

УДК 75.052.021.3:726.6(477.86)“11”

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРЕСОК ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XII СТОЛІТТЯ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ В ГАЛИЧІ

Віктор МЕЛЬНИК

Львівська Духовна Семінарія Святого Духа УГКЦ,
вул. Хуторівка, 35, Львів, 79070, Україна,
e-mail: vi-mel@ukr.net

Проаналізовано технологічні особливості фресок XII ст. Успенського собору в Галичі та їх місце в історії монументального малярства Галицько-Волинського князівства.

Ключові слова: монументальне малярство, фрески, Галицько-Волинське князівство.

Успенський собор у Галичі (на території нинішнього села Крилос) – найвизначніша сакральна будівля Галицького князівства, велична духовна, архітектурна і мистецька пам'ятка княжої доби. Очевидно, він перестав існувати в другій половині XVI ст., коли з його блоків поруч звели Успенську церкву [Вуйцик, 2000, с. 228–236; 2004, с. 268–278]. У серпні 1892 р. Олександр Чоловський у присутності Ісидора Шараневича розкрив мурування її апсид, а також частково нави й бабинця, ствердивши їх викладення з блоків, “покритих старим орнаментом, тинькуванням, і слідами фрескових розписів” [TeKa konserwatorska, 1892, s. 156, 157]. Однак знахідка не привернула більшої уваги й виявилася зафіксованою лише в лаконічній друкованій згадці. Фундаменти собору поруч з Успенською церквою віднайшла 1936 р. експедиція під керівництвом Ярослава Пастернака. Тоді знайдено “дуже багато кусків тиньку з поверхні стін із слідами поліхромії барви білої, синьої, жовтої, рожевої, червоної, брунатної та майже чорної при чому переважає барва рожева й попелясто-синя; найбільше кусків цих фресок було у румовищі, що лежало безпосередньо на фундаментах та на відкритій частині долівки з алебастрових плит у притворі катедрі” [Пастернак, 1937, с. IX]. Оскільки це були винятково дрібні фрагменти зі слідами малярства [Пастернак, 1944, с. 111], більшої уваги вони не привернули. Їхній фонд розширили знахідки експедиції Юрія Лукомського [Лукомський, Петрик, 1997, с. 90, 91; 1998, с. 4, 5; Бевз В., Бевз М., Лукомський, Петрик, 2001, с. 30–32; Лукомський, 2002, с. 593; 2009, с. 424–426]. Зокрема, багато дрібних шматочків зафіксовано в траншеї 2 (1998 р.) у процесі рятівних досліджень, які упродовж 1992–2000 рр. проводив архітектурний загін Галицької археологічної експедиції під керівництвом Ю. Лукомського. У

траншеї вони опинилися, очевидно, під час приготування частини кам'яних блоків собору до повторного використання при будівництві Успенської церкви.

Знахідки 1936 та 1998 рр. дали важливий конкретний матеріал для дослідження технічних та технологічних особливостей малювання, його кольорової гами. Під час реконструкції 2000 р. новішої Успенської церкви із заміною фундаментів підбаних стовпів, у їхній кладці віднайдено 26 кам'яних блоків з тиньком та більшими фрагментами малярства, не усунутими при використанні відповідних кам'яних блоків (таблиця 1). Відкриття 2000 р. дало перші значніші за площею залишки фресок собору, які виявилися надійним матеріалом для дослідження не тільки технології, а й певних стилістичних особливостей малярства.

Археологічне відкриття 2000 р. завершує наявний на сьогодні фонд спадщини монументального малярства Галицько-Волинського князівства. На галицькому ґрунті є також повідомлення про залишки поліхромії у церкві Св. Пантелеймона, проте, воно потребує уточнення [Сліпченко, 1997, с. 122, 123]. Від початкового періоду історії відповідного мистецького явища, який припадає на XII ст., перед відкриттям галицьких фрагментів були відомі лише сліди фресок на кам'яних блоках перемишльських собору Різдва Іоана Предтечі та, імовірно, перемишльської ротонди святого Миколи [Мельник В., 2008, с. 360–362]. Досі тільки частково опубліковані втрачені залишки фресок завершеного 1160 р. Успенського собору у Володимирі [ПСРЛ, 1862, с. 229; репродукції див.: Александрович, 1999, с. 81; Терський, 2010, с. 126]. Тому віднайдення – навіть у назагал скромніших рештках – чималої кількості оригінального малярства галицького собору є найважливішим відкриттям у спадщині західноукраїнського монументального малярства не лише XII ст. Адже з доробку майстрів княжої доби поряд із галицькими фресками нині вдається поставити лише так само археологічно віднайдені фрагменти другої половини XIV ст. із сучасного галицького луцького собору святого Іоана Богослова (Луцьк, Державний історико-архітектурний заповідник) [Малевская, 1997, с. 9–35; опис віднайдених фрагментів луцьких фресок див.: Буднікова, 1999, с. 105–107].

Відкриття доволі великих фрагментів фресок галицького собору не лише вперше дало більшу кількість конкретного матеріалу для широкого комплексу наукових досліджень. Водночас є підстави вбачати у них залишки найважливішого ансамблю західноукраїнського монументального малярства XII ст. Фрагменти фресок собору, які відкрив Я. Пастернак, відразу після цього дослідив Михайло Осінчук [Пастернак, 1944, с. 149]. Віднайдені як при відкритті собору, так і повторному дослідженні фундаментів фрагменти створювали певні можливості для вивчення малярського ансамблю, проте, природно, достатньо скромні, спрямовані насамперед до техніко-технологічних його аспектів, що фактично вилучало їх з кола історично-мистецької

проблематики. Численні й тепер уже більші за площею фрагменти дали змогу розпізнати й ідентифікувати поодинокі конкретні елементи малювання. Це, зокрема, вперше зробило можливим дослідження явища ансамблю малярства галицького собору, як і західноукраїнського монументального малярства XII ст. загалом.

На блоках, знайдених під час археологічних досліджень 2000 р., виявлено 26 фрагментів тиньку зі залишками фресок первісного оздоблення собору. Віднайдені фрагменти є найбільшими досі відомими залишками величного комплексу його монументального малярства, як і загалом монументального малярства західноукраїнських земель XII ст.

Юрій Лукомський, Василь Петрик¹ та працівники Національного Заповідника “Давній Галич” передали нововіднайдені блоки з малярством до музею заповідника. Того ж дня В. Петрик та автор статті пронумерували усі кам’яні блоки і провели фотофіксацію блоків з більшою площею фресок. Вийняті із землі камені були вогкими, тому фотографування потрібно було проводити якнайшвидше, оскільки при контакті з атмосферою на поверхні малярства з’являється кальцитна плівка, призводячи до втрати яскравості фарбового шару (що й спостерігалось у процесі повторних досліджень 2009 р.). Проби для технологічних досліджень відібрала художник-реставратор Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького Ірина Мельник. Автор зробив також короткі описи вміщених в експозицію блоків з метою їх подальшого опрацювання. Перші вступні результати досліджень фресок і тиньків оприлюднено 2001 р. [Мельник В., 2001, с. 104, 105]. Ще один кам’яний блок з фрагментом фрескового малярства виявлено 2002 р. у фундаменті північно-західної вежі монастирської огорожі під час археологічних досліджень, які проводив В. Петрик під керівництвом Володимира Барана на сучасному церковному подвір’ї [Петрик, 2008, с. 12, 16]. На сьогодні лише ці фрагменти дають докладніші відомості про ансамбль малярства собору, і водночас – підстави для реконструкції окремих орнаментів та фрагментів композицій, складових частин ансамблю загалом. Вони також дали змогу глибше проаналізувати як технологію фресок, так і їх кольорову гаму та деякі стилістичні прийоми, а також окремі мотиви орнаментального оздоблення. За сюжетними ознаками доступні нині залишки фресок можна поділити на такі групи:

- 1) фрагмент голови святого з німбом;
- 2) фрагменти драперій;
- 3) фрагменти орнаментів;
- 4) фрагменти, конкретне походження яких не піддається ідентифікації.

¹ Висловлюю щирю подяку п. Юрієві Лукомському та п. Василю Петрику за надану інформацію та всебічну допомогу в дослідженні крилоських фресок.

Фрагмент голови святого з німбом – це зображення верхньої частини голови над бровами з волоссям, частиною німба червоного кольору, обрамленого білим окресленням, блакитним тлом над німбом та верхньою темно-коричневою смугою зовнішнього обрамування композиції. Виразно простежується контур голови з сивим волоссям, окреслений темною лінією. Над ним – фрагмент оранжево-коричневого німба, обведеного білою лінією на блакитному тлі. Попри фрагментарність, цей найбільший і найцікавіший тематично фрагмент малярства дає підстави зробити декілька важливих спостережень для вироблення повнішої картини іконографічної програми.

Таке подвійне окреслення німба характерне для найдавніших знаних західноукраїнських ікон, наприклад, “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Великомучениці Параскеви в Даляві (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, далі – НМЛ) [Овсійчук, 1996, с. 186, 191; Міляєва, Гелитович, 2007, іл. 26, 27; докладніше про них див.: Александрович, 1998, с. 41–75], а також найближчого до них “Святого Георгія” з церкви святого Миколи в Тур’ї (НМЛ) [кольорові репродукції див.: Логвин, Міляєва, Свенціцька, 1976, табл. XXXII; Овсійчук, 1996, с. 192, 193; Міляєва, Гелитович, 2007, іл. 28; докладніше про нього див.: Александрович, 2001, с. 212–221]. Кольорові німби в українських іконах стосовано лише в поодиноких випадках. Єдиним давніше знаним прикладом є незафіксованого походження ікона “Свята великомучениця Параскева з житієм” XV ст. (Національний музей у Кракові) [Логвин, Міляєва, Свенціцька, 1976, табл. XIX]. Останнім часом до неї додалася також значно ушкоджена ікона Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ) [Гелитович, 2008а, с. 138–141; 2008б, с. 44–47; Мельник І., 2008, с. 47–49]. Німб намальований на синьому тлі. Вгорі збереглося темно-коричневе лінійне обрамлення. Аналізований фрагмент видається залишком однофігурного зображення. На користь такого висновку свідчить як фронтальна постава святого та великі розміри голови, так і те, що обрамлення є близько до німба. Можна припустити, що цей фрагмент фрески походить зі стовпа собору [Софія Київська, 1971, іл. 123, 144]. Таке вміщення фігур характерне для найдавнішого монументального малярства старокиївської традиції й трапляється в інтер’єрах Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого собору, Кирилівської церкви, новгородських храмів – попередників та сучасників Успенського собору в Галичі. Проте в нас немає достатніх підстав відкидати й інше місцезнаходження фрагменту в інтер’єрі, зокрема, його належність до так само численних у давніших ансамблях монументального малярства старокиївської традиції півфігурних зображень на стінах [численні їх приклади див. наприклад: Софія Київська, 1971, іл. 195, 207–210, 220].

Окрім розглянутого фрагмента постаті, ідентифіковано також п’ять блоків із різного походження залишками драперій. Усі вони червоного кольору на синьому тлі, тобто, судячи з розмірів самих фрагментів, теж можуть належати

до стоячих постатей – самостійних чи зі складу певних сюжетних композицій. Моделювання складок із застосуванням інтенсивних розбілень виконані на високому професійному рівні.

Окрему групу укладають поодинокі елементи орнаментів, що за вжитими мотивами іконографічно поділяються на три підгрупи: безконечник, геометричний зубчастий орнамент та більший фрагмент ромбоподібної фігури.

На одному з блоків збереглося зображення геометричного зубчастого орнаменту. Воно повторює елемент, знаний також з різьбленого білокам'яного архітектурного оздоблення Успенського собору (Музей Національного заповідника “Давній Галич”). Аналогічний або дуже близький орнамент наявний, наприклад, у сцені Благовіщення зі Спасо-Преображенського собору Мірського монастиря у Пскові близько 1154 р. [Соболева, 1968, с. 33], на хрестах-енколпіонах зі Звенигорода (Львівська галерея мистецтв) [Возницький, 1977, с. 23] та території поблизу Успенського собору в Галичі (приватна збірка) [Лукомський, Петегирич, 1998, с. 619–622]. Пізніші репліки цього орнаменту можна побачити, наприклад, на фресках апсиди Кахріс Джамі в Стамбулі 1316–1321 років [Лазарев, 1986, табл. 478], замкової каплиці в Любліні [Rózyńska-Bryzek, 2000, s. 84] та ін. Орнамент цікавий ще й відповідником серед архітектурного оздоблення Успенського храму. Деталі геометричного орнаменту мають темне червоно-коричневе забарвлення, однотонне на світлому (білому?) тлі. В інтер'єрі цей орнамент, вірогідно, виконував самостійну декоративну функцію (наприклад, декор карниза чи обрамлення), бо має співвідносні розміри до кам'яних деталей із тим-таки декоративним вирішенням. Сегменти орнаментального рапорту зображені строго фронтально, без будь-яких, хоча б мінімальних, перспективних зміщень, на відміну від варіантів, коли зображення орнаменту є частиною окремого малярського твору, на що опосередковано вказує також відсутність на світлому тлі будь-яких додаткових ліній чи інших деталей.

На окремому розколеному блоці збереглася частина зображення, що може бути трактована як ромб, а саме – половина цього “ромба”. Воно дуже стерте, проте можна сказати, що його сторони були написані світло-коричневою фарбою. Сторона ромба становила близько 20 см. Застосований мотив не належить до звичного орнаментального репертуару монументального малярства, нічим не нагадує практикований у його ансамблях орнаментальний рапорт і має достатньо яскраво виражений самостійний характер. У зв'язку з ним варто пригадати іконографічно близький мотив передвітарної перегороди XIV ст. у соборі святого Іоана Богослова в Луцьку [Малевская, 1997, с. 23; Буднікова, 1999, с. 106]. Та пов'язувати цей блок конкретно з вітарною перегородою Успенського собору не маємо достатніх підстав. Принаймні дотеперішні археологічні дослідження її існування не зафіксували. Як переконують розписи знаних смоленських храмів – на Протоці та Введенського з рубежу XII–XIII ст.,

такі мотиви могли виступати в орнаментальному оздобленні нижніх частин стін [Воронин, 1972, ил. 16, 30, 34, 67].

На кількох блоках площини синього або синьо-зеленого кольору рівномірно забарвлюють збережені частини тиньку. Вони, очевидно, творили тло малярських композицій. До такого висновку схиляє аналогічне тло описаного фрагменту з головою святого.

Аналіз розписів собору доречно почати з техніки виконання, враховуючи результати стратиграфічного та мікрохімічного досліджень частинок тиньку зі залишками малярства.

Назагал, більшість технологічних прийомів, що простежуються на доступних фрагментах, відсилають до класичних традицій візантійського та давньоруського фрескового малярства, проте існують і суттєві відмінності, які далі розглянемо докладніше.

Практика вимагала, аби новозведена будівля деякий час простояла нетинькованою для просідання стін й запобігання утворенню тріщин у малярському шарі. На камінь ґрунт накладали тоншим шаром, ніж на плінфу, оскільки камінь втягує значно менше вологи. Неопублікована фреска блоку № 104 з умовною назвою “фрагмент голови святого з частиною німба” є одним із небагатьох більших залишків, на якому чітко простежуються два шари тиньку, підготовчий рисунок на першому та малярська верства на другому шарі тиньку. У пробі з блоку № 104 верства фарби, що лежить безпосередньо на поверхні тиньку, належить до підготовчого лінійного рисунка та містить червону вохру. Цей рисунок наносив досвідчений майстер, компонуючи розміщення програми розпису собору на його стінах. Ще М. Осінчук відзначив, що фреска написана на двошаровому тиньку і більше подібна до західної, ніж до східної, оскільки “не має тих додатків (прядиво, клоччя, ризана солома)” [Пастернак, 1944, с. 149], які були притаманні класичній технології монументального малярства старокиївського зразка. Новіші дослідження на значно ширшому матеріалі дали змогу підтвердити це спостереження (див. далі).

У малярському шарі фрагмента з головою святого теж спостерігається дві верстви – для темнішого перекриття використана вохра зі свинцевим суриком. Подібна багатошарова техніка виявлена й на інших взірцях із Успенського собору. Прикладом може бути блок № 102 зі зображенням фрагмента драперії. Основним тоном у ньому слугує червона вохра, а моделювання виконане розбіленою вохрою з додатковими білильними штрихами в останньому шарі завершення форми. Це свідчить, що майстер, оперуючи відносно невеликою кількістю пігментів, писав тканину в такий спосіб. Спочатку він працював на великих площинах в один тон, тоді до цього основного тону додавав білила, а останній шар виконував або чистими білильними штрихами, або з мінімальним додаванням пігменту основного тону. Щодо застосовуваного на великих площинах темного підкладу під прозорі сині фарби для створення насиченого

тону – рефті, то тут виявлено фарбовий шар з чорним пігментом на уламку (шматочку) тиньку. Поверх чорного пігменту покладено блакитний фарбовий шар з частинками ляпіс-лазурі та вівіаніту. Така техніка нанесення синіх фарб є звичною для мистецької практики XI–XII ст.

Незначні вугільні домішки, виявлені в тиньку, можуть бути свідченням випалювання вапна з використанням деревного палива й, відповідно, – випадкового потрапляння часток вугілля до його складу. Принаймні за такої невеликої концентрації, переважно лише слідах вугілля, немає підстав стверджувати, що його додавали спеціально. Цем'янка виявлена у глибшому шарі.

Для техніко-технологічних досліджень відібрані проби тиньку з фарбовими шарами фрагментів фресок на блоках, виявлених археологічною експедицією 2000 р., та фрагментів тиньку з траншеї 2 (1998 р.) Було опрацьовано 15 мікропроб. Лабораторний аналіз охоплював комплекс досліджень складу тиньку та визначення пігментів і в'язив у фарбових шарах. Застосовували мікрохімічне, хімічне, гістохімічне, стратиграфічне дослідження.

Проведене опрацювання усіх відібраних проб як з верхніх пористих (матеріал – подільський травертин [Пастернак, 1944, с. 84]) блоків, так і вапнякових з нижньої частини будівлі, підтвердили ідентичність їхнього складу, що свідчить насамперед про одночасність розписів та належність розшуканих фрагментів, які опинилися в різних місцях, до однієї споруди, у якій маємо всі підстави вбачати Успенський собор. З великою мірою вірогідності можемо ствердити, що тиньк із залишками фресок, знайдених у траншеї 2 (1998 р.), опинився там під час приготування кам'яних блоків до повторного використання при побудові Успенської церкви XVI ст.

Отримані результати досліджень² допомогли зробити декілька важливих висновків: технологія нанесення тиньку відповідає не звичному давньоруському чи візантійському методіві, а західному (італійському?). Його прикметною особливістю є відсутність будь-яких слідів рослинних волокон, що застосовувались у тиньку давньоруських фресок для зміцнення основи й водночас затримання вологи на довший відрізок часу. Натомість застосування тонкого верхнього шару тиньку, у складі якого є вапно і дрібний пісок (маршаліт), відповідає методіві нанесення ґрунту під “*buon fresco*” (“*буон фреско*”), тобто *справжню фреску*, добре знаному з пізнішої щодо галицького ансамблю італійської практики [Киплик, 2002, с. 313; Комаров, 1994, с. 52–56].

Аналіз результатів досліджень дав змогу простежити головні засади технологічних та технічних прийомів малярства в Успенському соборі та співставити їх з іншими пам'ятками. З результату мікрохімічного дослідження

² Висловлюю щире подяку хіміку-технологу корпорації “Конрест” п. Валентині Терпило за допомогу в проведенні досліджень тиньку та пігментів.

98 ISSN 2078–6093. Археологічні дослідження Львівського університету. 2012. Випуск 14–15

проб малярства, відібраних із археологічно віднайдених фрагментів (траншея 2), і залишків фарбових шарів та тиньку на кам'яних блоках постає висновок, що фрески виконували у такій послідовності. Під малярство по-свіжому тиньк наносили не безпосередньо на камінь, а на попередньо покладений шар (або й кілька шарів) підготовчого тиньку, який італійці називали “аррічіато” (“arriciato”), а на Русі – “оприск” або “набризк” [Киплик, 2002, с. 313] (у російській літературі для означення цього тиньку іноді вживають також термін “цем’янка”, але він некоректний, оскільки цем’янка може бути в його складі, проте основою слугує вапно). На *arriciato* – перший шар тиньку, майстер наносив лінійний композиційний рисунок червоною вохрою. Тоді по сирому *intonaco* (накривка – верхній шар тиньку товщиною 1–2 мм) протягом дня писали фреску пігментами основних тонів, затертими на воді, а світліші частини – тими ж пігментами з доданим пісним гашеним вапном, якому відводили роль білил – техніка відома під назвою вапняного секко. Цей метод описав ще Теофіл у “Записках про різні мистецтва” [Пресвітер Теофіл, 1965, с. 234, 235; пор.: Сланский, 1962, с. 470], що їх відносять до XI–XII ст.

Застосована для опису фрески термінологія, звичайно, умовна, оскільки належить практиці доби італійського Відродження. Проте вона дає змогу чітко визначати відмінність між власне “*a fresco*” або “*affresco*” – “писати по свіжому тиньку” (італійці називали ще цей метод *buon fresco* – доброю, правдивою фрескою) та іншою подібною технологією (“*fresco a secco*” чи просто “*fresco secco*”). У ній пігменти зв’язують з основою за допомогою вапна чи іншого в’язива, але наносять на попередньо просохлий верхній шар тиньку. Результати досліджень підказують висновок, що стіни галицького собору розписано з використанням комбінації обох вапняних технік. При виконанні основних площин застосовано *buon fresco*, а для деталювання – вапняну *fresco secco* [Киплик, 2002, с. 330, 331] без вживання органічних в’язив. Дослідники технологій давньоруського монументального малярства віддавна відзначають своєрідність техніки монументального малярства у мистецтві старокіївського кола. “Фресковий живопис давньої Русі від самого його початку не був уповні чистим, а завжди більше чи менше прописувався по сухому фарбами, розбавленими або яєчним жовтком, або ячмінним чи пшеничним клеєм” [Киплик, 2002, с. 310]. До речі, власне таку технологію застосовано й у відкритих 1980 р. досі неопублікованих найдавніших фресках Горянської ротонди [про них див.: Мельник (в друці)]. Проте “на півночі Європи, у Німеччині, в цей час культивується живопис із вапном по просохлій підмальовці, зроблений по свіжому тиньку” [Киплик, 2002, с. 305]. В Успенському соборі застосована саме така технологія як ще один доказ відзначених на прикладі архітектури й скульптурного оздоблення його західних зв’язків.

Попри “західно” зорієнтовану технологію, порівняння збережених фрагментів з найдавнішими західноукраїнськими іконами вказує на спільні риси монументальних і станкових творів [докладніше про це на матеріалі перемишльської спадщини див.: Мельник В., 2008, с. 359–366]. Не розглядаючи докладніше цього аспекту, звернемо лише увагу на уже згаданих “Архангелів” з церкви в Даляві чи інші стилістично близькі ікони, що стали етапом на шляху між монументальним і станковим малярством.

Проведені дослідження дали змогу виявити своєрідність ансамблю монументального малярства, виконаного в стінах Успенського собору в Галичі, очевидно, у третій чверті XII ст. Як і сама архітектура, він, без сумніву, репрезентував східнохристиянську традицію. Водночас можемо відзначити особливе місце ансамблю малярства галицького собору в мистецькій практиці як Галицько-Волинського князівства, так і київської традиції загалом. Технологія нанесення тиньку відповідає не звичному давньоруському чи візантійському методу, а західному, знаному за північнонімецькими та італійськими (?) зразками з характерною особливістю – відсутністю у тиньку будь-яких рослинних волокон. Натомість застосування тонкого верхнього шару, в складі якого є вапно і дрібний пісок, відповідає методу нанесення вапняної “fresco a secco” по buon fresco. На завершення доречно згадати, що дослідники будівельних розчинів Успенського собору відзначили: “Наявність різних мурувальних розчинів та різних технологій мурування можуть свідчити про різні періоди в будівництві собору і зміну в підходах до його будівництва. Таким чином, доки були збудовані підмурки собору, техніка будівництва змінилась кілька разів, що, очевидно, було відображенням (наслідком) бурхливих політичних подій, а можливо, і зміни влади в стольному Галичі”; “гіпсові розчини XII ст. Успенського собору є оригінальними і одними з найцікавіших, з наукової точки зору, серед пам’яток Київської Русі домонгольського періоду. Досі невідомі аналоги цих розчинів в Україні. Тому бажано провести більш глибоке їх вивчення і дослідження території їхнього можливого застосування” [Гуцуляк, Стріленко, 2004, с. 128–140]. Їхню своєрідність зауважив уже Павло Раппопорт: “Серед розчинів давнього Галича різко виділяються розчини Успенського собору, де зв’язуюче – гіпс, а заповнювач – подрібнений алебастр” [Раппопорт, 1994, с. 46, 47]. Наявність останнього, безперечно, зумовила його активне застосування у процесі спорудження собору – використано відходи будівництва.

У цьому контексті варто згадати про гіпсові розчини, які застосовували у передроманській мурованій архітектурі і відомі, зокрема, в Польщі [Діба, 2005, с. 46, 48, 50], що може слугувати ще одним доказом ранішого, ніж за Ярослава Осмомисла, початку будівництва. Закладення Успенського собору і перший будівельний період, найправдоподібніше, треба пов’язувати з батьком Ярослава Осмомисла – Володимирком Володаревичем [Скочилас, 2010, с. 144–153].

Очевидно, саме після його смерті (1152) змінено план будівлі, причому, у збережених фрагментах стін археологи виявили реставраційні алебастрові вставки цього періоду [Лукомський, 2002, с. 592–597, 605–607; 2009, с. 424–426]. Припускаємо, що процес зміни будівельного плану та розпис собору могли бути пов'язані із заснуванням у Галичі єпископії та іменем єпископа Козьми (1156–1167) [Скочиляс, 2010, с. 154–157]. Як уже зазначалося, деякий час собор мусив простояти нетинькованим аби стіни просіли і на поверхні малярського шару не утворювалися тріщини. Найімовірніше, собор був розписаний до 1157 р., але, не володіючи іншими даними, за хронологічну межу випадає прийняти першу літописну згадку 1187 р. Не треба забувати, що собор розписаний “від низу й до самого верха”, на це вказують залишки фресок на пористих блоках з травертину, та блоках, близьких до фундаменту. Технологія виконання за результатами досліджень усіх відібраних проб виявилася ідентичною. Створюючи величний собор у столиці князівства і розглядаючи його одночасно своєю усипальницею, князь користав з досвіду як місцевих майстрів, так і західних будівничих.

Утім, і зв'язки з Візантією у політиці князя займали важливе місце. Вважаємо, що варто уважніше прислухатися і до підказки про “північнонімецький слід” у технології. Розглядаючи стилістичні особливості фресок, зокрема фрагменти драперій, першочергово відзначаємо твердість руки майстра, живість лінії та майстерне оперування методом висвітлення. Подібне трактування не характерне для романської як монументальної, так і станкової традиції. На думку спадають насамперед взірці монументальних розписів балканського кола та відомі ранні українські ікони, ілюстрації Архидієєвського Службеника першого перемишльського єпископа Антонія, а також пізніші розписи, наприклад XIV ст. у Вознесенській церкві в Лужанах поблизу Чернівців. Мала площа досліджуваних фресок не дає змоги провести глибший стилістичний аналіз. Проте їх віднайдення спонукало започаткувати комплексне дослідження монументального малярства княжого Галича та його кола.

Таблиця 1.

**Матеріали техніко-технологічних досліджень фрагментів фресок
Успенського собору:**

1.	Блок 101. Тиньк з фарбовим шаром.	У складі тиньку: вапно, дрібний пісок (маршаліт), окремі включення цем'янки та частинок вугілля. Зверху – тонкий вапняний шар з вохристим відтінком (інтонако).
2.	Блок 102. Тиньк з фарбовими шарами. Білий фарбовий шар на червоному.	Тиньк вапняний. Є невелика кількість дрібного піску (маршаліту). Трапляються окремі частинки цем'янки. На клей реакції немає. Фарбовий шар – червона вохра. У деяких місцях виявлено два фарбові шари. Верхній шар: вапняне білило з домішкою дрібної вохри і чорних включень у невеликій кількості.

Продовження таблиці 1.

3.	Блок 103 (проба А). Сліди фарбового шару під тиньком.	Тиньк, вірогідно, нанесений на первинний фарбовий шар (підготовчий рисунок). У фарбовому шарі – вапно, червоний пігмент, що містить Fe ⁺⁺⁺ (залізо) та Pb ⁺⁺ (свинець). Можливо, це суміш вохри та свинцевого сурику.
4.	Блок 103 (проба Б). Тиньк з фарбовим шаром.	У тиньку – вапно, невелика кількість дрібного піску, вугільні включення. На тиньку – тонкий вапняний ґрунт (набіл) і шар оранжево-коричневої вохри з кальцитною плівкою на поверхні. Фреска.
5.	Блок 104. Тиньк з фарбовими шарами. 2 проби: а) з синього; б) з німба.	Тиньк тришаровий, шпаристий, вапняний, з незначним вмістом піску та частинок вугілля. На тиньку – тонкий білий ґрунт і два фарбові шари: а) 1-й фарбовий шар містить розбілені вапном яскравий синій пігмент (ляпіс-лазур) та вугільну чорну до темно-сірого кольору (рефть); б) 2-й фарбовий шар: оранжево-коричневий з вапняними білилами, містить свинцевий сурик. На ньому – ще один: сурик + вохра. Карбонатна плівка на поверхні. Фреска.
6.	Блок 121. Проба тиньку.	Тиньк: вапно, дрібний пісок, вугільні включення, окремі незначні включення вохристого кольору (можливо, цем'янка). Ґрунт – тонкий вапняний. Фарбовий шар – фресковий, містить білила і незначний додаток чорного пігменту.
7.	Тиньк з фарбовим шаром вохристого кольору. З розкопу (ями).	Вапняний тиньк білого кольору з незначними чорними (палене дерево) та вохристими (цем'янка) включеннями та маршалітом. Фарбовий шар на кальцитній прозорій плівці – золотиста вохра.
8.	Червоно-коричневий фарбовий шар, тиньк. З розкопу (ями).	Вапняний тиньк товщиною ~0,7 см з чорними і вохристими включеннями, з незначною кількістю дрібного піску (маршаліту). На поверхні – тонкий, ~0,3 мм ґрунт (вапняний набіл) і фарбовий шар у товщі кальцитно-карбонатного шару. Фреска.
9.	Жовтий фарбовий шар, тиньк. З розкопу (ями).	Тиньк товщиною ~0,8 см, вапняний, з дрібними вугільними включеннями та незначним вмістом маршаліту. Фарбовий шар – двошаровий, кальцитно-карбонатний. Фреска. У нижньому – розбілений вапняними білилами глауконіт з вохристими включеннями. Зверху – шар розбіленої вапняними білилами золотистої вохри.
10	Вохристий фарбовий шар, тиньк. З розкопу (ями).	Тиньк товщиною ~1 см, подібний до проби № 9. Фарбовий шар дуже тонкий, місцями витертий до ґрунту, світло-вохристий, містить вохру золотисту з вапняними білилами. У верхньому шарі – тонка кальцитна плівка. Фреска.

11.	Тиньк із сіро-блакитним фарбовим шаром. З розкопу (ями).	Тиньк товщиною 0,7–1 см, вапняний, з дрібним піском (маршаліт) та незначними вугільними включеннями (мікроскопічні частинки деревного вугілля). Фарбовий шар при візуальному мікроскопічному обстеженні – блакитний, на його поверхні – тонкий сірий фарбовий шар. Блакитний – ляпіс-лазур з вапном, у сірому – сажа з вапняними білилами. Вапняна фреска на вапняному підкладі.
12.	У тому ж пакеті, що проба № 11. Сірий фарбовий шар на вохристому. З розкопу (ями).	Фарбовий шар, що містить вохру, тонкий, майже прозорий, включення вохри в прозорий карбонатно-кальцитний шар. На ньому – темно-сірий щільний фарбовий шар: сажа на вапняному в'язиві. Вірогідно, запис по втраті. Місцями вохристий шар відсутній, а сірий лежить безпосередньо на тиньку.
13.	Сірий фарбовий шар на тиньку. З розкопу (ями).	Тиньк вапняно-піщаний, товщиною 0,5–1 см, білий, з окремими включеннями цем'янки та мікрочастинками деревного вугілля. В інтонако – дрібний наповнювач – маршаліт. Місцями спостерігається два фарбові шари, без прошарків між ними, вірогідно, одночасові. У нижньому, темнішому – сажа з вапняним в'язивом; у верхньому – сажа, вапно (грубодисперсні частинки), включення вохри та ультрамарину. Білий наліт на поверхні – карбонатна плівка.
14.	Біла смужка на фрагменті тиньку. З розкопу (ями)	Тиньк товщиною ~0,5 см, білий, шпаристий, сіруватий у місцях сколу (забруднення), вапняно-піщаний, з окремими дуже дрібними деревновугільними включеннями. Мікроскопічне візуальне спостереження виявляє три шари тиньку. Фарбовий шар, що лежить безпосередньо на поверхні тиньку, – червоно-коричневий, з болюсом (червона вохра). На ньому – тонкий, місцями втрачений, неоднорідний білий фарбовий шар з вапняними білилами. Фреска.
15.	Успенський собор. Темно-сірий фарбовий шар на фрагменті тиньку. З розкопу (ями).	Тиньк – тришаровий, товщиною 0,7–1,1 см, вапняний, є невелика кількість дрібного піску (маршаліт). Окремі незначні включення цем'янки та мікроскопічні – деревного вугілля. Виявлено два фарбові шари, нанесені один поверх одного. Нижній – темно-сірий (рефть?) з мінералізованим в'язивом, зверху – блакитний, містить вапняні білила, ляпіс-лазур, незначні вкраплення вохри і сажі. Фреска.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Александрович В.* Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки НТШ. – 1998. – Т. 236: Праці секції мистецтвознавства. – С. 41–75.
2. *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – 132 с.
3. *Александрович В.* Тур’ївська ікона святого великомученика Георгія з “Моління” // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3 (13–14). – С. 212–221.
4. *Бевз В., Бевз М., Лукомський Ю., Петрик В.* Успенський собор давнього Галича: історія вивчення, проблеми збереження та консервації // Пам’ятки України: історія та культура. – 2001. – Ч. 4. – С. 30–35.
5. *Буднікова В.* Каталог фресок церкви Іоанна Богослова із фондів державного історико-культурного заповідника в м. Луцьку // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Вип. 6: матер. VI міжнар. наук. конф. по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 р. – Луцьк, 1999. – С. 105–107.
6. *Возницький Б.* Олеський замок. – Львів, 1977. – 143 с.
7. *Воронин Н. Н.* Смоленская живопись XII–XIII вв.: альбом – М., 1977. – 184 с.
8. *Вуйцик В.* Церква Успення Пресвятої Богородиці в Крилосі: до проблеми датування // Вісник Ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – Ч. 14: Володимир Вуйцик. Вибрані праці: до 70-річчя від дня народження. – Львів, 2004. – С. 268–278.
9. *Гелитович М.* “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008а. – № 6 (11). – С. 138–141.
10. *Гелитович М.* “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї – рідкісна пам’ятка українського іконопису XIV століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2008б. – Вип. 15: матер. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 44–47.
11. *Гуцуляк Р. Б., Стріленко Ю. Н.* Науково-реставраційні дослідження залишків мурувань Успенського собору в с. Крилос Галицького р-ну // Збереження та використання культурної спадщини України: проблеми та перспективи. Матер. міжнар. ювілейної наук. конф. (Галич, 4–6 листопада 2004 р.). – Галич, 2004. – С. 128–140.
12. *Диба Ю.* Фундації богородичних ротонд у Кракові та Перемишлі у контексті центральноєвропейських міждержавних зв’язків середини XI століття // Записки НТШ. – 2005. – Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 35–105.
13. *Киплик Д. И.* Техника живописи. – М., 2002. – 504 с.
14. *Комаров А. А.* Технология материалов стенописи. – М., 1994. – 240 с.
15. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Таблицы. – М., 1986.
16. *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – К., 1976. – 27 с., 109 л. іл.

- 104 ISSN 2078–6093. Археологічні дослідження Львівського університету. 2012. Випуск 14–15
17. *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича (за результатами нових досліджень 1992–2000 років) // Записки НТШ. – 2002. – Т. 244: Праці Археологічної комісії. – С. 578–607.
 18. *Лукомський Ю.* Архітектурно-археологічні дослідження пам'яток монументального будівництва княжого Галича XII–XIII ст. // Фортеця. Збірник заповідника “Густань”: на пошану Михайла Рожка. – Львів, 2009. – Кн. 1. – С. 416–431.
 19. *Лукомський Ю., Петрик В.* Успенський собор княжого Галича: історія вивчення та нові дослідження // Вісник Ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – 1997. – Ч. 8. – С. 83–92.
 20. *Лукомський Ю., Петрик В.* Серце княжого Галича // Галицька брама. – Львів, 1998. – Ч. 9 (45). – С. 4–5.
 21. *Лукомський Ю., Петегирич В.* Рідкісний енкалпійон XII століття з княжого Галича // Записки НТШ. – 1998. – Т. 235: Праці Археологічної комісії. – С. 619–622.
 22. *Малевская М. В.* Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство: исследования и атрибуции. – СПб., 1997. – С. 9–35.
 23. *Мельник В.* Нововіднайдені фрагменти фресок Успенського собору в Галичі // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: матер. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 104–105.
 24. *Мельник В.* Монументальне малярство княжого Перемишля // *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze.* – Warszawa, 2008. – Т. 25–26: Spotkania polsko-ukraińskie. Emigracja ukraińska: historia, kultura, postacie, instytucje, związki z Polakami. *Studia Ucrainica / pod red. S. Kozaka przy współpracy W. Sobol i B. Nazaruka.* – С. 359–366.
 25. *Мельник В.* Найдавніші розписи Горянської ротонди (в друці).
 26. *Мельник І.* Реставрація ікони “Богородиця Одигітрія” з села Ісаї // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: матер. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 47–49.
 27. *Міляєва Л., Гелитович М.* Українська ікона XI–XVIII століть: [альбом]. – К., 2007. – 527 с.
 28. *Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII століть: проблеми кольору. – Львів, 1996. – 480 с.
 29. *Пастернак Я.* Галицька катедра у Крилосі (Попереднє звітлення з розкопів у 1936 і 1937 р.) // Записки НТШ. – 1937. – Т. 154: Праці історично-філософської секції. – С. I–XXI.
 30. *Пастернак Я.* Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. – Краків; Львів, 1944. – 238 с.
 31. *Петрик В.* Крилоський катедральний монастир XVI–XVIII століть // Пам'ятки України: історія та культура. – 2008. – Ч. 1. – С. 8–18.
 32. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). – Т. 9. Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью / под ред. А. Ф. Бычкова. – СПб., 1862. – 256 с.

В. Мельник

ISSN 2078–6093. Археологічні дослідження Львівського університету. 2012. Випуск 14–15 105

33. *Пресвітер Теофіл*. Сочинение о различных искусствах // Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. – М., 1965. – Т. 1: Средние века. – С. 227–244.
34. *Раппопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). – СПб., 1994. – 160 с.
35. *Скочиляс І.* Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII ст.: організаційна структура та правовий статус. – Львів, 2010. – 831 с.
36. *Сланский Б.* Техника живописи. Живописные материалы. – М., 1962. – 378 с.
37. *Сліпченко Н.* Фрагмент фрески 12 ст. у церкві св. Пантелеймона в Галичі // Вісник інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – 1997. – Ч. 6. – С. 122–123.
38. *Соболева М. Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство: художественная культура Пскова. – М., 1968. – Т. 4. – С. 7–50.
39. Софія Київська. Державний архітектурно-історичний заповідник: [альбом] / Авт. статті та упор. Г. Н. Логвин. – К., 1971. – 47 с., 274 іл.
40. *Терський С.* Княже місто Володимир. – Львів, 2010. – 320 с.
41. *Różycka-Bryzek A.* Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku Lubelskiego. – Lublin, 2000. – 168 s.
42. *Teka konserwatorska. Rocznik koła s. k. konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej.* – Lwów, 1892.

Стаття: надійшла до редакції 12.02.2011
прийнята до друку 20.03.2011

TECHNOLOGICAL FEATURES OF THE FRESCOES OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL IN GALYCH FROM SECOND HALF OF 12th CENTURY

Victor MELNYK

*Lviv Holy Spirit Theological Seminary,
35, Khutorivka str., Lviv, 79070, Ukraine,
e-mail: vi-mel@ukr.net*

Article analyses the technological features of 12th century frescoes in the Galych Assumption Cathedral and their place in the history of monumental painting of Galicia-Volyn principality.

Key words: monumental painting, frescoes, Galicia-Volyn principality.

**ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРЕСОК
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XII ВЕКА УСПЕНСКОГО СОБОРА В ГАЛИЧЕ**

Виктор МЕЛЬНИК

Львовская духовная Семинария Святого Духа УГКЦ,

ул. Хуторивка, 35, Львов, 79070, Украина,

e-mail: vi-mel@ukr.net

Проанализированы технологические особенности фресок XII в. Успенского собора в Галиче и их место в истории монументального искусства Галицко-Волынского княжества.

Ключевые слова: монументальное искусство, фрески, Галицко-Волынское княжество.