний масив конкретного історичного часу, уявити характерологію народу, реконструювати давню ношу і світ речей. Опублікував, переважно в співавторстві з дружиною, більше 30 розвідок про іконопис, церковну архітектуру та релікварій², середньовічних художників Галичини (Василя Глібкевича та Федька з Дрогобича, Федуска Маляра з Самбора, Стефана Медицького, Францішка Маляра, митців з дрогобицького братства та інших анонімних авторів). Відомі його праці про давню архітектуру Дрогобича (дрогобицька вежа-дзвіниця, замок, центральна частина міста, солеварня, церкви св. Юра та Воздвиження), народознавчі роботи (побут українського населення Закарпаття XVII ст., одяг дрогобичан XVI ст. та дрогобицьких євреїв XIV—XVIII ст.³, дрогобицькі правоохоронці (ціпаки), музики, музичні інструменти XIV—XVIII ст., дрогобицькі кахлі початку XVI ст.) та ін. Не відмовляється митець і від ілюстраторської та популяризаторської⁴ роботи.

Художник любить спілкуватися, постійно оточений однодумцями й помічниками, часто оприлюднює свої ідеї та спостереження на наукових