

о. Михайло Олійник, викладач ДДС



Осередки іконописання на Україні розміщувалися в містах, де зростав культурний та економічний розвиток. Такі міста ставали і суспільно-політичними центрами, що, в свою чергу, ще більше сприяло їх розвою. Іконописні школи розміщувалися по чергово у Києві (XI-XIII ст.), Перемишлі (XIV-XVI ст.), Галичі (XV-XVI ст.), Самборі (XVI ст.), Львові (XV-XVII ст.). У Перемишлі та Львові були найбільш відомі на той час іконописні осередки в центральній Європі. Головним центром розвитку церковного малярства XIV-XVI ст. був іконописний осередок Перемишльської єпархії.

В цьому осередку продовжували та розвивали поствізантійське мистецтво з власним національним його трактуванням. Продовжувачем ідей та гідним спадкоємцем перемишльської іконописної школи в другій половині XVI ст. став самбірський малярський осередок. Статус міста Самбора сприяв приїздові сюди художників-іконописців з інших регіонів та діяльності неповторної іконописної школи перемишльської традиції. Діяльність самбірського малярського осередку і вихідців з нього, які працювали окремо (в тому числі й у Дрогобичі), припиняється в першій чверті XVII ст. Із впливом західноєвропейського маньєризму поставленням нових філософсько-богословських акцентів змінюються запити замовників мистецтва. Старі традиції самбірського осередку в нових умовах вже не могли відповідати духові епохи маньєризму. Мистецтво нової епохи творили митці Львова. Але після занепаду цього осередку ініціатива переходить до міста Вишні. До вивчення творів цього осередку свого часу звертався не один науковець: П. Жолтовський, В. Откович, В. Александрович. Зокрема, досліджуючи розписи дрогобицьких храмів св. Юра та Воздвиження Чесного Хреста, Вишенському малярському осередку присвятив велику частину своїх досліджень і Лев Скоп. Дослідник неодноразово друкував матеріали досліджень творчості вишенських іконописців у різних наукових та церковно-суспільних виданнях як в Україні, так і за кордоном. По-різному розумілося «Відродження» в художньому мистецтві Західної та Східної

Європи у XV-XVI ст. У Західній Європі Відродження у мистецтві розумілося художниками Італії, а згодом й інших країн як звернення до давніх елліністичних традицій. Воно полягало в продовженні пошуків методів відображення матеріальної дійсності. Основною рисою доби Відродження на Заході стало зникання іконічності в більшості релігійних творів і наближення їх до світського мистецтва за характером передачі і використанням художніх засобів. Західноєвропейські митці акцентували на відображенні земної, а не небесної реальності, або небесну зображали на зразок земної.

Провізантійське мистецтво того часу рухалося в іншому напрямку. На Балканах у XVI-XVII ст. продовжували копіювати давні зразки візантійського іконопису користуючись правилами, складеними у Візантії та Греції. На Московщині відродження розумілося як звернення до традицій Візантії, Київської Русі та іконопису високих зразків XIV-XV ст. Згідно рішень Стоглавого собору в Москві 1551 р. іконописці змушені були копіювати давні зразки, за чим пильно слідувала світська імперська і церковна влада.

У Західній Україні потужним осередком іконописання, який розвивався паралельно з перемишльським і самбірським, був львівський, пожвавлений в першій половині XVII ст. Львівське малярство хоча в своїх основах і базувалося на давніх традиціях, було менш консервативним, ніж перемишльське. Адже у Львові спостерігався в той час розвиток мистецтв приїжджих майстрів. Тому твори львівських малярів другої половини XVI – середини XVII ст. хоча й базуються на давніх традиціях, все ж більш творчо осмислені з огляду на вплив західноєвропейського мистецтва, ніж перемишльських. Більші творчі пошуки, менше дотримання загальноприйнятої композиційної схеми, наближення кольору та положень частин тіла до більш природних, вільніше трактування складок одягу – ці творчі вирішення в іконописі окреслювали власний шлях розвитку мистецтва ікони Львівської школи.

У кінці XV – на початку XVI ст. політична ситуація у Львові загострилася через протистояння з польським єпископатом. У 1600 р. малярі-некатолики втратили можливість бути членами малярського цеху. Між членами цього цеху і львівськими малярами-«схизматиками» – вірменами й українцями – виникали різні конфлікти. Новостворений львівський римо-католицький цех не мав надзвичайного успіху, адже мистецьке обличчя Львова на межі XVI-XVII ст. в основному представляли українські малярі. Згодом до цеху були допущені ті українці, які приймали римо-католицизм. Що стосується «руських» малярів, то для уніатів вступ до цеху був відкритий, а православні залишалися поза ним, хоча все ж виконували замовлення українських громад. У першій половині XVII ст. відбулося нове піднесення малярства Львова, пов'язане з молодого генерацією митців. Львів став провідним на той час центром українського іконопису, вплив якого поширювався на цілу Україну. Хоч у цеху було досягнуто згоди між римо-католиками та уніатами, справи його були не дуже успішними. Цех немало терпів від конкуренції «партачів» (малярі, що не належали до цеху) з їх дешевою продукцією, з якою вони йшли на села та в дрібні містечка. У другій половині XVII ст. цех уже втрачає своє колишнє значення. У другій пол. XVII ст. в нових умовах наступу польської влади та приїзду до Львова західноєвропейських художників мистецькі твори міста в той час репрезентують уже західноєвропейський живопис римо-католицької традиції.

Суспільно-культурне та релігійне життя міста Вишні

В той час сприятливі умови для руських малярів складаються в іншому місті Перемишльської єпархії – Вишні (тепер Судова Вишня на Мостищині). Старовинне поселення розкинулося у долині річки Вишні притоці Сяну на торговому шляху між Перемишлем і Львовом. Збереглося два городища. Перше – розташоване на західних околицях сучасного міста в урочищі Замчисько, друге – на східних – в урочищі «На чвораках». Встановлено, що обидва городища були оборонними замками, з яких перший існував у X – поч. XII ст., а другий боярський замок – у XII-XIII ст. З ним пов'язана і перша історична згадка про місто Вишню у Галицько-Волинському літописі, яка датується 1230 роком. Зрозуміло, що тут були руські парафії та храми. У 1368 р. містечко отримало Магдебурзьке право. Ймовірно у той час з'явилася в місті і перша латинська парафія, перша згадка про яку відноситься до 1393 р. З 1510 року, відома перша письмова згадка про церкву Святої Трійці, але руська парафія, очевидно, почала функціонувати значно раніше. У 1545 р. місту дано нову назву – Судова Вишня.

Суспільне життя Вишні не проходило осторонь провідних ідей епохи. У той час воно мало особливе значення культурного та політичного центру. Назву «Судова Вишня» містечко отримало після того, як з 1545 р. тут почали відбуватися щорічні виїзні суди Перемишльської землі. У Судовій Вишні збиралися Генеральні Сеймики Руського воєводства, куди приїздила шляхта Львівської, Перемишльської, Сяноцької і Жидачівської земель, вирішуючи питання воєводства і обираючи делегатів на коронний Сейм. Вишнянські міщани проявляли високу політичну і національну свідомість. Вони одними з перших утворили при церкві Пресвятої Трійці церковне братство, на кшталт тих, які діяли у Львові, Луцьку чи Кам'янці, яке своєю діяльністю сприяло культурно-освітньому поступу міста. Його статут відомий з 1563 р. Цей статут був затверджений перемишльським єпископом Антонієм Радилівським. Кожен член братства повинен був сплачувати вступні та місячні внески. Однією з цілей функціонування братства, яка у статуті виступає як основна, була організація похоронів своїм членам. Підкреслювалась обов'язкова взаємоповага братчиків. За порушенням норм встановлювалися відповідні покарання, які сплачувались воском, а також кадилом для церкви, що було особливістю братства Святої Трійці. На середину XVIII століття при церкві функціонувало вже три братства – крім згаданого, парубоцьке і сестринське. Парафія Судової Вишні, як і вся Перемишльська єпархія, не одразу прийняла Берестейську унію 1596 року. Лише у 1692 році перемишльський єпископ Інокентій Вінницький офіційно заявив про прийняття унії на території своєї єпархії, започаткувавши, таким чином, так звану «нову унію» (перехід до унійної церкви трьох православних єпархій – Перемишльської, Львівської і Луцької). Прийняття унії зустріло опір серед населення. Виразником супротиву унії міщан Судової Вишні був відомий український полеміст Іван Вишенський. У той час, коли Богдан Хмельницький зі своїми полками обступив оборонні мури Львова, селяни в околицях Судової Вишні підняли повстання проти шляхти. Солідарні з селянами вишнянські міщани відчинили міську браму і приєдналися до повсталих.

До Судової Вишні на щорічні гамірні ярмарки приїздили люди з найвіддаленіших куточків Галичини. Місто славалося ремісниками. У Вишні існувало більше десятка ремісничих цехів. У місті почав існувати також малярський цех.

Народження та розвиток малярського осередку у Вишні.

Поряд з іншими ремісничими цехами у м. Вишня з'являється малярський цех. Під час занепаду львівського малярського осередку до Вишні переїхали малярі зі Львова та їхні учні, які дотримувалися традицій саме українського церковного мистецтва. Новий художній осередок починає створюватись з другої третини XVII ст. Культурно-мистецька атмосфера Судової Вишні була іншою, ніж у Львові – місті на перехресті великої кількості культур. В непростому культурно-політичному становищі духовенство та церковні малярі Галичини, протистоячи польському впливові, намагалися зберігати свої східно-церковні традиції.

Торговельні контакти поживляли розвиток ремісничої справи у місті, розширювали коло замовників вишнянських малярів. Малярські цехи у той час формувалися так, що професійним малярам допомагали учні підмайстри, які навчалися, поступово набуваючи знань і практичних навичок у малярстві, таким чином збільшуючи свої теоретичні і практичні знання, щоб згодом приступити до самостійного виконання власних творів. Праця цехів організовувалась таким чином, що дошки основи виготовлялися столярами, колеги майстри-сницарі ґрунтували та виконували рельєфні орнаменти і позолочення для замовлених ікон.

Спочатку вишенська малярська школа мала локальний характер – малярі обслуговували села на шляху від Самбора до Турки . У своїй окрузі вони отримували не так багато замовлень. Винятком може бути маляр Федір. Та невдовзі мистецький осередок в Судовій Вишні розвинув свою діяльність і став знаним на теренах всієї Західної України. Він налічував велику кількість митців, які виїжджали на роботи на запрошення церковних братств міст і сіл Перемишлянщини та Львівщини. Послугами майстрів з Вишні користувалися у всьому Прикарпатті, отримали вони визнання і на Закарпатті. Малярі з Вишні, як правило, на творах писали своє ім'я, інколи і прізвище, а також дату і назву рідного міста .

По-різному складалася доля художників з Вишні. Одні виконували замовлення поблизу містечка, іншим доводилося надовго, а інколи і назавжди покидати оселю у пошуках замовників. Талант вишенських малярів цінили на Бойківщині і Закарпатті. З малярами співпрацювали і різьбярі, виконуючи півциркульне завершення ікон на прямокутному тязлі, приносячи на Закарпаття «галицькі впливи». На іконостасах різьбили рослинні орнаменти . В. Александрович виділяє навіть закарпатський напрямок вишенської школи, бо там працювала велика кількість майстрів цього осередку .

Особливості вишенського малярства

Демократичний характер суспільного середовища у Судовій Вишні позначився на

творчості вишенських малярів. Вишенські іконописці орієнтувалися більше на мистецтво християнського Сходу. Проте малярі не копіювали ні візантійські ікони, ані українські минулих століть, а завжди творили малярство зі своїми особливими національними рисами в умовах нової епохи. Малярі нового осередку, зберігаючи традиції львівського малярства, тобто орієнтацію на західноєвропейський живопис, все-таки обрали інший шлях своєї творчості – більш іконічне зображення в традиціях східної Церкви. Таке малярство було на загал близьким для християн Руської Церкви в Галичині та на Закарпатті (зокрема східному), враховуючи стримане ставлення руського населення до всього латинського.

Творчість вишенських майстрів характеризується виразними особистими манерами. З їхніх творів видно, що над ними не тяжів якийсь один авторитет, бо ж засоби, які вони вибирали, досить відмінні між собою. Манера їхнього живопису була різною. В мистецтві одних було більше народних мотивів, інші намагалися виконувати свої ікони за стилістикою ближче до львівського малярства. П. М. Жолтовський з приводу Яцька з Вишні писав, що його творчість «стоїть на межі професійної майстерності та імпровізаторства народних художників-примітивістів, характерна для художників осередку, до якого він належав».

У малярстві вишенського осередку з'являється більша увага до земної реальності, ренесансні ідеї Європи отримують в Україні специфічне вираження. У творах вишенських іконописців зберігається іконічність зображення. Малярі в цей час синтезують досягнення власної спадщини, поствізантійського мистецтва та європейського малярства. У XVII ст. змінюється підхід до зображення природного середовища в іконах. Іконописці малюють в іконі український ландшафт, міський пейзаж, зображають предмети з оточуючого середовища, архітектуру інтер'єр будинків, меблі. Своєю зовнішністю святі нагадують жителів Західної України. Це видно по їхньому одязі, зброї. Символічно-статичні тенденції в зображеннях минулих століть відходять. Образ трактується більш живописно і об'ємно з національними ознаками у типажі та побутовій обстановці, в одязі, інтер'єрі, пейзажі. Цікаво, що вишенські малярі, які працювали на Закарпатті у своїх іконах відтворювали храми з регіональними ознаками XVII ст. – шпильастим завершенням, хоча стиль ікон в усьому решту не відрізнявся від інших творів, які виконувалися в Галичині. У другій пол. XVII ст. у творах вишенського осередку все більше проявляються ознаки барокової естетики.

Вишенські малярі та їх твори.

Один з провідних малярів Ілля Бродлакович з Вишні – найстарший із цієї групи – ступив на творчий шлях ще в 40-х роках XVII століття. Для його малярства характерна лінійність форми й локальність кольору (ікони «Покрова», «Архангел Михаїл»). Проте ці візантійські умовності сприймаються саме як умовності як формальна данина традиції. Ілля Бродлакович мислить категоріями барокового майстра, котрий уміє надати візантійській геометризovanій «дерев'яній» формі несподіваного динамізму, масштабності й монументальності. Щодо зображення прискореного бурхливого руху, як це видно з

ікони архангела Михаїла, то Бродлакович випередив багатьох своїх сучасників які часом використовували осяжнішу форму, але стримували себе в русі, засобах психологізації образів. Пізніші твори, підписані Іллею Бродлаковичем (60-ті роки XVII століття), такі як «Святий Микола» «Христос Вседержитель», «Собор архангела Михаїла», набагато спокійніші щодо руху, хоча й намальовані з тонким декоративним відчуттям.

Ілля Бродлакович переїхав до Мукачева. Твори відомого вишенського майстра мали широкий попит у цьому закарпатському місті, де він став постійно проживати. У його творчості актуальним залишається композиційний схематизм і декоративність попередньої епохи, але починають з'являтися і барокові тенденції .

Іншому вишенському маляреві Федору випало бути автором іконостаса у 1674 в церкві с. Дмитровичі Мостиського р-ну Львівської обл. Йому належать частина ікон в іконостасі церкви св. Миколая. В іконостасі у с. Дмитровичі маляр Федір підписався у правому нижньому кутку ікони з зображенням апостола Петра. За стилістичними ознаками пензлю Федора належить ікона «Христос і Богородиця» у нижньому ярусі іконостаса, ліва частина апостольського ряду, ікона «Знамення» і медальйони із зображенням пророків, 10 ікон празникового ряду і центральна ікона – «Христос-Вседержитель». Іконостас у с. Дмитровичі, незважаючи на перебудову, зберіг основні риси, що характеризують завершений тип іконостаса XVII ст.

Пензлю майстра також належить збережена ікона «Різдво Богородиці» з церкви с. Верещиця 1675 р. В цій іконі маляр в основному дотримується іконографічної традиції для даного сюжету, однак у багатьох моментах іконографічна композиція спрощена, розміри зображень не завжди пропорційні. Творчість маляра Федора тісно пов'язана з традиціями народного малярства . Одночасно відтворення на іконі інтер'єра та екстер'єру не ускладнене архітектурними деталями. До сюжету введено обмежену кількість персонажів, присутні побутові деталі. Наприклад, до ложа Анни наближаються лише дві жінки з дарами. У покривалі на ложі породіллі передано матеріальність тканини, подібної до ткані верети. Реальними рисами наділений образ дівчини, що стоїть на порозі відчинених дверей, виявляючи цікавість до подій, що відбуваються. Спостережливий автор виводить також образ служниці, заклопотаної біля новонародженої. Особливо цікава сцена купелі немовляти, яка сприймається жанровим мотивом. Тут у всьому відчувається спостережливе око автора ікони. Приваблює старанність служниці, що допомагає повитусі. Припавши навколішки, вона з підкресленою акуратністю виливає з глека воду у посудину. Жінка-повитуха має вигляд простої селянки. Вона вправно тримає дитя і готова виконати свою місію. В її діях не відчувається ритуальності чи якоїсь особливої піднесеності. Тут бачимо буденну заклопотаність біля новонародженого, для якого вже приготовлена колиска, що стоїть поруч. Побутового характеру сцені надає і зображення «джерела життя» у вигляді звичайної діжки, обабіч якої симетрично розміщені два лебеді.

Вишнянські малярі Іван Щирецький та Стефан, що походили із Західної Галичини, малювали ікони для церкви у с. Сухий Великоберезнянського р-ну Закарпатської області . В іконі «Антоній і Теодосій печерські на фоні Києво-Печерського монастиря» маляр Іван зобразив Успенську церкву в стилі закарпатського храму зі шпилем. Подібний тип храму усвідомлювався художником як рідний .

На роки визвольної війни припадає Творчість Яцька з Вишні. Маляр Яцько працював на території Бойківщини та на Закарпатті. На Бойківщині у с. Дністрик Головецький (Старосамбірський р-н Львівської обл.) знаходиться іконостас, намальований Яцьком з

Вишні у 1653 р. У створеному іконостасі майстер повторює іконографію апостолів з іконостасу П'ятницької церкви у Львові. На іконі «Страшний суд» для церкви в с. Домашин (Великобerezнянський р-н Закарпатської обл.) він залишив напис, який виходить за межі традиційних: «Року божого 1656 сію образ содълали многогръшний раби с поскиграда Вишень Яцко маляр егіда бысть война со козаками поляцишведь и Москва» .

Творчість вишенського маляра Степана поповича Медицького

Один із вишенських малярів приїхав із Судової Вишні до Дрогобича щоб виконати об'ємне замовлення – іконостас для Воздвиженського храму. Перед тим там працював дрогобицький іконописець, виходець із самбірського художнього осередку , який в 1636 р., здійснив у церкві Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобича розпис святилища. Робота не була закінчена, можливо через смерть маляра. Він, мабуть, не залишив після себе учнів, які змогли б закінчити замовлення та продовжувати в Дрогобичі малярство в традиції вчителя. Братство Воздвиженського храму не переставало старатися про новий іконостас і в кінці 40-х рр. запросило майстра із Судової Вишні для виконання замовлення. Коли роботи над іконостасом були завершені, то ікони з попереднього іконостасу XV ст. розмістили на стінах нави храму.

У кінці 50-х рр. XVII ст. громада церкви Святого Юра запросила у Дрогобич ще одного вишенського маляра Степана поповича Медицького. Він здійснив розпис Святоюрського храму і став лідером дрогобицької іконописної майстерні у другій половині XVII ст, (1658-1669 рр.). Паралельно з розписом упродовж десяти років (1659-1669) маляр виконував іконостас церкви Юра. У 1664 р. маляр Степан розпочав малювати ікони для пределів іконостасу в емпорі Воздвиженської церкви, які закінчив у 1669 році, стінопис емпори – у 1672, а Введенський приділ у церкві Юра очевидно у 60-х роках XVII ст. Подібні іконостаси, Медицький створював також у церквах селища Мединичі та Підбуж, що на Дрогобиччині.

Син Степана поповича Медицького Іван працював у Воздвиженському храмі Дрогобича, виконуючи монументальні розписи – композицію життя апостолів над іконостасом у 1711 р. Вона тематично подібна до святоюрської, адже маляр працював, взуваючись на малярство свого батька. При детальному обстеженні добре видно, що перед нами не копія, а творчо переосмислений повтор аналогу – композиції з церкви Юра. Іван Медицький працював уже в епоху бароко.

Діяльність вишенських малярів чи їхніх дочірніх осередків у інших містах сягає аж до середини XVIII ст. Художні запозичення західно-європейських форм активно проникали в сакральне мистецтво Руської Церкви у др. пол. XVII ст. – сер. XVIII ст. Але доробок малярів вишенської школи свідчить, що художні запозичення не набули масштабного характеру. Руські малярі мали своє бачення на творення іконічного образу, близького для мешканця Західної України того часу. Вони творчо підходили до творення сакрального образу, вибірково запозичуючи і синтезуючи різні традиції. А зі зміною історично культурної епохи в сер. XVIII ст. та рококових тенденцій у мистецтві на арену

виходять інші художники, що задовільняли тогочасні вимоги парафій (наприклад у Мукачівській єпархії запрошували професійних майстрів з інших частин Австрійської імперії, які навчалися в західноєвропейських академіях) .

Творчість вишенських малярів — помітне явище в українському мистецтві XVII – сер. XVIII ст. Вишенські малярі відіграли неабияку роль у встановленні нової малярської системи сакрального живопису у XVII ст. Ними було переосмислено візантійську та західноєвропейську спадщину і на базі могутньої української культури та традиції в сакральному мистецтві створено іконопис, який відповідав релігійним і філософським вимогам нової епохи.

о. Михайло ОЛІЙНИК. Місто Вишня та малярський осередок у XVII – сер. XVIII ст. // СЛОВО № 3 (67) 2016 - СЛОВО № 4 (68) 2016-2017