

УДК 72.04: 726

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-4>

Петро КОТЛЯРОВ,

orcid.org/0000-0002-8917-8926

доктор історичних наук,

завідувач кафедри історії мистецтв

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) *pkotl.univ@knu.ua*

Марія МЕЛЬНИК,

orcid.org/0000-0009-3984-9996

студентка II-го курсу магістратури кафедри історія мистецтв

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) *mariamelnyk7920@gmail.com*

САКРАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ЦЕРКВИ СВЯТОГО ЮРА В ДРОГОБИЧІ: СИМВОЛІКА ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ

У статті висвітлено деякі аспекти пов'язані із важливим для середніх віків і модерного часу сюжетом із зображенням Дерева Ессея, що представлений у розписах церкви Святого Юра. Проаналізовані основні іконографічні особливості, що були притаманні зображенням подібних сюжетів. Було звернено увагу на наявність у орнаментах церкви, в тому числі в сюжеті Дерева Ессея, квіток тюльпана, які є достатньо рідкісними у релігійній іконографії на території України. Була здійснена спроба пояснити присутність цих орнаментів торговими стосунками та культурним обміном, що здійснювалися із країнами Західної Європи, в тому числі з Нідерландами, де починаючи із XVII ст. тюльпанові мотиви отримали широке поширення у протестантському та католицькому живописі. У зв'язку з цим, було прослідковано торгові зв'язки Дрогобича, який мав значні соляні промисли і був постачальником цього товару для багатьох західноєвропейських країн. У якості ілюстрації культурного обміну було приведено тюльпанові розписи реформатської (кальвіністської) церкви с. Четфалва (Україна). Розглянуто роль георгієвського братства у контексті стосунків між замовником і художником. У статті визначено ступінь свободи/несвободи митця у зображенні як окремих елементів композиції так і розписів загалом. У якості методологічного підходу для виявлення ролі замовника було використано концепцію Майкла Баксендолла. У статті не залишились поза увагою економічний та культурний розвиток Дрогобича. Було звернено увагу на взаємозв'язок між економічним зростанням міста та його культурним і освітнім рівнем. Результати дослідження можуть сприяти кращому розумінню мистецьких традицій та релігійних практик місцевого населення (включно з апокрифічними), а також розкрити важливість символіки сакральних образів церкви Святого Юра у контексті культурних реалій суспільства Галичини XVII–XVIII ст.

Ключові слова: церква Святого Юра, Дрогобич, сакральний живопис, іконографія, стінопис, Дерево Ессея, тюльпани.

Petro KOTLYAROV,

orcid.org/0000-0002-8917-8926

Doctor of Historical Sciences,

Head of the Department of Art History

Taras Shevchenko Kyiv National University

(Kyiv, Ukraine) *pkotl.univ@knu.ua*

Maria MELNYK,

orcid.org/0000-0009-3984-9996

student of the 2nd year of the master's degree at the Department of Art History

Taras Shevchenko Kyiv National University

(Kyiv, Ukraine) *mariamelnyk7920@gmail.com*

SACRED PAINTING OF THE CHURCH OF ST. GEORGE IN DROHOBYCH: SYMBOLISM OF VISUAL IMAGES

The article examines the iconography of the Tree of Jesse represented in the paintings of St. George's Church. Particular attention was paid to the presence of tulips in the church's ornamentation, including the Tree of Jesse, which is

quite rare for religious iconography in Ukraine. As we suggest, the presence of tulips might be explained through the trade relations and cultural exchange with Western Europe, including the Netherlands, where the tulip motif was widespread both in Protestant and Catholic painting from the Seventeenth century onwards. In this regard, of special importance were the trade ties between Drohobych, which had significant salt production and was a supplier of this commodity to many Western European countries. The paintings featuring tulips from the Reformed (Calvinist) church in the village of Chetfalva (Ukraine) were used as an example of such cultural exchange. We, too, considered the role of the St George's Brotherhood in the context of the relationship between the customer and the artist. The article determines the degree of freedom/non-freedom of the artist in depicting both individual elements of the composition and the murals as a whole. Michael Baxandall's approach was used to identify the role of the customer in the artistic outcome.

The article also tackles the economic and cultural development of Drohobych, especially the relationship between the city's economic growth and its relation to the growth of the cultural and educational levels. The results of the study can contribute to a better understanding of the artistic traditions and religious practices of the local population (including apocryphal ones), as well as reveal the importance of the symbolism of the sacred images of St. George's Church in the context of the cultural realities of the society of Galicia in the seventeenth and eighteenth centuries.

Key words: *St. George's Church, Drohobych, sacred painting, iconography, wall painting, Essay Tree, tulips.*

Постановка проблеми. Одним із найвидатніших зразків дерев'яної сакральної архітектури та невід'ємною частиною культурної спадщини України є церква Святого Юра в Дрогобичі. Її вишукана архітектурна форма, унікальний іконостас та масштабні розписи інтер'єру привертають увагу не лише звичайних відвідувачів церкви, а й істориків, мистецтвознавців та інших дослідників культурної спадщини. Вивчення ікон і стінопису, а також історії побудови церкви, дозволяє розкрити не лише різноманіття мистецьких стилів та тематичних мотивів, що ілюструють як повсякдення, так і релігійні та моральні цінності спільноти, але й краще зрозуміти функціонування міської громади як певної спільноти, стосунки між замовниками і митцями, та роль замовника у формуванні тематичних циклів розписів.

Візуальні образи в сакральному живописі, починаючи із раннього середньовіччя, підпорядковувалися чітко визначеній структурі і канону, оскільки вони сприймалися не лише як зображеннями, а як складна система визначених сенсів і смислів, що умовно можна представити у вигляді трирівневої системи. На першому рівні вони відтворюють конкретні релігійні сюжети, персонажів і символи, знайомі глядачу. Другий рівень розкриває глибинні значення, символізуючи абстрактні релігійні поняття та ідеї. На третьому рівні візуальні образи здатні впливати на емоційний та духовний стан глядача, викликаючи почуття благоговіння, умиротворення, покаяння та інші релігійні переживання.

Тому сучасні дослідження сакрального живопису приділяють значну увагу не лише іконографічному аналізу, але й застосовують методи іконології, яка допомагає розкрити чинники, що впливають на створення релігійних сюжетів. Значну роль при цьому приділяється ролі замовника – колективного, або персоналізованого. У даному випадку ми також будемо звертатися до методичних підходів іконології, запропонованих пред-

ставником цього напрямку, англійським істориком мистецтв Майклом Баксендоллом (1933–2008).

Аналіз досліджень. Розписи церкви Святого Юра в Дрогобичі неодноразово привертати увагу дослідників своєю мистецькою цінністю, унікальністю візуальних образів та їхньої символіки. Зокрема, на українських землях у складі міжвоєнної Польщі до цієї теми звертався М. Драган (в контексті дослідження розвитку форм українських дерев'яних церков) (Драган, 1937), у радянський час – Г. Логвин (архітектура та розписи церкви Святого Юра) (Логвин, 1968), П. Жолтовський (український монументальний живопис XVII–XVIII ст.) (Жолтовський, 1988) та ін.

Сучасний етап дослідження сакрального живопису церкви Святого Юра характеризується комплексним підходом до вивчення цієї теми та різноманіттям її висвітлених аспектів. Так, дослідженню сакрального живопису храму присвячена одна із найгрунтовніших сучасних монографій створена авторським колективом у складі Л. Міляєвої, О. Рішняк та О. Садової (проблеми архітектури, малярства та реставрації) (Міляєва та ін., 2019), статті Л. Міляєвої (розписи наві церкви) (Міляєва, 2010), П. Деленкевича (особливості структури ансамблю іконостаса) (Деленкевич, 2013) та інших авторів. Особливого значення для даного дослідження набувають роботи відомого англійського історика мистецтв Майкла Баксендолла. У даній роботі ми використали його роботу «Візерунки інтенції» (Baxandall, 1985), у яких він застосовуючи методологічні підходи іконології вичерпно доводить тезу про виключну роль замовника у формуванні програми розписів.

Мета статті – на основі комплексу візуальних джерел і сучасної історіографії визначити нові елементи у сакральному живописі України XVII–XVIII ст., та прослідкувати шляхи їх міграції.

Виклад основного матеріалу. Дослідження історії церкви її архітектури і розписів має давню

історію. Ще із XIX ст. у середовищі як українських так і зарубіжних дослідників розпочалися дискусії щодо конструктивних особливостей архітектури сакральної споруди та програми розписів. Як ми зазначали, не втратився інтерес до церкви і в XX та XXI століттях. Однак не всі проблеми вирішені і не на всі поставлені питання дані вичерпні відповіді. І це стосується, в першу чергу, причин та особливостей зведення церкви, ролі і стосунків міської громади як колективного замовника і художників, датувань і, особливо, програми розписів тощо.

Місто Дрогобич має давню, іноді складну історію. Проте, незважаючи на всі історичні негаразди і колізії впродовж століть, місто зберегло значну культурну спадщину, яка досі є його окрасою і привертає погляди дослідників. Дерев'яна церква Святого Юра (Георгія), належить до однієї із таких видатних пам'яток. Свого часу польський вчений В. Дідушицький аналізуючи архітектуру церкви зазначив, що у ній «кожен шматок дерева – це мистецьки отесаний фрагмент» (Міляєва, 2010: 53). Не випадково, що у 2013 р. храм було внесено до списку об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО як складову частину об'єкта «Дерев'яні церкви Карпатського регіону Польщі та України» (Фанайлова, 2021). Але церква відома не лише своєю архітектурою. Не менш важливе враження складає живопис храму, у якому добре продумана богословська програма церковних розписів насичена пов'язаними між собою сюжетами, що за задумом авторів, повинно було зміцнювати свідомість вірян, їхню моральну стійкість та відданість православної церкві (Міляєва, 2010: 76).

Якщо торкатися питання історії церкви святого Юра, то варто зазначити, що сьогодення споруда була не першою на місці нині існуючого храму. Відомо, що до пожежі 1499 р. тут вже існувала дерев'яна церква. Можливо, саме пожежа, стала причиною перебудови церкви у 1657 р. У реєстрі георгієвського братства (підкувальників церкви) від 15 квітня 1657 р. повідомляється, що церква була зруйнована з усім, що в ній зберігається (Міляєва, 2010: 60). І хоч причини знищення церкви не вказується, однак не складно зробити висновок, що такою руйнівною силою була пожежа. Взагалі, у час дерев'яних церков, головною загрозою і одним із найбільших лих дерев'яної архітектури була не сейсміка, а вогонь. Адже дерево – це легкозаймистий матеріал, а в церквах постійно горіли свічки (живий вогонь), що нерідко й спричиняло пожежі. До цього можна додати не такі вже і рідкісні міські пожежі. Наприклад, відомо, про велику пожежу 1653 р., яка, можливо, виявилася руйнівною не лише для усього міста, але й для

церкви. Адже саме тоді Ян Казимір видав спеціальну грамоту, за якою Дрогобич на чотири роки звільнявся від сплати податків (Міляєва, 2010: 60).

Після пожежі і знищення церкви перед георгієвським братством постало питання відбудови. Відомо, що ця проблема була вирішена тим, що братство купило церкву у селі Надіїві (нині – Калуський район Івано-Франківської області). Чому братство обрало не нове будівництво, а купівлю готової церкви, пояснюється тим, що громада потребувала не лише звичних богослужінь, але й проведення різноманітних обрядів, як шлюб, хрещення, поховання. Очевидно, що громада не мала часу чекати на будівництво нової церкви, а купівлю готової ці терміни суттєво скорочувалися (Міляєва, 2019: 62).

Церква, яку жителі Надіїва погодилися продати, була розібрана і перевезена до Дрогобича у 1657 р. Щодо проблеми датування перебудови/реставрації церкви і початку її повноцінного функціонування (адже церква потребувала заміни багатьох елементів дерев'яних конструкцій, створення розписів тощо) то в історіографії не існує поки що єдиного погляду. Однак, вважається, що будівництво/перебудова, включно із розписами центрального зрубу та встановленням іконостасу завершилось у серпні 1678 р. (Міляєва, 2019: 65). Таким чином, до 1678 р. церкву було суттєво перебудовано, внаслідок чого вона набула вигляду, близького до сучасного. Наостанок зазначимо, що купівля, відбудова і оздоблення церкви відбувалося за активного сприяння пароха Василя Терлецького (Міляєва, 2019: 65). Загалом, навіть з цього короткого огляду побудови церкви, на усіх етапах проглядається визначна роль замовника церкви – у даному випадку громади і георгієвського братства. Майкл Баксендолл у своїй чудовій роботі «Візерунки інтенції» вичерпно довів, що все те, що пов'язувалося із будівництвом чи внутрішнім наповненням сакральних споруд суворо регламентувалося умовами юридичного контракту, який підписувався між замовником/замовниками і виконавцем. У цьому контракті прописувалася іконографічна схема відступати від якої художник не мав права (Baxandall, 1985: 105–137). Ми також притримуємося цієї тези при розгляді стінопису, у якому спостерігаються нетипові для українського мистецтва елементи.

Щодо внутрішнього оздоблення церкви Святого Юра, то зазначимо, що на сьогодні окрім стінопису зберігся іконостас 1659–1666 рр. авторства дрогобицького живописця Стефана Медицького (Стефана Поповича з Медики), а також стінопис роботи народних малярів (ним вкриті усі стіни

храму, окрім вітваря), виконаний у різний час впродовж останньої чверті XVII–XVIII ст. (Міляєва, 2019: 114).

У межах даної статті ми торкнемося лише одного сюжету зображеного на стінах центрального зрубу – «Дерева Ессея». А якщо бути точнішим, то сфокусуємося на квітках тюльпанів, які щедро розкидав художник по простору огорожі хору. Ім'я художника не зберіглося, проте відомо ім'я донатора – ним був братчик Григорій Прокурка, який сплатив за роботу майстру у 1691 р. (Міляєва, 2019: 114).

Спробуємо пояснити, чому нашу увагу привернули саме тюльпани. Відомо, що тюльпани до Європи потрапили з Азії. Перші тюльпани у Європі з'являються лише у XVI ст. Проте, як стверджує Анна Паворд у європейському живописі тюльпани не зустрічаються ні в XV ні на початку XVI ст. Також про них до середини XVI ст. немає згадок у трактатах ботаніків, травників та лікарів, які працювали у великих наукових центрах Європи – Монпельє, Падуї, Відні, Віттенберзі (Pavord, 1999: 241). Достеменно відомо, що загалом європейці дізналися про тюльпани лише після посольства 1555 р., яке було відправлене імператором Священної Римської імперії Карлом V до двору османського султана Сулеймана Пишного. Очолював делегацію відомий дипломат, а також колекціонер і науковець Ож'є Гіслен де Бусбек, який під час подорожей збирав відомості про історію та флору Сходу. Під час подорожі дипломата Бусбека особливо вразили великі поля тюльпанів. Вони його настільки приємно здивували, що він привіз цибулини тюльпанів до Відня, де їх і висадили у місцевому ботанічному саду. Тюльпани видко здобули велику популярність у Західній Європі, а зображення цієї квітки міцно увійшло у католицьку і протестантську традицію. Значним чином це пов'язано із «тюльпаноманією» (*нідерл. Tulpenmanie*) XVII ст., яка припинилася лише у 1637 р. Нагадаємо, що це явище мало місце у Нідерландах 1636–1637 рр. і було пов'язане із ажіотажним попитом на цибулини тюльпанів. Це явище ще у XIX ст. детально описав шотландський журналіст Чарльз Маккей у своїй роботі присвяченій психології натовпу. В першому томі Маккей дослідив три найбільші «економічні бульбашки» і серед них розглянув голландську тюльпаноманію (Маскау, 1841) Недивлячись на те, що центром тюльпаноманії був протестантський Гарлем, однак мода на тюльпани швидко поширилася і на католицькі провінції. Не минула мода на тюльпани і католицьку іконографію. Сюжети із прославленням Діви Марії і Божественного Немовляти в оточенні пишних гірлянд з тюльпанів стали звичними. Не дивно, що завдяки торговим зносинам різних регіонів Європи мода на тюльпани поширилася і

на територію сучасної України. У контексті історії європейської культурної комунікації і дослідження торговельних зв'язків цікавим є те, що на території сучасної України тюльпани в церковній іконографії зустрічаються, хоча й зрідка, не лише у православних, греко-католицьких чи католицьких храмах, але й протестантських. Показовими у цьому сенсі є розписи реформатської церкви у селі Четфалва Закарпатської області. Сама церква була збудована ще у XV ст., у типово готичному стилі. За роки Реформації споруда перейшла у власність кальвіністської (реформатської) церкви. Під час проведення ремонтних і реставраційних робіт, що розпочалися з 1753 р. були виконані розписи стелі. І хоча, як і личить реформатській церкві, стіни пофарбували у білий колір, приховавши католицькі фрески, однак, як не дивно, перекриття храму в нефі та вітварі було вкрито яскравими розписами. Зазначимо, що кальвіністська церква з самого початку категорично на сприймала жодних прикрас у храмах. Тому з XVI ст. і до сьогодні, реформатські церкви відрізняються своєю простотою і суворістю, не допускаючи у свій простір будь яких зображень. Тому церква у Четфалві є унікальною і особливою щодо внутрішнього простору. Відомий дослідник Г. Логвін зазначив: «Ці розписи становлять великий інтерес не лише як унікальна пам'ятка монументального декоративного живопису, а й як свідчення творчих зв'язків українського та угорського мистецтва» (Логвін, 1973: 123). Однак ми вбачаємо у цих розписах не тільки «свідчення творчих зв'язків українського та угорського мистецтва», але розуміємо, що вони є показовими у виявленні надзвичайно активного культурного обміну різних держав, народів і навіть релігій з територіями, які сьогодні знаходяться в межах України. Дрогобич не становить винятку. Відомо, що з середніх віків це місто завдяки соляним промислам було включено у широку міжнародну торгівлю, воно по праву вважається одним із найкрупніших центрів солеваріння на Прикарпатті (Історія Дрогобича). З 1 квітня 1460 р. Дрогобич отримав від Казимира IV підтвердження Магдебурського права. У цей же час значна частина промисловості і торгівлі перейшла в руки італійських підприємців (Міляєва, 2019: 15–16), що ще більш активувало міжнародні зв'язки і торгівлю. Дрогобич став важливим міжнародним економічним центром, що не могло не позначитися на культурних міграційних процесах. Зазначимо, що у Дрогобичі була добре налагоджена система парафіяльних шкіл, які надавали вихованцям достатньо високий рівень знань, що уможливило продовження освіти молоді заможних міщан у західноєвропейських університетах (Ісаєвич, 2004).

Отже, багаторівнева інтеграція із західноєвропейським світом сприяла не лише розширенню

торгово-ремісничої діяльності, але й сприяла культурним обмінам і культурним запозиченням. Тому не дивним, з урахуванням усіх контекстів, сприймається поява достатньо екзотичної для України XVII ст. квітки тюльпану в сюжеті Дерева Ессея. Побіжно зазначимо, що у Візантійському церковному мистецтві, на який міг орієнтуватися майстер розписів церкви св. Юра, зображення Дерева Ессея з'явилося практично одночасно із традицією Заходу, тобто, десь із IX ст. Саме з того часу можна прослідкувати цей сюжет. А ось у малярстві України, як зазначають автори монографії під редакцією Л. Міляєвої, Дерево Ессея з'являється досить пізно, лише в першій половині XVII ст. і то спочатку на сторінках друкованих книг (Міляєва, 2019: 105).

У середньовічних храмах Західної Європи цей сюжет був досить поширеним. Дерево Ессея нерідко зображували у вітражах, як це можна бачити, наприклад, у Шартрському соборі. Це найстаріший вітраж, а його виготовлення відносять до 1145 року (Reynolds, 2013). Популярність сюжету значною мірою пов'язується із зростанням культу Богородиці, яка символічно передає старозавітню Давидову спадщину Ісусу Христу – представнику Нового Завіту. Загалом, цей сюжет в середні віки стає поширеним значним чином саме тому, що візуалізуючи родовід Христа наочно переконував, що Христос є нащадком Ессея. Крім того, акцент на царській генеалогії Христа набув великого значення у зв'язку зі зростанням середньовічного культу правителя. У теологічному ж сенсі генеалогічна схема, що базувалась на старозавітній книзі пророка Ісаї, стала такою, що поєднала Старий Заповіт із Новим і підводила до розуміння доктрини божественної Трійці.

У східній традиції, якою очевидно скористався художник Дерева Ессея при розписах церкви св. Юра, більш за все, дотримувалися іконографічної схеми Діонісія Фурнографіота (1670–1744), афонського ієромонаха і теоретика іконопису: «Праведний Ессеї спить. З-під плеча його виходять три стовбури з гілками; з них два малих обвилися біля нього, а третій, великий, росте вгору, і на ньому у гіллястих кронах видно єврейські царі від Давида до Христа: перший – Давид з арфою; вище за нього Соломон із книгою закритою, вище за Соломона інші царі, по порядку, зі скіпетрами в руках; а на вершині гіллястого стовбура – Різдво Христове, і по обидва боки його, у гілках, пророки з пророцтвами дивляться і вказують на Христа) (Ермінія, 2008).

Усі зображення Дерева Ессея мають спільне походження в їх буквальному тлумаченні пророцтва Ісаї одинадцятого розділу, в якому Христос показаний як нащадок царського дому Давида: «З кореня Ессея зросте новий пагін, немов нова гілка

відросте від коренів Ессея» (Кн. Пророка Ісаї, 11.1). Загалом, в добу середньовіччя іконографія сюжету мала цілком усталений характер щодо персонажів та принципів їх зображення. Ессеї, це зазвичай могутній предок, який лежить на правому боці, а з лівого боку зі стегон, або з боку, подібно як Єва вийшла з боку Адама від ребра, виростає велетенське дерево, що піднімається вгору і веде спочатку до чотирьох царів, включаючи Давида та його сина Соломона, а потім до Діви Марії. Марія у даному випадку символізувала Єву, тому художники нерідко зображували стовбур дерева, який проростав не зі стегон, а з лівого боку Ессея, або з плеча, чи з того місця, де у Адама мало бути ребро, з якого була створена Єва (Osenasova, 2022: 113). Варто зазначити, що зазвичай у західній і східній традиціях, у подібних сюжетах використовується образ виноградної лози, який відсилав уяву глядача до слів Христа, які він сказав своїм учням на Таємній вечері: «Я є справжня лоза виноградна, а Отець Мій – виноградар» (Від Іоана 15:1); «Я є лоза, а ви – галуззя. Той, хто перебуває в Мені, а Я в ньому, дає врожай багатий» (Від Іоана 15:5).

Отже, виходячи зі слів Христа, дерево мало би зображуватися у вигляді виноградної лози, виноградного листя, виноградних квіток і виноградних грон. Однак, як ми вже зазначали, цей сюжет, окрім теологічного значення, мав зв'язок із культом середньовічного правителя тому Дерево Ессея зображуючи царські постаті, наприклад, біблійного Давида, акцентувало зв'язок божественного із сучасними правителями. Це особливо помітно, коли старозаповітні іудейські царі та Христос зображувалися з використанням геральдичних кольорів або символів, пов'язаних з королівською владою. Подібні відсилки можна побачити, наприклад, на французькій мініатюрі XII ст., де виноградна лоза розквітає геральдичними королівськими ліліями, які водночас є символами Діви Марії та Христа (Мал. 1).

У випадку зображення Дерева Ессея у церкві святого Юра у Дрогобичі (Мал. 1) художник зображує замість виноградних суцвіть тюльпанові квітки. Випадок винятковий, який складно пояснити волею художника. На жаль, ми не володіємо договором між художником і замовником, але збереглися інші типові договори, яким митці керувалися у Західній Європі. М. Бакседолл, наприклад, у своєму дослідженні приводить у якості типового договору угоду між замовником і художником П'єро делла Франческа і зазначає, що практично найдрібніша деталі сюжету прописувалися і від угоди майстер не мав права відійти. Художник «писав для людей, чії художні потреби втілювалися у тонко і прискіпливо розробленій жанровій системі» (Baxandall, 1985, 106). Тому говорити у

даному випадку, що це була лише фантазія художника, не має жодних підстав. Адже художник, не те що не мав права щось вносити у сюжет, але йому не дозволялося навіть передовірити комусь написати якусь частину сюжету. (Вахандалл, 1985: 106) Тому уведення в сюжет тюльпанових квіток варто розглядати як погоджений із замовником факт: «У такій казуальній структурі клієнт виявлявся значно більш важливим у причинно-наслідковому відношенні, ніж художник» (Вахандалл, 1985: 108). І далі Баксендолл пояснює, що клієнт, який замовив картину «був її початковою причиною», тому що створення художником картини стало безпосереднім ефектом його, замовника, бажання. «Він же був і її кінцевою причиною, бо картина була написана для нього, знаходилася потім у сфері його споживання або, в усякому разі, у сфері якою він розпоряджався» (Вахандалл, 1985: 108).



Рис. 1. Дерево Ессея. Фрагмент. Церква Святого Юра, Дрогобич



Рис. 2. Дерево Ессея. Французька мініатюра XII ст.

Висновки з дослідження та перспективи подальших розвідок. Отже, розгляд історії будівництва церкви Святого Юра в Дрогобичі дало змогу з'ясувати низку важливих моментів, що розкривають не лише історичні колізії міста Дрогобича, але й глибокий зміст і духовне значення творів мистецтва, а також частково з'ясувати роль замовника (георгієвського братства, духовенства, представників міщан), а також майстрів, які займалися будівництвом церкви та художників. Зокрема, було підкреслено виключну роль замовників у створенні сюжету Дерево Ессея і те, що клієнт «був початковою причиною» розписів. Все це дозволяє загалом створити більш цілісну картину функціонування суспільства XVII–XVIII, в усій його складності.

Також було сфокусовано увагу на місці Дрогобича у загальноєвропейському контексті. Підкреслено, що місто було важливою складовою у торговельних операціях Західної і Східної Європи. Місцеве купецтво зосереджуючи в своїх руках значні фінансові ресурси витратило кошти освіти дітей, які, таким чином, мали можливість навчатися в кращих європейських університетах. Все це перетворювало Дрогобич у значний промисловий і культурний центр.

Окрім того, сакральний живопис церкви Святого Юра засвідчують унікальність і високий рівень розвитку мистецтва на Галичині в означений період. Образи розписів церкви відображають місцеві культурні особливості, що робить їх особливо важливими в контексті тогочасної української культури.

Разом з тим, потенціал ікон та стінопису церкви Святого Юра в Дрогобичі виходить далеко за межі предмету дослідження цієї статті й не обмежується вивченням окреслених нами проблем. Перспективним у контексті подальшої розробки цієї теми є поглиблене розкриття богословського змісту розписів, детальний аналіз їхнього стилю, техніки та іконографії, історичного контексту створення, вивчення життя та творчості їх авторів, а також порівняння стінопису з іншими зразками сакрального живопису того ж періоду задля визначення спільних рис і регіональних особливостей. Важливою проблемою також є вивчення шляхів проникнення образу квітки тюльпану в сакральний живопис України.

Окрім того, актуальним є дослідження питань подальшої реставрації та консервації стінопису церкви, а також дотримання належних умов їхнього експонування. Практичне значення результатів цих досліджень полягатиме у їх використанні в екскурсійній діяльності, популяризації церкви Святого Юра та її просуванні як важливого туристичного об'єкта в Україні та за кордоном.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bahandall M. Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven : Yale University Press, 1985. 180 p.
2. Mackay C. Memoirs of Extraordinary Popular Delusions. Vol. London : Publisher in ordinary to Her Majesty, 1841. 724 p.
3. Ocenasova K. An Iconographic analysis of The Tree of Jesse stained glass window at Chartres Cathedral. Aberdeen : University of Aberdeen, 2022.
4. Pavord A. The Tulip. London : Bloomsbury, 1999. 241 p.
5. Reynolds E. The Development of Stained Glass in Gothic Cathedrals. JCCC Honors Journal, 2013. Vol.4: Iss. 1. Article 3.
6. Деленкевич П. Раціональний аспект структури іконостаса церкви Святого Юра в Дрогобичі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. № 24. С. 88–93.
7. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм. Ч. 1. Львів : Діло, 1937. 159 с.
8. Єрмінія або повчання в мальовничому мистецтві, складене ієромонахом і живописцем Діонісієм Фурноаграфіотом Посвята Богородиці та Приснодіва Марії. *Іконописна майстерня Ізограф*. URL: <https://izograf.com.ua/erminia1.html> (дата звернення: 12.01.2024)
9. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1988. 155 с.
10. Ісаєвич Я. Дрогобич у XVII–XVIII ст.: з джерел про побут і культуру міського населення. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. 2004. Вип. 8. С. 202.
11. Історія Дрогобича. *Internet archive WaybackMachine історії* : вебсайт. URL: https://web.archive.org/web/20060116003938/http://www.drohobych.net/about_Drohobych.htm (дата звернення: 14.10.2023)
12. Логвин Г. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 460 с.
13. Міляєва Л. Розписи восьмикутника і бані наві церкви Святого Георгія (Юра) в Дрогобичі. *Студії мистецтвознавчі : Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*. 2010. Вип. 32. С. 72–101.
14. Міляєва Л., Садова О., Рішняк О. Церква Св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ : Майстер кн., 2019. 416 с.
15. Фанайлова О. Півтора міста, дві церкви. *Дрогобич у хвилях історії* : вебсайт. URL: <https://goo.su/DR535s> (дата звернення: 02.02.2024).

REFERENCES

1. Bahandall M. (1985). Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. Yale University Press.
2. Mackay C. (1841). Memoirs of Extraordinary Popular Delusions. Vol. Publisher in ordinary to Her Majesty.
3. Ocenasova K. (2022) An Iconographic analysis of The Tree of Jesse stained glass window at Chartres Cathedral. University of Aberdeen.
4. Pavord A. (1999). The Tulip. Bloomsbury. 241 p.
5. Reynolds E. (2013) The Development of Stained Glass in Gothic Cathedrals. JCCC Honors Journal (4).
6. Delenkovich P. (2013). Ratsionalnyi aspekt struktury ikonostasa tserkvy Sviatoho Yura v Drohobychi [The rational aspect of the structure of the iconostasis of the Church of St. George in Drohobych] *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts (24), 88–93. [in Ukrainian].
7. Dragan M. (1937). Ukrainski derevliani tserkvy. Heneza i rozvii form [Ukrainian wooden churches. Genesis and development of forms] Lviv : Dilo Part 1. Work. [in Ukrainian].
8. Yermynia abo povchannia v malovnychomu mystetstvi, skladene ieromonakhom i zhyvopystsem Dionisiem Furnoahrafiotom Posviata Bohorodytsi ta Prysnodiva Marii. Ikonopysna maisternia Izohraf [Erminia or instruction in the art of painting, compiled by the hieromonk and painter Dionysius Fournografiot Dedication to the Mother of God and the Ever-Virgin Mary] Icon painting workshop Izograf – URL: <https://izograf.com.ua/erminia1.html>.
9. Zholtovsky P. (1988). Monumentalni zhyvopys na Ukraini KhVII-KhVIII st. [Monumental painting in Ukraine of the 17th-18th centuries] Scientific opinion [in Ukrainian].
10. Isaevich Y. (2004). Drohobych u KhVII–KhVIII st.: z dzherel pro pobut i kulturu miskoho naselennia. Drohobyt'sky kraieznavchyi zbirnyk [Drohobych in the XVII–XVIII centuries: from Dzherel about the life and culture of the local population] Drohobitsky regional collection (8), 202. [in Ukrainian].
11. History of Drohobich [Istoriia Drohobycha] Internet archive WaybackMachine – URL: https://web.archive.org/web/20060116003938/http://www.drohobych.net/about_Drohobych.htm [in Ukrainian].
12. Logvin H. (1968). Starodavni mystetski pam'iatky [Ancient art monuments] Art. [in Ukrainian].
13. Milyaeva L. (2010) Rozpysy vosmeryka i bani navy tserkvy Sviatoho Heorhiia (Iura) v Drohobychi. Studii mystetstvovnavchi : Arkhitektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo. [Paintings of the octagon and the nave of the church of St. George (Jura) in Drohobych. Art studios: Architecture. – Fine and decorative applied art (32), 72–101. [in Ukrainian].
14. L. Milyaeva, O. Sadova, O. Rishniak (2019) Tserkva Sv. Yura v Drohobychi. Arkhitektura, maliarstvo, restavratsiia [Church of St. George in Drohobych. Architecture, painting, restoration] – Master of books. [in Ukrainian].
15. Fanailova O. (2021) Pivtora mista, dvi tserkvy [One and a half cities, two churches] -Drohobych in the waves of history. <https://www.radiosvoboda.org/a/drohobych-istoriya-holokost-sjohodennya/31096453.html> [in Ukrainian].