

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 76.046:027.7.021(477.83-25)

ГРАВІЙОВАНІ ІКОНИ ЗІ ЗБІРКИ ВОЛОДИМИРА ВУЙЦИКА У ФОНДАХ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

*Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України,
вул. Козельницька, 4, м. Львів, 79026, Україна, тел. (032) 270-70-22,
ел. пошта: lvivabc@yahoo.com*

Досліджено гравійовані ікони Богородиці та святої великомучениці Параскеви (у двох варіантах) першої половини XVIII ст. західноукраїнської мистецької традиції зі збірки Володимира Вуйцика, яка зберігається у фондах Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка.

Ключові слова: іконографія, гравюра, західноукраїнські землі.

Дослідники віддавна звернули увагу, що, з поширенням друкованої книги та її ілюстрованої версії в Україні, вже від перших десятиліть XVII ст. розвинулась і станкова, насамперед, природно, – релігійна сюжетна гравюра. Оскільки вона належала до продукції масового призначення й виконувалась на нетривкій паперовій основі (зрідка це також були відбитки на тканині, хоча на ранньому етапі поширення української станкової гравюри такі приклади – поза, звичайно, антими́нсами – досі не відновлені), її зразки загалом зберігалися нечасто й у нинішніх колекціях належать до очевидних раритетів, нерідко вцілілих лише у фрагментах. Поодинокі такі аркуші відновлено вже серед друків 1620-х рр. Києво-Печерського монастиря¹. Різномасштабні фрагменти такого походження виявлено в оправах рукописних та стародрукованих книг². Окремі пам'ятки відзначено також у все ще малоопрацьованій під відповідним оглядом колекції Національного музею у Львові³ та поодиноких польських збірках⁴. Прикметною особливістю такого нині рідкісного матеріалу є невеликі розміри окремих графічних аркушів. Здебільшого вони відповідають прийнятним тоді у друкарській прак-

¹ Їх перелік розпочинає виконане між 1619–1624 роками “Успіння”: *Шпак О.* Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Львів, 2006. – С. 24, 25 (іл.). У 20-х роках XVII ст. лаврська друкарня випустила серію гравюр, звану (очевидно, не в повному складі) під назвою “лаврських аркушів (листоків)”: *Маслов С.* Библиографические заметки о некоторых церковно-славянских старопечатных изданиях. Гравированные листки Киево-Печерской Типографии // Русский филологический вестник. – Варшава, 1910. – Т. 44. – С. 353–363; *Фоменко В. М.* Ранні київські гравюри типу “народних картинок” у системі української художньої культури // Традиції та особистісне в мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – Київ, 2002. – С. 7–11.

² Їх впровадження до наукового обігу розпочали: *Крип'якевич І. П., Луцик Р. Я., Максименко Ф. П.* Народні гравюри XVII ст. // Українське мистецтвознавство. – Київ, 1971. – Вип. 5. – С. 150–162.

³ Окремі пам'ятки такого походження впроваджено до наукового обігу в низці найновіших видань: *Шпак О.* Українська народна гравюра...

⁴ *Biskupski R.* Cerkiewne druki ulotne w zbiorach muzeów sanockich // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 1978. – Nr 24. – S. 75–80.

тиці вимірам продукowanego аркуша паперу. Очевидно, в XVII ст. такі друки набули чималого поширення. На це вказують насамперед не так давно впроваджені до наукового обігу зовсім несподівані на тлі дотеперішніх уявлень про історію української видавничої справи скромні джерельні відомості про друкарню братства передміської церкви Святої Трійці в Перемишлі, яка діяла упродовж 1675–1683 рр., випускаючи винятково гравюри⁵. Проте у писемних джерелах збереглися нотатки про відбитки більшого формату. Так, інвентар львівської братської друкарні 1662 р. подає “два образи локтевіє: святая Богородиця и святой Димитрій, ...таблиц розних аркушової міри № 22”⁶. Дві перші з названих позицій (з огляду на розміри, які, за прийнятою тоді системою мір, перевищують півметра), вказують на вірогідність виконання чималих гравійованих ікон. Аналогічний опис 1672 р. вказує “таблиц пуларкушових з евангелистами № 12, таблиц аркушових святих № 14, таблиц аркушових колдрикових № 2”⁷. Очевидно, їх поширення продовжило мало знану практику раніших ікон, мальованих на папері, на яку нещодавно вказав заново віднайдений інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 р.⁸ Зрештою, вже на другу половину XVII ст. такі відбитки були не лише зображеннями суто релігійного змісту. Павло Алепський, який перебував у Києві у 1653 та 1654 рр., писав, що друкарня Києво-Печерського монастиря видавала “рисунки на великих аркушах – види країв⁹, образи святих”¹⁰. Наведена вказівка на “великі аркуші” давала підстави сподіватися, що ця графічна продукція могла виходити поза традиційний формат друкарського аркуша, проте підтвердження такому здогадові серед розшуканих донедавна пам’яток з-перед кінця XVII ст. не було.

Втім, тепер є підстави твердити, що українські видавці публікували гравійовані ікони, здатні “матеріалізувати” наведену нотатку про ліктеві образи з опису львівської братської друкарні 1662 р. Віднайшлися зразу три таких приклади першої половини XVIII ст. з двома сюжетами, один з яких наявний у двох відбитках. Зазначені унікальні пам’ятки все ще мало відомого напрямку національної мистецької культури не так давно поповнили збірку відділу рукописних, стародруківаних та рідкісних книг ім. Ф. П. Максименка Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. Івана Франка.

⁵ *Александрович В.* Друкарня перемиського Святотроїцького братства (1675–1683 рр.). Непоцінована унікальна сторінка історії української культури другої половини XVII століття // *Пам’ятки України.* – 1995. – Ч. 3. – С. 125–129. Перемишльську Святотроїцьку друкарню відзначив ще сп. Григорій Лакота, проте він не мав ніяких відомостей про її діяльність і виходив винятково від згадки про дозвіл на її заснування у королівському привілеї для братства з 1633 р. див.: *Лакота Г.* Перші українські друкарні в Перемишлі // *Його ж.* Вибрані історичні праці (“Перемишльська бібліотека” Перемишльського відділу Об’єднання українців у Польщі. – Т. 4). – Перемишль, 2003. – С. 175 (передрук статті, вперше опублікованої: *Український Бескид.* – 1937. – Ч. 17).

⁶ Архив Юго-Западной России. – Киев, 1904. – Ч. 1, т. 12. – С. 354.

⁷ Там же. – С. 359.

⁸ Тут в описі церкви відзначено наступні позиції: “Nad żertownikiem kołtryna obrazki na papirzu malowane”, а над іконами комплексу передвітарної огорожі в приділі святого Георгія “obrazki na papirzu malowane”: *Александрович В.* Інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року // *Український археографічний щорічник.* – Київ, 2006. – Вип. 10–11. – С. 443, 445. Варто зазначити, що згадки про “паперові” мальовані “образи” нотують й інші джерела епохи.

⁹ Конкретним свідченням такої незнані донедавна продукції стала гравюра київського монаха Теофана 1664 р. з видом Єрусалиму (Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України), хоча сама вона, як можна виводити на підставі формули авторського підпису зі згадкою про походження майстра з Києва, постанала поза його межами: *Александрович В.* Київський гравер еромонах Теофан та його дереворит 1665 р. “Єрусалим град святий” // *Пам’ятки України: історія та культура.* – 2007. – Ч. 1. – С. 76–79.

¹⁰ *Алепский П.* Путешествие антиохийского патриарха Макария // *Чтения в обществе истории и древностей российских при Императорском Московском университете.* – Москва, 1896. – Вып. 2. – С. 59.

Згадані дереворити надійшли до бібліотеки з книжковою частиною спадщини* знаного львівського історика мистецтва Володимира Вуйцика (1934–2002)¹¹. Тепер можна лише здогадуватися, що він, очевидно, віднайшов їх, досліджуючи одну з пам'яток західноукраїнського дерев'яного церковного будівництва, вивченню якого віддав чимало зусиль упродовж багатьох літ праці в інституті “Укрзахідпроектреставрація”. На жаль, їх конкретне походження не зафіксовано й ніяких відомостей щодо цього розшукати не вдалося. Іконографічні прикмети самих дереворитів переконують, що вони належать до доробку західноукраїнської мистецької традиції – обидва є продукцією однієї з друкарень, чинних на теренах західноукраїнського регіону. Стилістично вони досить відмінні й не постали водночас, а репрезентують достатньо відмінні стадії розвитку графічної культури в межах єдиного етапу її еволюції, який припадає на першу половину XVIII ст.

З них одинока гравюра Богородиці уже увійшла до літератури: 1995 р. її показали на виставці “Богородиця і українська культура” в Національному музеї у Львові й, за зробленою тоді фотографією, примірник, як пам'ятку XVII ст., опублікувала Оксана Шпак¹². У короткому описі авторка потрактувала відбиток як унікальний варіант цілофігурного зображення Богородиці: “Іконографічний тип Богородиці Одигітрії на повний зріст не набув розповсюдження в українському народному деревориті. Поки що відома одна гравюра з такою іконографією. Тут Богородиця і Христос у коронах постають на квітчастому тлі, в обрамленні архітектурної арки з колонами, прикрашеними орнаментом. У правій руці Діва Марія тримає жезл – деталь, характерна для іконографії Заходу”¹³. Проте докладніше вивчення самого оригіналу переконує, що, попри особливості індивідуального почерку анонімного майстра, він все ж відтворює окремі виразні стиліові особливості “високого”, професійного мистецтва, тому може бути інтерпретований докладніше.

“Богородиця”¹⁴ відтворює ікону намісного ряду в обрамленні з несиметрично переданими колонами й півциркульним завершенням (див. іл. 22 вклейки). Ліва сторона обрамлення має нерегулярне трактування, виражене, зокрема, у відході від чіткого накреслення трьох нижніх елементів орнаменту на арці, де геометричні лінії набрали зовсім несподіваних тут своєрідних хвилястих обрисів. Окремо збережений нижній фрагмент обрамлення при дублюванні приклеєний вище щодо симетричної правої частини. Колони прикрашені нерегулярно розташованими стилізованими листками аканту спроще-

* Рукописна спадщина вченого та його архівні матеріали відійшли до відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України (ф. 231).

¹¹ Про нього див.: *Александрович В.* Володимир Степанович Вуйцик (1934–2002) // Український археографічний щорічник. Нова серія. Вип. 7 (Український археографічний збірник. – Т. 10). – Нью-Йорк; Київ, 2002. – С. 516–518; *Костюк С.* Володимир Вуйцик // Вісник Наукового товариства імені Шевченка. – 2002. – Ч. 28. – С. 41; *Александрович В.* Прощаючись з Володимиром Вуйциком // Пам'ятки України: історія та культура. – 2003. – Ч. 1–2. – С. 154–157; *Костюк С.* Мій давній друг – Володимир Вуйцик // Студії мистецтвознавчі. – 2002. – Вип. 1: Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 104–106; *Кметь В.* Вуйцик Володимир (19.12.1934 – 27.04.2002) // Енциклопедія Львова. – Львів, 2007. – Т. 1. – С. 435–436. Про В. Вуйцика з бібліографією його публікацій див.: Володимир Вуйцик. Вибрані праці. До 70-річчя від дня народження (Вісник інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – Вип. 14). – Львів, 2004 (тут вміщено передруки чималої частини найважливіших праць із наукового доробку дослідника).

¹² *Шпак О.* Українська народна гравюра... – С. 16. Висловлюю щире подяку кандидату мистецтвознавства О. Шпак за консультації з приводу цього примірника. Вперше фрагмент ікони відтворено на обкладинці тез приуроченої до виставки конференції: Богородиця і українська культура. Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції 14–15 грудня 1995 р. – Львів, 1995.

¹³ *Шпак О.* Українська народна гравюра... – С. 70.

¹⁴ НБ ЛІНУ, 279 Гр, папір, дереворит, 544×374, здубльована на мучному клеї (інформація В. Вуйцика) на аркуші картону 587×374. В. Вуйцик був також практикуючим реставратором і дублював гравюру сам.

них форм, зліва – фрагментарно збереженими через втрату немалої частини обрамлення знизу, справа їх три. Ліва капітель у завершенні має стилізовані листки, тоді як на частково пошкодженій правій проглядається лише геометрична лінія. Верхні кути заповнені на довших сторонах двома несиметрично трактованими стилізованими листками та меншими листками в тупому куті навколо неправильних круглих медальйонів з монограмами. У лівому, пошкодженому, об'єднана спільною лігатурою монограма Богородиці “**MR. (:**”. Ліву сторону “**R**” з'єднано з правою стороною “**M**”, очко “**R**” побільшене й активно розвинуте вправо, накреслення нерегулярне; на цей елемент літери припадає пошкодження. Від “**(**” зберігся лише невеликий елемент верхньої частини, а решта втрачена. Правий медальйон збережено без пошкоджень, монограма “**J,Σ H,Σ**” на його площині зсунута вправо. Своєрідно розміщена монограма на німбі Христа. Оскільки ліва сторона перехрестя повністю закрита фігурою Богородиці “**/**”, яка звично вміщувалася на ньому, винесена на верхнє перехрестя німбу й виписана праворуч від хреста на короні. Відтворене в горизонтальному (sic!) положенні “**O**” написано праворуч від правої сторони того ж перехрестя (ліву не відтворено). Обидві ці літери виразно зменшені. Лише “**H**” знаходиться на своєму звичному місці й має відповідні розміри.

Тло ікони заповнюють доволі вільно рисовані нерегулярно укладені квіти різної форми з листками та стеблами. Зображення Богородиці вкорочених пропорцій, цілофігурне, проте низ відбитку від рівня ніг Христа зберігся лише в незначних фрагментах. На цілофігурну версію трактування, загалом скромно поширену в тогочасній українській мистецькій практиці, за нинішнього стану відбитку вказують, насамперед, фрагменти позему з рослинністю при правій стороні обрамлення, збережені на фотографії, зробленій під час виставки 1995 р. В оригіналі нині їх нема. Високий зріз відповідає одній з тенденцій релігійного малярства львівського кола останніх десятиліть XVII ст. (хоча не є її унікальною особливістю), засвідченій, наприклад, зрізом ікон в іконостасах, зображених на ілюстраціях Метрики львівського видання 1687 р.¹⁵ Проте цілофігурні зображення Богородиці з Емануїлом у цій версії на західноукраїнських землях досі не зафіксовані. Втім, тут випадає вбачати ширшу тенденцію еволюції української мистецької культури, підтвержену пам'ятками XVIII ст. На неї вказують знамі цілофігурні намісні ікони Спаса та Богородиці в ансамблі ікон Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври та більше поширення цього напрямку у мистецькій практиці Києва й Лівобережжя XVIII ст. Для західноукраїнського регіону така іконографія з настільки раннього часу досі не відзначена. Київська ж графіка знає її ще від “Похвали Богородиці” Тріоди пісної 1640 р.¹⁶, що додає істотний показовий штрих до проблеми іконографічного родоводу аналізованої пам'ятки.

Сама постать Богородиці в аналізованій гравюрі злегка повернута вправо. Лівою рукою Богородиця підтримує Христа, у правій, з непропорційно малою долонею й видовженими, не проробленими пальцями, тримає фігурне берло, увінчане розбудованим завершенням й уміщене між великим та вказівним пальцями. Кінець берла відхиляється вліво від осі, ніби “вписуючись” поміж елементами орнаменту тла. Численні

¹⁵ Метрика. – Львів, 1687 (фронтиспис заклопної частини) (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Книга перша: 1574–1700. – № 641). З оригінальних пам'яток цю тенденцію яскраво відобразив практично невідомий сучасний зазначеному виданню храмовий образ собору святого Юра у Львові (Національний музей у Львові). Без коментарів репродуковано: *Кметь В.* Львівська православна єпархія: короткий огляд історії // Шематизм Львівсько-Сокальської єпархії Української Православної Церкви Київського Патріархату на 2000 рік. Статистично-біографічний довідник. – Львів, 2000. – С. 35. Реставратор Ірина Мельник ідентифікувала також намісний образ Спаса з цього ансамблю, який за нез'ясованих обставин потрапив до церкви у Зимній Воді поблизу Львова.

¹⁶ Тріодь пісна. – Київ, 1640. – С. 726 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... – № 282).

густо пророблені складки мафорію промодельовані короткими паралельними лініями, що створюють враження заокругленої форми, притаманної стилістиці окремих пам'яток малярства другої чверті XVIII ст.¹⁷ Щоправда, опубліковані досі гравійовані ікони т. зв. “народного” зразка переконують, що це був засіб відтворення форми, ширше практикований у професійній діяльності майстрів відповідного кола. Вузьке обшиття мафорію обмежене двома паралельними лініями. У тій його частині, яка опускається з рук, між цими лініями вміщено нерегулярної форми кільця, які імітують оздоблення дорожочними каменями. У здрібненому рисунку обрамлення навколо голови їх замінено чорними цятками різних розмірів. Над чолом обрамлення незначно піднімається, ніби “на арці”. Дрібними цятками, які так само викликають враження опуклої форми, прикрашено підкладку мафорію навколо голови. Підкладка в нижній частині від правої руки до Христа оздоблена штрихуванням з ліній, проведених під прямим кутом, а в тій частині мафорію, яка звисає з обох рук, – ромбовидним. На грудях із розхилоного мафорію виглядає туніка, оздоблена при шії облямуванням з орнаментом у вигляді зигзагу поміж трьома тонкими паралельними лініями обабіч. На правому плечі над самим облямуванням вміщена зірка з шістьма досить довгими променями, виведеними від круглої середини. Значно менших розмірів зірка з короткими променями знаходиться над облямуванням мафорію над чолом. Богородиця у низькій короні, основою якої є обруч, що за трактуванням нагадує облямування мафорію. Над ним іде ряд із п'яти трикутників (шостий ліворуч не відтворено) на тлі паралельного горизонтального штрихування. У завершенні корони – відхилені назовні декоративні завитки, над якими піднімається невеликий хрест на кулі, перекресленій посередині горизонтальною лінією. Дещо повернутий вправо широкий лик з великими очима відзначений легко скошеною лівою щокою та малим підборіддям. Очі вузькі, з великими чорними зіницями й широкими надбрівними дугами. Досить розбудовано крила прямого носа, верхня губа тонка, натомість нижня коротка й товста. У кутиках губ зигзагами зазначено складки. Западина під нижньою губою виразно зміщена вліво (sic!).

Закутана плащем вкорочених пропорцій широка постать Христа справляє достатньо масивне враження. Він закутаний у плащ із численними, як і в Богородиці, складками. Емануїл благословляє двома пальцями правої руки, піднятої догори та зігнутої у лікті, виразно вкорочена ліва плашмом покладена зверху на невелику книгу так, що значна частина палітурки виглядає під пальцями знизу. Остання деталь дуже віддалено відкликається до одного з прикметних елементів іконографії популярної на західноукраїнських землях (щоправда, насамперед, у латинському культурному середовищі) Ченстоховської ікони Богородиці¹⁸. Виріз хітону позбавлений оздоблення. Обличчя широке з великими очима, видається усміхненим, що відповідає іконографічній тра-

¹⁷ Найяскравіший приклад такого підходу до відтворення форми з львівського середовища – трактування складок плаща у взорованому на аристократичних зразках портреті львівської райчині й дружини пізнього бургомистра Катерини Веніно (Львівська галерея мистецтв – Музей-заповідник “Одеський замок”). Репродукції див.: *Gębarowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław etc., 1969. – Рис. 68; Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII веков. – Ленинград, 1981. – Ил. 132; Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. – Київ, 2005. – № 127.*

¹⁸ Копія початку XVII ст. роботи знаного краківського маляра Францішка Смядецького (Краків, костіоль кармелітів) знаходилася у львівському костюлі кармелітів взутих, а пізніше – босих: *Petrus J. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z kościoła OO. Karmelitów Trzewickowych we Lwowie. Ze studiów nad kultem Matki Boskiej Częstochowskiej w archidiecezji lwowskiej // Przegląd Wschodni. – 2001. – Т. 7, zes. 3 (27). – S. 887–907.* Окремі документальні відомості про поширення таких реплік на західноукраїнських землях у XVII ст. див.: *Александрович В. Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1994. – Т. 227: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 72.*

диції XVIII ст. Над чолом виглядає декілька завитків волосся, яке справа рівними пасмами спадає на плечі. Корона, з прикрашеним зигзагом обручем та з прикрашеною відхиленими назовні “зубцями” вищою верхньою частиною, увінчана вищим, ніж у Богородиці, хрестом. Ліва нога укладена прямовисно¹⁹, легко відхилена вправо, права – розпластана горизонтально вліво.

Низ фігури зберігся лише в незначних фрагментах правої сторони. Віціли також два симетричні елементи нижньої частини обрамлення з обох боків, проте на картоні, на який здубльована гравюра, основа лівої колони приклеєна надто високо.

Як переконують окремі стилістичні особливості, композиція за звичною, усе ще мало дослідженою практикою українського граверського мистецтва, постала на підставі відтворення іконографічної основи малярських оригіналів. Однак актуальний цілком попередній стан опрацювання спадщини західноукраїнського релігійного малярства XVIII ст.²⁰ не дає змоги наблизитися до кола конкретних взірців, зобов’язуючи полишити цю проблему на майбутнє. Очевидною є належність гравюри до неухильно наростаючої упродовж XVIII ст. внутрішньої лінії української іконографії, заснованої на виразнішому використанні західних зразків та наслідуванні їхніх особливостей. Започаткований зверненням до західноєвропейських гравюр як джерела графічного укладу композицій ще за умов творення нової мистецької традиції XVII ст., цей процес яскраво зарисовувався у творчості все ще мало знаних майстрів львівського кола другої половини XVII ст. Юрія Шимоновича-старшого²¹ та Матвія Домарацького²². Їхніми (й не тільки) зусиллями до кінця століття він склався як окремий самостійний напрям західноукраїнського релігійного малярства²³. Тому відзначений західний пласт іконографії аналізованої гравюри є відображенням ширших тенденцій еволюції малярської культури регіону. Ці тенденції природно наростали у XVIII ст. із посиленням західного складника українського культурного синтезу. Певні відзначені конкретні особливості відтвореного зразка та самого дереворізу вказують, найправдоподібніше, на його походження з другої чверті XVIII ст. та створення з відкликанням до оригіналу, іконографія якого продовжує львівську малярську традицію останніх десятиліть XVII ст. Визначення гравюри як пам’ятки XVII ст., подане при першій публікації, з огляду докладніше розглянутих її стилістичних прикмет, видається надто раннім.

¹⁹ Таке положення лівої ноги притаманне класичній іконографії Одигітрій зразка періоду ранніх Палеологів, який відтворює Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії (Рівненський обласний краєзнавчий музей). Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // *Його жє.* Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76.

²⁰ Тут зусилля істориків мистецтва поки не вийшли поза попередні загальні огляди. Див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII століть. – Київ, 1978. – С. 56–115; *Овсійчук В. А.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 387–461; *Александрович В. С.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: У 5 т.* – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 883–899. Справжня картина складного й багатопланового мистецького процесу епохи фактично залишається невідомою – поки зроблено лише зовсім вступні зусилля для її з’ясування.

²¹ Про нього див.: *Александрович В.* Майстер Юрій Шимонович-старший // *Образотворче мистецтво.* – 1990. – № 1. – С. 17–18; *Tenże.* Nowe materiały do biografii i twórczości Jerzego Szymonowicza starszego oraz Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego // *Folia Historiae Artium.* – Kraków, 1991. – Т. 27. – S. 111–121; *Его же.* Отец и сын Шимоновичи в истории западноукраинской живописи второй половины XVII в. // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1991.* – Москва, 1997. – С. 205–213.

²² Про нього див.: *Александрович В.* Матвій Домарацький, маляр львівський і комарненський // *Пам’ятки України: історія та культура.* – 2005. – Ч. 1. – С. 40–65.

²³ На конкретних прикладах увагу до цього явища привернуто: *Александрович В. С.* Архітектура... – С. 880, 883.

Перелічені особливості гравюри в загальних рисах окреслюють її ширший історичний та мистецький родовід, проте актуальний стан збереження і наукового вивчення спадщини малярства і гравюри відповідного часу поки не дає змоги запропонувати докладнішу історично-мистецьку локалізацію цього своєрідного об'єкту національної мистецької культури.

Відмінними рисами наділена наявна в двох так само істотно ушкоджених примірниках також цілофігурна ікона святої великомучениці Параскеви²⁴ (див. іл. 23, 24 вклейки). В обох випадках збереглася тільки верхня половина відтвореної на повний зріст постаті, а низ – лише в незначних фрагментах. Як і Богородиця, свята великомучениця зображена в обрамленні ренесансного походження іконографії, яке українське мистецтво засвоїло від початку XVII ст. й активно пропагувало здебільшого в декоративному різьбленні. Його стосувались, насамперед, перспективні рами ікон намісних рядів, хоча українська практика послідовно залучала тут передусім наділену глибоким символічним значенням виноградну лозу, у ранніх прикладах іноді поєднуючи її з улюбленим ренесансним мотивом аканту. Використаний в обох випадках, значно стилізований геометризований листок аканту на колонах в українському різьбленні у такому контексті поширення не набув.

Попри загалом близьку іконографію, обрамлення обох гравюр досить різнорідне. Його основу творять бази колон із вертикально заштрихованим тлом, поверх якого вміщено один над одним два хрести, розділених з боків фігурними широкими стилізованими чотирипелюстковими квітами. Бази завершені невеликими карнизами, прикрашеними в невисокій центральній частині справа рядом, утвореним сімома круглими цятками, а зліва, де карниз відзначений більшим виносом, – п'ятьма невеликими квадратиками. Колони, перевиті дещо дрібнішими – у порівнянні із застосованими в обрамленні постаті Богородиці – чотирма стилізованими вузькими листками аканту, підтримують капітелі відмінного рисунку. Низ лівої прикрашають прямокутники, а правої – кружки. В арці використано мотив нерегулярного “волового ока” з основою рисунку від зовнішньої сторони. Кути над аркою заповнює п'ятипелюсткова квітка з круглою серединою й такими ж пелюстками й невеликими відростками поміж ними, продовжена до середини арки стилізованим бутонем, укладеним ніби з двох листків, з якого праворуч виходять один за одним два вузьких довгих відростки, а ліворуч – гілка з дрібними листкоподібними відгалуженнями обабіч. Конструкція обрамляє зображену на повний зріст фронтальну постать святої, збережену до рівня краю далматика внизу. Окремо віціліла невисока горизонтальна смужка відбитку з низом плаща, тунікою на рівні колін з нерегулярними складками плаща обабіч фігури та верх позему при колінах із вміщеними один за одним до глибини невисокими пологими пагорбками зі стилізованими кущами трав у вигляді трьох листків. Другий примірник зберігся лише до рівня краю далматика. Свята зображена з чималим тонким хрестом у правій руці, увінчаним фігурним трипелюстковим завершенням на кінцях. Постаць нав'язує до варіанту іконографії, досі краще знаного за матеріалом волинського походження²⁵.

²⁴ Примірник без інвентарного номера шириною 377 мм, висота верхнього фрагмента – 418 мм, нижнього – 144 мм. Волосся кольоровано жовтою фарбою, далматик – охрою, але дуже розбавленою.

Примірник 277 Гр 415×371; складається з трьох фрагментів: вузької смуги верху обрамлення та розділеного навпіл фрагмента приблизно до низу далматика. Відбиток активно кольоровано охрою в обрамленні, де, зокрема, суцільно зафарбовано колони, та частково – деталі одягу, слабшою концентрацією фарби – німб та обведення німбів архангелів. Волосся зафарбовано розведеною жовтою фарбою.

²⁵ Огляд відповідних ікон див.: *Карп'юк Л.* Образ св. великомучениці Параскеви у волинському іконописі XVII–XVIII століть // *Волинська ікона: дослідження та реставрація.* Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 87–89.

У зв'язку з цим не можна не відзначити й іконографічно близьке півфігурне зображення святої Варвари, двічі віддруковане на сторінках знаного збірника проповідей чернігівського архієпископа Лазаря Барановича 1674 р.²⁶, здатне прибрати особливого значення у контексті можливого історично-мистецького родоvodu нашої гравюри (див. іл. 25 вклейки). Серед спадщини перемишльсько-львівського кола така версія досі не відзначена²⁷. Досить широка фігура стягнута поясом із мотивом зигзагу, який підкреслює ширину постаті, що теж швидше відповідає прикметним образам святих жінок зі спадщини малярства київської школи та залежних від неї осередків. Ліва рука виглядає з-під плаща, вона у своєрідному жесті піднята догори й відкрита долонею назовні, права з хрестом вміщена горизонтально. Широкий манжет правого рукава оздоблений гострим зигзагом й окреслений з обох боків потрійною лінією. Манжет лівого рукава включає невисокий зигзаг, обмежений з обох боків двома лініями, розділеними посередині цятками. На однотонному, зовсім позбавленому елементів орнаментального оздоблення тлі обабіч постаті на рівні плечей вміщено напис: “СТА. М.:^а” “PARASKO.W^E”. Довге розпущене волосся по плечах доходить майже до ліктів. Плащ із численними складками на грудях скріплений малою чотирипелюстковою брошкою. Малохарактерний для західноукраїнської іконографії далматик під ним – взористий, з мотивом квітів, зокрема, – спереду посередині використано знаний мотив лілії на високому стеблі, часто використовуваний у малярстві від кінця XVII ст. Навколо шиї – широке орнаментоване обшиття з двох рядів ширшого згори й дрібнішого знизу зигзагу. Здолу його обмежує невисокий подвійний зигзаг, обабіч обрамлений подвійною лінією.

У завершених гравюра використовує мотив двох архангелів з короною. Лівий – у тлі над головою обабіч неї – підписаний як “mi ha”, правий – на фрагменті горизонтального картуша – відзначений як “gawr”. Гавриїл лівою рукою простягає святий вінок. На голові святої корона, потрактована як обруч із зигзагом, над яким піднімаються фігурні трикутні відігнуті назовні виступи. У завершених посередині над п’ятикутною зіркою встановлено хрест на державі, обабіч – шість виступів на зразок гrotів списа. Аркове завершення прикрашає мотив “волового ока”, між поодинокими його елементами – нерегулярне заповнення на зразок “намету”. У кутах – п’ятипелюсткові квіти на тонких стеблах з круглими листками, великою круглою серединою й короткими вузькими відростками поміж пелюстками, що продовжені листками.

На відміну від “Богородиці”, дереворит зі святою великомученицею Параскевою відображає стилістично раніший етап традиції, тому видається, що він є старшим. Зіставлення зі згаданою київською гравюрою святої Варвари 1674 р. підказує вірогідність появи аналізованого образу якщо не наприкінці XVII ст., то щонайпізніше в перші десятиліття наступного століття чи принаймні орієнтацію майстра на тогочасні зразки. Привертають увагу прикмети київської іконографії, здатні підказати його вірогідну належність до спадщини київського середовища. Проте, водночас реалії орнаментальної системи істотно відходять від звичних норм київської графічної культури відповідного часу. Проти можливості безпосереднього київського походження здатні свідчити також окремі елементи західної орнаментики у версії, якої не знало київське середовище. Тому гравюра швидше відтворює київський зразок чи бодай загально

²⁶ [Баранович] Л. Труби словес проповідних на нарочития дни праздников... – Київ, 1674. – Арк. 56, 84 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки... – № 518).

²⁷ Поодинокі знані ікони з південно-західних теренів історичної Перемишльської єпархії відтворюють відмінний варіант іконографії, прикметною особливістю якого є голова, на продовження середньовічної іконографічної норми накрита мафорієм. Див.: Kłosińska J. Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów. – Т. 1). – Kraków, 1973. – Nr 139; Ikona karpaska. – Sanok, 1998. – II. 85, 101.

нав'язує до нього в пізнішому переказі, слугуючи важливим доказом поширення одного з важливих елементів київської іконографічної системи на західноукраїнських землях у першій половині XVIII ст.²⁸

Дві гравійовані ікони, які разом зі збіркою В. Вуйцика поповнили колекцію Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка, належать до рідкісних зразків української мистецької спадщини з тих її напрацювань, які через практичне призначення та недовговічність матеріалу зберігалися лише в поодиноких зразках. На істотну роль гравійованих зображень, окрім згаданої перемишльської Святотроїцької друкарні нещодавно вказала також сенсаційна для історії української гравюри знахідка в церкві Стрітєння у селі Козянах поблизу Бардієва на Словаччині. Тут за конструкцією іконостасу на східній стіні наві виявлено частково збережену цілу "колекцію" гравюр кінця XVII–XVIII ст., яка до встановлення наприкінці XVIII ст. звичного комплексу ікон передвітарної огорожі, очевидно, слугувала головним елементом оздоблення інтер'єру та засобом переказу релігійної традиції (за свідченням старожилів, подібним способом у церкві свого часу заклеїли й парапет хорів)²⁹. Це найкрасномовніше свідчення того, яку істотну роль відігравали гравійовані ікони в релігійній культурі XVII–XVIII ст. Унікальні великоформатні відбитки зі збірки В. Вуйцика належать до цього все ще маловідомого явища і показуються однією з найцінніших позицій у його спадщині, доступній сьогодні.

ENGRAVED ICONS FROM VOLODYMYR VYITSYK'S COLLECTION IN THE STACKS OF THE LIBRARY OF THE IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY IN LVIV

Volodymyr ALEKSANDROVYCH

*Ivan Krypnyakevych Institute of Ukrainian Studies, the National Academy of Sciences of Ukraine,
4, Kozelnyska Str., Lviv, 79026, Ukraine, tel. (032) 2707022,
e-mail: lvivabc@yahoo.com*

The author has studied the engraved icons of the Virgin Mary and great martyr saint Paraskevyia (in two variants) of the first half of the 18th century of Western Ukrainian artistic tradition from Volodymyr Vyitsyk's collection which is kept in the stacks of the Library of the Ivan Franko National University of Lviv.

Key words: iconography, engraving, Western Ukrainian territories.

Стаття надійшла до редколегії 15.05.2008

Прийнята до друку 20.05.2008

²⁸ Новіші дослідження яскраво окреслили відповідний процес для луцького регіону Волині, який перебував у найтісніших традиційних контактах із Києвом. Коротко про це див.: *Александрович В.* "Легенда Йова Кондзелевича". Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 11, 18–19; *Його ж.* У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 26, 27; *Його ж.* Архітектура... – С. 886, 888, 892. Для історичного перемишльсько-львівського регіону таких фактів поки не зібрано, хоча новіші дослідження переконують в істотному значенні мистецького піднесення Києва перед кінцем XVII ст. й для цього цього середовища.

²⁹ *Грешлик В.* Церква Стрітєння Господнього в селі Козяни (Kozany) поблизу Бардієва (Деякі примітки до її ікон, іконостасу та настінного розпису й гравюр) // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 319–320.