

УДК [247.5:726.54](477.83)“13”

## РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ (ЮРА) В ДРОГОБИЧІ

Лада Міляєва

*Стаття є першою публікацією розписів восьмирика і бані 1678 року в церкві святого Георгія (Юра) у м. Дрогобичі Львівської обл. Її присвячено дослідженню іконографії, художнім особливостям малярства, а також з'ясуванню причини виникнення складної богословської програми, утіленої саме в цій частині ансамблю храму.*

*Ключові слова:* восьмирик, іконографія, композиція, концепція, ансамбль, програма, колір, зразок.

*The article is the first publication of the 1678 paintings of octagon and dome of the Drohobych St. George (Yura) Church. It is dedicated to the iconography and the artistic features of painting, as well as to the identification of the causes of the complex theological program appearance embodied in this part of the church ensemble.*

*Keywords:* octagon, iconography, composition, concept, group, program, color, pattern.

Церква Святого Георгія (Юра) у Дрогобичі Львівської обл. – одна з найвідоміших, хрестоматійних пам'яток дерев'яної архітектури в Україні. Упродовж своєї багатомістової історії її громада, парохі опинялися в центрі різних соціальних подій, які точилися в Україні і до яких було причетне місто.

Храм не без підстави був гордістю дрогобичан. Але не тільки їх. З XIX ст. до його легендарної історії прислухалися історики<sup>1</sup>. Вони прискіпливо фіксували дати, що помічали на стінах, іконах, книгах, збирали матеріали, які стосувалися історії парафії, братства<sup>2</sup>. Церква вабила фахівців не тільки своєю історією. Вони цінували довершеність, доцільність її архітектури, пластичну красу форм, у якій найбільш досконало втілювалися естетичні пошуки теслів бойківської школи. Уже в XIX ст. пам'ятку було обміряно, опубліковано креслення плану й розрізу. Рисунки з неї, фотографії фасадів неодноразово публікувалися в багатьох виданнях<sup>3</sup> (іл. 1–5).

Зацікавлення дерев'яною архітектурою в XIX ст. викликало природне бажання з'ясувати генезу форм у ній. З того часу церква Святого Георгія стала об'єктом вивчення, виникнення гіпотез щодо походження дерев'яного будівництва. І тому в ній убачали різні впливи, зокрема мусульманської архітектури, пов'язували її зі Сходом<sup>4</sup>, з Візантією<sup>5</sup>, зазначаючи одночасно скандинавські і візантійські витоки<sup>6</sup>. Знаходили риси готики й ренесансу<sup>7</sup>, вважали втіленням барочних смаків<sup>8</sup>, пам'яткою старо-

русської архітектури<sup>9</sup>. Вивчаючи храм і його структуру, одні дивилися на нього, як на хрещату будівлю<sup>10</sup>, другі – як на типову тридільну і трибанну<sup>11</sup>.

Попри контраверсійність поглядів, усі високо оцінювали пам'ятку як твір мистецтва. Ще в 1883 році польський дослідник Войцех Дзедушицький писав: «Не тільки в загальному задумі її [церкви. – Л. М.] – краса, але й у теслярській роботі кожної деталі. Кожний клаптик дерева – це частина артистично оброблена, кожний елемент існує своїм особистим життям, кожний володіє своєю владою в дерев'яному царстві»<sup>12</sup>.

Тридільний храм на Завезному передмісті об'єднує три зруби (бабинець, наву й олтар), центральна частина – це міцний четверик, стіни якого ледь нахилені всередину, на ньому рівнобічний високий восьмирик, увінчаний на диво пластичним наметом, накритим цибулястою банею. Зеніт намету в інтер'єрі має кругле денце. Кути переходу від четверика до восьмирика діагонально прикриті чотирма трикутниками, які нагадують вітрильники в мурованих храмах. Ззовні це виражено заломами. З півночі і з півдня до центрального зрубу добудовано два маленькі восьмикутні кліроси, на які поставлено ще низенький восьмикутник меншого розміру, завдяки чому виник на них залом. Зверху – крихітні цибулясті баньки. В інтер'єрі клірос сполучається з навою отвором з півциркульною аркою. Східний вівтарний зруб складено з шестикутника (трохи нижчого центрального четверика), на ньому – восьмикутник,

який завершується так само наметом, перекритим цибулястою банею.

Найбільш ускладнена композиція бабинця. На шестикутник тут поставлено четверик, з'єднані вони між собою так само заломом. Верх має повільну восьмикутну форму, яка нагадує зімкнуте склепіння, на якому міститься цибуляста баня, що пасує до барокових абрисів двох інших бань. Четверик в інтер'єрі бабинця перекритий стелею. На її рівні в ньому зроблено винос, завдяки чому на другому поверсі влаштовано галерею, через яку потрапляють у каплицю «Введення Марії в храм», що там розміщується. Піддашся оточує бабинець і центральний зруб (до кліросів), далі переходить в опасання, що охоплює й вівтарну частину. Заломи на фасадах, дашки піддашся і опасання виявляють дивовижну ритміку горизонталей, які виступають у контрапункті з трьома цибулястими банями. Особливо покладено гонт, що захищає храм від вологи і одночасно прикрашає його. Він то в'ється навколо бань, то розпускається віялами на заламах, то прикрашає «романською» аркатуркою восьмерику. На заламах він вибагливо підрізаний, нагадуючи мереживо підзорника.

Проте споруда, яка і зараз видається дуже цілісною художньо, свій образ набула упродовж століть. Унікальний храм, як більшість пошанованих пам'яток, має багатовікову історію, яку досить важко відтворити, хоча зафіксовано безліч дат, легенд, фактів. Нашарування століть дуже тактовно вносили свою корекцію у форми минулого, з любов'ю пристосовували їх до нових потреб і функцій, до смаків громади, які з часом змінювалися<sup>13</sup>.

Про розписи, якими покрито всі стіни церкви (крім олтаря) і залишки яких є навіть ззовні під заламами, писали порівняно мало, здебільше в узагальнених працях<sup>14</sup>. Окрему статтю про стінопис з переліком сюжетів і топографією їх розміщення присвятив І. Свенціцький. Але через технічні труднощі йому не вдалося побачити їх усі<sup>15</sup>. Проте завдяки цій статті, їх уже не минули наступні дослідники, і вони увійшли в усі узагальнені праці з історії українського мистецтва і монументального українського малярства

зокрема. Так, як окрему галузку монументального малярства розглядав, фактично вперше, стінопис у дерев'яних церквах Г. Логвин<sup>16</sup>. Досліджував цей стінопис і М. Жолтовський, але й він допустив багато помилок у докладених до книги схемах, деякі сюжети навіть не позначено, можливо через те, що книгу видали посмертно<sup>17</sup>.

Авторка цих рядків понад десять років вивчала розписи церкви Святого Георгія і Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, але вже готовий до друку двохтомник не було опубліковано через банкрутство видавництва (а для нього вже було виготовлено 650 іл.). Нині досить важко поставити в церкві риштування, щоб побачити стінопис у верхніх компартиментах нави – у бані і восьмерику, і тому першу статтю присвячено власне тому, що дуже важко розгледіти знизу (залановано серію подібних розвідок). Ця частина ансамблю не визначена в схемах, її ніким ще не описано. Якщо вписати розписи восьмерика в певний історичний етап існування храму, принагідно переглянути хронологічну канву його історії впродовж віків, скласти такий своєрідний хронотоп церкви, тоді буде відчутніше її життя і значення в місті.

XIII ст. Легенда про заснування храму<sup>18</sup>.

1340 Згадка про церкву Святого Георгія<sup>19</sup>.

XIV–XVI Згадка про привілеї 1308 року і 1579 року, що надані королями Польщі парохам церкви з покликанням на короля Владислава Ягайла<sup>20</sup>.

1499 Документ про пожежу, яка призвела до знищення церков Святого Георгія, Святої Параскеви П'ятниці і Воздвиження Чесного Хреста<sup>21</sup>.

1508 Чергове підтвердження прав пароха церкви Святого Георгія С. Терлецького, надання йому низки монопольних привілеїв (володіння ставками, садами, пасовиськами, солеварнею з баштою, двома чаринами (з правом без черги брати сировицю з королівського вікна). Терлецький мав право робити горілку не тільки для себе, але й для продажу під час свята св. Юра. Цим не обмежувалися його привілеї: йому було дозволено торгувати напоями, привезеними «зі сторони», його було

## ІСТОРІЯ

- звільнено від податків. На підставі королівських документів йому було підпорядковано згадані вище церкви Святої Параскеви П'ятниці і Воздвиження Чесного Хреста, кожний з мирян яких мав давати по два гроша<sup>22</sup>.
- 1514 Згадка про церкви Святого Георгія, Воздвиження Чесного Хреста і Святої Параскеви П'ятниці в Дрогобичі<sup>23</sup>.
- 1525 Згадка про побудову нової церкви Святого Георгія<sup>24</sup>.
- 1535 Судова справа святоюрського священника, яка точилася з 1514 року, з парохами церков Спаса Преображення і Святої Параскеви П'ятниці з приводу прав на прибуток з парафіян<sup>25</sup>.
- 1535 С. Терлецький добився права на спорудження в місті (не на передмісті, де було збудовано інші церкви) церкви Святої Трійці<sup>26</sup>.
- 1541–1543 Дати про перенесення церкви, що не мають джерел<sup>27</sup>.
- 1555 «Поп руського обряду церкви св. Юра Сенько Терлецький отримав привілей, за яким новозбудована церква св. Трійці мала ті самі привілеї, що і Юрська»<sup>28</sup>.
- 1619 Павло Терлецький у присутності сина Симеона передав майно церкви у розпорядження братства, що виникло при церкві на початку XVII ст.<sup>29</sup>
- 1620 Гравірована дата на південній стіні бабинця.
- 1648 Погром церкви<sup>30</sup>.
- 1651 Дата на південних дверях іконостаса зафіксована Площанським<sup>31</sup>.
- 1657 Рішення братства опорядити церкву Святого Георгія «По руїне сов семи укладами зруйнованої... ухвалили мо щос позолоти три на реставрацію церкви Стои которую мо купили в селѣ Надієво за Долиною»<sup>32</sup>.
- 1659 Дата на північних вратах іконостаса і на іконі «Акафіст Богоматері» («О всепетая мати»), яка розміщена на пределлі: «Року Б.ЇХNΘ мѣца апріла дна кв Стеф мал...».
- 1662 Братством замовлено «ремісникові» храмову ікону св. Георгія<sup>33</sup>.
- 1663 Братством замовлено намісні ікони «Богородиці» і «Христа»<sup>34</sup>.
- 1666 Братством замовлені: «апостоли з пророками, з празниками з архієреями»<sup>35</sup>.
- 1667–1668 Братство розраховується з боргами з малярем за виконані роботи<sup>36</sup>.
- 1670 Братство будує нову дзвіницю замість зруйнованої «презь огонь»<sup>37</sup>.
- 1678 Василь Терлецький передав за заповітом, що був складений у замку в Перемишлі, церкву Святого Георгія братству<sup>38</sup>.
- 1678 Напис на сволоці нави про закінчення робіт: «создасѣ храмъ си року Ёжого ЇХОИ месѣца септембрѣ ка»<sup>39</sup>.
- 1679 Смерть Василя Терлецького, пароха церкви Святого Георгія, його заповіт<sup>40</sup>.
- 1682 Грамота Перемишльського єпископа І. Вінницького про обмеження прав братчиків<sup>41</sup>.
- 1691 Напис на хорах: «Змальован бысть хор сей року Ёжія ЇХЧА мѣца апріл ... за старанієм брацким коштом Григорія Проскурки».
- 1692 Гравірований напис на стіні олтаря: ЇХЧВ.
- 1696 На землі, що належала церкві, оселилося кілька родин, які попали під юрисдикцію церкви «Юр'євщина» («Гюргищину») <sup>42</sup>.
- 1706 Гравірований напис на стіні олтаря: ЇЦН.
- 1711 Напис на північній стіні каплиці біля портрета: «Сій храмъ змальоваль за бытности веле<sup>б</sup> ω<sup>т</sup>ца Стефана Кобрина а за пре<sup>в</sup>ітера храму св. МѢХВА Георгѣа ЇЦАІ»<sup>43</sup>.
- 1713 Запис на нотному Ірмологіоні: «Данило Каролик почал ся вчити в школі року Божого ЇЦП»<sup>44</sup>.
- 1714 Напис на східній стіні каплиці: «Сей храмъ вовведенія прѣстой дѣви змальован за старанієм Константного Лучака року ЇЦДІ».
- 1715 Запис на тому самому нотному Ірмологіоні: «ЇЦЄІ так був ем голоден що ем ходив до попа, той не дали їсти на вовведеніє»<sup>45</sup>.
- 1717 Гравірований напис на південній зовнішній стіні бабинця: «Стал на бакалаврії Іоан Стриски ро: Ёжі за отца Стефана Кобрина ЇЦЗІ».
- 1718 Напис на хоругві «Меч духовний»: «...битности велебнаго ω<sup>т</sup>ца Стефана

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

- Кобрин за втпущеніє грхвъ своих року Ёжго АЩИ октобрія дна под церквоу святую сію корогву споруди рбы Бжія Анастасія ... Стефан Кобринъ коштомъ своимъ».
- 1729 Гравірований напис на зовнішній південній стіні бабинця: «Зде престависъ м...цѣ Антоній син Михаила Прчанского най той час будши дидаскаломъ при сем храме року Бож... АЩКѸ мес. июна дна 4».
- 1742 Гравірований напис на північній зовнішній стіні центрального зрубу: «АЩМВ».
- 1825 Гравірований напис про ремонт храму: «Сій дом Бжіи подваженій пѣвторалѣкте нові стандарѣ каменнѣ фѣлари на оуглахъ майстрове Іоанъ Илечко и Стефанъ Лунѣвъ за рынскихъ срѣблѣ ЇВ. За превѣзоровъ Іванъ Лободич и Егнатій Лупак за стараніємъ цѣлого брацтва року Б.АЩКѸ /1825/ мѣца юлія дня а».

Хронологічний перелік дат і фактів може допомогти виявити історію церкви, з'ясувати деякі не зовсім зрозумілі, непрозорі сторінки її існування, як громади, так і самої архітектурної пам'ятки, а також датування стінопису. На підставі означених вище відомостей, можна висунути таку гіпотезу. Можливо, першу дерев'яну церкву було дійсно засновано ще за часів Галицько-Волинського князівства, як про це розповідає поетична легенда, що свідчить про те, що дім Божій було куплено солеварами під Києвом, коли вони поверталися звідси додому з грішми і порожніми возами. (В. Стасов не перший повірив у цю легенду). Дійсно, легенда певною мірою «освячує» храм тим, що безпосередньо пов'язує з «матір'ю городов руських». (Вона нагадує переказ, за яким усі чудотворні ікони Богородиці, поза тим, якого вони є часу, було створено євангелістом Лукою.) Але є опосередковані дані про те, що в XIV ст. храм уже існував. Про це свідчать посилання на грамоту польського короля 1340 року та ікона XIV ст. св. Георгія зі Станілі, яку небезпідставно, на наш погляд, В. Свенціцька пов'язала насамперед із дрогибицькою Юрською церквою <sup>46</sup>.

Є ще одне місцеве оповідання, яке, можливо, підтверджує припущення В. Свенціцької про стародавність храму. Начебто один із жителів передмістя Завежного, який поблизу орав, зненацька провалився разом із плугом крізь землю. Прірва, яка його поглинула, почала розходитися, а перелякані сусіди звернулися за порадою до пустельника. Той сказав, що змія, який оселився в безодні, може подолати тільки св. Георгій і що на найближчому пагорбі вони мають побудувати церкву на його честь. Що вони і зробили <sup>47</sup>.

Попри те, що церква була розташована в передмісті Завежного, вона мала певний статус у самому місті. Її пресвітер С. Терлецький (цей рід мав право передавати парафію в спадщину до кінця XVII ст.), який походив з дрібної шляхти, отримав привілеї, як згадувалося, ще в XIV ст. від короля Владислава Ягайла. Вони одразу, ще тоді, надали його особі особливу вагу серед дрогибицького міщанства. Привілеї були джерелом багатства родини, яке накопичувалося з часом, визначало і суспільну роль цього роду в Дрогобичі упродовж кількох століть. Є підстави вважати, що церкву після пожежі 1499 року відновлено, і її становище в XVI ст. було сталим. Мсцівуєвський вважає, не посилаючись на джерела, що це відбулося 1525 року. Він був прискіпливим дослідником. Це видно з інших відомостей, які він подає і які мають фактологічні підтвердження. (Дати 1541, 1542, 1548, на які посилаються інші дослідники, можна лише взяти до уваги). Але до середини XVI ст. церква, безперечно, уже існувала, бо інакше не можна пояснити, чому її парох С. Терлецький клопотав у цей час не про свій храм, а про будівництво в межах міста церкви Святої Трійці, чого добився, долаючи чисельні перешкоди.

Яка доля спіткала церкву під час козацької війни 1648 року, сказати важко. Панує думка, що її було вщент знищено, і тому братчики 1657 року замість неї купили церкву в с. Надієво поблизу Долини і поставили її на місці своєї зруйнованої церкви. Проте, якщо уважно прочитати протоколи братства, то в них не йдеться про суцільне

## ІСТОРІЯ

руйнування храму. Слова «по руїні» можна розуміти, як визначення історичної ситуації, яку пережив Дрогобич, а «уклади» – це те, що мало бути в церкві, – ікони, іконостас, начиння тощо. Бо інакше важко пояснити зафіксовану дослідниками дату на дверях іконостаса «1651», тобто до купівлі надіївського храму. Ми вважаємо, що йдеться про суттєву перебудову храму, у якому вже частково були розписи в наві. Їх немає в олтарі, який було перебудовано після 1657 року, коли було зроблено капличку на емпорі, добудовано кліроси, старі намети отримали барокові цибулясті бані. Церкву обнесено опасанням і піддашшям. Таким чином, куплена в Надіїво церква, не була цілком перенесена в Дрогобич. Це видно навіть по тих безсумнівних барокових прикметах, які вона набула. Церкву відновлювала, безперечно, та сама бойківська артіль теслів, що перед тим працювала в Ісаях, Тур'єму, Топільніці, у церквах, у яких так само є кліроси, але в жодній з них немає таких вишуканих, барокових, з заломами, які є в церкві Святого Георгія. Тобто надіївський храм було використано як матеріал для суттєвої перебудови церкви, коли вона набула нового художнього образу. При такій ґрунтовній «реставрації», як братчики самі визначили свою роботу, зазвичай вважають, що церкву начебто побудовано заново. (Хіба не так визначив Симеон Олелькович свій внесок у відбудову Успенського собору Києво-Печерської лаври в 1470 році).

1670 року побудовано нову дзвіницю з такою самою цибулястою банею, як на трьох верхах храму і на маленьких криласах. Роботи тривали до 1678 року. Природно, що братчики ще під час відбудови замовили насамперед іконостас, що виконував з 1657 до 1667 року місцевий майстер Стефан Медицький, який, імовірно, ще до «руїни» з артіллю розмалював наву церкви. Цим можна пояснити й те, що розписи на північній стіні заходять за іконостас.

Одна з наших гіпотез така: ансамбль стінопису нави малювали різні артілі малярів у різні проміжки часу. Четверик (це, фактично, дві стіни – північна і південна) і «вітрила» – після 1648 до 1651 (по «руїні»), а восьмерик – близько 1678 року, коли було

закінчено всі будівельні роботи.

Ініціатором, автором програми розписів четверика нави був уже син Павла – Симеон (Сенько) Терлецький, у присутності якого його батько передав 1619 року братчикам майно церкви. Те, що розписи четверика зроблено до «реставрації», опосередковано підтверджується відсутністю малювання в олтарі і в кліросах, а також пізніми, мальованими на їхніх арках йоніками. Розписи восьмерика здійснювали за ініціативою, а можливо й за гроші наступного Терлецького, Василя. Річ у тім, що братчики, які докладно записують у протоколи всі витрати на ікони, ніде не згадують про малювання стін. (Цим ми закінчуємо коментар до відомостей про церкву і її життя в часі. У наступній статті його буде продовжено, коли йтиметься про розписи, зроблені в церкві після 1678 року).

Безумовно, коли замовляли іконостас, було передбачено, щоб він концептуально був дотичним розписам, і тому ікона «Акафіст Богородиці» на пределлі (з датою 1659 рік) перегукується з основною темою ансамблю четверика – Акафістом Христу і Богоматері. (Те, що з 1662 року замовляли саме ікони, а не різьблення, дає можливість припустити, що на той час і різьблена основа іконостаса вже існувала).

Богословська програма розписів ретельно продумана. Вона настільки багатомовна, перенасичена сюжетами, які складають суцільну в'язь, що ледве була до кінця зрозумілою простим мирянам. У задумі відчувається бажання укріпити самосвідомість православної пастви, її моральну стійкість, відданість православ'ю, бо в цей час уже існувала й альтернативна греко-католицька церква. Акцент в ансамблі зроблено на ідеї покаяння. Коли мирянин опинявся в наві, він бачив калейдоскоп невеликих окремих сюжетів, що рясно покривають обидві стіни. (Ми маємо побіжно на них зупинитися, бо вони є підставою для розуміння стінопису бані й восьмерика і разом складають те, що в XVII ст. звалося «концептом»).

Ключовими були «Акафіст Христу», «Акафіст Богоматері», «Страсті Христові» і «Страшний суд». Якщо «Акафіст Бого-

матері» на той час був іконографічно детально розроблений у численних гравюрах видань Києво-Печерської лаври (які й були використані маляром), то «Акафіст Христу» не мав усталеної іконографії і був складений з сюжетів, які, напевно, запропонував митцеві сам священик. «Страсті Христові» художник бачив на великих іконах (подібна, другої половини XVI ст., була в сусідній церкві Воздвиження Чесного Хреста і збереглася до наших часів), проте «Страшний суд» набув у церкві дуже оригінального вирішення й абсолютно несхожий на однойменні ікони з Дрогобича XVI ст. і XVII ст.

Стінопис відбивав рефлексії того часу, був своєрідною реакцією на потрясіння, пережите містом під час козацьких війн. Богдана Хмельницького в Дрогобичі не було, його військо прямувало через Львів – Потелич – на Замостя. У Дрогобичі 1648 року опинився полк Капусти, до якого долучилися майже всі православні громадяни. Місто було порівняно невелике, але упродовж кількох століть було ареною активної полеміки між протестантами, католиками, греко-католиками і мало досить потужну православну громаду (у місті було на той час п'ять церков). Козаків українці провели до міста через церкву Святої Трійці. І почалася жахлива різанина, винищення іновірців. Найбільше дісталось полякам і євреям. Як завжди, дуже постраждали жінки, старі і діти. Вони зачинилися в костьолі, сподіваючись, що їх врятують грубі стіни готичної святині. Але безпощадні козацькі шаблі дістали їх і там. Цього не забули нащадки. І досі про загиблих промовляє побудована в пам'ять про них меморіальна каплиця костьолу. Урешті-решт постраждало все населення міста.

Розписи нави – своєрідна рефлексія на все перенесене. Стінопис розраховано на асоціативний ряд, який був притаманний бароковій проповіді того часу. При всій ускладненості програми кожен мав розуміти поставлені в ній наголоси. На південній стіні у рівнобічному чотирикутнику – цикл «Акафіст Христу», який супроводжують дванадцять сюжетів, що ілюструють ікони і кондаки. *Vis-à-vis* на протилежній стіні –

«Акафіст Богородиці з похвалою», оточений 25-ма клеймами, які так само присвячені кожному ікосу і кондаку. Ліворуч від них – св. Федір Стратилат, інші святі воїни під «Акафістом» – св. Федір Тирон, Дмитрій і Прокопій. Між ними архангел Михаїл, далі – св. Агафія й Марта, св. Козьма і Дем'ян, невідомий святий і невідомий пророк. Зверху – «Страсті Господні». «Страшний суд» на південній стіні займає всю площу поза «Акафістом Христу». Він має досить оригінальну іконографію. Зазвичай вважають, що від того, як зображений у центрі сюжету Христос, залежить певна його інтерпретація. Існують два основні варіанти. Христос – в образі судді з правицею, піднятою догори, у той час, як ліва відводить грішників, або коли він спокутує гріхи, демонструючи стигмати на руках, ногах (через непорозуміння останній ізвод інколи вважається тільки католицьким<sup>48</sup>).

Дрогобицький Христос у «Страшному суді» незвичайний: здавалося, він підніс праву руку догори, але долонею до глядача, а на ній – стигмат. Так само в нього рани на лівій долоні, на ногах і під ребром. Таким чином, акцентується жертвенна ідея, підсилена знаряддями страстей, які несуть ангели, – спис, драбина, стовп, молоток, цвяхи. А про апофеоз свідчать галузка маслини і спис над головою<sup>49</sup>. Але всі ці деталі навряд чи знизують і навіть з хорів докладно міг роздивитися мирянин. На рівні очей він бачив велетенську голову монстра – «геєну вогняну» – з відкритою пащею, до якої летять грішники. А поруч – цілу дидактичну композицію, яку можна визначити, як «*Ars moriendi*». Д. Чижевський зауважив, щодо цієї теми, розповсюдженій в часи бароко: «Може, навіть в середньовіччі смерть не знаходила стільки уваги»<sup>50</sup> (іл. 7–8). На зображенні – умираюча на ліжку людина. Над її головою ангел-хранитель, над ним схилився «отець духовний утешаєть его», біля ніг – смерть із косою і чорт. Зверху зліва злітає з мечем архангел Михаїл. Праворуч угорі – будівля церкви зі стіною і баштою. Вище серед хмар – Саваоф, Ісус Христос і Святий Дух (св. Трійця) і Богородиця. Від Саваофа і Святого Духа йдуть перехрещені стрічки з написами. (Над головою вми-

## ІСТОРІЯ

раючого – так само звої з текстами, що осипалися). З цезурами всі написи можна відновити, і тоді їх можна прочитати так: Від Саваофа: «...іа іскуплен ... кровию моею». Від Святого Духа: «Прийду а члкъ сей вопрош ... АМІН зоветъ ... о тебѣ». На мечі ангела-хранителя: «Суще ... леніе позрѣшъ Гди, Гди ... то ис... ѡТНИ». На мечі архангела Михаїла: «ѡ гордіи прока... та бесове ... ніе любов ... є». Біля голови чорта: «члкъ справни кривдами». Біля голови умираючого: «тутса ѡчи мои крутатъ ако трость диаволовъ видать ... на дшю мою наступаючихъ учинкъъ злыхъ вспоминаючихъ». Біля голови смерті (чашки): «Азь прихожу ако тать чловѣче почто маетность поверилъ съ богови своєму».

Під зображенням на білому тлі – таблиця, на ній – залишки силабічних віршів:

«Ахъ мои смѣткѣ и моя жалости гдѣ первни  
... роу ЛБ... ГБ... ЛѢТАА Ч... Г... БЫЛ...  
ВРОСКОШЫ ВЛ... ЧЛ... ІСТИ... АЩА В КО  
... СТО ГНѣ... ОНІЬ... СМЕРТНІ... ЖИТЬ...  
ОГН... ЛЦ...Г... М... Б... ЛИХЪ... И ВОЛИ  
НА ГРЕХИ... ОЛО... М... ВИ... ЕТ».

Вербальне розшифрування змісту зображеного – характерна риса мистецтва XVII ст., коли воно відходить від трансцендентно-містичної символіки поствізантійського малярства. Треба розуміти, що воно адресовано письменній громаді.

Безумовно, увесь ансамбль стінопису і цей останній сюжет – ключ до програми наступного етапу розписів. Тут є ідея Страхи Божого, торжество віри й уже типова для барокового відчуття тема *vanitas*. Слушно про культуру бароко сказав Д. Чижевський: «Культура бароко прийняла певні “завойовання”, надбання культури ренесансу, але тим само рішуче відхилилася від інших основних тенденцій ренесансу... І в багатьох випадках це відхилення було поворотом до ідеалів середньовіччя»<sup>51</sup>.

Програма восьмерика, яка виникла трохи пізніше, десь близько 1678 року, за задумом складає єдине богословське ціле з розписами наві, але суттєво відрізняється стилістично.

Автор програми, а це, імовірно, був останній з роду Терлецьких, священик Василь, разом зі своєю паствою пережив на той час

ще одне потрясіння, яке увійшло в історію України під назвою «руїна». Тогочасне духівництво чи не найбільше усвідомлювало міру гріховності кожного в цій братовбивчій війні. Тому есхатологічні настрої лунали в повітрі. Недарма в бані церкви було зображено «Розп'яття», оточене херувимами, серафимами, ангелами<sup>52</sup>. Рідкісний для цього місця сюжет: апофеоз жертвності Христа. На восьмерика спиритуалістичну тему переведено в історичну. Кожна грань восьмерика зайнята окремим сюжетом, з яких три відведено «Апокаліпсису», усі інші – біблійні: ілюстрації книги Товія і пророка Іони, «Гріхопадіння прародичів», «Бенкет Давида» і «Бенкет Вальтасара». Основні богословські ідеї ті самі, що на стінах наві: теми Страхи Божого, покарання за гріхи, якого не можна запобігти, *vanitas* – марність (пророчі рядки книги Еклезіаста), але вони ілюструються вже зовсім інакше.

Взаємопроникненням Біблії і Євангелія просякнуті всі проповіді другої половини XVII ст. і тому таким оповідально-літературним є все малярство цього часу. І тут так само зникає символічна містика, яка заступається нарративізмом. Розписи восьмерика, на відміну від усіх інших, не мають текстів. Їх супроводжують написані великими чорними літерами посилання на джерело. Це виправдано тим, що написи на такій висоті практично нечитабельні.

У дрогибицькій образотворчій інтерпретації долю людства розв'язано у драматичних колізіях під різним кутом зору, і зазвичай усе починається з книги Буття, з Адама. До XVII ст. українські митці не торкалися цієї теми. Чи не вперше вона з'явилася в ілюстраціях до «Тріодіону» 1627 року, вид. КПЛ; там є сюжет «Гріхопадіння прародичів». У «Требнику» Петра Могили 1646 року одне з клейм до «Таїнства заручення» – «Спокушення Адама Євою». Таким чином, сам сюжет уже мав певну іконографію, але в Дрогобичі він знайшов досить оригінальне, якщо не унікальне, вирішення. Можна лише припустити, що іконографічним джерелом могла бути ілюстрована Біблія Ілії (1645–1649). Як вважають, її не було видано, і від неї збереглися, либонь, окремі відбитки дереворитів. Її задум

ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

належав Петрові Могилі, який начебто з цією метою спеціально для Іллі придбав якусь західноєвропейську ілюстровану Біблію<sup>53</sup>. Проте нам невідомий тираж відбитків (деякі використані в наступних лаврських виданнях), і чи дійсно вони могли потрапити в Дрогобич? (Інколи навіть припускаємо, що, можливо, Біблію Іллі було надруковано невеликим тиражем, а час їх знищив так само, як букварі 1574 і 1578 років Івана Федорова, відомі нам тільки кількома раритетними примірниками).

Однак кожна ілюстрована західноєвропейська Біблія (Blockbuch) мала сюжет, де йшлося про гріхопадіння прародичів. Найчастіше ілюструвалося декілька епізодів, які в київських гравюрах закомпановано таким чином, що дія відбувається симультанно. («Створення Адама», «Створення Єви», «Спокуса змієм», «Вигнання з раю», «Каїн вбиває Авеля»).

У Дрогобичі – це кілька самостійних сцен, розташованих на західній грані восьмерика (320 × 230) (Книга Буття Мойсеєва, розд. 3. Текст такий: «КНИГИ А МОЙСЕѠВЫ БИТІА. ГЛАВА Г») (іл. 6). Вони оточують кругле вікно. У них відображено «Створення Єви», «Спокуса змієм через Єву», «Вигнання з раю» і ... «Помста Адама». Єва – головний персонаж циклу, а її образ у чотирьох епізодах – різний. У першому сюжеті Адам лежить у «мікеланджелівській» позі, а Саваоф створює Єву з його ребра, і її оголена постаць умовно-знакова. У наступному сюжеті, де її спокушає змія, вона представлена в своїй пластичній, але цнотливій красі. Навіть дивно, де майстер навчився так досконало передавати анатомічну будову тіла, це так само стосується й оголеної постаті Адама. Їхні теплі охристі тіла відмодельовано холодними зеленими тіннями з бездоганим смаком.

Емоційно напружено визначено обидва сюжети нижнього регістру: «Вигнання прародичів з раю» і «Адам б'є Єву». У першому – одягнений у червоний плащ ангел проганяє під страхом меча дві жалюгідні, згорблені постаті, принижені й залякані небесною карою.

А згодом – несподіваний фінал – «Помста Адама». Замість звичайних епізодів по-

дібного циклу – працюючих на землі Адама і Єви (інколи вона годує дитя), унікальна сцена – Адам б'є Єву. Цей сюжет не трапляється в мистецтві, і хіба його можна пояснити одним із дрогобицьких апокрифів, опублікованих І. Франком. Повний його текст не дійшов до нашого часу, але назва звучить так: «Житіє Адама і Єви і об согрешенії їх і изгнанії з раю і яко бил по согрешенії». Слово «бил» можна розуміти по-різному: як «був» і як «бив»<sup>54</sup>. Цьому сюжетові краще відповідає останнє. У розписах Єва зображена так, начебто вона впала від поштовху, а Адам замахнувся на неї палицею, виливаючи на бідолаху всю свою накопичену гіркоту з приводу того, що з ними обома сталося. Композиція нагадує гравюри з сюжетом «Каїн вбиває Авеля» у видавничих Лютером бібліях. Постаць Адама подана в профіль, рух динамічний, наче його у злобі ніщо не може спинити. Навпаки, Єва напрочуд спокійна. Її поза настільки контрастна до Адамової, що видається демонстративною.

Оголене тіло Єви, ледь прикрите на стегнах блакитною тканиною, її золотаве розпущене волосся, довгі ноги і гордо піднесена голова – гімн жіночості. Зображення вправно відмодельоване. Те, що ані братчики, ані звичайні миряни, не кажучи про священників, у православному храмі не реагували на такий дивний сюжет, можна пояснити лише тим, що крім майстра його ніхто не бачив: зображення завжди затуляє світло з вікна, крім того, воно розміщене так високо, що його незручно роздивлятися навіть з хорів.

Композиція заганяє дослідника в кут. Хто був автором? Де, у кого він вчився зображувати оголене жіноче тіло? Бо, якщо навіть перед ним була гравюра, її збільшення до розмірів натури вимагало не тільки таланту, але й певної школи. Де він міг цьому навчитися і в кого? Чому цей автор виявив таку сміливість, навіть зухвалість? Що підштовхнуло його до зображення цього епізоду, невже таки апокриф? Невже тільки ми, реставратори, і кілька мистецтвознавців, серед яких були крім автора цих рядків, Г. Логвин і В. Вуйцик, бачили цей цикл?

Тема гріха, покари людства продовжують два сюжети, які розміщені на півден-

## ІСТОРІЯ

ній і північній гранях восьмерика: «Бенкет Давида» і «Бенкет Вальтасара». Вони аналогічні за загальною композицією: навколо довгого стола розташовані персонажі, яких очолює цар. За ними колонада. Взагалі розписи в дерев'яних церквах зрідка порушують архітектурний компартимент, який відіграє значну ілюзорну роль у розкритті простору храму в висоту. І це в кожній церкві дуже цінували. Тому так дбайливо кожен сюжет мав бути вписаним саме в площину архітектурно-конструктивної частини споруди, тобто – у грань восьмерика, не виходячи за її межі. Сюжет розв'язаний майже як станкова картина. Тема бенкету кілька разів трапляється на стінах дрогобицьких двох церков – Святого Георгія і Чесного Хреста, але її завжди трактовано як драматичну: це – розплата за багатство, невіру, жорстокість.

Південно-західна грань восьмерика (315 × 235) «Бенкет Давида». Книга Царств, розд. 13. Текст такий: «Книга царствъ глава Г1» (іл. 10). Можна стверджувати, що цар Давид, Давид – пророк був чи не найулюбленішим біблійним персонажем, позаяк його авторству приписується Псалтир – обов'язкова книга православного богослужіння. Зображення псалмоспівця можна бачити на фронтисписах виданих в Україні Псалтирів у XVII ст., на іконах XV–XVI ст., у пророчому ряду іконостасів. Але сцени з його життя чи не вперше в монументальному малярстві натрапляємо в Дрогобичі. Задум сюжету, його зміст – амбівалентний. У цьому випадку бенкет – це не гедоністична насолода життям. Навпаки – драматичний епізод, мораллю якого є розплата за гріхи. Вузловою постаттю є Фамарь («Фамарь»). На ній синя сукня з золотавим (охришим) коміром, яким підкреслено її білу шию. Динамічні жести діючих осіб виявляють їхнє збудження. Воно викликане тим, що Авесалом замахнувся мечем на свого брата Амона за те, що він позбавив честі сестру Фамарь. (Він його потім убив, це подвійний гріх, за який має бути покараний, що згодом і здійсниться). Амон – персонаж дуже тонко психологічно розв'язаний майстром. Проте чорнобородий Давид – досить стереотипний.

Але справжнім «героєм» композиції є ідея гріха, покарання за гріхи, від чого не можна втекти. Ті, хто читав Біблію, книгу Царств, знав, які драматичні події стануться після цього бенкету, до якої трагедії Давида-батька це призведе. Це так само рідкісний, якщо не унікальний сюжет в українському малярстві. Можна припустити, що його спровокувала невідома нам іноземна гравюра, яку бачив автор стінопису. У дещо наївній композиції, яку визначає прямокутник столу і колонада за ним, прочитується певна схема, яка дозволяла чітко вписати сцену в прямокутну грань восьмерика і зберегти архітектонічний принцип, притаманний монументальному малярству в дерев'яних церквах.

«Бенкет Вальтасара» розміщений на північно-західній грані восьмерика (315 × 235), книга пророка Даниїла, розд. 5: «ПРРК<sup>в</sup> Даниель глава Ё» (іл. 9). Ідея композиції типово барокова – *vanitas*. Дуже розповсюджений цей сюжет у західноєвропейському мистецтві XVI–XVII ст. Попри те, що до нього не зверталися українські художники, його любили саме тоді українські богослови. Дивна річ, але в українців збігалось відчуття часу з Західною Європою. Можливо, там це була реакція на тридцятирічну війну, а в Україні – на «руїну». Наприклад, до цього сюжету охоче звертався відомий український проповідник, майстер красного слова Іоаникій Галятівський. Майже синхронно з дрогобицьким стінописом він писав: «В тым Вавилоне, – сказав Богъ, – кроля Валтазара смертію и упад ком его крулевства, за пянство и за начиня церковное, которое он мановал и Богу хвалы не отдал. Бо гди вино начинял церковным со своїми сенаторами и не отдал хвалы Богу, на той час в палацу показала рука челоуечая, на стене, котрая писала такие слова: “мал., враховал Богъ крулевство твое, текель, зважений есте на вази, фарес, разделено есть крулевство твое. Тыхававилоников часто бурил огнем и мечем Иерусалим и всю землю”». Розплата чекала Вальтасара і його «сенаторів» і за те, що вони, – як писав богослов, – «кохаються в пахнучих парфумах, зіолах, завше на світі веселитися, бенкетуються, в музиках

ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

танцах і протохвлях кохаються, а о Богу негды не мыслят, ... голодных не хотех кормити»<sup>55</sup> (Як це нагадує аналогічні філіппіки Івана Вишенського...).

Композиція дрогобицького майстра певною мірою подібна до однойменної гравюри Ханса Времена де Вріса (1526–1606), використаної в Біблії Піскатора, або залежної від неї Яна Міллера (1571–1628), крім суттєвої відмінності: основний ефект згаданих гравюр – у «тинторетовській» перспективі. Тут – навпаки, свідомо, чи підсвідомо майстер не порушив архітектуру, він лишив простір сцени підкореним площині грані.

Тему руйнівної ролі розкішного неправедного життя розкрито доволі урочисто через пророцтво Даниїла. Золото в композиції відіграє основну роль, підкреслюючи його згубність, Вальтасар сидить під золотим балдахіном (як у гравюрах), одягнений у червону з широким коміром мантию царя. На першому плані – слуга – хлопчик подає йому золоте блюдо, яке тримає на золотистій тканині. Стіл, покритий білою скатертиною, сервірований золотим посудом – кухлями, блюдами, глечиками. Тканини на тих, хто бенкетує, виблискують золотом, золотистими видаються й колони, на тлі яких розміщено стіл, на балконі грають музики. Навколо персонажі в невимушених позах жваво реагують на лиховісні слова, що з'явилися на стіні, написані таємничою рукою. Постаць хлопчика на передньому плані допомагає виявити простір, підкреслений світлом. Біле, червоне, золотисте вохра – основні кольори шляхетної гами. Вона стримана і позначена так само бездоганим смаком майстра. У манері майстра, на відміну від його колеги, який малював четверик нави, відчувається досвід монументаліста, який звик до великих площин стін, здатний враховувати висоту церкви, уявити масштаб фігури у просторі інтер'єру і передбачити ракурс, під яким сприймається його твір.

Серед сюжетів північної грані восьмерика (315 × 235) один присвячено темі щирої віри і нагороди за смирення – це ілюстрація книги Біблії Товія «Кн. Товія, гл. 3», нарративний переказ його історії в чотирьох епізодах («Ангел прив'язує чорта», «Прозріння

Товія» – угорі; «Син Товія і ангел ловлять рибу», «Молитва Сарі» (іл. 11)). Можливо, композицію інспірували ілюстрації до польської Біблії, з якою є багато спільного, виданої друк. Шарфенбергером у Кракові в 1575 році<sup>56</sup> (1729 року в програму монументального малярства Успенського собору Києво-Печерської лаври входив розпис на тему книги Товія і пояснювався він так: «От младенчества своего всегда боялся Бога», символізуючи «Дух страха Божьего»<sup>57</sup>. (Цікаво, що до часу створення дрогобицького стінопису, Рембрандт уже створив дві картини: «Бенкет Вальтасара» і «Товій дорікає Сарі». Безперечно, дрогобицький майстер не знав про них, але час якимось чином перегукується в настрої людей попри всі межі історичні, геополітичні і культурні). Яким чином відбувається подібна синхронізація, важко відповісти.

Vis-à-vis на південній грані восьмерика (320 × 230) розташований сюжет «Пророцтво Іони». (Книга пророка Іони, розд. I – «ИΩΝΑ ГЛАВА Α») (іл. 12). У ньому – чотири епізоди: «Пророцтво Іони серед ніневіців», над вікном, унизу «Корабель потерпає від бурі і Іона біля пащі кита», «Іона молиться після того, як його виплюнув кит» – окреме невеличке клеймо праворуч від вікна.

Композиції близькі до гравюр Біблії 1608–1609 років, виданих у Венеції<sup>58</sup> (іл. 13). Проте посилення на конкретну гравюру і видання, як на зразок, не завжди є коректним, оскільки та сама гравюра часто мандрує по книгах, виданих в інших друкарнях і навіть країнах. (Наприклад, гравюри згаданої Біблії можна побачити у французькій Біблії, виданих у Парижі 1628 року)<sup>59</sup>.

Звернення автора програми до книги Іони невипадкове. Воно написане не тільки в контексті попередніх сюжетів, але опосередковано перегукується дидактично-етичним змістом з тогочасною історичною ситуацією. Іона – за сюжетом – опинився в череві кита, бо не послухався Бога і виявив свою байдужість до долі гріховних людей Ніневії. Через те корабель, на якому він плив, потрапив у бурю, і лише завдяки тому, що його, гріховного, викинули в море, усіх було врятовано, а сам він опинився в череві кита. І навіть тут його врятувала

## ІСТОРІЯ

віра, кит його виплюнув. І тоді він виконав свою місію.

Його проповідь серед ніневіїців дуже патетична: пророка, як і на гравюрі, зображено в фас з широко розведеними руками серед наляканих мешканців гріховного міста. Але гравюри – чорно-білі штрихові дереворити, лишали майстри великі творчі можливості: не тільки збільшувати зразок до монументальних розмірів, але й аранжувати його в кольорі. Здібності майстра можна оцінити на прикладі двох сюжетів, розміщених під вікном і обабіч нього. У них є «романтика» шторму на морі, якого він, може, ніколи не бачив. (Правда, на пределлі іконостаса в цій самій церкві є ікони: «Чудо св. Павла на о-ві Мілеті» і «Втеча Лота з дочками», авторство яких приписують Стефанові Медицькому 1659 року) (іл. 14, 16). Суворий берег, на якому молиться Іона, стоячи на колінах, передано скупими кольорами, з бездоганно відчутним тональним співвідношенням сіро-блакитного неба й охристої землі з деревцем, яке зненацька, за легендою, проросло, щоб сховати Іону від пекучого сонця. Деревце намальовано чорним. Але майстри вдається передати настрої природи і переступити ту межу в українському мистецтві, яка перед тим існувала: краєвид перестав бути умовним символічним стафажем, а став місцем дії (принагідно згадаємо, що особливо в XVII ст. краєвид був самостійним жанром у західноєвропейському мистецтві. Можливо, у нас це своєрідна рефлексія, відгомін?). Є підстави порівняти почерк майстра з великою пейзажною композицією, серед якої розгортається «Житіє Марії Єгипетської» (1675) у сусідній церкві Воздвиження Чесного Хреста, де вона займає всю західну стіну каплиці (іл. 15). Чи не був це той самий маляр? Його захоплення краєвидом, у якому, фактично, розчинилося «Житіє», – дивовижне. Це – перший в українському мистецтві твір, де зображення природи відіграє таку виняткову роль, і де майстер виявляє такі непересічні здібності пейзажиста.

Зацікавлення українських малярів краєвидом не було випадковим. Уже наприкінці XVI ст. в іконах почали зникати візантійські

лещадки: деякі мотиви маляри успадкували від західноєвропейських гравюр, а деякі були спробою відтворити карпатський краєвид зі смереками (проте зворотна перспектива при цьому зберігалася). У XVII ст. переважали краєвиди (і в іконах, і в монументальному малярстві), запозичені з гравюр, особливо це відчутно в урбаністичних композиціях, адже самостійним жанром пейзаж, який запанував у бароковому малярстві того періоду, ані в українському, ані в польському і російському мистецтві, не став. Водити малювали здебільше іноземні художники, їх і голландські краєвиди українські маляри могли бачити не тільки в друкованих книжках, але й у маєтках магнатів і шляхтичів.

Без сумніву, дрогобицький майстер (можливо, «Житіє Марії Єгипетської» малював Стефан) був у захваті від можливості відтворення навколишньої природи, створеної Богом. Треба взяти до уваги й те, що повага до фаху художника на той час була в Європі настільки вагомою, що і самого Бога вважали художником. Не можна не пригадати дуже популярного в першій половині XVII ст. польського філософа й поета, який викладав у 1626–1628 роках поетику в Вільні й Полоцьку, «польського Горация» Мацея Казимежа Сарбевського (1595–1640). Пояснюючи поезію, він схвильовано описував акт творення Богом: «Змочивши пензель у фарбах ранкової зорі, обережно, легкими змахами пензля Він став малювати пурпурну мить зустрічі дня і ночі, коли у дивний спосіб світло розчиняє темряву. Після чого наповнив пензель вологістю світла, яке оживає, і наказав йому поступово досягти зрілості полудня. Згодом Він наклав багрянець на повітря, що вечоріє, і насамкінець відтінив його нічною темрявою, наче штриховкою»<sup>60</sup> [переклад. – Л. М.].

Дрогобицькі майстри, попри свою маргінальність, були дотичні до нових віянь, які панували на той час у мистецтві. Відверте вторгнення краєвиду в релігійне малярство те засвідчує. Пейзаж стає або середовищем, у якому діють персонажі священної історії (як наприклад, в іконах І. Рутковича кінця XVII ст.), або урочистою декорацією (як у стінопису Троїцької Надбрамної церкви

Києво-Печерської лаври 1730-х років, де він покриває не тільки стіни, вікна, але й меблі).

Для того, щоб перенести глядача-мирянина в таємничий світ релігійної легенди, він послуговується зовсім новими, нетрадиційними художніми засобами, які промовляють уже про модерну добу.

Як уже згадувалося, три грані восьмерика присвячено покаранню Господньому за св. Іоанном. Про цей катаклізм Господь сповістив його на о. Патмосі, що він і записав у своєму «Об'явленні» (Апокаліпсисі). Господь посилає надприродні сили, вони змінюють навколишній світ, усі форми буття. Земля населяється дивовижними багатоголовими монстрами. Грішників за допомогою ангелів визначає Саваоф. Від кари за гріхи не сховатися. Усі три композиції переповнені есхатологічним відчуттям кінця. Коли виникла в українському мистецтві тема апокаліпсиса, сказати важко. Є підстави вважати, либонь тоді, коли вона поширилася в Західній Європі завдяки ілюстраціям до видань Лютера з легкої руки А. Дюрера. Хоча в поствізантійському мистецтві існували великі ікони на цю тему, але в XVII ст. українські і навіть російські маляри були залежні від західної іконографії. Дюрер дав волю своїй блискучій фантазії, Л. Кранх і Г. Гольбейн-молодший були в полоні Дюрера. Реформаторська іконографія, як не дивно, проникла навіть у коло консервативних малярів Афона<sup>61</sup>. Гравюри сучасників Дюрера несхожі в деталях, але в них використано образний ключ, що був знайдений Дюрером.

Без сумніву, звернення до Апокаліпсиса в Україні було викликано великим зацікавленням до нього українських богословів через конкурентну атмосферу, що склалася в конфесійних колах у зв'язку з виникненням уніатства. Ще 1625 року Києво-Печерською друкарнею видано «Толкованіє Андрія Кесарійського на Апокаліпсис», перекладене на церковнослов'янську мову Лаврентієм Зизанієм Тустановським. У передмові зазначено мету видання: «...да каждо христіанин православны и праведны и в добродетелях и в терпении укрепиться, мношася отсюда имеа наказанія»<sup>62</sup>. Симптоматично, що саме це видання вже має ілюстрацію

за гравюрою А. Дюрера з «Об'явлення св. Іоанна» Біблії Лютера – трохи «відкоригованої». На ній представлено Христа (не Саваофа як у Дюрера) з мечем біля рота (меч прирівнюється до слова, глагола, логоса) серед світильників, що перегукується з іншими словами передмови, де йдеться про ще одну полемічну мету книги, спрямованої проти єретиків, гностика Корінта, який заперечив троїстість Божества.

З того часу в Україні народилося зацікавлення до ілюстрування цієї теми, яка на відміну від Росії, не була розповсюджена в лицевих рукописах. Уже 1626 року в тій самій друкарні було виготовлено лубочну картинку, а згодом, 1627 року, у «Тріоді пісній» з'явилася ілюстрація «Розв'язання четвертої печаті». Петро Могила, як став архимандритом Лаври, а згодом – Київським митрополитом, багато уваги приділяв ілюструванню Святого Письма, тієї Біблії (про що вже йшлося) і Апокаліпсиса, який було доручено створити граверу Прокопію (1642–1662), він його доробляв уже після смерті митрополита. Його цикл – своєрідний парафраз у деревориті іноземних зразків, бо митцеві, який звик відштовхуватися від традиційної іконографії, був психологічно залежний від неї, важко почати самостійно створювати фантастичний, метафоричний світ тексту Апокаліпсиса. В. Алпатов дуже влучно написав про нього: «Поезія ця дозволяє читачеві торкнутися рукою до сновидінь, проте залишає його окутаним туманом недомовленості, зануреним у непроглядний морок, у якому ледь вимальовуються окремі предмети». Жолтовський звернув увагу ще на цитату з Тарасія Земки, яка передає «Толкованіє на Апокаліпсис»: «А яже в сей книзі многая воистину страшная и ужасов преисполненная множайшая тайная и недоумительно сокровенная, премножайшая наказаніям нам, ползу и спасение приносящая; всюду же віра благочестивая воспоминается и благосостоянім и твердім в ней позволяются и животом вічним звіщаються»<sup>63</sup>.

Прокопій скористався вже існуючою західноєвропейською іконографією (тоді, як відомо, поняття «плагіат» не існувало). Петро Могила, мабуть, забезпечив не тіль-

## ІСТОРИЯ

ки Іллю для ілюстрування Біблії, але й Прокопія зразками (іл. 18). І Ілля, і Прокопій працювали в деревориті, дещо спрощували оригінали, зменшували формат робіт (це не заважало Іллі іноді створювати шедеври), і категорично змінювали стилістику українського мистецтва.

Гравюри Прокопія не було видано окремою книгою, вони збереглися лише у відбитках, які, без сумніву, були відомі авторам невеликої Троїцької дерев'яної церкви в Сихові (нині територія Львова), які, звичайно, датуються серединою XVII ст. і де так само є композиції з Апокаліпсиса.

Коли Апокаліпсис зазвучав на початку XVIII ст. на стінах соборів Києво-Печерської лаври, у розписах, зроблених після пожежі 1718 року, то настільки змінилися смаки, що майстрам правили за зразок славнозвісна Біблія Пискатора (Троїцька надбрамна церква)<sup>64</sup>, Біблія Вайгеля (Успенський собор)<sup>65</sup>. Про свого Прокопія вже забули.

Коли книга з гравюрами має «приписку», як вищезгадані видання, є підстави на них посилалися. Тому вважаємо, що є всі підстави стверджувати певну залежність дрогобицьких композицій від венетіанської Біблії (яку знайдено на теренах Дрогобича).

На північно-східній грані восьмерика (315 × 235) – сюжет дванадцятого розділу Апокаліпсиса: «АПОКАЛИПСИΣЪ ГЛАВЪ І» (іл. 17). Він має складний метафоричний зміст: 1. «Із'явилася на небі велика ознака: Жінка, одягнена в сонце, а під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяти зір. 2. І вона мала в утробі і кричала від болю і муки терпіла від породу. 3. З'явилася інша ознака на небі – ось змії червоно-вогняний великий, що мав сім голів та десять рогів, а на його головах сім вінців. 4. Його хвіст змив третину зір з неба та кинув їх додолу. І змії стояв перед жінкою, що мала вродити, щоб з'їсти дитину її, коли вродить... 5. І дитину вона вродила чоловічої статі, що всі народи має пасти залізним жезлом. І дитина її була взята до Бога і до престолу Його. 6. А жінка втекла на пустиню, де вона мала місце, від Бога для неї вготоване, щоб там годували її тисячу двісті шістьдесят день».

Попри те, що маляр відштовхувався від

гравюри, маленький естамп тільки його захопив до створення патетичної фантастичної картини, у якій усе, що відбувається, – незвично. Рішучим жестом диригує зверху серед сіро-синіх хмар сивобородий Саваоф. До нього летить, радше піднімається, фігурка безгрішної дитини (на готичних XV ст. католицьких зображеннях її визначають, як алегорію Віри). Ліворуч зверху стрімко злітає архангел Михаїл зі списом, спрямованим донизу на семиголового монстра, із сімома коронованими головами (він – червоно-коричневий, «англійська червона»). Архангела представлено в ракурсі – одна нога його підтиснута до тулуба, руки підняті, їх рухи енергійні. Золотиста драперія на ньому виявляє форму сильного торса, а червоні широкі штани складаються у бганки, що підкреслюють його стрімкий, поривчастий зліт. Сірі крила вимальовують його шляхетний силует. З протилежного, правого боку, – «Жінка, одягнена в сонце». Майстер зробив її крилатою і замість мандорли, яка на гравюрах окреслює її постать, оточив її золотистим світлом. Складні ракурси фігур, тканини, які майорять, барочна піднесеність, уміння зробити емоційним навіть тло промовляють про орієнтацію майстра на західноєвропейські зразки, які йому зрозумілі. Тому не заважає його невисока вишколеність з малюнку. Але пензель його темпераментний і сміливий. Текст Апокаліпсиса настільки багатшаровий, що, наприклад, той самий розділ 12 проілюстровано на титульному аркуші книги І. Галятовського «Небо новое» (вид. Михайла Сльозки, Львів, 1665) зображенням «Знамення», яке несе в собі ідею втілення (іл. 20–21).

Східна грань восьмерика (320 × 280) присвячена сьомому розділу Апокаліпсиса – «Печатання Божих рабів» («АПОКАЛИПСИΣЪ: ГЛАВА ζ»). «А по цьому я побачив чотирьох ангелів, що стояли на чотирьох кутах землі та тримали чотири земні вітри, щоб вітер не віяв на землю, ані на море, ані на жодне дерево» (іл. 22). Найбільше дрогобицька композиція нагадує гравюру Прокопія<sup>66</sup>. На верхній частині зображено Саваофа. Він сидить у червоній мантиї на престолі. Перед ним книга, яку перегортає

ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

агнець. По боках – по дві постаті крилатих царів. У центрі, угорі – ангел, який летить, тримаючи перед собою хрест. Усе навколо грізне і несамовите: ангели по боках сурмлять у труби, сповіщають про кінець світу, принижене людство тремтить, стоячи на колінах під їхніми мечами, якими вони ставлять печаті. Серед натовпу деякі обличчя настільки індивідуальні, що нагадують портрети. Величні постаті ангелів експресивні, рухи їхніх тіл енергійні й рішучі: особливий красень-ангел – праворуч, на ньому золотисті драперії, що спадають пластичними бганками. У нього темне пухнасте волосся, сірі крила з чорними тінями й білими штрихами світла. Стриманість кольору, гранична обмеженість пігментів не заважає скласти з них гармонійну гаму кольорів. Ця сцена розташована над аркою – вирізом, що розміщений безпосередньо над іконостасом. І тому їй, мабуть, приділялося чи не найбільше уваги. Вона звучить пересторогою, урочистою перемогою добра над злом.

Південно-східна грань восьмерика (315 × 235) ілюструє Апокаліпсис, розділ 19: «АПОКАЛІПСИС ГВА:ΘΙ». «Вірш 11. І побачив я небо відкрите. І ось білий кінь. А той, хто на ньому сидів, зветься Вірний і Правдивий, і він справедливо судить і воює. 12. Очі його – немов полум'я вогненне, а на голові його багато вінців. Він ім'я мав написане, якого не знає ніхто, тільки Він Сам. 13. І зодягнений Він був у шату, покрашену кров'ю, а йому ім'я Слово Боже. 14. А війська небесні, зодягнені в білий та чистий вісон, їхали вслід за Ним на білих конях. 15. А з його уст виходив гострий меч, щоб ним бити народи...» (іл.23–25). Витоки іконографії так само треба шукати в А. Дюрера, проте дрогобицький майстер аранжував у кольорі гравюру венеціанської Біблії 1608 року. Цар Царів представлений на білому коні, з мечем біля рота. На ньому червона мантія. Поруч із ним – вершники на стрімких конях. Перед ними інші вершники падають з коней. Настрій композиції, її динаміку визначає ангел, що летить зверху серед сірих хмар, а його супроводжують птахи, їхні чорні силуети надають сцені почуття тривоги і напруги. Унизу, на землі, гід-

ке створіння з крилами, яке лежить на спині, одне з багатьох, що оселилося на землі в день її кінця. Поруч переплетені тіла воїнів у обладунках зі шлемами, серед коней, з яких вони впали. Передати таку складну сцену майстру вдалося неповністю: провінційну манеру видають антропоморфні морди коней, невміння справитися з ракурсами постатей. Однак фаталізм того, що відбувається, відчутний у настрої композиції, у тому, наскільки емоційно і сміливо, і з темпераментом він малював, створюючи цю надзвичайну сцену, перейняту есхатологічним відчуттям. Почерк майстра, який малював живопис восьмерика, – строкакий, мабуть, разом з ним працював учень. Відштовхуючись від гравюру, які були для нього зразками, він намагався не стільки зберегти свою самостійність, скільки з честю подолати складне завдання – перетворити маленький естамп у монументальний живописний твір. Образи його персонажів іноді відзначено справжньою спостережливістю, майже портретною переконливістю. Але в деяких випадках він не завжди зміг вправно подолати труднощі малюнка, при тому не можна заперечити, що майстер наділений бездоганним малярським смаком, органічним відчуттям кольору, завдяки чому він у своєму малярському лаконізмі переконливий. На жаль, більшість його робіт так погано освітлено, що навряд колись їх бачили миряни церкви<sup>67</sup>.

На противагу восьмерика, баню дуже добре видно знизу. В інтер'єрі – це не зовсім баня, а, фактично, дуже вишуканий за пластичною формою намет. Тут – апофеоз програми ансамблю. Як уже згадувалося, у невеликому денці «Розп'яття» оточене кільцями архангелів, ангелів і серафимів. Разом вони складають вінок навколо центру, своєрідний урочистий небесний хор. Зодягнені в золотисті, білі, рожеві, блакитні драперії з прозорими сферами в руках, вони видаються легкими і шляхетними, попри те, що художник старанно змоделивав їхні фігурки. Вони гармонійно поєднані між собою в кольорі. Розписи бані не тільки логічно завершують складний образотворчий контекст храму, але бездоганно з формального боку підкреслюють архітектурну

## ІСТОРІЯ

красу і пластику намету неба бані з сонцем, місяцем і зірками.

Розписами восьмерика і бані стінопис у церкві не обмежувався: вони знаменували тільки кінець певного етапу. Розписи восьмерика і центральної бані над навою церкви, виконані близько 1678 року, склали цикл, який став епілогом складного богословського задуму монументального малярства храму і його іконостаса. У ньому було відбито настрої громади, духівництва, певною мірою українського населення міста після важких для країни подій 1648–1670-х років, які попри пролиту кров, фактично лишили політичну ситуацію на західних землях status quo. Вони відбивають пульс доби, свідчать про те, як на маргінесі Європи митці навіть такого невеликого міста, яким був Дрогобич, були через гравюру обізнані з сучасним їм західноєвропейським мистецтвом. У них відчутний подих бароко. Майстри асимілювали через друковану книгу нову іконографію, опанували, у межах релігійної програми, нові жанри. У їхній творчості відчутні естетичні засади, які засвідчують про народження мистецтва нової доби.

Є підстави вважати, що з кінця XV ст. у Дрогобичі виникла своя артіль (майстерня) малярів (це засвідчують ікони зі Сколе, Рихтичів, розпис олтаря церкви Воздвиження Чесного Хреста), яку з часом очолив майстер Стефан із Медики. Хто малював восьмерик – сказати важко, бо монументальна манера маляра несхожа на прагнення до мініатюрної витонченості ані Стефана, ані його сина. Немає в ній і спільних рис із майстрами Судової Вишні, які працювали в Дрогобичі в той самий час у церкві Воздвиження Чесного Хреста. Але, безумовно, в історії українського мистецтва розписи восьмерика і бані церкви Юра знаменують певний стан релігійної свідомості українців, зміну естетичних смаків і народження нових жанрів у сакральному мистецтві.

<sup>1</sup> Площанський В. Королівське вільне місто Дрогобич. – Дрогобич, 1867. – С. 46–47. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich: 16 t. / wyd. pod red. F. Sulimieskiego, E. Chlebowskiego i Wł. Walewskiego. – Warszawa: nakł. F. Sulimierskiego w

W. Walewskiego, 1881. – Т. II. – С. 152; *Dzieduszycki W.* Fara łaćńska i ciekiew św. Jura w Drohobyczu // *Przegląd archeologiczny*. – 1883. – С. 6–15; *Mściwujewski M.* Krolewskie wolne miasto Drohobycz. – Lwów; Drohobycz: Księgarnia ludowa. – 1929. – С. 15, 16; *Mściwujewski M.* Z dziejów Drohobycza: 2 cz. – Drohobycz: Księgarnia Ludowa. – 1935. – Cz. I. – С. 97–104;

<sup>2</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», від. рукоп. Нац. художнього музею у Львові, зб. Василіанських монастирів, спр. «Дрогобич».

<sup>3</sup> *Dzieduszycki W.* Budowla drewniana na Rusi // *Przegląd archeologiczny*. – 1882. – № 1. – С. 10–11; *Dzieduszycki W.* Fara łaćńska i ciekiew św. Jura w Drohobyczu // *Przegląd archeologiczny*. – 1883. – № 1. – Z. II. – Tabl. 1, 3, 6, 7, 8; *Стасов В. В.* Русская деревянная архитектура в Галиции // *Вестник изящных искусств при Имп. Академии Художеств*. – 1884. – Т. IV. – Вып. 4. – С. 330; *Суслов В. В.* Очерки по истории древнерусского зодчества. – С.Пб.: тип. А. Ф. Маркса, 1889. – С. 34, 38; *Sokołowski M.* red. Dietrichsohn Die Norske Stavkirker. Kristiania. 1890 // *Sprawozdania Komisji do badania historii i sztuki w Polsce*. – 1896. – Т. V. – С. XCV–XCIX; *Sokołowski M.* O budownictwie drewnianym z powodu książki Diebrichsoha. – Kraków: nakł. autora, G. Gebethner. Druk. Czasu, 1895. – С. 1–15; *Mokłowski K.* Sztuka Ludowa w Polsce: 2 cz. – Lwów: nakł. księgarni H. Altenberga, 1903. – С. 388, 409, 414, 483, 488–489. – II. 236, 410, 434; *Sprawozdania koła c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej*. – 1905. – Teka. III. – С. 19; *Mokłowski K.* Przyczynek do dziejów gotyku i stylu przejściowego w budownictwie cerkownym, drzewianym na Rusi Galickiej // *Sprawozdania Komisji do badania sztuki w Polsce*. – 1907. – Т. VIII. – С. XIX, XVII. – *Wiz.* 252; *Грабарь И. Э.* История русского искусства: в 9 т. – М.: изд. Кнебель, б/д / 1910–1915 / . – Т. II. – Вып. 8. – С. 374, 389; *Zubrzycki J. S.* Skarb architektury w Polsce. – Kraków: druk. Kosińskiego, 1910–1911. – Т. III. – Tabl. 274; *Zubrzycki J. S.* Polskie budownictwo drewniane jako perwowzor dla stylu nadwiślańskiego i stylu zyguntowskiego w utworze kształtu. Badanie oparte na licznych rysunkach zabytkowych. – Kraków: nakł. autora, 1916. – Z. III. – С. 61. – *Wiz.* 96. – С. 142. – *Wiz.* 213; *Obmiński T.* O cerkwiach drewnianych w Galicji // *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*. – 1915. – С. 7. – *Wiz.* 413, 421; *Красовский М.* Курс истории русской архитектуры: в 4 т. – Пг.: Тип. тов-во Р. Толина и А. Вильборга, 1916. – Ч. I: Деревянное зодчество. – С. 383–384. – Рис. 520; *Лушпинський А.* Деревляні церкви Галичини XVI–XVIII ст. – Л., 1920. – Табл. XXV; *Таранушенко С. А.* Рец. на вид. Національного музею архіт.: А. Лушпинський. Деревляні церкви Галичини XVI–XVIII ст. Львів, 1920 // *Червоний шлях*. – 1923. – № 9. – С. 224–228; *Polska w krajobrazie i zabytkach: 2 t.* – Warszawa: T. Zlotnicki, 1930. – Т. 1. – С. 53; *Encyclopedia Staropolska / oprac. przez prof. Al. Brücknera: 15 zeszyt.* – Warszawa: wyd. księgarni Frzaski, Everta i Michalskiego, 1937. – Z. II. – С. 154–155; *Драган М.* Українські деревляні церк-

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

ви. Генеза і розвій форм: у 2 ч. – Л.: Національний музей у Львові, 1937. – Ч. I. – С. 4, 24, 32, 34, 37, 39, 80, 120, 235; Ч. II. – С. 53, 55, 58, 66, 67, 87, 99, 100, 124; *Свенціцький І.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини. – Самбір, 1938. – Чис. 10. – С. 2–10; *Юрченко П. Г.* Видатна пам'ятка народного зодчества // Українське мистецтвознавство. – К.: Наукова думка, 1969. – Вип. 8. – С. 99–107; *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України. – К.: Будівельник, 1970. – С. 72–73; *Логвин Г. Н.* Дерев'яна архітектура України // Нариси історії архітектури Української РСР. – К.: Держ. вид-во будівництва і архітектури УРСР, 1957. – С. 212–214; *Логвин Г. Н.* Настінні розписи в дерев'яних будовах // Історія українського мистецтва: у 6 т. – К.: АН УРСР, Головна редакція УРЕ, 1968. – Т. 3. – С. 261–262; *Логвин Г. Н.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 263; *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – М.: Искусство, 1963. – С. 213–214; *Логвин Г. Н.* Украинские Карпаты. Книга-спутник по памятникам деревянной архитектуры в горных и предгорных районах Львовской, Закарпатской, Ивано-Франковской и Черновицкой областях Украины. – М.: Искусство, 1973. – С. 49–50; *Міляєва Л. С.* Искусство Украины XVII–XVIII вв. (живопись, графика) // История искусства народов СССР: у 7 т. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – Т. 4. – С. 216.

<sup>4</sup> *Dzieduszycki W.* Fara łacińska... – S. 13.

<sup>5</sup> *Mściwujewski M.* Królewskie wolne miasto... – S. 15.

<sup>6</sup> *Polska w krajobrazie...* – S. 53.

<sup>7</sup> *Mokłowski K. i T.* Sprawozdania z wycieczki odbytej kosztem Komisji w 1904 w celu badania sztuki ludowej // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. – 1907. – Т. VIII. – З. I–II. – S. 47–50.

<sup>8</sup> *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – С. 215.

<sup>9</sup> *Стасов В. В.* Русская деревянная архитектура... – С. 330.

<sup>10</sup> *Mściwujewski M.* Królewskie wolne miasto... – S. 15.

<sup>11</sup> Сучасний погляд на архітектурну структуру храму, викладений у всіх післявоєнних працях і в М. Драгана (С. 46).

<sup>12</sup> *Dzieduszycki W.* Budowle drewniane... – S. 13.

<sup>13</sup> *Юрченко П. Г.* Видатна пам'ятка. – С. 102.

<sup>14</sup> Першим зафіксував наявність розписів В. Площанський (див.: *Площанський В.* Королівське вільне місто Дрогобич. – С. 46).

<sup>15</sup> І. Свенціцький не бачив усіх сюжетів «Акафісту Богородиці» – вони тоді були затулені високим олтарем (див.: *Свенціцький І.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини. – Самбір, 1938. – Чис. 10, окр. відбиток 8 с. (перевид.: Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 65–67).

<sup>16</sup> *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – С. 213–214; *Логвин Г. Н.* Настінні розписи в дерев'яних будовах. – Т. 3. – С. 160–164; *Логвин Г. Н.* По Україні... – С. 261–263.

<sup>17</sup> *Жолтовський П. М.* Український монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 85–90.

<sup>18</sup> *Gątkiewicz F.* Kościół w Drohobyczu. Szkic historyczny. – Drohobycz: druk. Brosia, 1903. – S. 53.

<sup>19</sup> *Mściwujewski M.* Z dziejów Drohobycza. – S. 16.

<sup>20</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», спр. «Дрогобич», арк. 777–778; *Исаевич Я. Д.* Город Дрогобыч в XVI–XVIII вв.: дис. ... канд. ист. наук. – Л., 1960. – С. 332.

<sup>21</sup> Пожежа виникла внаслідок нападу на місто Менглі-Гірея (див.: *Mściwujewski M.* Z dziejów... – S. 15; *Gątkiewicz F.* Kościół w Drohobyczu. – S. 40).

<sup>22</sup> *Szaraniewicz I.* Rzut oka na beneficyna kościoła ruskiego do czasów Rzeczy Pospolitej względem historii, o przede wszystkim o stosunkach świeckiego duchowieństwa ruskiego w Galicyi do ziemi w tym okresie. – Lwów: druk. Instytutu Staropigiańskiego, 1975. – S. 40.

<sup>23</sup> *Matricularum Regni Poloniae Summeria excussis codicibus, qui in chartophilacio Maximo varsoviensi asservantur, contexuit indisque adiecit T. Wierzbowski; Spars.* – Varsovie: typ. Kowalewski, 1905–1919. – V. 3. Acta vicecancellariorum, 1533–1548, 1915. – P. 421.

<sup>24</sup> Нам невідомі джерела, звідки взяв цю дату М. Мсцівуєвський (див.: *Mściwujewski M.* Z dziejów Drohobycza... – S. 194), але вона опосередковано підтверджується звісткою про пожежу 1525 року (див.: *Zubrzycki D.* Kronika miasta Lwowa. – Lwów: nakł. autora, 1844. – S. 148).

<sup>25</sup> *Грушевський М.* До історії «руського обряду» в давній Польщі // ЗНТШ. – 1899. – Т. XXX. – Кн. IV. – С. 6.

<sup>26</sup> *Matricularum Regni Poloniae...* – 1915. – Pars 4. – V. 3. – № 17787.

<sup>27</sup> *Zacharewicz J.* Zabytki sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy wydz. budownictwa s. k. szkoły politechn. we Lwowie: 3 zeszyty. – Lwów: wud. szkoły politechn., 1885. – Tabl. 2. Львівські реставратори теж посилалися на ці дати (див.: *Sprawozdania koła s. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej.* – 1905. – S. 19; *Sprawozdania koła s. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej,* 1909. – Тека III. – S. 22).

<sup>28</sup> *Грушевський М.* Матеріали до історії і економічних відносин Західної України // ЗНТШ. – 1906. – С. 129. – № 105.

<sup>29</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», спр. «Дрогобич», арк. 777, 778.

<sup>30</sup> Про пожежу в Дрогобичі див.: Центральний державний історичний архів у Львові. – Ф. 13, спр. 3, 1069, арк. 803, 804; *Mściwujewski M.* Królewskie wolne miasto... S. 16.

<sup>31</sup> *Площанський В.* Королівське вільне місто Дрогобич. – С. 46. Він навіть стверджує, що їх поновлювали 1843 року. Ці двері не збереглися.

<sup>32</sup> Відділ рукописів Львівської Наукової бібліотеки АН України, зб. Василіанських монастирів, 297. Каталог Юр'ївського братства, арк. 3. Першим віднайшов цей протокол братства Я. Ісаєвич, який звернув мою увагу на нього. Я щиро вдячна цьому

## ІСТОРІЯ

досліднику за допомоги під час опрацювання теми художньої культури Дрогобича.

<sup>33</sup> Там само. – Арк. 6.

<sup>34</sup> Відділ рукописів Львівської Наукової бібліотеки АН України, зб. Василіанських монастирів, 297. Каталог Юр'ївського братства, арк. 6.

<sup>35</sup> Там само. – Арк. 20.

<sup>36</sup> Там само. – Арк. 21, 22.

<sup>37</sup> Там само. – Арк. 24.

<sup>38</sup> Нам заповіт невідомий, але його докладно цитує М. Мсцівуєвський (див.: *Mściwujewski M. Z dziejów Drohobycza...* – S. 97). Можливо, він на той час ще перебував у церкві.

<sup>39</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», спр. «Дрогобич», арк. 777–778.

<sup>40</sup> *Mściwujewski M. Z dziejów Drohobycza...* – S. 97.

<sup>41</sup> Центральний державний історичний архів у Львові. – Ф. 129, оп. 1, спр. 628.

<sup>42</sup> Там само. – Ф. 13, т. 1045, с. 19.

<sup>43</sup> Нині цей напис осипався, але його зафіксував І. Свенціцький (див.: *Свенціцький І. С.* Тематичний уклад... – С. 7).

<sup>44</sup> *Исаевич Я. И.* Город Дрогобыч в XVI–XVIII вв. – С. 387.

<sup>45</sup> Там само. – С. 387–388; *Исаевич Я. И.* Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 95.

<sup>46</sup> В. Свенціцька, вивчаючи джерела, доводила, що єдина церква Святого Георгія, що має стародавню легенду, яка була поблизу с. Станіля, дрогобицька, тому, ймовірно, ікона XIV ст. «Св. Юрій-змєборець» може походити власне звідти.

<sup>47</sup> Поряд з пагорбом, на якому нині стоїть церква, – болото. Геологи вказують, що під містом дійсно є карстові печери, які могли спричинити провалля, у яке потрапив бідолаха орач.

<sup>48</sup> Варіанти композиції «Страшного суду» підсумовано в роботі Я. Клоцінської (див.: *Kłocińska J.* Dwie ikony «Sądu Ostatecznego» w zbiorach Sanockich // *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.* – 1967. – № 6. – S. 30–45). Проте не можна погодитися з автором, і це спростовують як українські ікони, так і дрогобицький розпис, що: «Всі приклади східної редакції відзначає одноманітність, і тому певною мірою реалізовано ту саму програму, не варіанти ідеї». (Там само).

<sup>49</sup> У Польщі ангели зі зняттям Страстей трапляються вже в «Страшному суді» костюлу в Червінську XII ст. (див.: *Mroczo T.* Czerwińsk romański. – Warszawa: Auriga, 1972. – S. 35).

<sup>50</sup> *Чижевський Д.* Філософські твори у чотирьох томах. – Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 74.

<sup>51</sup> Там само. – С. 69. Ми лишаємо за собою право в окремій статті докладно висвітлити генезу цієї теми, показати її західноєвропейські й візантійські витоки. Виникнення циклів «Розлучення душі і тіла» у візантійському мистецтві, у російській і українській духовній поезії – те, що спровокувало до таких докладних текстів дрогобицького маляра.

<sup>52</sup> Воно зникло під час проведення реставраційних

робіт 1970-х років, але зафіксовано на робочих схемах, а перед тим – у І. Свенціцького і П. Жолтовського.

<sup>53</sup> Петро Могила придбав книгу, яку зараз важко ідентифікувати достеменно, бо вона позначена в документах узагальнено (див.: «*Biblia sacra priscoorum patrum*» // Архив Юго-Западной России. – К., 1887. – Ч. I–VII. – С. 187.

<sup>54</sup> І. Франко у першій публікації тексту написав «бисть», у другій – «бил» (пор.: *Франко І.* Причинки до історії руської літератури XVIII віку. Дрогобицький збірник рукописних апокрифічних оповідань // Зоря. – 1886. – Чис. 9. – С. 155; *Франко І.* Карпаторуське письменство XVII–XVIII вв. – Л.: накладом НТШ, 1960. – С. 125.

<sup>55</sup> *Галатовский И.* Ключ разумения священником законным и свецким належачий. – Л.: друк М. Сльозки, 1668. – С. 47.

<sup>56</sup> *Biblia to jest księgi Starego i Nowego zakonu na Polski język według Łacińskiego Biblię, od kościoła chreścianskiego powszechnego przyjętej, na wielu mięscach z pynoscia poprawiona y figuramy ozdobiona.* – Kraków: M. Scharfenberger, 1577. Книгу Товія на початку XVII ст. ілюстрував польсько-французький живописець і гравер Я. Зярнко (див.: *Les peintures sacrées sur la Bible e par le père Antoine Girard ie la Campanie de Jesus.* – Paris: V. Antoine de Sommerville, 1665; *Sawicka S. M.* Jan Ziarno. Peintura, graveur polonaise et son activité à Paris au premier quart du XVII e – siècle. – Paris: Le France et Pologne dans leurs relations artistiques, 1936. – P. 103–188).

<sup>57</sup> *Истомин М.* К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. – К.: тип. Импер. унив. св. Владимира, 1887. – С. 12.

<sup>58</sup> *Biblia Sacra Vulgatae: 2v Venetis, A. Pinnelli (?), 1608–1609.* Один з її примірників купила в Дрогобичі приватна особа після Другої світової війни.

<sup>59</sup> Дж. Стречен прослідкував «генеалогію» ілюстрованих Біблій, починаючи з інкунабул (див.: *Strachen D.* Early Bible illustrations. A short on some XV – early XVI century printed text. – Cambridge: Univers. press, 1957). Цій самій темі присвячено дослідження Г. Ціммермана (*Zimmerman H.*, Beiträge sur Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. I. illustrationed und illustrationen des ersten Zuther Testamentes und der Octov // *Ausgaben Des Neuen Testamentes in ttel-Nord und Westdeutschland.* – Strassburg: H. E. Heits, 1924).

<sup>60</sup> *Миляєва Л. С.* Росписи церкви Воздвиження // *Творчество.* – 1980. – № 7. – С. 28–31; *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. – Ленинград: Наука, 1973. – С. 174.

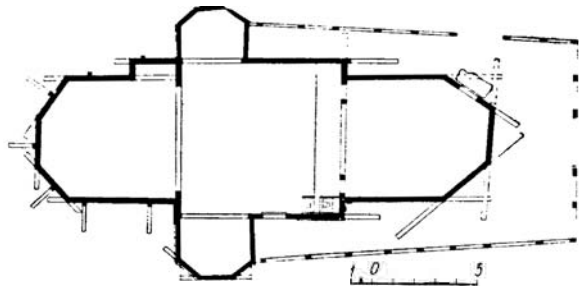
<sup>61</sup> *Buri F.* Holbein auf dem Athos, Baslerstadbuch, 1965. – S. 39–51; *Heuderlich Z. H.* Der Apokalypsen Zuklus in Athosgebiet und seine Besuchungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* – 1939. – № 8. – S. 1–90; *James M. R.* The Apokalypce in Arts. The lecture of the British Akademy. 1927. – London: Publ. for the British Akademy, 1931. – 115 p.: Apokalypse. Reproduce en facsimile sur l'exemplaire de la bibl. Firmin-Didot, par A. Peleński. Precede d'une notice par G. Pawlowski – Paris: Pileński,



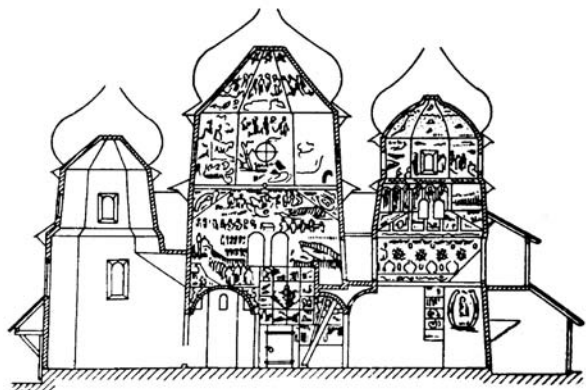
1



2



3

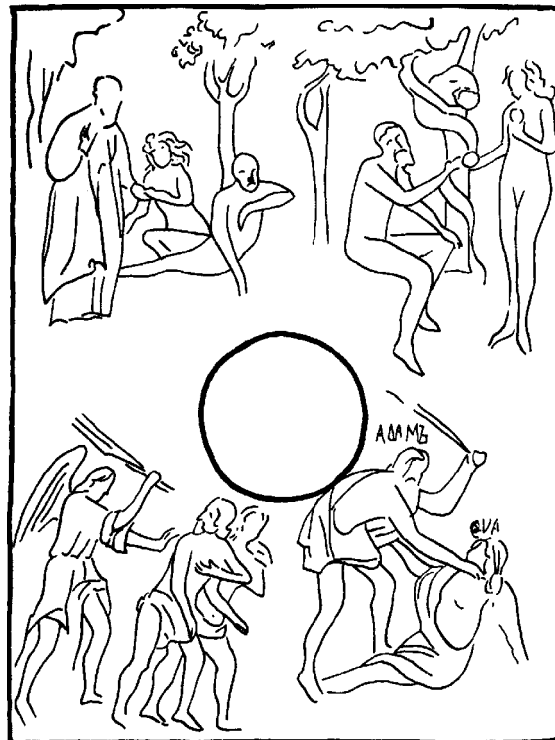


4

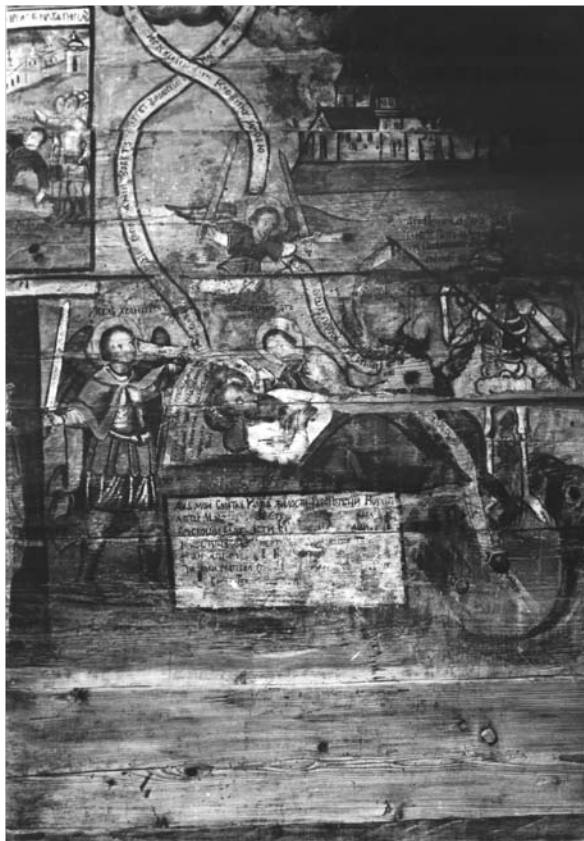


5

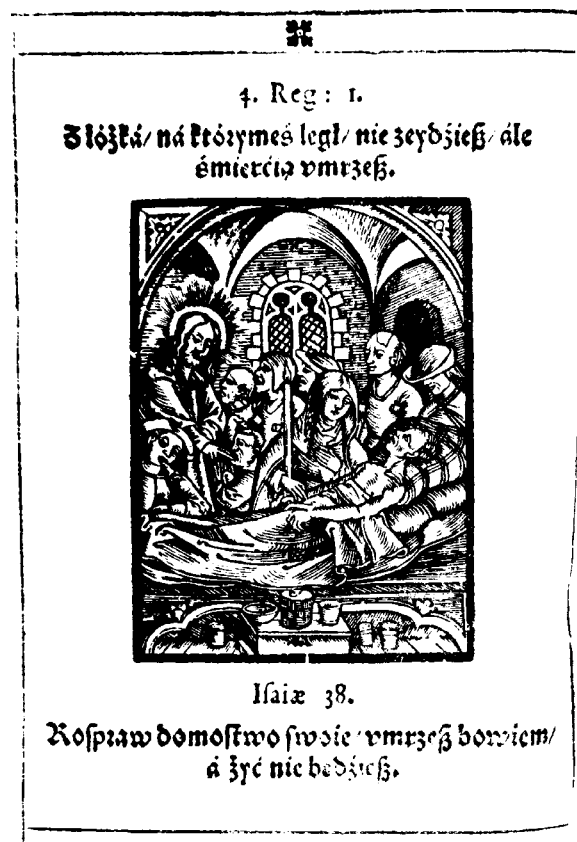
1. Південно-східний фасад церкви Святого Георгія (Юра). XV–XVIII ст. м. Дрогобич Львівської обл.  
2. Дзвіниця церкви. 1670 р. 3–4. План і розріз церкви (за П. Юрченком).  
5. Розписи восьмирика і бані церкви. 1678 р.



6



7



8

6. «Гріхопадіння прародичів». Схема розписів церкви. 1678 р.  
7. «Мистецтво вмирати» – фрагмент «Страшного суду». Розписи церкви. 1650-ті рр.  
8. «Мистецтво вмирати» – гравюра з книги А. Лукомського «Наука доброго і щасливого вмирання». Краків: друк. Я. Шеллігі. 1621 р.

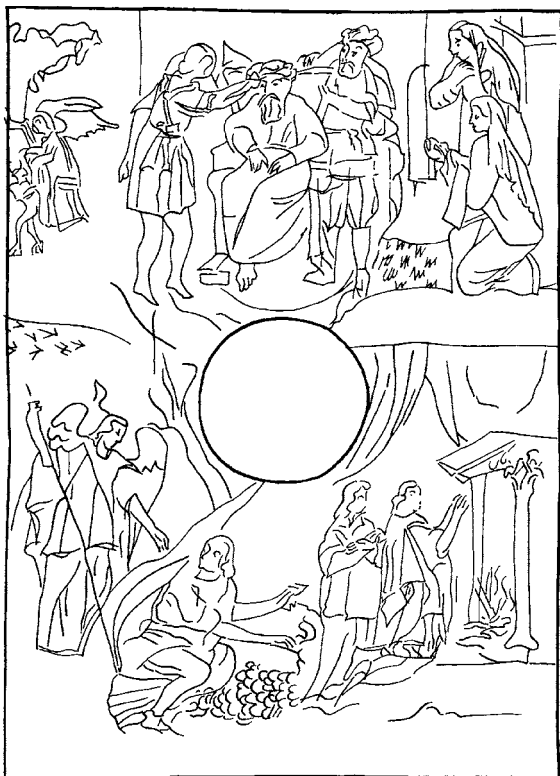


9

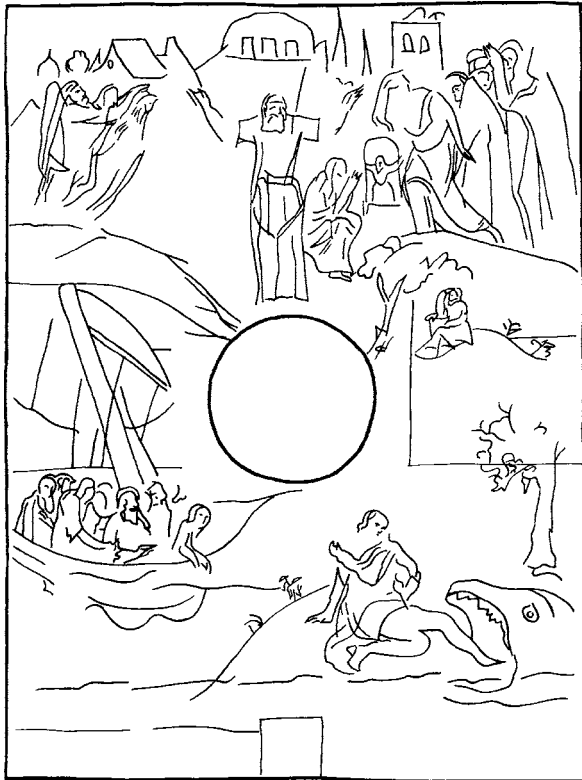


10

9. «Бенкет Вальтасара». Схема і фрагмент розпису церкви. 1678 р.  
10. «Бенкет Давида». Схема і фрагмент розпису церкви. 1678 р.



11. Схема і фрагменти розпису церкви до Книги Товія. 1678 р.



14

12

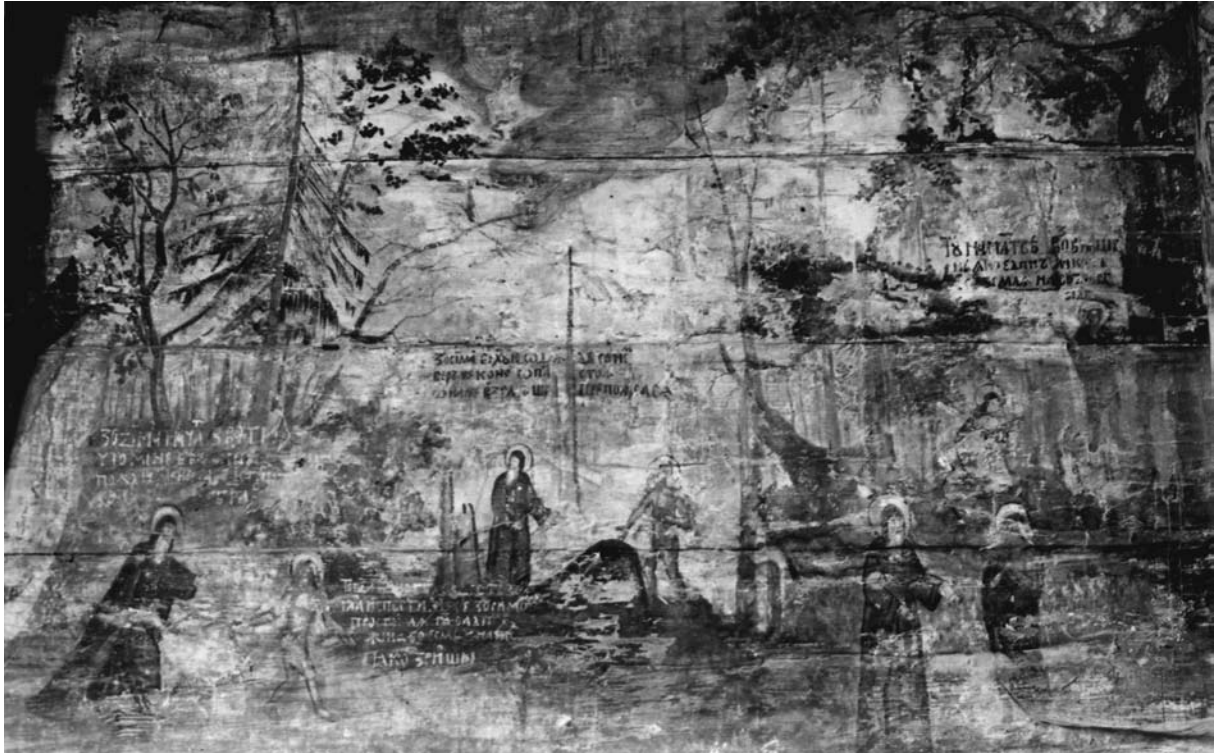
13



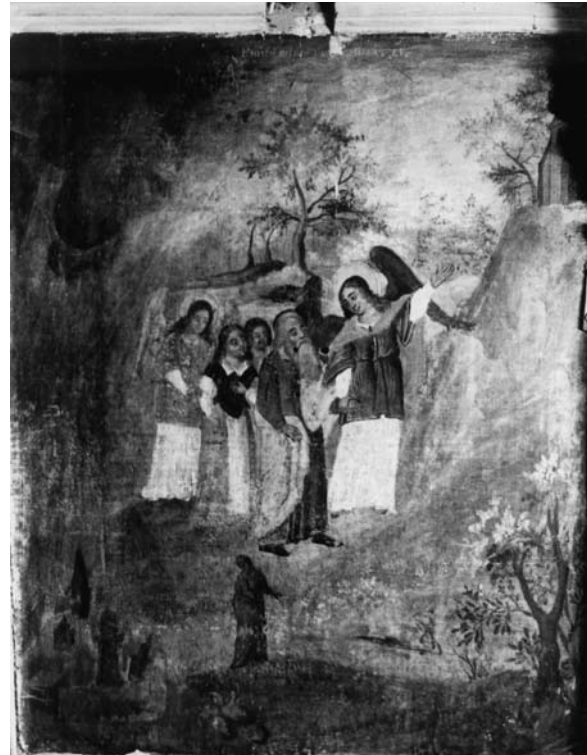
12. Схема розпису церкви до Книги пророка Іони. 1678 р.

13. Книга пророка Іони. Гравюра з Біблії. Венеція: друк Пінеллі (?). 1608 р.

14. «Чудо апостола Павла на о-ві Мілеті». Гравюра з книги «Беседы Иоанна Златоуста на деяния апостолов». Київ: друк. КПЛ. 1624 р.



15



16

15. *Стефан Медицький* (?). «Житіє Марії Єгипетської».

Розпис церкви Воздвиження Чесного Хреста. м. Дрогобич. 1675 р.

16. *Стефан Медицький*. Ікони предели іконостаса церкви Святого Георгія (Юра). м. Дрогобич, 1659 р. «Чудо апостола Павла на о-ві Мілеті», «Втеча Лота з дочками»



17



18



19

17. Схема і фрагмент розпису церкви Святого Георгія (Юра). м. Дрогобич. 1678 р.  
18. *Прокопій*. Дереворит. 1661 р. 19. Гравюра з Біблії. Париж. друк. (?). 1628 р.

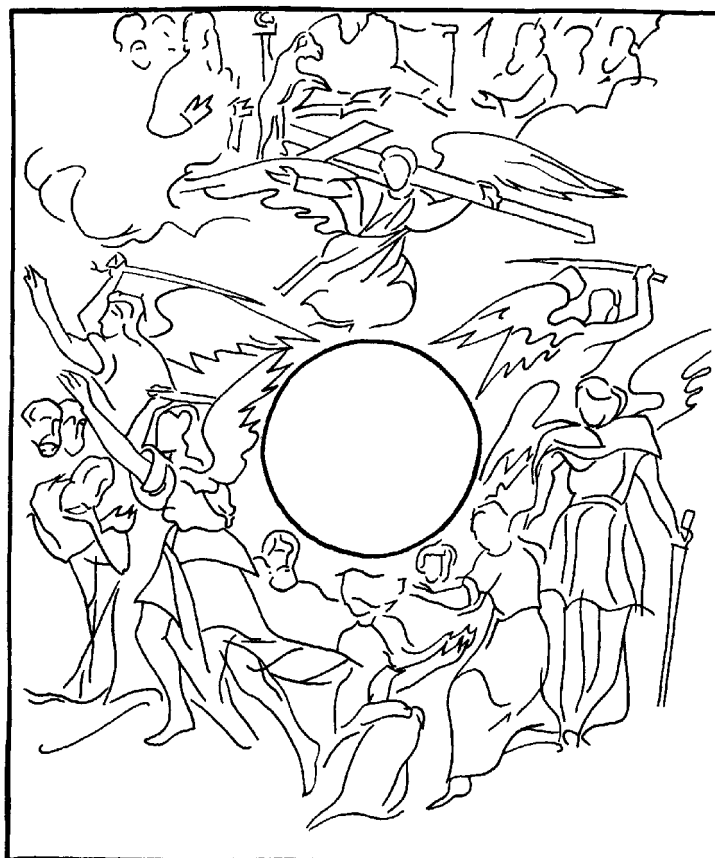


20



21

20. Л. Кранах. Дереворит. 1522 р.  
21. А. Дюрер. Дереворити. 1511 р.





23



24



25

23. Схема і фрагмент розпису церкви. 1678 р.  
24. Гравюра з Біблії. Венеція: друк. Пінеллі (?). 1608 р.  
25. Гравюра з Біблії. Париж. 1628 р.

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

1880. – 48 p. – L. (Monumentale la xylographie); Renard Y. The Elisabeth Day McCormick Apocalypse: by H. R. Willoughby, with introduct by Mill Y. Renoud; 2 vol. – Chicago, Illinois: The University of Chicago press, 1940. – Vol. I. – 602 p., il.; Vol. II. – 174 p., il. Найбільше літератури про Апокаліпсис Дюрера представлено в монографіях, що йому присвячені. Класичним дослідженням російських лицевих Апокаліпсисів є книга Ф. Буслаєва (див.: *Буслаев Ф.* Свод изображений из 37 лицевых Апокалипсисов по руським рукописям с XVI века по XIX. Текст, альбом – М., 1884. – 835 с., 82 іл.). Поетиці образотворчого Апокаліпсиса присвятив свою книгу В. Алпатов (див.: *Алпатов В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона, Апокалипсис Успенского собора Московского Кремля. – М.: Искусство, 1964. – 136 с., 110 іл.).

<sup>62</sup> *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской Лавры. Приложения к I. – К.: тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1918. – С. 343, 344.

<sup>63</sup> *Алпатов В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века... – С. 36; *Жолтовський П.* Монументальний живопис... – С. 85.

<sup>64</sup> *Theatrum Biblicum hoc est historiae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expresse. Opus praestantissimum huius ac superioris seculi pectorum sique*

*sculptorum, summo studio conquistum et in lucem editum per Nicolaum Johannis Piscatorem Anno.* Окремі гравюри збереглися в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику (вид. 1636, 1643, 1646, 1650, 1674 pp.), окремі зошити – у Бібліотеці АН України.

<sup>65</sup> *Historiae celebriores Novi Testamenti Iconibus Representatae et ad excitandam bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornate in lucem datae – Christophoro Weigelio Norimbergae, 1695.* Екземпляр цієї Біблії з лаврської бібліотеки зберігся (від. рукоп. НБУ ім. Вернадського (КДА, № 91), під усіма гравюрами наклеєно переклад назви сюжету, який відтворено було на розписах собору.

<sup>65</sup> Деякі відбитки (пізні) з гравюр Прокопія зберігаються у фондах Національного художнього музею України.

<sup>66</sup> І. Свенціцький тільки назвав, перелічив сюжети, не зупиняючись на їхньому змісті (див.: *Свенціцький І. С.* Тематичний уклад стінопису... – С. 7–8). П. Жолтовський зазначив, що деякі з них присвячені Апокаліпсису, і пояснив це актуальністю міжконфесійної боротьби і полеміки (див.: *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 85). Їхніх схем у його книзі немає.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Попри те, що дерев'яна церква Святого Георгія (Юра) в Дрогобичі є хрестоматійною, її різночасові розписи, що покривають суцільно всі стіни храму і каплиці (окрім олтаря), створені протягом більш як півстоліття, до цього часу комплексно не опубліковано. Найменше відомо про їхню верхню частину в наві. Вивчення стінопису в ансамблі засвідчило, наскільки складна була його богословська програма і як через зміни історичної ситуації змінювалися акценти у її втіленні, як опосередковано рефлексії часу відбивалися в малярстві.

Восьмерик церкви, розписаний невідомими провінційними малярами в 1678 році, коли силами братства завершилася реконструкція церкви, наче підсумував настрої духівництва і громади після пережитого всією Україною періоду «руїни» у восьми сюжетах верха (восьмерика) церкви і її бані. У них можна помітити, що, поряд з вірою, смиренням, уже є рефлексії барочного світовідчуття – суєтності життя, марнотності багатства, невідворотності покарання за гріхи.

Уперше в українському мистецтві, в невеличкому провінційному місті, майстри звернулися до біблійних («Гріхопадіння прародичів», «Бенкет Давида», «Бенкет Вальтасара», ілюстрацій книг Товія і Іони) та апокаліптичних сюжетів, які розташували по гранях восьмерика. Ці сюжети передавали ідеї страху Божого, невідворотності Господнього покарання, розплати за гріхи людства. Звернення до тем, які не мали власної іконографічної традиції було симптоматичним для того часу. У статті автор намагається віднайти джерела іконографії, зразки, до яких мали можливість звертатися малярі, що дало можливість дійти висновку, що ними були іноземні гравюри (деякі вдалося визначити). Місто Дрогобич, попри, здавалося, свою маргінальність, жив напруженим релігійним життям, був ареною дискусій між різними християнськими конфесіями. Крім книжок кириличного друку, у ньому мав поширення цілий корпус іноземних видань, у тому числі ілюстрованих Біблій. Вони і стали правити за взірець, від якого

## ІСТОРІЯ

відштовхувалися місцеві майстри. При цьому слід підкреслити, що звертаючись до нової іконографії, дрогобицькі малярі вільно і незалежно від зразка komponували кожний сюжет, суворо дотримуючись традиційного в українських дерев'яних церквах принципу: малярство завжди було підпорядковане архітектоніці храму. Майстри, не намагаючись створити засобами живопису ілюзорної архітектури, свято зберігали ефект розкритого в висоту внутрішнього простору.

Маючи у своєму розпорядженні дуже скромну палітру пігментів, вони тонко відчували кольорові співвідношення, створюючи шляхетну співзвучну гаму. Вони сміливо моделювали форму широкими пастозними мазками, передаючи драматургію сюжетів і експресію персонажів.

Не тільки розписи восьмерика і бані церкви Святого Георгія (Юра), але й увесь ансамбль, засвідчують, як сама концепція стінопису церкви, виконана скромною майстернею, близька своїм світовідчуттям сучасним їм європейським художникам, наскільки вони були вільні й розкуті у виборі своїх творчих орієнтацій.

*Ключові слова:* восьмерик, іконографія, композиція, концепція, ансамбль, програма, колір, зразок.

Although the wooden church of St. George (Yura) in Drohobych is a classic one, its paintings of different times, completely covering all the walls of the church and a chapel (except for an altar), which was being created during the period of more than half a century are not fully published until now. The upper part of them in the nave of the church is the least known. The study of murals in the ensemble showed how complicated was its theological program and how emphasis in this program implementation had been changing due to changes in the historical situation, how indirectly time had been reflecting in painting.

The octagon of the church painted by unknown provincial artists in 1678, when the reconstruction of the church was completed by the community efforts, summed up in some way the clergy and the community experience of the nation-wide «ruin period» in the eight subjects of the top of the church (octagon) and its dome. These paintings show us see that along with faith and humility there are already reflections of the baroque attitude – the futility of life, wealth vanity, unavoidability of punishment for sins.

For the first time in Ukrainian art, in a small provincial town, the masters turned to the Bible stories such as «Fall of Man's First Parents», «David's Banquet», «Belshazzar's Feast», illustrations of Tobit and Jonah books, and also to the picture of the Apocalypse, that are placed on the sides of octagon. These pictures translated the idea of the fear of God, inevitability of the Lord's punishment, retribution for the sins of mankind. To address to the subjects which had no their own iconographic tradition was symptomatic of the time. Author of the article made an attempt to find sources of iconography and samples painters could have had an access to, and came to the conclusion that they were the foreign engravings (some of them were determined). Provincial town Drohobych in spite of its seeming marginality lived an intense religious life, was the scene of debates between different Christian denominations. Beside the Cyrillic printed books, the whole range of foreign publications including the illustrated Bibles circulated there. They began to serve as a model for the local artisans. It should be stressed that turning to a new iconography, Drohobych painters composed a plot independently from a foreign pattern, strictly adhering to the traditional Ukrainian wooden church artistic concept: the painting was always submissive to the church architectonics; without trying to create an illusory architecture by the means of painting masters kept an effect of internal space open to the height. Having very modest palette of colors at their disposal, they felt fine color ratio, creating a noble concordant range. They boldly modeled form by the broad impasto strokes imparting dramaturgy of the scenes and characters expression.

Not only octagon and dome paintings of the St. George (Yura) Church, but also the entire

ensemble indicate that the concept of church murals made by the modest workshop is close in its attitude to the then European artists as far as they were free and uninhibited in choosing their creative orientations.

*Keywords:* octagon, iconography, composition, concept, group, program, color, pattern.

Несмотря на хрестоматийность деревянной церкви Святого Георгия (Юра) в Дрогобыче, его разновременные росписи, созданные на протяжении более чем пятидесяти лет и покрывающие все стены церкви и капеллы (кроме алтаря), до сих пор комплексно не опубликованы. Менее всего известно о живописи её верхней части в нефе. Изучение всей стенописи храма показало, насколько сложна её богословская программа, как по мере изменения исторической ситуации менялись акценты в её воплощении, как опосредованно рефлексии времени отражались в живописи.

Восьмерик и купол церкви (когда, благодаря усилиям братства, завершилась её реконструкция) своими росписями в 1678 г. как бы подытожили настроение духовенства и паствы после пережитого всей Украиной тяжелого периода «руины» в восьми сюжетах барабана и в апофеозе самого её верха. В них, наряду с верой и смирением, уже есть отзвуки барочного мироощущения брэнности бытия, тщетности богатства, неотвратимости кары за грехи.

Впервые в украинском искусстве, и притом в небольшом украинском городе, художники обратились к библейским («Грехопадение прародителей», «Пир Вальтасара», «Пир Давида», иллюстрации к книге Товия и Ионы), а также апокалиптическим сюжетам, которые располагались на гранях восьмерика. В этих сюжетах нашли своё воплощение идеи страха Божия, неотвратимости Господнего наказания, расплаты за грехи человечества. Обращение к темам, не имеющим своей иконографической традиции, симптоматично. В статье автор пытается найти истоки иконографии, образцы, к которым могли обращаться мастера, что приводит к заключению, что ими, безусловно, были иностранные гравюры (некоторые удалось обнаружить). Город Дрогобыч, несмотря на свою, казалось бы, маргинальность, был ареной дискуссий между разными христианскими конфессиями. Кроме книг кирилличной печати, он располагал корпусом иностранных изданий, в том числе иллюстрированных Библий. Они-то и стали в определенной мере образцами, от которых отталкивались местные художники. При этом следует особо подчеркнуть, что дрогобычские мастера, обращаясь к новой иконографии, свободно, независимо компоновали каждый сюжет, строго подчиняя его архитектонике храма, не стремясь создать средствами живописи иллюзорной архитектуры, свято сохраняли эффект раскрытого в высоту внутреннего пространства.

Располагая скромным набором пигментов, они тонко чувствовали колористические соотношения, создавая благородную гамму созвучий. Кисти художников нельзя отказать в темпераменте. Они смело моделировали форму широкими пастозными мазками, передавая драматургию сюжетов и экспрессию персонажей.

Не только весь ансамбль, но и сами росписи восьмерика и купола нефа церкви Святого Георгия (Юра) в Дрогобыче свидетельствуют о том, как сама концепция стенописи этой скромной провинциальной мастерской близка по своему мироощущению к современным им европейским художникам, насколько они были свободны и раскованы в выборе своих творческих ориентаций.

*Ключевые слова:* восьмерик, иконография, композиция, концепция, ансамбль, программа, цвет, образец.