



Володимир ЖИШКОВИЧ

ВІЗАНТІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІ СТІНОПИСИ КОЛЕГІАТСЬКОГО КОСТЕЛУ РІЗДВА МАРІЇ У ВІСЛИЦІ

Volodymyr ZHYSHKOVYCH. Byzantine-Ukrainian Wall-Paintings in Collegial Temple of Maria's Nativity at Wislica

В історії українського сакрального малярства, як зрештою, і світового, чи не найповажніше місце займають фрескові та мозаїчні ансамблі Стародавнього Києва княжих часів. У подальшому й, зокрема, в період XIV-XV ст. українські малярі монументалісти не переставали дивувати світ своїми неперевершеними творіннями. Щоправда, час та соціально-політичні перипетії суттєво позначились на збереженості більшості стінописних полотен того часу, позначених традиціями візантійського малярства. Літописні джерела засвідчують стінописи у давніх храмах Чернігова, Львова, Луцька, Хотина, Холма, Володимира-Волинського, Перемишля, Галича та інших міст. І лише поодинокі храми України фрагментарно доносять художню неповторність тогочасного настінного малярства. Серед творінь XIII-XIV ст. особливе місце займають стінописи Горянської ротонди, серед творінь XV ст. фрагментарно збережені фрески Воскресенської церкви в Лужанах.

Для з'ясування генези українського монументального малярства того часу значимими є стінописні ансамблі польських храмів, над створенням яких трудилися українські живописці (Віслицька колегіата, каплиця Святої Трійці в Люблінському замку, кафедральний костюл у Сандомирі). За короля Владислава II Ягайла (1386-1434 рр.) кваліфіковані українські митці, вправно володіючи пластичними засобами візантійської образотворчості, знайшли плідний ґрунт для вияву свого таланту.

Друга пол. XIV – поч. XV ст. стали переломними у певному відході від усталених візантійсь-

ких стилевих варіацій, саме у той період українське монументальне малярство частково вивільнилося від візантійського впливу і шукало власну пластичну мову. Серед фрескових ансамблів, створених українськими митцями в Польщі, найдавнішими із збережених у часі виконання (орієнтовно намальовані протягом 1397-1400 рр.) є розписи вівтарної частини колегіатського костелу Різдва Марії у Віслиці¹. Віслицькі фрески чи не найпоказовіше наświetлюють особливості початкової фази формування нової малярської традиції, позначеної синкретичними рисами західноєвропейського та східнохристиянського мистецтва. Це помітно як у художньо-пластичному виразі, так і у виробленні нових іконографічних схем. Позбавлена державності Україна, як і зрештою і балканські країни, не в силі були відгородитися від впливу нових напрямків у західноєвропейському мистецтві. Елементи готицизму поволі, проте впевнено, пристосовувались до старих українсько-візантійських, частково романізованих, пластичних форм, у результаті даючи своєрідну та органічну цільність. Пристосування романо-готичних компонентів до українсько-візантійської традиції стінописного мистецтва, за припущенням Григорія Логвина, могло розпочатись ще у часи храмового будівництва Данила Галицького².

Більшість розписів на теренах Польщі виконані українськими майстрами в храмах готичної архітектури, відмінної від хрестовокупольної конструкції східнохристиянської церкви, що диктувало нову схему розміщення сюжетів, відмінну від системи плафонних зображень. Об'єднані спільністю стилевого і тематичного спрямування, стінописні композиції, серед яких домінують оповідально-розгорнуті цикли, вкомпоновувались

¹Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruski malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej // Folia Historiae Atrium.– Kraków, 1965.– Т. 2.– С. 47-82; Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– К., 1967.– Т. 2.– С. 173-176; Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст. // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.– К., 1983.– С. 23-25; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńskoruskie // Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza / Pod redakcją A.S.Labudy i K.Sekomskiej / Dzieje sztuki polskiej.– Т. 2.– Cz. 3.– Warszawa, 2004.– С. 155-184; Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.– К., 1985.– С. 41-42.

²Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст.– С. 25.



Віслицька колегіата. 1397-1400 рр.

поміж нервюр у два-три яруси й займали верхню частину стін. Тематика здебільшого обмежувалась богородичним та пасійним циклами. Незважаючи, на те, що назагал іконографія композицій мала візантійський характер, очевидним є, що розміщення сюжетів відбувалось за програмою, утвердженою католицьким духовенством за згодою короля. Техніка виконання була традиційною по сирому тиньку "а фреско", проте на етапах завершення майстри використовували ретуш темперою.

У Віслицькій колегіаті фрески розташовані на стінах поміж вікнами та нервюрами монументального презбітерію (18 x 8 x 16 м). До висоти п'ят нервюрних склепінь, що починаються на рівні 10,5 м, були розміщені в три яруси поодинокі постаті та сюжетні композиції, серед яких провідними були цикли, присвячені Богородиці та Христу. Висота стінописних полотен: перший ярус – 3 м; другий – 2,5 м; третій – 2,3 м; четвертий – 2,4 м; п'ятий і шостий з поодинокими посталями – 1,7 м. Вгорі стінописи завершували орнаментальні композиції, вписані у сегменти висотою 1,3 м. Простінки між вікнами шириною 2,45 м; розписані ніші – 1,75 м³.

У колориті фресок переважає сіро-блакитне тло та теплі цегляно-червоні барви, подекуди у поєднанні із локальними вкрапленнями зелених та білих барв одягу. В орнаментах панують соковиті червоні, сині, зелені та вохристі кольори. Рівень виконання стінописів не однорідний, що свідчить про руку кількох малярів, які працювали під керівництвом головного майстра, очільника малярської артілі. З огляду на наявність кількох манер у виконанні фресок, дослідники по-різному визначають кількісний склад артілі, зокрема, одні вбачають руку шести-семи майстрів із помічниками⁴, інші – відмічають виразних чотири манери⁵. Позатим, стилістичні особливості живопису, моделювання форми та архітектурний стафаж, схиляють дослідників до думки, що майстри належали до одного з мистецьких осередків Галичини і, що одним із майстрів міг бути маляр Гайль, по-

стать якого пов'язують із Перемишлем⁶. Інформацію про Гайля-маляра й водночас священика, дізнаємось із грамоти Владислава II Ягайла, виданої в Городку 1426 р. як королівський привілей майстру на парафію церкви Різдва Христового у Перемишлі в нагороду за малярські роботи у Сандомирській, Краківській та Серадській землях⁷.

Незважаючи на суттєві втрати малярського шару стінописів, дослідникам на загал вдалось визначити іконографію та порядок розміщення більшості фрескових композицій⁸. Зокрема, на північній стіні зліва направо розміщені сцени: на верхньому ярусі "Благовіщення", "Різдво Христове", "Хрещення Христа"; нижче – "Воскресіння Лазаря"⁹, "В'їзд до Єрусалиму", "Тайна вечеря" та "Розп'яття". В апсиді в нижньому ярусі – "Бичування", "Наруга", "Христос перед Каїафою", "Христос перед Пілатом". На південній

⁶Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки... – С. 23; Александрович В.С. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. Українська культура XIII – першої половини XVII ст. – Т. 2. – К., 2001. – С. 276, 280.

⁷Грушевська М. Причинки до історії руської штуки в давній Польщі // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. LI. – Кн. 1. – Львів, 1903. – С. 5-6; Жолтовський П. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1963. – Вип. 7/8. – С. 199; Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. – С. 176; Жолтовський П.М. Словник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст. // Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – К., 1983. – С. 123, див. також с. 55.

Детальніший огляд літератури із згадкою про документ див.: Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст. / Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1. – Львів, 1995. – С. 77-102. У цій же ж праці автор подає публікацію трьох найдавніших копій документа, див. с. 186-194.

⁸Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruski malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej. – S. 47-82; Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст. – С. 23-25; Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie. – S. 172-174.

⁹Сцени "Хрещення Христа" та "Воскресіння Лазаря" були відкриті у 1999 р. під час реставраційних робіт, проведених під керівництвом професора В.Залевського. Детальніше див.: Grotowski P. Dwie nieznanne sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej // Ars graeca. Ars latina. Studia dedykowane Prof. Annie Różyckiej-Bryzek. – Kraków, 2001. – S. 145-154.

Автор висловлює щирі вдячність шановному професору Владиславу Залевському за надану можливість ознайомитись із архівними матеріалами реставраційних робіт, проведених у Віслицькій колегіаті 1999 р.

³Розміри подано за публікацією Григорія Логвина, який провів обміри фресок, досліджуючи їх протягом 1964-1969 рр., див.: Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 23.

⁴Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 24.

⁵Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie... – S. 173.



Північна стіна презбітерію Віслицької колегіати.

стіні від сходу вгорі – “Введення у храм”, “Успіння Богородиці”, “Різдво Богородиці”; нижче перша зі сходу – сцена “Зняття з хреста”. Інші стінописні євангельські сцени втрачені¹⁰.

Є підстави вважати, що вгорі у склепінні було також зображення Христа Вседержителя в оточенні сил небесних, свідченням чого були залишки напису “Ісус Христос, Син наш”, а також фрагменти постатей ангелів, які спостерігали майстри на час відбудови колегіати на поч. ХХ ст.¹¹. Поодинокі фігури представляли пророків, апостолів, святих, дияконів, монахів, мучеників й інших святих, серед яких уваги заслуговують постаті Костянтина та Олени, а особливо, давньоукраїнських святих Бориса та Гліба. В медальйонних містились півфігури предків Христових¹².

Іконографія та манера написання окремих віслицьких композицій схиляла дослідників шукати паралелі з-посеред розписів середохрестя Софії Київської¹³, а також серед Галицько-Волинських мініатюр XIII ст., зокрема, “Бесідах Григорія Богослова” (Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург)¹⁴. Проте найближчі аналогії віслицьким фрескам дослідники знаходять серед творів галицького іконопису¹⁵. Властиво художньо-пластичні та іконографічні паралелі поміж фресками віслицької колегіати та галицьким

¹⁰Григорій Логвин припускав, що далі за сценою “Зняття з хреста” ймовірно були зображені сцени “Покладення до гробу” та “Воскресіння”, див.: Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 23.

На сьогодні питання порядку розміщення та з'ясування ймовірних сюжетів, що могли б міститись на місці втрачених сегментів стінопису, ще дискутується. Однією з останніх до цієї проблематики звернулася польська дослідниця Агнешка Гронек, детальніше див.: Gronek A. O wątku ewangelicznym w bizantyńsko-ruskich malowidłach w wiślickiej kolegiacie // *Artifex doctus*. – Т. I. – Kraków, 2007. – S. 179-188. – II. 1-3.

¹¹Różycka-Bryzek A. *Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie*... – S. 172.

¹²Ibid. – S. 172-173.

¹³Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 23; Różycka-Bryzek A. *Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie*... – S. 173.

¹⁴Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст... – С. 175; Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 24; Różycka-Bryzek A. *Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie*... – S. 174.

¹⁵Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 24; Różycka-Bryzek A. *Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie*... – S. 174; Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст... – С. 156; Александрович В.С. *Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*... – С. 280.

іконописом XIV-XV ст. заслуговують особливої уваги в контексті генези українського середньовічного малярства.

Витонченою манерою писання, гармонійністю кольорових сполучень, продуманістю композиції відзначається, розміщена на верхньому ярусі північної стіни, сцена “Благовіщення”. Незважаючи на втрати (втрачений лик архангела Гавриїла) композиція справляє цілісне враження. Умовно картинна площина посередині по вертикалі ритмами та кольоровими плямами архітектурного стафажу ділиться на рівних дві частини. У лівій частині домінує вохриста барва великих площин стафажу та гіматія архангела, у правій панує сіро-синя барва тла, яка поступово влітається (очевидно, зважаючи на втрати малярського шару, не без допомоги реставраторів) у подрібнені форми архітектурних мас та трактованого цільною плямою хітону Богородиці. Окрім вохри та сіро-синьої барв в композиції виразно звучать темно-вишнева (мафорій Богородиці, хітон Гавриїла) та коричнево-червона (велюм, крила) барви. Коричнево-червону лінію майстер активно використовує в правій частині композиції у прорисовці елементів архітектурного стафажу, а особливо у детальній контурній проробці конструктивних форм вохристого трону Богородиці. Властиво ритми численних коротких ліній прорисовок трону та архітектурного стафажу надають, назагал статичній, композиції певної напруги, во-звишеного неспокою. Зображена сцена “Благовіщення” не має прямих іконографічних паралелей у тогочасному сакральному малярстві. Непросто встановити й співзвучні художньо-пластичні риси у моделюванні постатей, оскільки лик архангела втрачений, лик Богородиці трактовано узагальнено й доволі умовно.

Не менш узагальнено, локальними кольоровими плямами, прописано багатопігурну сцену “Різдво Христове”, що розгортається далі за “Благовіщенням”. У цілому в манері майстра виразно звучать аматорські нотки, окремі постаті пропорційно незбалансовані, пластично не змодельовані. Проте, це не применшує мистецької вартості композиції, яка на відміну від написання окремих постатей, захоплює цільністю, організованістю розміщення ритмічно збалансованих різномасштабних кольорових мас. Композиційно картинна площина поділена на три горизонтальних яруси, кожному з-яких відповідає своє кольо-



Благовіщення.



Різдво Христове.

рове навантаження. Вгорі домінує сіро-синя барва небес; середній ярус, основу якого становить скелеста гора з печерою посередині, акцентовано переливами вохристо-золотистої барви; нижній ярус акцентовано червоною вохрою. Сюжетно-композиційний центр композиції практично співпадає із геометричним і акцентований мотивом печери, символіка якої співзвучна з ідеєю плодovitості та животворної сили землі, це місце народження як лоно землі¹⁶. На тлі сіро-синього забарвлення печери, праворуч головою, на білому ложі лежить Богородиця із сповитим Дитям у яслах. Над Дитям видніються голови вола та осла.

Назагал стінописна композиція відтворює найповніший, сформований на час XI ст., варіант розкриття теми Різдва Христового з максимальною кількістю традиційно зображуваних персонажів. Зліва до Богородиці підходять троє волхвів, вгорі над ними три ангели, які оповіщають про чудо, що сталося. Праворуч – задивлений у небо пастух, якому благовістить ангел. Внизу зліва сидить зажурений Йосип, навпроти нього, одягнений у біле, опертий на палицю, пастух. Внизу праворуч – дві жінки купують Немовля: це старша за віком повитуха та молода дівчина Соломія. За іконографічним розкриттям теми та підбором персонажів найближчі аналогії з-посеред українських творів знаходимо у одному із трьох зображених варіантів Різдва Христового у Київському Псалтирі (1397 р.)¹⁷ та клеймі “Різдво Христове” на галицькій іконі поч. XV ст. кола майстра з Ванівки “Знайдження та воздвиження Чесного Хреста” (Національний музей у Львові), що походить із церкви Воздвиження Чесного Хреста в селі Здвижень біля Лиська (тепер Польща)¹⁸.

Нижче під сценою “Різдво Христове” фрагментарно збереглась сцена “Тайна вечеря”. Суттєві втрати малярського шару разом із тиньком у лівому верхньому та лівому нижньому кутках композиції припали на постать Христа (втрачена верхня частина голови та ноги до колін). Втім, незважаючи на втрати, композиція добре прочитується. Іконографія маючи деякі особливості,

назагал, відповідає утвердженій у візантійському мистецтві схемі, де сцена ритуальної тайної пасхальної вечері представлялась в інтер'єрі, коли за столом поряд із Христом сидять дванадцять апостолів. На віслицькій фресці, на тлі, розміщених вгорі по краях композиції, стилізованих обрисів будівель, об'єднаних темно-червоним велюром, апостоли двома групами сидять навпроти за прямокутним столом. Христос та Іуда розміщені з торців стола навпроти один одного. Фрескове полотно характеризує добре продумана побудова мізансцен. Особливо вправно мовою жестів та кольорових плям на протиставленні художник вирішує безсловний діалог між Ісусом та Іудою. Впевнений, виразно акцентований жест, дещо припіднятої вгору правиці Христа, не лише освячує, розміщені поряд дискос та чашу з вином, а й немов вказує на спокушеного сатаною зрадника. Жест витягнутої до переду низпадаючої правиці, схилоного над столом Іуди, що тягнеться до чаші, в'ялий і невпевнений. На протиставленні побудовані й кольори шат двох персонажів: у Христа біло-голубий гіматій і пурпуровий хітон, відповідно благословляюча правиця підсилена тріумфуючим пурпуром рукава; в Іуди гіматій пурпуровий, а широкий звисаючий рукав хітону білий.

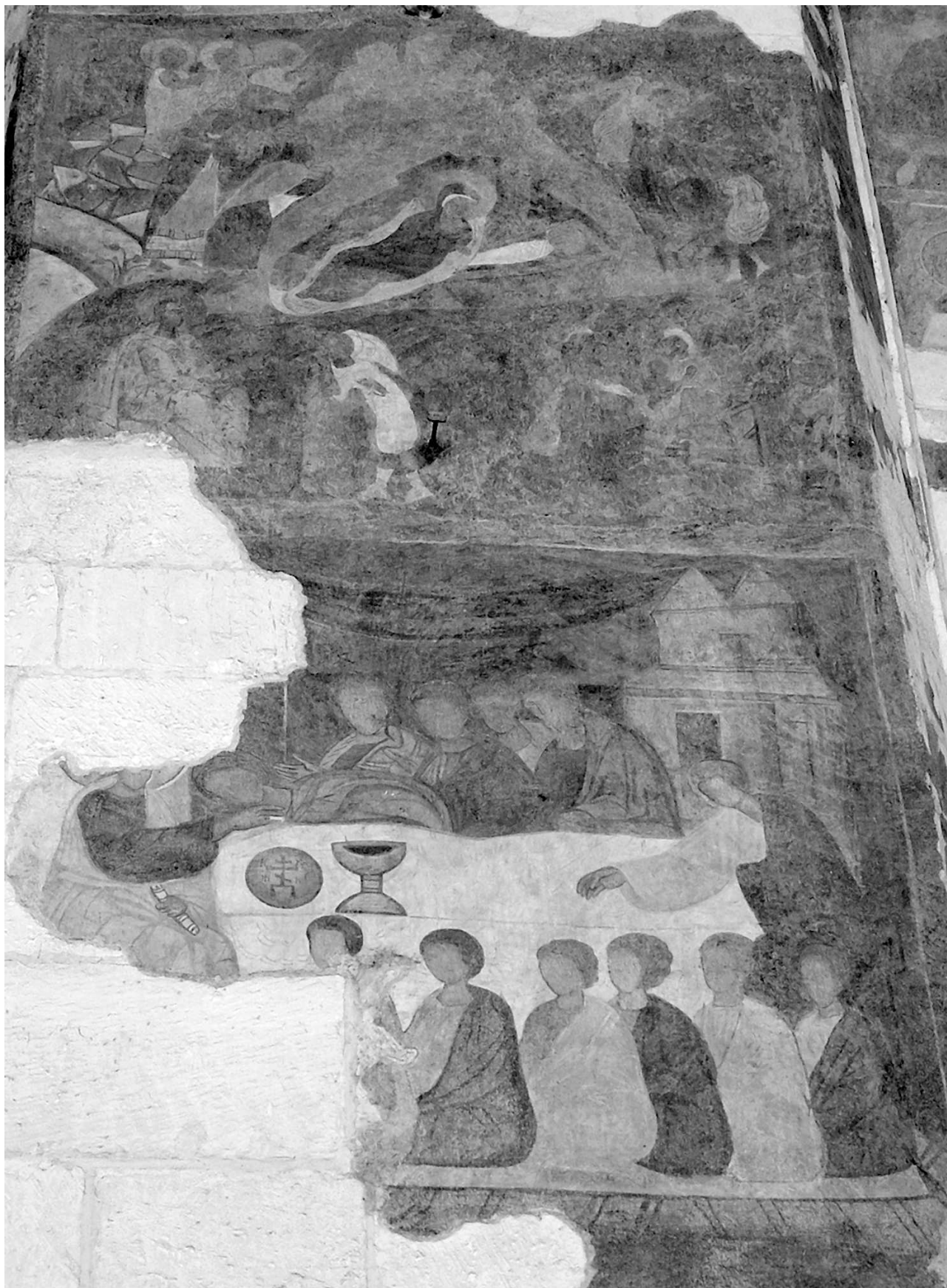
Ритмічності, певної динаміки, збудованій уявними п'ятьма горизонтальними рядами (вгорі горизонталь велюму; далі – ряд апостолів; посередині уявний ряд – Христос, стіл, Іуда; тоді – ряд півпостатей ще однієї групи сидячих апостолів; і понизу – горизонталь широкої лави), композиції додають схилена до Христа постать молодого Івана Богослова та скеровані у бік Учителя жести та лики апостолів. Сюжетно-композиційний центр композиції зміщений у ділянку благословляючої правиці Спасителя, і, зокрема, акцентований кругом дискоса, на золотистій поверхні якого зображено семиконечний православний хрест, із косим нижнім раменом, і монограми: вгорі – ІС ХС, нижче – ΝΙΚΑ. Зображення православного хреста у презбітерії католицького костелу не лише підтверджує участь українських малярів у оздобленні храму а й засвідчує певне толерантне ставлення замовників до релігійних вподобань виконавців фресок.

Прямі аналоги композиційної побудови віслицької “Тайної вечері” з-посеред відомих тогочасних українських та візантійських сакральних творів наразі невідомі. У найдавнішій в українському

¹⁶Кривавич Д. Різдво Христове // Овсійчук В., Кривавич Д. Оповідь про ікону.- Львів, 2000.- С. 190.

¹⁷Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри.- Москва, 1978.- Ил. 3 зв.

¹⁸Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст.- Львів, 2005.- С. 205-207.- Ил. 242.



Різдво Христове, Тайна вечеря. Північна стіна презбітерію Віслицької колегіати.

мистецтві фресковій композиції XIII-XIV ст. Горянської ротонди на Закарпатті відтворений нав'язний проторенесансною течією проіталійський варіант. Зокрема, апостоли зображені за столом фронтально в ряд із Христом у центрі, перед яким напівприліг молодий Іван¹⁹. Посередині, півциркульної форми, столу, з прихиленим на праве рамено Іваном, Христос зображений на фресці каплиці Св. Трійці в Любліні²⁰. Дещо наближений варіант провізантійської схеми трактування Тайної вечері зображений у клеймі унікальної української ікони поч. XV ст. "Страсті Христові" (Національний музей у Львові) з села Здвижень²¹. На цій іконі Ісус теж сидить з лівого боку біля столу, проте стіл овальний, а Юда, що тягнеться до великої миски з рибою, зміщений до геометричного центру композиції.

Із певними втратами збереглась сцена "В'їзд до Єрусалиму" (втрачена значна частина малярського шару разом із тиньком у лівій нижній частині стінопису), розміщена на північній стіні під сценою "Благовіщення". Тема в'їзду Господнього до Єрусалиму була широко представлена в давньоукраїнському стінописному храмовому мистецтві, проте жодна із цих композицій не вціліла. Найдавніший варіант маємо серед мініатюр Київського Псалтиря 1397 р.²². В мініатюрі Псалтиря представлений лаконічний, за кількістю осіб зведений до мінімуму, варіант розкриття теми. Близьким в часі до віслицької фрески є "В'їзд до Єрусалиму", відтворений Майстром із Ванівки в одному із клейм ікони "Знайдіння та Воздвиження Чесного Хреста" з села Здвижень²³, проте за стилістикою, схемою композиції та кількісним підбором обидві композиції

суттєво різняться між собою. Іконографічні відмінності спостерігаємо також поміж фресками віслицькою та замковою каплиці Святої Трійці в Любліні, виконаної українськими малярами 1418 р. під керівництвом майстра Андрія²⁴. Відтак, будучи обізнаним із іконографією "В'їзду до Єрусалиму", майстер віслицького стінопису представив свій варіант компонування відомого сюжету, наслідком чого є певний відбір представлених персонажів та їх розміщення. Назагал, відчутно позбавленій просторовості, одноплановій композиції притаманне дещо аплікативне, узагальнене трактування постатей та стафажу.

На північній стіні презбітерію костелу у Віслиці важливе місце, особливо в контексті католицького сакрального мистецтва, займала композиція "Розп'яття". На сьогодні від композиції зберігся лише фрагмент із поясним зображенням розп'ятого на хресті Христа. Уявити повний варіант композиції наразі важко, найочевидніше це був варіант із пристоячими Богородицею та Іваном Богословом, проте у іконописі того часу в циклах страстей подавалась розгорнута сцена із розбійниками, солдатами та пристоячими. Саме такий розширений варіант відтворений на фресці замкової каплиці Св. Трійці в Любліні²⁵, а також на значно давнішій фресці правого рамена трансепта Софії Київської²⁶. Збережені обриси завершення німба під лівницею Христа можуть свідчити, що німб найімовірніше належав пристоячому Івану Богослову або ж одному з ангелів, яких інколи зображали під раменами хреста, як скажімо на візантійській іконі епохи Палеологів "Розп'яття з євангельськими подіями" з монастиря св. Катерини на Синаї²⁷.

Характер постави фрагменту півпостаті Ісуса, назагал, вкладається у поширену в тогочасному мистецтві S-подібну схему вигину аскетичного тіла Спасителя. Характерним є й уклад схиленої на праве плече голови та розміщення двох пасом волосся на лівому рамені. Подібно трактовано

¹⁹Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст...– С. 160.– Іл. 106.

²⁰Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV - першої половини XVII ст...– Іл. 115; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego.– Lublin, 2000.– S. 71-73.– Il. 56.

²¹Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис.– К., 1976.– Табл. XLI; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст...– С. 208, 209.– Іл. 244, 245.

²²Вадорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри...– Ил. на с. 9.

²³Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис...– Табл. XL; Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова.– Львів, 1990.– Іл. 15.

²⁴Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruski malowidła ścienne w kaplicy zamku Lubelskiego.– Warszawa, 1983.– Il. 70; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego...– S. 68, 69.– Il. 50.

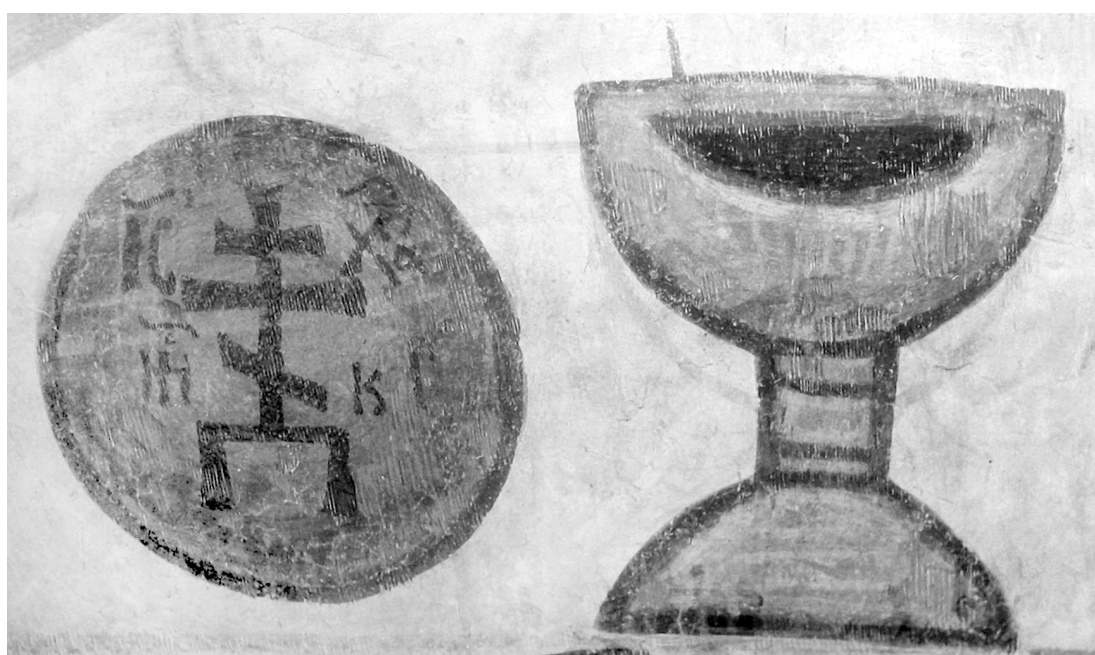
²⁵Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego...– S. 88.– Il. 69.

²⁶Софія Київська. Альбом / Авт.-упорядник Г.Н.Логвин.– К., 1971.– Іл. 109.

²⁷Sotiriou G. et M. Icônes du mont Sinaj.– T. premier.– Athenes, 1956.– № 205.



Тайна вечеря.



Дискос та чаша. Фрагмент сцени Тайна вечеря.

постать Христа на мініатюрах Київського Псалтиря 1397 р.: перша із варіантом Розп'яття, де показано момент напоєння Розп'ятого Ісуса оцтом (один із зображених посіпак тримає посудину з оцтом, інший простягає до уст Сина Божого вмочену в оцті губку)²⁸; друга із трьохфігурним варіантом цього сюжету (Розп'ятий Христос та пристоячі Марія й Іван Богослов)²⁹. Серед іконописних українських творів аналогі знаходимо у вирішенні постаті Христа на іконі XV ст. "Розп'яття" (Історичний музей у Сяноку) з с. Рихвальд (тепер Овчари) біля Горлиць на Лемківщині³⁰, іконі XV ст. "Розп'яття" з с. Воля Кривецька (Регіональний музей Перемишльської землі, м. Перемишль, Польща)³¹, середнику ікони XV ст. "Страсті Христові" з с. Трушевичі (Національний музей у Львові)³², клеймі ікони поч. XV ст. кола майстра з Ванівки "Знайдення та Воздвиження Чесного Хреста" (Національний музей у Львові)³³. Аналогічно постать Розп'ятого Христа трактовано також у композиції "Розп'яття", намальованій на середохресті виносного хреста першої пол. XV ст. з села Городиська біля Добромиля (Музей народної архітектури та побуту у Львові)³⁴. Проте, найближчою аналогією до збереженої верхньої частини постаті Розп'ятого Христа на віслицькій фресці є Христос на середнику з багатофігурною сценою "Розп'яття", намальованої Майстром з Ванівки

ікони поч. XV ст. "Страсті Христові" зі Здвиження³⁵. Близькими є характер трактування схиленої голови, обриси розміщення рук, пластика грудної клітки, а особливо, вигин та рисунок мигдалеподібного підкреслено виразного вирішення напруженого живота напівмертвого Ісуса. В обох намальованих за візантійськими канонічними правилами зображеннях Розп'ятого Христа помітно проступають готичні риси, що відчутно зближують ці твори з тогочасною західноєвропейською культурою.

Пасійний цикл продовжується в апсиді колегіати й, очевидно, належить одному майстру, у манері якого теж помітні певні готичні риси. Зокрема, ним створені сцени "Бичування", "Наруга", "Христос перед Каїафою" та "Христос перед Пілатом".

До кращих за рівнем написання відносять сцену "Успіння", виконавцем якої вважають головного майстра артілі, яким як зазначалось міг бути Гайль. Композиції властивий лаконічний і виразний колорит. Рисунок сміливий і впевнений. Майстер любить своєрідні видовжені овали облич із великими носами й очима. Лики промодельовані широким пензлем темно-коричневими мазками в тінях та енергійними пробілами у висвітлених місцях. Основний тон – густий зеленавий санкир, зеленуватий відтінок властивий і півтонам. Очі, ніс, брови майстер окреслює коричнево-червоною або червоно-чорною лініями. Саме в манері написання "Успіння" професор Григорій Логвин помітив виразний зв'язок із фресковим мистецтвом Києва XII ст. Проте, найбільш близькі стилістичні аналогії шукав серед творів галицького іконопису, і, зокрема, вказував на твори: ікони XV ст. "Різдво Богородиці", "Зішестя в ад", "Стрітення" з Жогатина, ікону "Моління" зі Стариськ, ікони "Спаса" із Явори та Милика (усі в колекції Національного музею у Львові)³⁶. Безпосередньо для лику Христа з "Успіння"³⁷ дослідник віднайшов давніші аналогії з-посеред галицьковолинських мініатюр, і, зокрема, у Христа на ви-

²⁸Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри... – Ил. на с. 92 "б"; Крвавич Д. Розп'яття // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону... – С. 340, 342. – Ил. на с. 342.

²⁹Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри. – Ил. на с. 101.

³⁰Крвавич Д. Розп'яття // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону... – Ил. на с. 343 Ikony (Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich). – Olszanica: Wydawnictwo BOSZ s. c., 2001. – II. па s. 78; Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст... – Ил. 226, 475.

³¹Ikony w muzeach Województwa Rzeszowskiego / Muzeum okręgowе w Rzeszowie. Katalog. – Rzeszów, 1968. – № 1. – II. I; Kiwała B., Burzyńska J. Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu. – Kraków, 1981. – № 2. – II. II; Kłosińska J. Icónes de Pologne. – Varsovie, 1987. – Tabl. 31;

³²Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст... – Ил. 267.

³³Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII ст... – Ил. 15; Овсійчук В.А. Українське малярство XIV-XVIII ст. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – Ил. на с. 183.

³⁴Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст... – Ил. 273, 274.

³⁵Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис... – Табл. ХLI; Овсійчук В.А. Українське малярство X-XVIII ст... – Ил. на с. 198; Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст... – Ил. 244, 268.

³⁶Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст... – С. 24.

³⁷Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої пол. XVII ст... – Ил. 119.



В'їзд до Єрусалиму.



Христос. Фрагмент сцени В'їзд до Єрусалиму.



Розп'яття. Північна стіна презбітерію Віслицької колегіати.



Зняття з хреста.

хідній мініатюрі в “Бесідах Григорія Богослова”, а також у Христа на мініатюрі з “Хроніки Амартола”, написаній і оздобленій (до 152 арк.) у Києві між 1285-1294 рр.³⁸.

Іконографія “Успіння” відповідає усталеній у візантійському мистецтві схемі. У центрі композиції горизонтально встановлене ложе, на якому ліворуч головою лежить Богородиця. Ложе вкрито білим покривалом орнаментованим інтенсивною червоно-коричневою барвою. Голова Богородиці спочиває на червоно-коричневій подушці, такого ж кольору тканина прикриває широку боковину ложа. Ложе оточене двома групами апостолів. Другою центральною постаттю композиції є Ісус Христос, який стоїть фронтально за ложем і тримає на лівій руці сповите немовля, яке уособлює душу Богородиці.

У багатьох відомих взірцях іконографії “Успіння” постать Христа помітно виділялась не лише ореолом мандорли а й дещо зміщувалась догори, знаходячись щонайменше наголову вище від інших персонажів. У віслицькій композиції постать Христа розміщенням не виділяється з-поміж інших персонажів, лише синява мандорли, частково виокремлює Ісуса. Характерно й те, що елементи архітектурного стафажу своїми скромними масами теж практично вплетені в загальну групу персонажів.

Особливістю іконографічного варіанту віслицького “Успіння” є й те, що перед ложем Богородиці відсутня сцена із єврейським жерцем Афонієм та ангелом, яка з часом стане неодмінним атрибутом сцен Успіння. З апокрифічного оповідання відомо, що Афоній під час похорону намагався перевернути ложе з тілом Богородиці. Архангел Михаїл, який з’явився з небес і мечем відрубав долоні жерця, що миттєво приросли до ложа. Зрозумівши причину чуда Афоній попросив пощади в Богородиці, і долоні знову приросли до його рук. Вважається, що вперше цей мотив застосували у XIV ст. у церкві св. Теодора у Містрі³⁹. Зокрема, цей мотив також ще відсутній на близькій у часі до віслицької фрески галицької іконі XIV ст. “Успіння Пресвятої Богородиці” з Жукотина біля Турки (Історичний музей

у Сяноку, Польща)⁴⁰, та сцені “Успіння Пресвятої Богородиці” Феофана Грека, намальованій на зворотньому боці ікони Донської Богоматері (1392 р., Третьяковська галерея, Москва)⁴¹.

Прямої аналогії варіанту іконографії віслицького “Успіння” немає, це свідчить про особливості творчих уподобань та пошуків майстра, його вміння переосмислювати усталену іконографію й водночас не порушувати усталених тогочасних канонічних приписів.

За стильовими особливостями до сцени “Успіння” дещо близькою за написанням є фреска “Різдво Богородиці”. Окрім того у двох композиціях практично повторюється характер орнаменталізації інтенсивною червоно-коричневою барвою покривала. Проте в більшій мірі, особливо за характером графічного трактування стафажу та конструктивною проробкою ложа св. Анни, сцена “Різдво Богородиці” відповідає манері майстра “Благовіщення”. Сцена “Різдво Богородиці”, як і сцена “Благовіщення” вражають лаконічністю вислову, цільністю, добрим компонованням, у якому важливу акцентуючу роль відіграє умовна архітектура, що вдало підкреслює досконале прочитання мізансцен. У сцені “Різдво Богородиці” зміст добре узгоджується із колоритом: білий та золотистий поряд із червоним кольором визначають урочисту святковість події. Урочистого настрою композиції додають також ритмічні силуети двох башт, об’єднаних червоним велюмом, які своїми чіткими формами фланкують всю сцену, а також силуети чотирьох струнких жіночих постатей біля породіллі, ну і звичайно ритми графіки геометрично трактованої дахівки й рослинний набивний рапорт розкішного покривала на ліжку. Майстру композиції, як влучно підмітив Г.Н.Логвин, “властива енергійна мужня манера. Постаті в розписах виразні та кремезні, “виліплені” простими малярськими засобами”⁴².

Іконографія сцени, в основному, відповідає усталеним взірцям, проте прямих аналогій немає. Найдавніший взірець “Різдво Богородиці” в українському малярстві відтворений на фресці

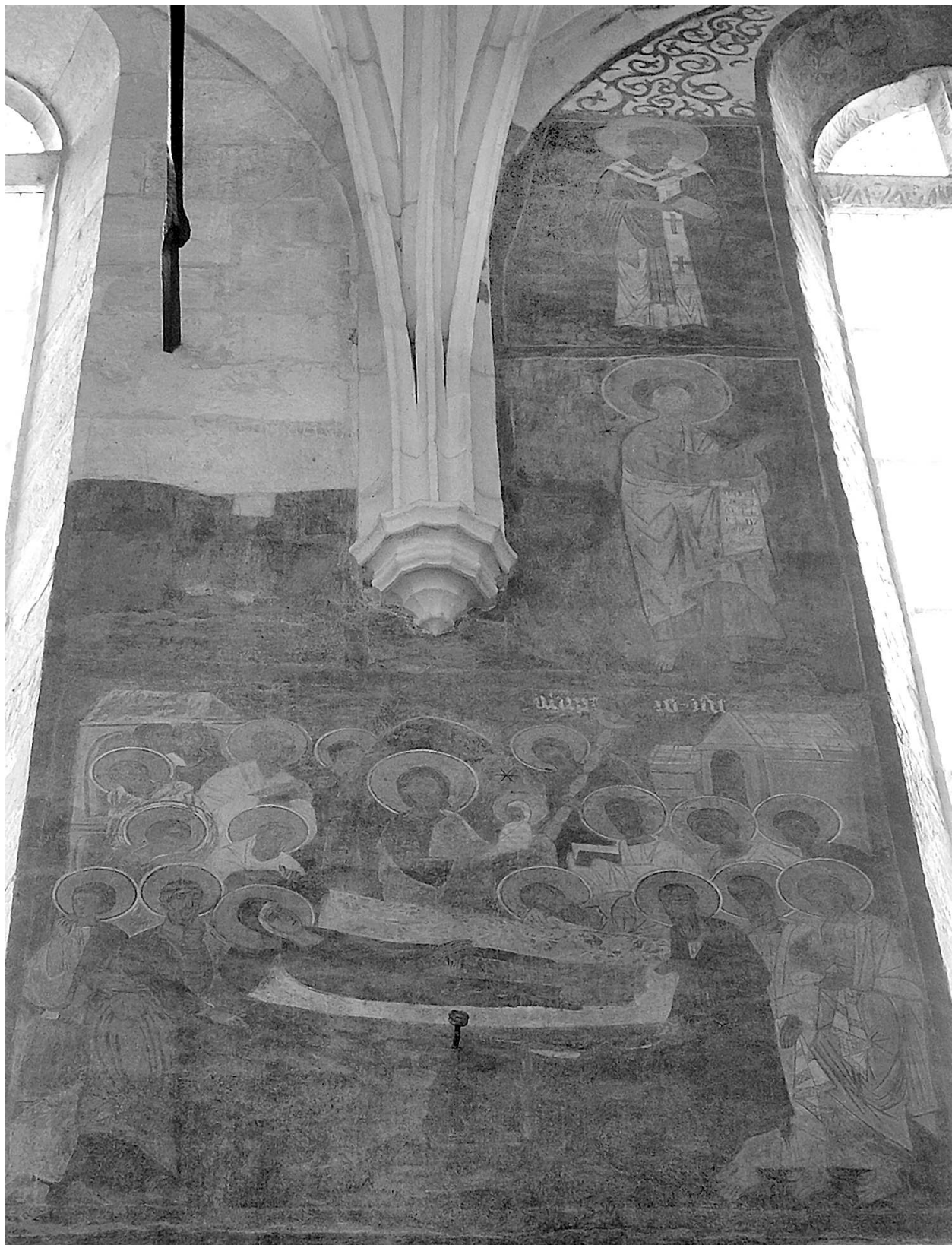
⁴⁰Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich... – Warszawa, 1991. – II. 6-7.

⁴¹Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Государственная Третьяковская галерея. Опыт историко-художественной классификации. – Москва, 1963. – Т. 1. – № 216. – Ил. 175.

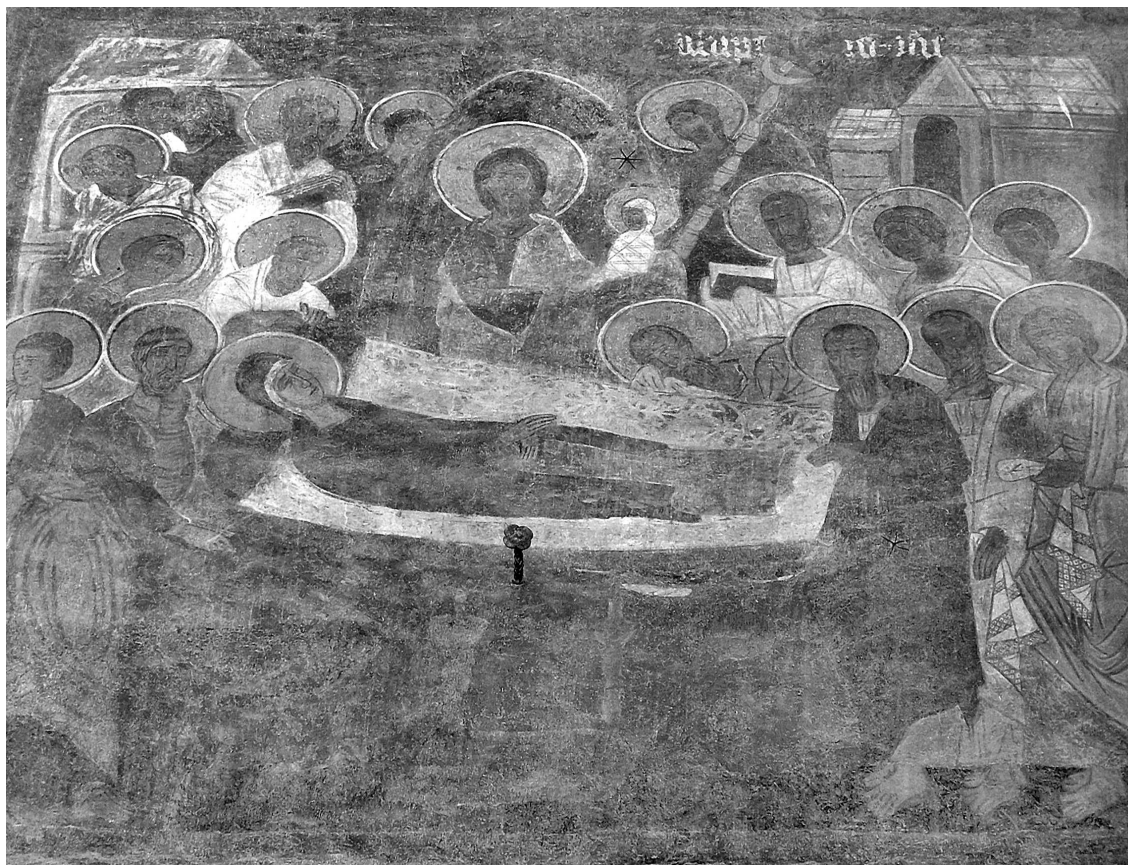
⁴²Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст... – С. 173.

³⁸Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв’язки XIV-XV ст... – С. 24.

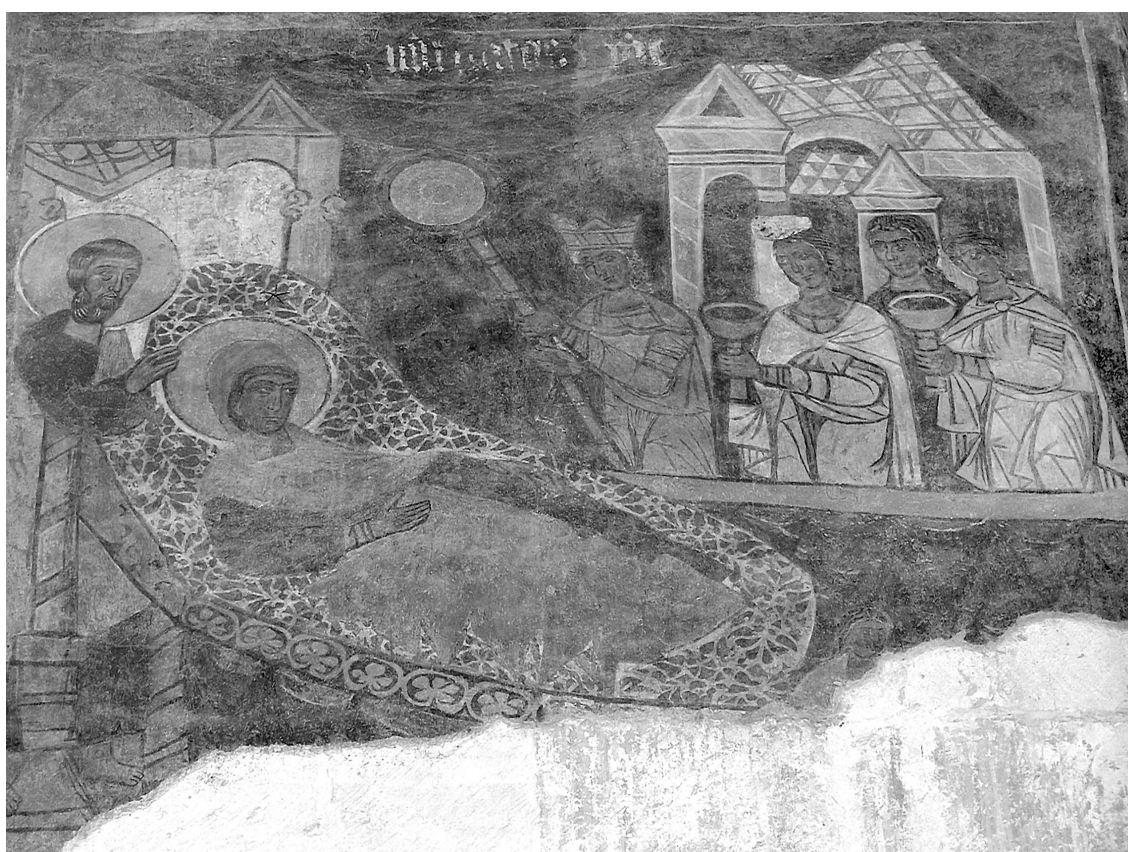
³⁹Крвавич Д. Успіння Богородиці // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону... – С. 249.



Південна стіна презбітерію Віслицької колегіати.



Успіння Богородиці.



Різдва Богородиці.

XII ст. у вівтарній частині Якіма й Анни Софії Київської⁴³. Рідкісним на віслицькій фресці є зображення у підголів'я ложа постаті святого Якіма, який ніжно простягає правицю до голови Анни. Здебільшого Яким момент Різдва Богородиці споглядав із віддалі. Скажімо, у відомій іконі поч. XV ст. "Різдво Пресвятої Богородиці" з Ванівки (Національний музей у Львові), Яким утаємничено спостерігає з вікна горниці верхнього поверху будівлі, розміщеної у правій верхній частині композиції⁴⁴.



Христос з душею Богородиці. Фрагмент сцени Успіння Богородиці.

Серед збережених сцен віслицької колегіати неможливо не згадати стінописну композицію "Зняття з хреста". В "Знятті з хреста" майстер досягає трагічного настрою вмілим розподілом постатей та контрастом кольорів – великих площин густого червоного (хрест, плащі-мафорії трьох жіночих постатей) та світлих – білого, жовтого, золотистого (одяг, оголене тіло Христа). Творчій манері майстра властиві стильові риси готичного малярства, особливо це помітно у підборі кольорових зіставлень а також на обрисах тендітних, видовжених постатей персонажів. Вражає пластика вигину, виснаженого тортурами, тендітного тіла Христа.

⁴³Софія Київська... – Іл. 156.

⁴⁴Свенціцька В.І. Живопис XIV-XVI ст. // Історія українського мистецтва. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – 1967. – Т. 2. – Іл. 155; Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1985. – Іл. на с. 61.

Майстер вміло, розставляє психологічні акценти в композиції. Складається враження, що він неухильно слідує розписаній у візантійському іконописному підручнику іконографічній схемі. Зокрема, іконографія цього сюжету в підручнику розписана в розділі "Гори": "І хрест є у землю вкопаний, і Йосиф⁴⁵ стоїть зверху на драбині і тримає Христа за попереk, охоплюючи і опускає Його до низу, і Святійший Никодим стоїть знизу, приймає Його у свої руки і цілує Його в обличчя, і позаду Богоматір, і мироносиці, і Марія Магдалина тримає Його ліву руку і цілує її; і за Йосифом стоїть Іван Богослов і цілує Його праву руку. І Никодим бере, трохи нахилившись, за допомогою кліщів один цвях із Його стіп, а поряд стоїть кошик. І під хрестом череп Адама"⁴⁶. Схема майже повністю витримана за винятком – замість Никодима стоїть Богородиця, і саме Вона цілує свого сина в обличчя. В українському тогочасному мистецтві ближчих аналогій створеній у Віслиці композиції не знаходимо, найближчою, проте суттєво відмінною за стильовими рисами, є сцена "Зняття з Христа" на візантійській іконі кін. XIII ст. (збірка А.Стокле в Брюсселі)⁴⁷.

Створені протягом 1397-1400 рр. українськими художниками унікальні стінописи Віслицької колегіати відображають особливості початкової фази формування на теренах Східної Європи нової малярської традиції, що увібрала в себе синкретичні риси готизуючого західноєвропейського та східнохристиянського українсько-візантійського мистецтва. На ґрунті віслицьких стінописів спостерігаємо не лише певну трансформацію усталених іконографічних схем а й певний відхід від усталених візантійських стильових варіацій. Саме у той період західноукраїнське станкове іконописне й, особливо, монументальне малярство частково вивільнилося від візантійського впливу і шукало власну пластичну мову, прояви якої спостерігатимемо також у фресках каплиці Святої Трійці в Люблінському замку, кафедрального костюлу у Сандомирі.

Всі світлини В.Жишковича.

⁴⁵З Ариматеї.

⁴⁶Цитовано за: Крвавич Д. Зняття з хреста // Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону... – С. 349.

⁴⁷Лазарев В.Н. История византийской живописи. – Т. 1. – Москва, 1948. – Табл. XLII.