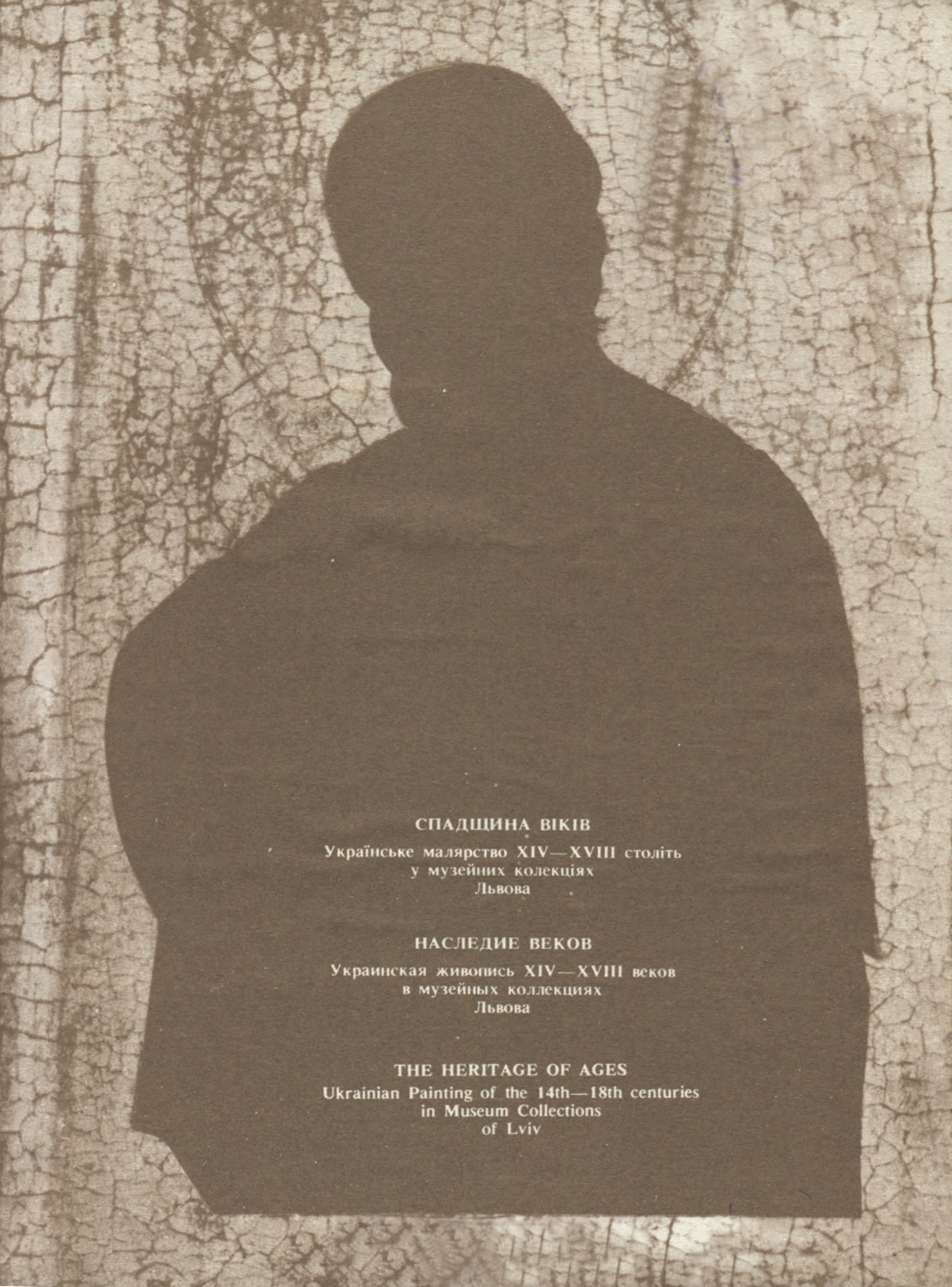
В. І. Свєнціцька,
О. Ф. Сидор

СПАДЩИНА ВІКІВ

Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова



СПАДЩИНА ВІКІВ

Українське малярство XIV—XVIII століть
у музейних колекціях
Львова

НАСЛЕДИЕ ВЕКОВ

Украинская живопись XIV—XVIII веков
в музейных коллекциях
Львова

THE HERITAGE OF AGES

Ukrainian Painting of the 14th—18th centuries
in Museum Collections
of Lviv

В. І. Свєнціцька,
О. Ф. Сидор

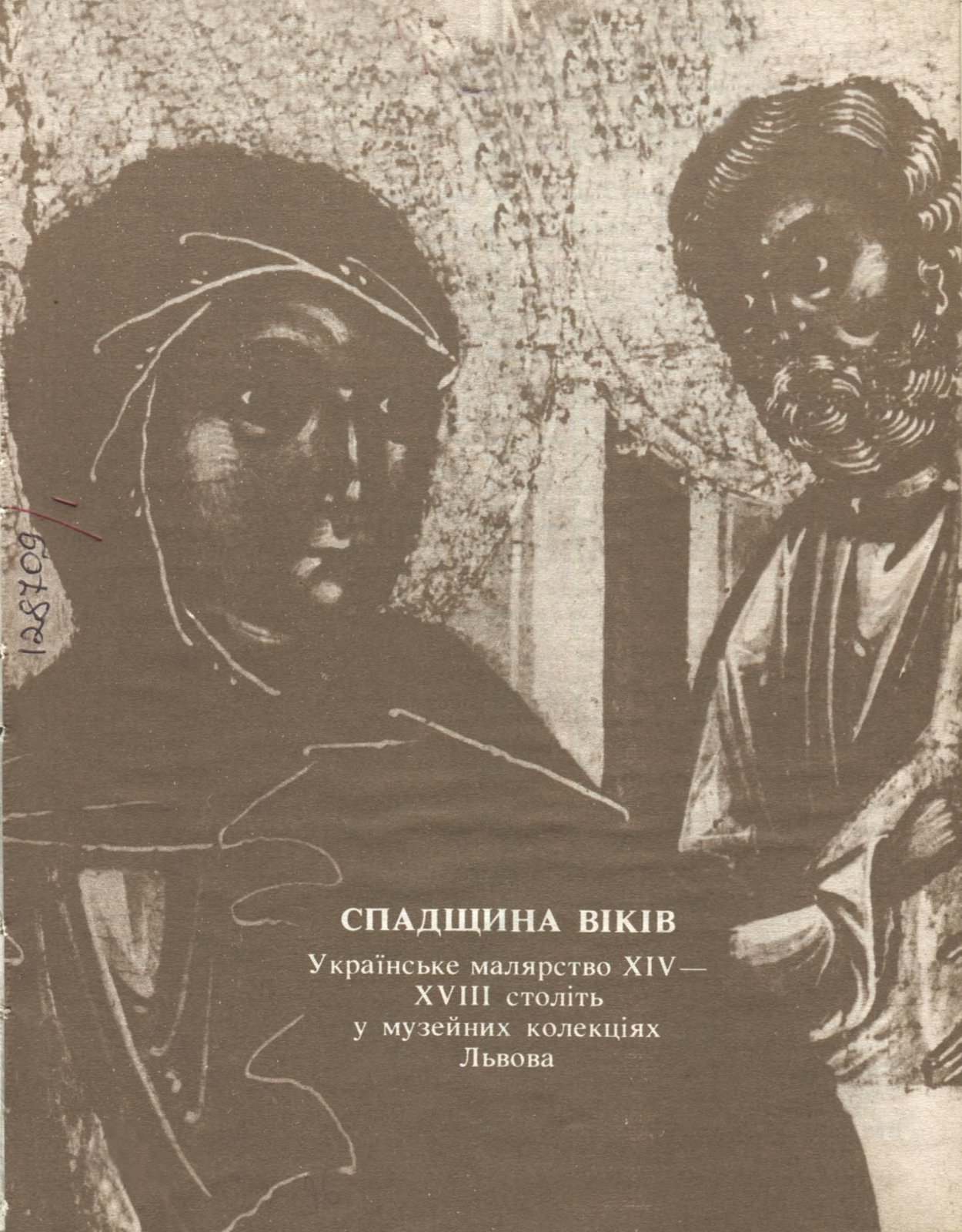
НАСЛЕДИЕ ВЕКОВ

Украинская живопись XIV—XVIII веков в музейных коллекциях Львова

THE HERITAGE OF AGES

Ukrainian Painting of the 14th—18th centuries in Museum Collections of Lviv

Львів
«Каменяр»
1990



СПАДЩИНА ВІКІВ

Українське малярство XIV—
XVIII століть
у музейних колекціях
Львова

ББК 85.143(2Ук—4Лві)л6
С24

Мистецтвознавче видання про твори українського малярства XIV—XVIII ст., які зберігаються у музеях Львова. Їх значні за кількістю колекції мають виняткову історико-культурну та мистецьку цінність. Багато творів іконопису із львівських збірок (у першу чергу Львівського музею українського мистецтва) — шедеври світового значення. У книзі розповідається про невідомих малярів, творців окремих пам'яток, цілих їх комплексів, та відомих художників — Федора Сеньковича, Миколи Петрахновича, Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Василя Петрановича та ін.

Искусствоведческое издание о произведениях украинской живописи XIV—XVIII вв., хранящихся в музеях Львова. Их значительные по количеству коллекции имеют исключительную историко-культурную и художественную ценность. Много произведений иконописи из львовских собраний (в первую очередь Львовского музея украинского искусства) — шедевры мирового значения. В книге рассказывается о творчестве неизвестных мастеров, создателей отдельных памятников, целых их комплексов, и известных художников — Федора Сеньковича, Николая Петрахновича, Ивана Рутковича, Иова Кондзелевича, Василия Петрановича и др.

Рецензент —
доктор мистецтвознавства Я. П. ЗАПАСКО

Художник
Б. Р. ПІКУЛИЦЬКИЙ

Редактор
Р. М. СТЕФАНИШИН

С $\frac{4903020000\text{-}073}{\text{M214(04)-90}}$ 66-90

ISBN 5-7745-0243-0

© В. І. Свєнціцька, О. Ф. Сидор, 1990

СЕРЕДНЬОВІЧНЕ МИСТЕЦТВО — ЦЕ ОСОБЛИВИЙ СВІТ: ПОЕТИЧНИЙ І ФАНТАСТИЧНИЙ, СПОВНЕНИЙ МІСТИКОЮ, СИМВОЛІКОЮ, УРОЧИСТОЮ І ОДУХОТВОРЕНОЮ ПІДНЕСЕНІСТЮ. У середньовіччі, за влучним висловом Ф. Енгельса, всі форми людської свідомості пронизував релігійний світогляд, і навіть антифеодальні виступи та рухи часто проходили під релігійною оболонкою. У цьому мистецтві відображалися загальнолюдські, універсальні для того часу гуманістичні ідеї і засади християнства та своєрідні форми й стиль художнього вислову. Ці риси притаманні й творам українського середньовічного малярства. В них трактування художнього образу начебто дещо абстрактне, узагальнене, відірване від реального життя, у тій чи іншій мірі зв'язане з традиціями візантійської мистецької культури, впливи якої охоплювали не тільки Східну, а й у певні періоди і Західну Європу. Але локальні національні мистецькі і культурні традиції та тенденції розвитку надавали творам кожного народу неповторно своєрідного і самобутнього звучання, з більш чи менш яскравим відображенням злободенних актуалій життя й побуту конкретного середовища. Тому-то кожен твір мистецтва — промовистий документ культури певного часу й місця.

Прийняття християнства з Візантії визначило характер розвитку мистецтва східних слов'ян. Провідним його видом було малярство. При спільних основних рисах у мистецтві кожного народу в зв'язку з конкретними історичними умовами чітко визначалися своєрідні тенденції розвитку.

Впродовж століть українські малярі, спираючись на традиції мистецтва Київської Русі та Галицько-Волинського князівства, виробили свою систему інтерпретації традиційних іконографічних канонів, що уніфікували і регламентували спосіб зображення біблійних, євангельських і агіографічних сюжетів та художнього образу в цілому із засадами стилю і колористичного рішення включно. Зв'язки з мистецькою культурою інших народів, у тому числі східних і південних слов'ян, з Візантією, Грецією, зокрема Афоном, та з мистецькою культурою народів західноєвропейської сфери впливів також позначилися на творчості українських малярів.

З прикметних рис українського середньовічного малярства слід виділити передусім монументальне, лаконічне і узагальнене трактування художнього образу. Це надавало йому одушевленої піднесеності без зайвої розповідності і дріб'язкової деталізації. Ще одна риса — його демократичний характер з виразним нахилом до народної творчості при безперечній наявності високої професійної культури. У сукупності все це визначило феномен українського середньовічного малярства, його особливий чар, незгасну свіжість та остерегло від прикрих застійних і занепадницьких явищ.

Слід мати на увазі, що з надбань минулого збереглися крихти, але й ця скромна спадщина дає можливість відтворити напрями і характер розвитку малярства. За браком пам'яток нема змоги послідовно простежити всі етапи становлення локальних малярських шкіл, зокрема львівської, адже не збереглося майже жодної пам'ятки малярства XIII-XVI ст., зв'язаної своїм походженням зі Львовом. Обмеженість інформації зумовлена певною мірою й тим, що тогочасні художники не ставили на творах своїх підписів і дат. Тільки в XVI ст. вряди-годи вони з'являються на окремих пам'ятках. В архівних документальних матеріалах також не зафіксовано, що, де, коли й ким було створено. Отже, доводиться по краплині збирати відомості, щоб якомога вірогідніше відтворити етапи й шляхи розвитку українського середньовічного малярства.

До наших днів дійшло значно більше мистецьких пам'яток XVII—XVIII ст., маємо про їх авторів чимало інформації в архівних матеріалах. Та й на збережених дотепер іконах нерідко є підписи малярів, дата і місце створення. Ці написи свідчать вже про самоутвердження художника як творчої особистості, а отже, й про зміни світогляду наших предків, адже гуманістичні ідеї європейського Ренесансу поширювались й на землях України у XVII—XVIII ст.

Українське малярство другої половини XVII—XVIII ст. віддзеркалює в собі ідейно-естетичну проблематику епохи бароко. Властиві для Європи історично зумовлені тенденції в українській іконі набувають своєрідного національного забарвлення. Художники, реагуючи на суспільні та культурні потреби епохи, зуміли поєднати їх із споконвічними традиціями власне давньоукраїнського малярства, досягаючи при цьому не крихкого компромісу, а органічного, глибокого синтезу. Тому епоха XVII — XVIII ст. займає особливе місце в історії українського малярства як час якісно нового етапу еволюції, час осягнень і в сфері ідейно-змістової насиченості, і засвоєння окремих формотворчих засобів та прийомів мистецтва Європи при неодмінному збереженні своєї національної специфіки.

Різні лихоліття завдали непоправної шкоди мистецькій спадщині нашого народу. Але все-таки ця епоха представлена значною кількістю пам'яток у музеях України, передусім Львова. Саме тут ще у минулому столітті зародився інтерес до української давнини, інтерес, який логічно призвів і до збирання її пам'яток, серед них — творів малярства. Чи не першу їх колекцію у Львові почав збирати при Народному домі історик А. Петрушевич, пізніше — товариство «Просвіта», І. Шараневич у Ставропігійському інституті (колишнє Ставропігійське братство), Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. У кожній з цих збірок (особливо Ставропігії та НТШ) були вартісні зразки давньоукраїнського малярства.

Однак найбільше у пошуку скарбів нашої мистецької культури по найвіддаленіших закутинах Галичини зробив І. С. Свєнціцький — довголітній директор колишнього Українського Національного музею (тепер — Львівський музей українського мистецтва, ЛМУМ). Цей музей, заснований митрополитом А. Шептицьким 1905 р. як Церковний, під орудою І. С. Свєнціцького став не рядовою єпархіальною збіркою, а справжньою всенародною скарбницею національної культури (що й спричинилося до зміни його назви). Унікальна колекція творів давньоукраїнського малярства була і є гордістю музею, тим паче, що сюди перейшли також збірки музеїв довоєнного Львова, зокрема колишньої Богословської академії.

Таким чином, у ЛМУМ зосереджена найкоштовніша колекція середньовічного українського мистецтва, без якої неможливо уявити собі давньоукраїнської культури. А до цього слід додати недавно укомплектовані колекції іконопису у Львівській картинній галереї, у Музеї народної архітектури й побуту, Музеї історії релігії та атеїзму, Музеї етнографії та художнього промислу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, а також ікони, збережені у храмах Львова. Отже, у Львові зосереджено значну кількість цих пам'яток художньої культури нашого народу.

У наш час дедалі більше зростає інтерес шанувальників мистецтва до іконопису візантійського, балканських країн, грузинського, давньоруського, російського, білоруського і, звичайно ж, українського. Музейні експозиції лише до певної міри здатні вдовольнити цей інтерес: в них неможливо представити усе розмаїття великих збірок.

Із спадщиною століть знайомлять якоюсь мірою публікації у періодиці, альбоми й книги, присвячені середньовічному мистецтву, що, на жаль, рідко видаються у нашій країні. Однак навіть у кількох виданнях вичерпно розповісти про нетлінні скарби минулого, як і взагалі про шляхи розвитку давнього українського малярства, практично неможливо. Автори цієї книжки поставили перед собою мету познайомити читача з рядом маловідомих або зовсім незнаних пам'яток, дати йому уявлення про розвиток українського середньовічного малярства на протязі майже півтисячолітньої історії.

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО XIV—XVI СТОЛІТЬ

На розвиток українського середньовічного малярства великий вплив мали мистецькі традиції Київської Русі, що підтверджується змістом, стилем, іконографічними й технічними особливостями українського іконопису. Монументально-декоративне мистецтво Київської Русі представлене всесвітньовідомими мозаїками і фресками храмів Києва. Про тогочасне станкове малярство можемо судити опосередковано на підставі деяких пам'яток домонгольського періоду, що збереглися у Новгороді, Володимирі, Ростові, Суздалі, Москві.

На жаль, не збереглося пам'яток княжої доби, що давали б уявлення про рівень малярства у Володимирі-Волинському, Перемишлі, Звенигороді, Галичі, Холмі, Львові. Однак про багатство декору будівель, які там зводилися, свідчать фрагменти тинку із слідами розписів, виявлені археологами. Тому надзвичайно цінні для нас рядки Галицько-Волинського літопису, де описано багатий декор інтер'єра Святойванівського собору в Холмі — столиці князя Данила Галицького. Як відомо, цей собор згорів під час пожежі 1256 р. Літописець також зазначає, що князь Данило привіз з Києва до Холма ікони в коштовних ризах, а князь Володимир Василькович послав у церкви різних місцевостей Давньої Русі цінні дари — ікони й книги у дорогих оправах.

У письмових джерелах зафіксовано, що 1382 р. Владислав Опільський вивіз із княжого Белза намальовану, за переказами, євангелістом Лукою ікону Богородиці, що потрапила на Русь з Царгорода, і подарував її монастирю павлінів на Ясній Горі у Ченстохові. Однак, як виявилося, ця загадкова ікона у XV ст. була перемальована після пошкоджень, завданих їй під час нападу 1430 р. на цей монастир гуситів-таборитів.

На високий рівень малярства Галицько-Волинського князівства та різноманітність у трактуванні художнього образу якоюсь мірою вказують ті нечисленні мініатюри, що збереглися в окремих рукописних кодексах того часу. Так, мініатюри Добрилового Євангелія (1164 р.), що зберігається у Державній публічній бібліотеці СРСР ім. В. І. Леніна, вирішено в лаконічних, виразних формах з широкими площинами локального кольору, з нахилом до дещо упрощеної інтерпретації образу і композиції в народному дусі. Мініатюри Галицького Євангелія (початок XIII ст.), що відзначаються своєю суто малярською і колористичною вишуканістю, очевидно, виконав майстер високого класу і тонкої малярської культури. На думку дослідників, живопис цих мініатюр випереджає навіть досягнення візантійського малярства доби Палеологів.

Приблизно до кінця XII — початку XIII ст. відноситься і фрагмент з циклу ікон «Менологія» — «Святці» *(іл. 1, 2)*, що чудом уцілів на звороті липової дошки із зображеннями Іоанна Златоуста з чину «Моління» (кінець XV ст.) з Миколаївської церкви у Яворі. На срібному тлі цього фрагмента зображено у двох рядах (із первісних чотирьох чи п'яти) вісім (очевидно, їх було приблизно тридцять) постатей вибраних святих, не об'єднаних, однак, чомусь, як звичайно, календарною послідовністю відзначення їх пам'яті церквою.

При відсутності смуг позему ряди постатей наче витають поза межами конкретного простору і часу. Постаті стрункі, легко збалансовані, парами ледь звернені обличчям одна до одної, ніби ведуть якусь бесіду. Кольори пригашені — блакитний (лазурит), зелений, рожевий, брунатно-багряний, є дещо вохри. Написи колонкові, грецькі виконано кіновар'ю не надто каліграфічно. Деякі відхилення від нормативів грецького письма вказують на те, що автором, можливо, був слов'янин, навіть, можливо, галичанин, який вчився поза межами рідного краю чи у когось із майстрів з Балкан, Афону чи Солуні, та що це, очевидно, копія подібного візантійського твору.

Як опинилася ця ікона у бойківській сільсь-

кій церкві — залишається загадкою. Повний цикл ікон «Менологія» міг бути в церкві якогось провідного осередку, наприклад, Спаського монастиря поблизу Самбора (тепер Старий Самбір), який князь Лев збудував 1295 р. з каменю та включив у систему прикордонних укріплень. Наприкінці XV ст. гладкий зворот зістарених ікон використано для намалювання Деісусного чину, про що свідчать сліди ковчега на звороті й інших дощок. Оскільки певний час Галицьке князівство межувало із Візантійською імперією, мало з нею постійні політичні, торговельні й культурні зв'язки, навіть претенденти на імператорський престол перебували деякий час при дворі Ярослава Осмомисла, то нічого дивного, що сюди проникали візантійські впливи. Зрештою, через Галич і Володимир-Волинський проходив шлях з Візантії до Києва.

В одному з монастирів Кракова зберігається візантійська мозаїчна ікона кінця XII ст. із зображенням Богородиці Агіосоритисси, зверненої вправо до Спаса в сегменті неба. За легендою, цю ікону вивезла на початку XIII ст. з Галича блаженна Соломея. Цінності Галича неодноразово грабували під час міжусобиць сусідні феодали та загарбники різних національностей — татари, поляки, угри.

Пам'яток малярства XIV ст. уціліло дуже й дуже мало, але й вони дають деяке уявлення про мистецький рівень і характер тогочасного малярства в Галичині, передусім на Бойківщині. Твори середини — кінця XIV ст. відзначаються глибиною філософського змісту, напруженою драматичністю кольорового і психологічного ладу композиції, що, очевидно, випливало з настроїв тієї доби, коли після смерті останніх князів з Романовичів, внаслідок наступальної загарбницької політики Великого князівства Литовського, Польщі та Угорщини, занепало Галицько-Волинське князівство, а його землі ввійшли до складу цих держав.

Загальновідомою пам'яткою XIV ст. є ікона «Юрій Змієборець» *(іл. 3)* із Станилі поблизу Дрогобича — місцевості, розташованої у стародавньому солеварному басейні, звідки ще за часів Київської Русі постачали сіль у Київ. На іконі зображено стрункого юного вершника на здибленому коні у панцирі і в розвіяному кіноварно-червоному плащі. Бойова постава вершника характерна для того часу. Списом у високо піднятій правій руці він вражає розпластаного крилатого дракона. Лаконічна і строга композиційна схема, стримані кольори обмеженої гами на пригашеному вохристому тлі, чіткість силуету, сувора напруженість на обличчі героя, динамізм сюжету — усе це підносить зображення до символу перемоги добра над злом, правди над кривдою. Чернь коня, що, до речі, трапляється в іконописі дуже рідко, підкреслює незвичайну напруженість цієї нерівної боротьби.

Площинність форм, деяка застиглість у русі, моделювання обличчя довгими білими штрихами (прийом, що поширився у візантійському малярстві другої половини XIV ст.) дозволяють датувати твір орієнтовно кінцем XIV ст. Зрілому стилю XIV ст. в українському малярстві притаманне малярське трактування художнього образу з підкресленням пластичності форм, просторовості та драматичності композиції з нахилом до асиметричної її побудови. На зламі XIV-XV ст. спостерігається тенденція до збагачення кольорової гами.

У досить пошкодженій іконі «Архангел Михаїл в діяннях» *(іл. 4)* (середина — кінець XIV ст.) з Сторонної поблизу Дрогобича простежується поєднання стародавніх малярських традицій домонгольської доби з новими віяннями в малярстві епохи Палеологів. Архангел зображений у фас на повен зріст на золоченому тлі з мірилом у правій руці та блідо-рожевою сферою з ініціалами «ХС» — у лівій. Кругле обличчя має суворий, владний вираз. Воно обрамлене темним, коротким кучерявим волоссям. Німб позначений контуром, прографленим тонкою лінією, та прикрашений чотирипелюстковими розетками з матовими та полірованими пелюстками. Кіноварно-червоний плащ, закріплений вузлом на правому плечі, спадає широкою площиною, вільно, м'яко драпуючись. Під плащем — коротка синьо-зелена туніка, гарно оздоблена, та довгий хітон оливково-зеленого кольору. Туніка і хітон намальовані фактурно короткими мазками різних відтінків, що моделює форму, творить делікатну гру світла й тіней. Брунатного кольору крила замикають композицію у чотирикутник, зверху відкритий, чим і надається домінантне значення голові та контрастно моделюваному обличчю ангела. У нижній частині —

високий оливково-зелений позем з тонально яснішими, дещо розбіленими травами. Чорні короткі смужки із заголовними написами рідкою вохрою врівноважують композицію.

З трьох сторін середник оточений десятьма сценами, що ілюструють «діяння» та «чуда» архангела. Вони взяті в основному з біблійних сюжетів. Їх відтворено на тлі архітектурного стафажу — архаїчних форм та зелено-вохристих гірок зі спадистими схилами. У поставі архангела і в цих сценах відчутні ремінісценції малярства XII—XIII ст.

Порівняно з напружено стриманим стилем і колоритом згаданих творів цілий комплекс нових рис притаманний станильській храмовій іконі «Стрітення» («Собор Іоакима і Анни») зі сценами життя Марії *(іл. 5, 6)*. Вгорі на середнику — дарчий напис 1466 р., але його, очевидно, зроблено дещо пізніше. Цей твір після докладного дослідження є підстава датувати зламом XIV-XV ст. Невідомий автор дотримується традицій візантійського малярства епохи Палеологів: його поетичності художніх образів, вишуканої пластичності форм, мажорної райдужності палітри з акцентами на чернь у склепінчастих архітектурних формах середника і бічних сценах, розвинених фантастичних конфігурацій в архітектурному стафажі. Він уважний до пейзажу і взагалі до просторового вирішення композиції, зберігає традиційну для візантійського малярства систему умовностей в зображенні людської постаті та її оточення.

В іконі «Стрітення» ця традиція проявилася у розташуванні сцен довкола середника, у той час як в іконі «Архангел Михаїл в діяннях» із Сторонної вони розміщені з трьох сторін — так було прийнято в українському малярстві XV—XVI ст. Вражає феєрія мажорних кольорів з акцентами дзвінкої кіноварі на мафорії Богородиці, яка простягає Христа-дитя в сорочині Симеону в ризах святителя з відкритою книгою. Постать Богоматері — смислова вісь композиції. У площинах середника та окремих бічних сцен домінує архітектурний стафаж різноманітної форми та підкреслено складної конструкції. Несподіваним є зображення випрямленого Симеона у фіолетових хрещатих ризах східнохристиянського святителя. Фрагментарно збережені сцени нижнього пояса привертають увагу пожвавленим мімічним виразом і жестами персонажів, які, за апокрифічними переказами, вирішують долю Марії — можливість її перебування у святилищі.

За малярськими прийомами трактування деталей та кольорового вирішення ця пам'ятка має чимало спільного з іконою «Преображення» з Бусовиська, що була, очевидно, храмовою або запрестольною іконою церкви Спаського монастиря. Отже, створення станилівського «Стрітення» можна пов'язати з малярською майстернею цього монастиря.

Архаїзуючі традиції Галицько-Волинського князівства представляє ікона «Микола в житії» *(іл. 7, 8)* (кінець XIV — початок XV ст.) з Радружа на Любачівщині (тепер Польща). У клеймах її відчутні прийоми романського малярства: лаконічна умовність в характеристиці архітектурного і пейзажного стафажу, узагальнено площинне трактування постатей, скупе лінійне моделювання драперій і одягу. Спостерігається також тяжіння до інтерпретації художнього образу в дусі народних майстрів з їх нахилом до малювання великоголових постатей з вкороченими пропорціями інших частин тіла, а подекуди до емоційної експресивності в характеристиці дії. У сценах «Врятування потопаючих на кораблі в морі», «Врятування від страти Христофора», «Вигнання біса з криниці» та «Повернення жоні килима» виразно проступають давні традиції, навіяні якоюсь мірою і західним мистецтвом. Про це свідчить відсутність майже обов'язкової в іконах XV ст. сцени «Перенесення мощів Миколи до Бару».

До кола майстра цієї ікони належить ще декілька творів початку XV ст. з Радружа. Якщо ікони «Богоявлення», «Зішестя св. Духа» та «Вознесіння» призначалися для святкового ряду іконостаса, як і спарені святкові ікони з Дальови, то це був величний іконостас.

У цьому ансамблі виділяється «Зішестя св. Духа» *(іл. 9, 10)*. Тут стрункі постаті апостолів розміщено на двох лавах з півкруглими спинками. Стоять лави під кутом, утворюючи рівносторонній трикутник, форми якого підкреслено червоновохристими смугами підніжжя. Внизу між сторонами трикутника — півпостать Космоса, що тримає у розведених руках біле рядно, яке звисає півколом. За головами апостолів видніються будинки: зліва — базиліка з могутньою вхідною аркою,

справа — ступінчаста вежа з масивним карнизом на кожному поверсі і з малими віконцями.

Близькою до кола автора цієї пам'ятки, але стилістично дещо відмінною є невеликих розмірів ікона «Преображення» *(іл. 11, 12)* (злам XIV—XV ст.) з Вільшаниці на Яворівщині. Її незвична композиція нагадує стародавні мініатюри, що походять з візантійської периферії. Сцена розгортається на гірському ступінчастому масиві. На гребені скель обабіч Спаса в овальній синьо-зеленій мандорлі із загостреними полюсами, ледь нахилившись у молитовній позі, стоять пророки Ілля та Мойсей. У них в руках — табличка. Постать Спаса у сніжно-білому одязі домінує. Унизу на незначно розширеній площині — апостоли Петро, Яків (падає стрімголов ниць) та Іван (падає горілиць). Цікаво, що моделювання облич, зокрема верхніх постатей, фактурне — деякою мірою нагадує манеру, досить поширену у візантійському малярстві XII — XIII ст. Німби верхніх постатей наведено делікатно кіноварною лінією.

У згаданих та ще деяких інших творах кола майстра ікон з Радружа проявляються архаїзуючі тенденції. Заголовний напис на іконі «Преображення» виконано чорною фарбою дрібним уставом, близьким до палеографії XIV ст. В іконі «Микола з житієм» написи на клеймах також зроблено чітким уставом, але кіновар'ю.

Важко локалізувати осередок, звідки традиції цієї майстерні поширювалися на малярів найближчих околиць. Можливо, такий осередок знаходився у Спаському монастирі у Двірцях поблизу Великих Мостів, де в свій час подвизався Петро Ратенський (2-га половина XIII ст.— 1326; митрополит Київський, який переніс своє місце постійного перебування з Києва до Володимира на Клязьмі, а згодом до Москви, відіграв значну роль у зміцненні політичних позицій Великого Московського князівства), або ж, не виключено,— у Белзі, який був столицею князівства.

У XV ст. історична обстановка на землях України дещо стабілізується, хоч і не нормалізується. Щоправда, в цей період розвиваються ремесла, торгівля, частина міст одержує так зване магдебурзьке право, множаться ремісничі цехи та разом з тим загострюється соціальний і національний гніт, дискримінація некатолицького населення. Сприятливі умови для загарбання польськими феодалами великих латифундій на родючих українських землях створювала Кревська унія 1385 р., укладена між Польщею і Великим князівством Литовським. Об'єднання їх в єдину державу закріпила Люблінська унія 1569 р. Укладення цієї унії викликало посилення соціального і національного гноблення на Україні, що привело до піднесення визвольної боротьби українського народу. Невдачею закінчувалися антифеодальні виступи, зокрема повстання Мухи, яке широкою хвилею огорнуло галицькі землі і було придушене польськими військами.

Саме на цей період припадає початок спустошливих набігів татарських орд, які раз у раз плюндрували українські землі. Так званим «чорним шляхом», що проходив через Поділля в Галичину, вони нападали на міста й села, чинячи розбій і масово заганяючи люд у ясир.

На межі XV-XVI ст. починається викликана сваволею польських магнатів пожвавлена міграція українського населення у незаселену степову зону. У першій половині XVI ст. за дніпровими порогами склалася суспільно-політична та військово-адміністративна організація українського козацтва — Запорізька Січ, якій судилося очолити визвольну боротьбу українського народу протягом не одного сторіччя, вписати немало героїчних сторінок в його історію.

Отже, малярство, що було тоді провідним видом мистецтва на Україні, розвивалося у складних, малосприятливих умовах. Тоді ж і формувався на Україні іконостас — стіна, заповнена за певною схемою іконами. Нею відмежовувалася вівтарна частина церкви від нави, де перебували віруючі. Створеними шедеврами український народ засвідчив велич свого несхореного духа, високий рівень культури, успадкований поколіннями від предків, та невичерпну потенціальну силу творчого генія.

Однак значна частина його доробку до нас не дійшла. Лише на підставі збережених окремих творів або ж фрагментів доводиться етап за етапом простежувати розвиток української мистецької культури. Наші припущення та узагальнення дослідників базуються в основному на творах, виявлених за останні сто років у галицьких дерев'яних, передусім сільських, церквах, де вони переважно входили до складу іконостаса. Дещо

доповнюють скупі дані про тогочасне малярство знайдені останнім часом нечисленні ікони, що походять з Волині, де в минулому також інтенсивно розвивались культура й мистецтво.

Важливо з'ясувати місцезнаходження провідних осередків, що в той час могли «задавати тон», бути школою і орієнтиром для митців. Відомі імена українських малярів XV—XVI ст., які працювали в Перемишлі. Особливо значне число їх протягом XVI ст. було у Львові. Це дає підставу вважати обидва міста провідними мистецькими осередками. Це підтверджується кількістю і рівнем пам'яток, які походять з околиць цих міст, а також іменами малярів, про яких знаходимо згадки в перемишльських і львівських актових книгах.

Не виключено, що й в інших місцевостях працювали майстри, творчість яких мала вплив на їх найближче оточення. Безперечно, були локальні майстерні, пов'язані, можливо, з монастирями, де тоді в основному й зосереджувалося культурне життя. Досліджуючи твори XV—XVI ст., приходимо до висновку, що навколо провідних майстрів групувалися іноді навіть декілька так званих майстрів з народу, творчість яких більше або менше наближена до народного примітиву як мистецького явища.

Локальна збереженість пам'яток, на жаль, неоднакова. Найбільше їх походить із населених пунктів Бойківщини та Лемківщини. Творів XV ст. з найближчих околиць Львова збереглося дуже мало, значно більше маємо пам'яток XVI ст. Ікони ж, виготовлені у самому Львові, датуються лише XVII ст. Великою рідкістю є і твори XV—XVI ст., що походять з Поділля, Покуття та Гуцульщини.

Наявні пам'ятки малярства XV ст. дають можливість відтворити картину розвитку іконопису цього періоду. У деяких творах помітні давні традиції (коло майстра ікон з Радружа), в інших — виразна орієнтація на візантійське малярство епохи Палеологів (XIV-XV ст.). Взагалі українське середньовічне малярство тяжіло до художніх традицій народів Балкан, з якими єднала одна віра та подібна доля, з якими зв'язки не переривалися і після падіння Галицько-Волинського князівства. Однак яскраво виражений комплекс локальних рис дозволяє відрізнити пам'ятки українського малярства від малярства інших народів, що входили у сферу впливу візантійської культури.

Про високий рівень українського малярства кінця XIV та XV ст. свідчить те, що на замовлення польського короля Владислава Ягайла та одного з його нащадків і наступників — Казимира українські митці (це підтверджується, між іншим, і написами, і стильовими особливостями), при можливій співучасті представників інших національних шкіл, зокрема південнослов'янських, виконують монументальні розписи в королівських палацах та костьолах у різних місцевостях Польщі, в тому числі у Вислиці (1390-ті рр.), Любліні (1418 р.), Сандомирі (близько 1430 р.) та Кракові у Святохрестській каплиці на Вавелі (1470 р.).

У книзі королівських видатків (1393—1394 рр.) є запис про щедру винагороду малярам за виконані роботи в каплиці св. Хреста на Лисці та в королівській спальні у Кракові, зазначено, що був у гурті малярів якийсь Владика. Однак невідомо, чи це прізвище майстра, чи, може, він був духовною особою, чи ж походив з Владичого (очевидно, владичих посілостей у Перемишлі). У замковій каплиці в Любліні у фундаційному записі маляр зафіксував своє ім'я — Андрій. У документі 1426 р., виданому королем Владиславом Ягайлом, вказано, що за видатні заслуги при виконанні малярських робіт у різних місцевостях групою малярів їх «батькові», тобто отцеві Іоїлові (Гайлові), надається парафія при церкві Різдва Івана Предтечі в Перемишлі.

Поява Іоїла у Перемишлі дає підстави припускати, що він міг працювати і в монументальному малярстві. Отже, цілком можливо, брав участь у розписах монастирської Онуфріївської церкви в Посаді Риботицькій, які виявлено кілька років тому. Іоїл міг творити і в станковому малярстві або ж принаймні навчати молодь. На іконах XIV—XV ст. не знайдено жодних підписів, але на значному комплексі пам'яток з Лемківщини та пограниччя Бойківщини простежується вплив майстерні, провідним малярем в якій був автор таких шедеврів українського середньовічного малярства, як ікони з Ванівки і Здвижня першої половини XV ст. Не виключено, що ним міг бути і згаданий Іоїл.

Ікони з Ванівки «Моління», «Різдво Богородиці», «Нерукотворний образ» та «Страшний суд» свідчать про малярський стиль автора, почерк якого відзначається витонченістю рисунка, стрункістю композиції та вишуканою ніжністю кольорової палітри, що грає барвами веселки на ясно-вохристому тлі.

Ікона «Моління» (або по-грецьки «Деісіс» *(іл. 13, 14)* — найголовніша частина іконостаса, що символізує Христа-суддю на страшному суді. В іконі з Ванівки він тримає відкриту книгу з євангельськими словами: «Рече господь азь єсмь свѣть миру...» Перед ним у благальній позі за рід людський — Богородиця та Іван Предтеча, архангели Михаїл та Гавриїл, апостоли Петро і Павло, святителі Іван Златоуст і Микола. Всього — дев'ять постатей. У подібних творах буває і двадцять один персонаж (наприклад, «Деісіс» з Мшани).

В іконах зі Здвижня художник вводить насичене синяво-зелене тло («Страсті Христові») та червоно-вохристе у поєднанні із зеленим кольором єрусалимської стіни (композиція «Знайдення та воздвиження хреста зі сценами із життя Христа» з трьох сторін середника). Цими кольорами митець підкреслює глибокий драматизм трагічної дії, робить мажорний декоративний акцент, відповідно звертаючи увагу глядача на вагомість зображуваного сюжету.

В середнику цієї ікони *(іл. 15)* представлено одну над одною дві сюжетно пов'язані сцени. У нижній частині на тлі єрусалимської стіни з бійницями та пасмами бігунців різного укладу зображено обабіч голгофського хреста імператора Костянтина, що проголосив 313 р. християнську віру державною, та його матір Олену, заходами якої був знайдений хрест; групи людей: зліва — християни, які поклоняються хресту, справа — єврейські книжники та фарисеї. Вище на червоно-вохристому тлі — піднесення голгофського хреста архієпископом в асисті двох священиків і двох дияконів (усі в білих ризах), євреїв — з чорними або червоними хрестами. На поземі, як і в сцені «Розп'яття» в іконах «Страсті Христові» із Здвижня та «Різдво Богородиці» з Ванівки,— чорні билинки високих трав. Сцени, розташовані з трьох сторін середника, ілюструють життя Христа. У сцені «Гостинність Авраама» зображено трьох ангелів, що своїм укладом дещо нагадують «Трійцю» Андрія Рубльова. Це пояснюється поширеними в той час зразками композицій візантійського малярства.

У такому ж стилі трактуються інші сюжети цієї ікони. Своєю мальовничістю, зокрема, привертає увагу сцена «Богоявлення» *(іл. 16)*, в якій дія відбувається між двома кострубатими скелями, намальованими блідо-вохристими та блідо-зеленими фарбами.

Твори майстра ікон з Ванівки та Здвижня, ряду інших малярів його кола (деякі з цих творів зберігаються в музеях Сянока — Польща) відзначаються високим рівнем виконання, тонким відчуттям кольору, граціозною вишуканістю силуетів постатей і взагалі малярською культурою, орієнтованою на досягнення візантійського мистецтва. Цей стиль простежується і в іконографії, і в композиції, що допускає асиметричність у побудові, фантастичні декоративні форми в архітектурі і різні прийоми у малярській фактурі. У трактуванні творів з Ванівки і Здвижня відчутний деякий зв'язок з мініатюрами прославленого Київського Псалтиря (1397 р.) архідиякона Спиридонія.

Ікона «Микола з житієм» *(іл. 17)* (друга половина XV ст.) з Горлиць належить до творів кола майстра ікон з Ванівки і Здвижня, але в ній виразно виступають риси народного трактування образу. Сивоголовий святитель зображений на весь зріст (цей іконографічно-композиційний тип сягає часів Київської Русі) на прозоро-кіноварному тлі, правою рукою благословляє, а в лівій тримає відкриту книгу з євангельським текстом: «Рече господь азь єсмь пастыр добрий». У сценах з трьох боків — епізоди з життя святого та його чудеса. Якраз у цих сценах чітко проглядаються риси, що зв'язують цей твір з колом майстра ікон з Ванівки. Передусім це проявляється у світлій барвистій колористиці та способі зображення архітектури. Ікона вражає монументальним трактуванням образу, чистими та прозорими кольорами, виразністю рисунка і незвичайно чутливою організацією колористичної цілості композиції.

Стилістично близьким до ікон з Ванівки та Здвижня є «Страшний суд» *(іл. 18—20)* (кінець XV ст.) з Мшанця. Композиція виконана за такою ж іконографічною схемою, як і «Страшний суд» з

Ванівки. Але в ній нема легкості і прозорості, притаманних ванівській іконі. Майстер вводить ряд мотивів, почерпнутих чи то з фольклору (дияволи біля кожного з митарств, нанизаних у вигляді циліндричних форм на туловищі змія — символу первородного гріха), чи то з есхатологічної літератури (крилаті ченці, що кружляють біля раю).

За традиціями, близькими до візантійських та й галицько-волинських, зображено Спаса Пантократора на повен зріст з Євангелієм на іконі *(іл. 21)* (перша половина XV ст.) з Успенської церкви у Вільчу (передмістя Перемишля). Тло насичено-вохристе, темний оливково-зелений позем сягає до колін видовженої постаті Спаса на чотирикутному підніжжі. Зеленаво-синій гіматій із золотистим беріжком огортає його стрункy постать і спадає донизу хвилястою лінією, у лівій руці святого — малий кодекс Євангелія, відкритого на словах: «Аз єсмь свѣт мир...» Обличчя Спаса гарного рисунка, делікатно модельоване, у виразі відбита задума філософа, вчителя. Довкруги подвійна (червона й зелена) смуга опуші. Умовно відносимо цю ікону, що, очевидно, входила в намісний ряд іконостаса, до числа пам'яток перемишльської школи вищого класу.

Ікони «Богородиця Одигітрія на престолі» *(іл. 22)* з Лемківщини (?) та «Св. Микола з двома житійними сценами» *(іл. 23)* із Здвижня (друга половина— кінець XV — початок XVI ст.) — доробок малярів з кола майстра — автора «Моління» з Дальови. Цій групі ікон притаманні насичені, густі кольори, досить різка підкресленість графічності в моделюванні драперій, кругловиді виразні лики, дбайливе їх тональне моделювання, характерні форми архітектури, пейзажу, а також своєрідний тип титульних написів високими потовщеними лініями.

Зображення Богородиці на престолі рідкісне в українському середньовічному малярстві. Богородиця із схиленою головою до дитяти в брунатно-багряному мафорії сидить на престолі з півкруглою спинкою. Дитя намальовано у фронтальній позі. Воно у білій сорочині і червоновохристому гіматії із золотим асистом. Тло глибоке синьо-зелене, німби золочені, береги сріблені з чорним бігунцем. Обабіч по краях тла над престолом — пророки Гедеон і Ісайя та царі Давид з ковчегом і Соломон з розгорненими звитками та емблемами.

Ікона «Св. Микола з двома житійними сценами» виконана іншим майстром з цього ж кола. Струнка постать святителя у білому фелоні з хрестами в колах (та без кіл на відвороті) поверх синьо-зеленого хітона на вохристому тлі. Права рука піднята для благословення, у лівій — розкрите Євангеліє. Обабіч знизу — сцени з життя святого, зліва — «Покладення Миколи в труну» *(іл. 24)*, справа — «Врятування потопаючого корабля». Останній сюжет був особливо актуальним, адже св. Микола вважався опікуном тих, хто плавав на водах.

Розглянуті пам'ятки XIV—XV ст., за винятком творів кола майстра ікон з Радружа, пов'язуємо з перемишльським художнім осередком. Під його впливом знаходилися й малярі, які гуртувалися навколо Спаського монастиря (Старосамбірщина). У той час цей осередок відзначався особливою творчою активністю, чому, безперечно, сприяли об'єктивні умови. У Перемишлі діяла найдавніша в Галичині єпископська кафедра, було чимало церков, жило багато освічених, високосвідомих громадян, які підтримували розвиток культури. Навіть є підстави припускати, що саме передові перемишльські діячі причетні до видань книг кириличним шрифтом (1491 р.) у друкарні Швайпольта Фіоля в Кракові.

Тогочасне малярство львівського художнього осередку, творчий доробок якого майже не зберігся, представляє ікона «Богородиця Одигітрія» *(іл. 25)* (перша третина XV ст.) з Красова, що відзначається глибоким філософським і загальнолюдським змістом та неповторним сугестивним чаром. Висока майстерність виконання, рідкісна кольорова гама та дещо нетрадиційне трактування форм цілком дозволяє поставити цю пам'ятку врівень з ванівськими та здвиженськими іконами. В лику Богородиці вражає сповнений скорботи і материнської тривоги вираз спрямованих на глядача великих очей, що надає її образові звучання вічнолюдського символу самовідданої материнської любові, сповненої передчуттям тієї долі, яка судилась її синові, і водночас мужньої готовності принести в жертву для загального добра найдорожче. Людяне, гуманне в цій іконі надало нового звучання традиційному зображенню. Поєднання

теплих тонів — багряно-рожевого з холодною зеленкуватою синявою — одягу Марії, золотисто-вохристих кольорів постатей ангелів із сяючою білизною одягу Христа на мерехтливому золотому тлі створює звучну й приємну колористичну гаму. Застосовані тут деякі лінійно-декоративні прийоми набувають розвитку в українському малярстві приблизно з середини XV ст.

Ікона «Нерукотворний образ» *(іл. 26)* (перша половина XV ст.) з Терла вражає кольорами теплої тональності. Два ангели на весь зріст у кіноварних та оливково-зелених одежах тримають платину-рушник з кіноварно-червоними і чорними прямолінійними смужками, на якому — класично модельоване обличчя Спаса. Твір походить, ймовірно, з майстерні кола Спаського монастиря.

Істотно відрізняється від розглянутої групи пам'яток ікона «Юрій Змієборець» *(іл. 27)* (XV ст.) з Словіти на Перемишлянщині. Тенденції, що виявились у цьому творі, якоюсь мірою характеризують мистецьке середовище католицького готичного Львова, в якому в той час проживали, крім українців, поляки, чехи, німці. На іконі, всупереч усталеній традиції, Юрій — юний, з пишною шевелюрою, закований в броню, взутий у яскраві чобітки з острогами лицар, який, спішившись, ударом двосічного меча добиває крилатого дракона. Позаду лицаря стоїть царівна в короні з молитовно складеними руками, а з-за горбка визирає білий кінь з буйною гривою.Темно-зелений позем вкритий дрібними квітками, тло і профільоване обрамлення гладко золочені. Є на іконі, правда, досить пошкоджений, текст латинською мовою із так званої «Золотої легенди» (Франція), складеної в XIII ст., де подано життєписи святих католицької церкви, дуже популярних у середньовічній Західній Європі.

Порівняно з іншими українськими іконами в цій пам'ятці виразне реалістичне трактування сюжету, збереження деяких типових для середньовічного малярства умовностей. На звороті цієї ікони — зображення Спаса у саркофазі з піднятими догори руками і з пробитими цвяхами долонями. Обабіч — кириличні ініціали ІС ХС, написані білилом. Ймовірно, це — частина диптиху, виконаного, можливо, кимось із чеських митців за німецькою гравюрою.

Розглянуті пам'ятки XIV — XV ст. лише фрагментарно свідчать про різноманітність вияву й інтенсивність розвитку українського малярства, в якому одночасно співіснувало декілька різних за стилістичними ознаками способів зображення традиційних сюжетів, в основному зв'язаних з іконостасною стіною. Уважне вивчення кожного твору в цілому й у деталях дає можливість визначити комплекс характерних явищ і хоч частково розкрити закономірності творчого поступу.

Протягом XVI ст., особливо після Люблінської унії 1569 р., значно посилюється польсько-католицька експансія на Україні. Після утвердження 1564 р. в Польщі ордену єзуїтів — авангарду воюючого католицизму та контрреформації, діяльність якого сприяла укладенню Брестської унії 1596 р.,— зростає наступ на православну церкву, обмежуються її права, здійснюється дискримінація українського населення, особливо в містах. Разом з тим посилюється експлуатація селянства, що супроводжувалося запровадженням кріпацтва.

Однак проникнення ідей гуманізму і Ренесансу стимулювало утвердження самосвідомості окремої особи й народу в цілому, активізацію громадської ініціативи. Особливо виразно це проявилось у Львові, в економічному і культурно-політичному житті якого все більшу роль відіграють громадські організації українських міщан. Їх заходами 1538 р. відкрито єпископську кафедру. Першим єпископом став освічений львівський міщанин і купець Макарій Тучапський. При церквах організовуються братства, діяльність яких виходить далеко за межі суто релігійних інтересів. Братство Успенської церкви утримувало шпиталь, школу, а після смерті І. Федорова викупило його друкарню і розгорнуло згодом інтенсивну видавничу діяльність. Надання царгородським патріархом 1589 р. Успенському братству статусу Ставропігії звільнило його від підпорядкування місцевому єпископу. Члени братства підтримували широкі міжнародні зв'язки, зокрема з молдавськими господарями та московськими царями, одержавши від них матеріальну допомогу під час будівництва Успенської церкви. Саме при підтримці львівських міщан Іван Федоров зміг заснувати друкарню і 1574 р. видати першу на

Україні друковану книгу «Апостол», рясно прикрашену заставками та ініціалами, чим і започаткував українське книгодрукування, яке особливо пожвавлено розвивалося в XVII ст.

Протягом XVI ст., особливо у процесі відбудови Львова, що почалася вже у 30-ті рр. після страхітливої пожежі 1527 р., пожвавлюється і мистецьке життя. На запрошення львівського патриціату в середині сторіччя прибувають до міста італійські будівничі («комаски») з місцевості, розташованої над озером Комо. Вони принесли з собою засади будівництва доби Ренесансу й надали центрові міста величного вигляду, поєднуючи принципи ренесансного мистецтва з місцевими традиціями. Схрещення нових тенденцій позначилося і на класичному комплексі Успенської церкви. Активно цікавлячись її будівництвом, братчики домоглися, щоб будівля за традицією обов'язково мала три верхи.

У місті пульсувало мистецьке життя. Із записів у міських книгах знаємо низку імен українських малярів, але їх творів не названо. Ці ж малярі, мабуть, не мали звички ставити на них свої підписи, дати виконання.

Єдина відома тогочасна пам'ятка, на якій стояв підпис львівського маляра Федора і дата (1599 р.),— ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою». Вона зберігалася у церкві села Ріпнева на Львівщині, та, на превеликий жаль, кілька років тому згоріла.

За велінням львівського латинського архієпископа Яна Дмитра Соліковського, після заснування цеху католицьких малярів 1596—1597 рр. твори художників-некатоликів вилучалися з храмів начебто через те, що ці майстри кепкували із своїх колишніх замовників: до цеху їх не приймають, а перед створеними ними образами у костьолах продовжують молитися. З цього факту стало відомо, що українські і вірменські малярі виконували замовлення і католицьких костьолів.

Малярство XVI ст. все ще продовжує розвиватися в давніх традиціях, але твори вже мають інший характер. У них значно посилюється графічна основа, насиченішими стають кольори і поступово втрачається нюансування відтінками. У другій половині XVI ст. при моделюванні вкритого драперією людського тіла переважає висвітлювання білильними смугами з переходом до основного кольору. Із середини століття вводиться золочене або частіше сріблене і тоноване під золото тло, переважно з ритою або рельєфно тисненою орнаментикою геометричних форм і рослинним бігунцем у німбах та на берегах. На цей час припадає і активізація народних малярів, які, упрощуючи композицію ікони, вносили в неї чар і тепло наївного трактування образу, поєднуючи це з характерними рисами місцевого колориту в типажі, одязі, пейзажі та архітектурному стафажі.

У низці творів (злам XV—XVI ст.) з'являються елементи готики у заголовних написах, трактуванні драперій. В іконі «Юрій та П'ятниця» *(іл. 28)* (кінець XV — початок XVI ст.) з Корчина, що знаходиться поблизу Урича на Сколівщині, де в період Галицько-Волинського князівства існувало монументальне Тустанське дерев'яне наскельне укріплення, зображено Юрія середньовічним лицарем у кольчузі, високих чобітках і зелено-вохристому плащі. Лицар стоїть, прийнявши бойову позу, на темній смузі поземи, густо вкритого рядами кущиків рослин з листочками. Правою рукою перед собою він тримає древко з білочервоним стягом, що химерно в'ється позаду його голови, а лівою, опущеною,— круглий щит. Поруч з лицарем — свята П'ятниця в кіноварно-червоному мафорії поверх блакитного лоратного хітону, що свідчить про високий стан. У її піднятій руці — п'ятиконечний хрест, чим підкреслюється жертовна готовність святої стати на захист рідної землі та віри. Кіноварно-червоні готизуючі написи на вохристому тлі вносять у композицію ажурний декоративний акцент.

Ікона «Юрій Змієборець» *(іл. 29, 30)* (перша половина XVI ст.) з Юріївської монастирської церкви у Ступниці (поблизу Дрогобича) має наскрізь світський характер.На ній, мабуть, позначився вплив чеського чи словацького малярства, в якому можна знайти деякі аналогії до цієї композиції. Вплив готичного малярства яскраво проявляється і в обмеженому до гами нейтральних барв колориті, і в іконографії, і в реалістичному трактуванні деталей. Однак кириличний напис білилом зверху підтверджує українське походження цього своєрідного твору.

Зразок класично традиційного стилю — ікона «Микита Бісоборець» *(іл. 31)* (перша половина

XVI ст.) з Ільника біля Турки. Святий-воїн зображений лицарем у панцирі та розвіяному кіноварному плащі з ясним відворотом. Він б'є ланцюгом диявола, якого схопив за чуба. Сюжет в українському середньовічному малярстві рідкісний, хоч у період Київської Русі користувався особливою популярністю.

До середини XVI ст. відноситься низка ікон, з яких кожна представляє дещо інший напрямок у трактуванні художнього образу, а отже, й певну віху в розвитку українського малярства. У цих пам'ятках з'являється гладке сріблене, тоноване під золото тло, рита або рельєфна орнаментика на берегах, тлі й німбах.

Святкова ікона «Зішестя св. Духа» *(іл. 32)* (можливо, 1540-ві рр.) з Поляни поблизу Добромиля походить з якоїсь перемишльської майстерні. Разом з тим у цій пам'ятці проявилася народна інтерпретація традиційного сюжету.

Творчій манері автора полянської ікони та малярів його кола властиві насичені кольори, ускладненість композиції, укороченість пропорцій постатей (апостоли з чину «Моління»), завуженість розрізів очей, ламаність лінійної основи зображення. Однак тут слабше акцентовано білильне висвітлювання на площинах одягу. У трактуванні архітектурного стафажу трапляються ремінісценції стилю епохи Палеологів, що проявляється у фантастичних кулісовидних формах стін. Розташування апостолів, які сидять один над одним у два ряди, зображення в арці на чорному тлі нижчепоясного Космоса в червоно-вохристому одязі та короні, звитки текстів (написані різними мовами) у рушнику, який він тримає, — все це на диво перегукується з подібною грузинською іконою (XIII ст.) з Імереті (Тбілісі, Грузинський державний музей мистецтв). Виразності кольорам — кіноварі, блакитному, зеленому, тепло-білому і вохристому — надають чорні вертикальні смуги дверних прорізів та ніші.

Чимало спільних рис є у полянських пам'яток з іконою «Різдво Христове зі сценами з життя Марії» *(іл. 33-38)* (орієнтовно середина XVI ст.) з Трушевич. Можливо, походять ці пам'ятки з одного осередку, а створені різними майстрами. Цим осередком, ймовірно, був Перемишль. Якщо в іконах з Поляни майстер схиляється до площинно-лінійного трактування форм, то у «Різдві Христовім» виразно проглядаються тенденції до малярського моделювання форм. Композиція центральної сцени розгортається на фоні нагромадження скелястих гірок, що стіною піднімаються до самого верху. Малюючи її, майстер застосовує поширений у середньовічному малярстві принцип різномасштабності залежно від значимості персонажів, вводить соковитіші кольори, передусім у середнику, моделює форми при допомозі досить активних висвітлювань білилом. Жанрові інтонації надають іконі світського звучання, хоч і пронизує її ідея прославляння Богородиці.

Дещо в іншому стилі виконане «Різдво Богородиці» *(іл. 39, 40)* (середина XVI ст.) з Потелича (Рава-Руська) — очевидно, намісна ікона церкви Різдва Богородиці. Вона, мабуть, представляє львівську школу середини XVI ст., але це припущення ще потребує докладнішого дослідження. У цій пам'ятці поєднується високий професіоналізм з народною інтерпретацією традиційного сюжету, дещо наївною і примітизованою, але надзвичайно дзвінкою в колористиці. Смисловий акцент зроблено на образі Анни, огорнутої кіноварно-червоним мафорієм. Вона сидить на застеленому білим рядном ложі. Композиція розгортається у трьох горизонтальних поясах на тлі зеленої і блідо-сірої стіни, делікатно розписаних білилом. Між ними знаходяться Яким та жінки, що прийшли до породіллі з вітаннями та їжею. У нижньому поясі на фоні квітучих кущів і трав на поземі у значно зменшеному масштабі зображено традиційну купіль новонародженої дитини та готування ліжечка для неї. У верхньому поясі зліва — струнке будинки, а справа — ансамбль монументальних споруд, з-поміж яких виділяється храм, перекритий куполом. Все це створює пронизану ритмами композиційну цілість.

Велична ікона «Страшний суд» *(іл. 41—44)* (орієнтовно 1560-ті рр.) з Долини, можливо, була виконана в майстерні Дмитрія, автора ікони «Спас» (1565 р.) та ансамблю ікон з Долини, на яких досить виразно позначилися впливи балканського, передусім грецького, малярства. Композиція, відтворена у вохристих, червонясто-коричневих кольорах, що поєднуються із сріблястим тлом, ділиться за традицією, яка склалася у Візантії ще протягом першого тисячоліття, на декілька поясів. В основі ідейно-іконографічної концепції

зображення теми страшного суду — літературні твори есхатологічного змісту різних авторів — Євангелія, Апокаліпсису євангеліста Івана Богослова та отців церкви Єфрема Сирина, Василія Нового й інших.

На долинській іконі у центрі верхнього поясу — Спас у круглій мандорлі. На ньому ясна одежа. Його руки підняті вгору. Обабіч Спаса — пристоячі Богородиця та Іван Предтеча, які благають за рід людський, апостоли, що сидять з кодексами й сувоями в руках. Позаду них — ангели, над ними на сріблястому тлі — херувими й серафими. Посередині у білому променистому колі — напис «Ветхий денми», тобто Саваоф, Боготець, над яким теж у колі, але меншому, — Дух святий, розділений надвоє блакитний шматок неба з сонцем, місяцем та знаками зодіака. Нижче, у середньому поясі,— Адам і Єва, які клячать обабіч престола з книгою Буття. Під нею — вага в руці божій, мірило добра і зла. Через середину композиції до пащеки потвори знизу справа проходить, розширяючись, вогненна ріка, що поглинає засуджених на вічну муку в пеклі. Зліва зигзагом від вежі до вежі—дорога митарств душі. Трохи нижче від апостолів у двох рядах до престолу — групи праведників різних категорій: біле й чорне духовенство, царі, пророки тощо, а справа під проводом Мойсея представники невірних народів — євреї, турки, татари, греки, ляхи, угри, німці, мурини, русь. Кожна з цих груп у характерному одязі.

Ще нижче — обведений муром рай. У райському саді — Богородиця серед ангелів та три біблійні праотці — Авраам, Ісаак, Яків, на лоні яких спочивають душі праведних. Справа — земля з характерними червонястими плоско зрізаними скелястими гірками, з надр якої піднімаються померлі на суд. А ось — екзотичні тварини повертають людей, яких вони пожерли. На двох китах у морі сидить Йона, а ангели трубами будять покійників. Знизу посередині центрального поля на скалистій землі померлий бездомний убогий. Над ним — цар Давид. Поряд — страхітлива сцена: смерть карає мечем багача у ліжку. У нижніх двох рядах — муки грішників. Тут же характерне для українських ікон цієї тематики обов'язкове зображення корчмарки і музикантів, бенкетуючих та танцюючих пар.

В інтер'єрах церков ікона «Страшний суд» вміщувалася на західній або південній стінах, щоб віруючі, виходячи з храму, мали можливість ще раз задуматися над тим, що їх чекає у потойбічному світі за їх щоденні вчинки впродовж земного життя.

Найдавніший твір цієї тематики в українському станковому малярстві — ікона «Страшний суд» (перша половина XV ст.) з Ванівки. Правда, композицією вона дещо відрізняється від попередньої, тут змій з митарствами, які символізують кружечки, виходить з пащеки двоголового звіра у вогненному плесі і в'ється через середину аж до постаті Адама перед престолом. Цим композиція ікони подібна до новгородських пам'яток. Відома низка такого ж зразка галицьких ікон XV, а окремих — і XVI ст.

Сюжет імпозантної храмової ікони «Собор Богородиці», або «Поклоніння волхвів» *(іл. 45, 46)* (1560-ті рр.) з Бусовиська поблизу Старого Самбора дуже рідкісний у східнохристиянському, зокрема давньоруському малярстві. В епоху Ренесансу на заході такий сюжет був досить поширеним. Композиція бусовиської ікони розгортається у двох поясах на площині горбистого пейзажу, що каскадом ступінчастих дрібних лещадок з вигнутими лініями схилів спускається вниз. У верхній частині лінію горизонту закриває могутня вохриста стіна з чорними квадратами прорізів вікон, розписана фризами розбілених декоративних мотивів. За стіною височать струнки споруди складного базилікового і палацового типу. Вони надають композиції просторово-глибинного характеру. Зліва — Богородиця у багряному мафорії та блакитному хітоні велично сидить на престолі без спинки. Її образ — смисловий центр композиції. У Богородиці на колінах — Спас-хлопчик у короткій білій сорочечці. До оголеної ніжки його припав навколішки сивобородий старець у кіноварно-червоному хітоні, тримаючи корону в лівій руці. Позаду нього — два інші мужі в коронах з дарами: один — середнього віку в синьому хітоні та кіноварному плащі, другий — молодий, без бороди, у кіноварному хітоні і зеленому гіматії. Нижче — постаті трьох царів у зменшених пропорціях, які наближаються до баских коней: білого, карого та рожевого. Позаду зліва — самотній Йосиф. Звучні чисті кольори на

вохристому тлі різних відтінків пейзажного і архітектурного стафажів сяють, наче емалеві. Тло сріблене, тоноване під золото, рельєфно тиснене у ромбовидну карту з хрестиками, на берегах — бігунець.

Автором ікони, ймовірно, був маляр з кола іконописної майстерні Спаського монастиря. До речі, тема поклоніння волхвів, які прибули на конях, розгорнено відтворена у розписах церкви Онуфріївського монастиря у Лаврові.

Велична намісна ікона «Спас в силах» *(іл. 47, 48)* (середина XVI ст.) з Шклярів поблизу Дальови на Лемківщині має класичний рисунок і композицію, представляє індивідуальний стиль якогось видатного, очевидно, невідомого митця, який працював приблизно у 1560-х рр. Він, безумовно, був талановитим представником перемишльського осередку, можливо, одним із зачинателів «світлого стилю» в колористиці галицької іконописної школи живопису другої половини XVI ст., останньої її фази розвитку в традиціях мистецтва Візантії та Київської Русі.

Христос зображений у білому хітоні з клавом, що укладається в рясні брижі, особливо на правій нозі, відзначені плавними чорними лініями, які ритмічно повторюються, та в червоно-вохристому гіматії із золотистим асистом. Він сидить у динамічній фронтальній позі на престолі з різьбленою півкруглою спинкою, оточений еліпсовидною мандорлою насичено-блакитного кольору з вписаним по центральних осях ромбом кіноварно-червоного кольору. Містичне сяйво заповнене небесними силами — херувимами і шестикрилими серафимами. На рогах зовнішнього кіноварно-червоного квадрата з вгнутими боками чорним контуром, з легким моделюванням форм білилом, зображені символи євангелістів.

Святкова ікона «В'їзд в Єрусалим» *(іл. 49)* (середина XVI ст.) з Вільшаниці поблизу Яворова — приклад «блакитного стилю» у колористиці іконопису, якого в другій половині XVI ст. дотримувалися малярі, що жили у верхів'ях басейну Дністра, або ж ті, що були зв'язані із львівським осередком. Саме львівським майстром, ймовірно, був автор цього твору. «Блакитний стиль» навіяний, мабуть, зразками грецького мистецтва поствізантійського часу. Можливо, він прийшов до нас через Молдавію. У згаданій іконі традиція грецького малярства простежується у позиції Христа, який сидить на ослиці із опущеними до переду ногами. За ним — червонясто-коричневі гірки зі зрізаними верхами. Композиція вражає прозорістю, якоюсь незвичайно дзвінкою чистотою кольорів і продуманістю їх поєднання, оригінальністю трактування сюжету, в якому виділяється центральна постать Христа. Скупі кіноварні акценти є лише на упряжі ослиці. Обрамлення з рельєфно тисненим бігунцем сріблене, злегка тоноване.

Класичний твір «блакитного стилю» й останній злет українського малярства у візантійських і давньоруських традиціях — іконостас (1570-ті рр.) Успенської церкви з Наконечного (передмістя Яворова). Цей чудовий ансамбль, на нашу думку, виготовлено у Львові художником Лаврентієм Пухалою. Він мав велику іконописну майстерню з учнями й підмайстрами. У той час Іван Федоров віддав до нього в науку свого учня і помічника Гриня із Заблудова. На підставі стилістичних аналогій висловлено здогад, що автору іконостасного комплексу з Наконечного належить і рисунок гравюри євангеліста Луки, зображеного на фронтиспісі федоровського «Апостола» (1574 р.).

Центральна ікона з ряду «Моління» з апостольським чином «Спас на престолі» *(іл. 50)* — неповторна за цільністю і красою композиційного і кольорового рішення, наскрізь українська. Майстер володіє рисунком, вміє ним чітко підкреслити форму. Він не боїться (коли потрібно) максимально наситити лінію чорного чи брунатного контура тільки з одного боку постаті, у нього графічна основа не заважає малярському трактуванню цілості. У композиції домінує чистий і дзвінкий блакитний колір, передусім на гіматії Христа, що поєднується з білизною його хітона. Ангел зліва — у лоратному блакитному хітоні та коралового кольору гіматії, що спадає з плечей; ангел справа — у зеленавому хітоні та розбілено-вохристому гіматії. Крила обох — коричневі, розчленовані ритмічними білими лініями. Тло сріблене, тиснене в короткі закручені і розгалужені гілочки, що членують його блискучу гладінь, на берегах тиснений візантійський бігунець, золотисте тонування покривним шаром оліфи ледь-ледь помітне.

Храмова ікона «Успіння Богородиці» *(іл. 51, 52)* з цього ж ансамблю ще більше переконує у небуденності творчого обдарування майстра.

Композиція розширена, багатолюдна. Тут — і ангели, і апостоли на хмарах, і невірний Авфоній, якому архангел Михаїл відрубує руки, і сцена вознесіння Марії в овальній мандорлі. Всупереч традиції Богородиця лежить, звернена головою вправо, у золотисто-жовтому мафорії (у такому ж, до речі, вона намальована в чині «Моління» та в творах інших майстрів — послідовників автора ікон з Наконечного). За ложем стоїть Христос у кіноварному гіматії з душею Марії у сповитку. Він оточений блакитною овальною сферою, заповненою ангелами та серафимом з кіноварно-червоними крилами. Митець намагався вирішити композицію просторово, тому й оточив натовп низкою легких білих споруд різної форми. Характерне досить індивідуалізоване трактування типів облич.

До кола майстра ікон з Наконечного належить храмова ікона «Борис і Гліб» *(іл. 53)* (остання чверть XVI ст.) із Святодухівської гончарської церкви в Потеличі, виконана також у «блакитному стилі». Святих зображено на весь зріст у княжих шатах з білими хрестиками в правицях. У них — шапки з білими обідками, чобітки та гіматії червоно-вохристі, теплого відтінку, а хітони — кольорів холодної тональності. На лоратних хітонах прозоро-зеленавий та блакитний кольори з розбіленими смугами висвітлювань. У Бориса — темна борідка, Гліб круглоликий юний. Тло сріблене, тиснене.

Невідомий майстер з народу — автор ікони «Преображення» *(іл. 54)* (1580-ті рр.) з Яблунева поблизу Турки, як нам видається, започаткував нове трактування пейзажного стафажу: він не малює традиційні скелясті гірки, що стіною піднімаються, як тло композиції, а переносить дію в реальне природне оточення карпатського підгір'я з панорамою наростаючих хвилястих пасем, порослих то тут, то там смереками. Він уміло поєднує приглушену сіро-зелену тональність тла з досить виразними кольоровими акцентами.

Його почерку притаманний тонкий контур і тенденція заповнювати площини одягу вишиваними мотивами. Витонченість і сміливість виконання та компонування цього маляра спрямували творчість цілої плеяди майстрів з чітко вираженою індивідуальною манерою в дещо іншому напрямі. Цим самим готувався перехід художників, яким випало працювати вже на початку XVII ст., на позиції реалістичного малярства. Ця тенденція появилася в іконі «Страсті Христові» *(іл. 55-62)* (1593 р.) з Великого поблизу Добромиля. Її автор — маляр-примітивіст талановито розгорнув у середнику і клеймах довкіл нього епізоди потрясаючої драми, пов'язаної з останніми днями життя Христа, сповненими тривоги, величезного напруження і тріумфу перемоги. Усе це передано з безпосередністю і щирістю народного майстра, який, без сумніву, був знайомий із західноєвропейською гравюрою цієї ж тематики, що особливо помітне у вирішенні композиції центральної сцени. Однак маляр трактує кожен сюжет вільно й темпераментно, чим і надає йому особливого чару, притаманного наївному малярству.

Ми звернули увагу читача лише на деякі аспекти і тенденції розвитку малярства XIV-XVI ст., але навіть з такого побіжного огляду видно, що мистецьке життя пульсувало досить інтенсивно у різних осередках, різнобічно себе проявляючи творчістю чисельних художників. Збережені пам'ятки дають можливість окреслити панораму тогочасного малярства, групувати його за окремими майстрами і майстернями. Поступово, особливо в другій половині XVI ст., в іконописців пробуджується інтерес до відтворення реалій навколишнього світу, а художники уже починають звертатися до портрета, пейзажу, побутових мотивів, що знаходить відображення передусім в іконах на теми страшного суду, страстей Христових, а також у творах світських жанрів, що користувалися особливим попитом у середовищі шляхти, магнатів та міського патриціату.

Розповідаючи про розвиток українського вітчизняного середньовічного малярства у досить складну історичну епоху, ми, звичайно, не вичерпали і частки наявного матеріалу, що свідчить про мистецьку культуру українського народу в ті далекі часи, про зв'язки окремих пам'яток чи їх груп між собою, з мистецькою культурою інших народів. У творах далекого минулого варто навчитися бачити і відчувати їх своєрідну красу, бо це розширює обрії духовності, поглиблює усвідомлення вагомості і значення внеску українського народу в національну і світову скарбницю культури.

В. І. СВЄНЦІЦЬКА

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XVII—XVIII СТОЛІТЬ

XVII—XVIII ст.— особливий період в історії українського мистецтва. Саме на початок цього періоду припадає піднесення національно-визвольної боротьби, що з окремих стихійних виступів переросла у визвольну війну українського народу під проводом Богдана Хмельницького. Успішне її завершення мало безпосередній вплив на політичне, економічне й культурне життя. Динамічні, складні, а часом і суперечливі події витворили ту історико-культурну ситуацію, що віддзеркалилася у матеріальній і духовній культурі, зокрема й у малярстві.

У залежності від суспільно-політичних умов полягала одна з головних особливостей тогочасного культурного життя. У тій чи іншій мірі реалії навколишнього світу позначалися на творчості українських малярів й раніше, проте характер художнього образу мальованих ними ікон визначався насамперед позицією релігії — в ідейному та традиціями візантійського малярства — у формально-пластичному їх вирішенні. Це не заперечувало національно неповторної своєрідності українського малярства XIV — першої половини XVI ст., але якісно новий етап еволюції спостерігається з утвердженням у ньому ренесансних тенденцій. Виразно проступаючи з середини XVI ст., найяскравіші прояви їх пов'язані з першою половиною XVII ст.

Відсутність української державності впродовж століть уповільнювала розвиток культури, однак різні її сфери завжди досягали високого рівня. Церква була єдиною суспільною силою, яка стимулювала розвиток архітектури й образотворчого мистецтва, зокрема малярства. Оскільки ж українська церква не була елементом державної організації, то це вносило у її функціонування певний струмінь демократизму, поглиблений ренесансними віяннями. Особливо наочні приклади цього припадають на кінець XVI — початок XVII ст., коли відбувається значна активізація братського руху у містах як наслідок зростання ролі бюргерства. Об'єднані у Ставропігійське братство українці-міщани Львова усвідомили реальну суспільну силу своєї організації, а отже, і власну гідність. Відбулися істотні зміни у світогляді, в тому числі й у сприйнятті релігійного вчення навіть серед рядових городян. Різнобічна діяльність Львівської Ставропігії стала зразком і для численних братств, що виникали не тільки в українських містах, а й у селах.

Безсумнівно, ці зрушення у світосприйманні не обходили стороною й мистецтва, тим паче, що у Львові, провідному на той час культурному центрі України, мали місце події, безпосередньо дотичні до малярства. Йдеться про репресивні акції католицького архієпископа Соліковського проти творчої активності українських художників. Високий рівень їх продукції гарантував православним малярам лідерство серед різнонаціонального загону їх колег у місті. Отож нерідко вони виконували замовлення на ікони і до католицьких костьолів. Виразник шовіністично настроєних кіл польської частини населення Львова, один з чільних представників войовничого католицизму Соліковський наївно надумав покінчити з українським професійним малярством, а заодно — взагалі з ренесансними тенденціями у місцевому релігійному мистецтві. Категорично заборонивши тримати у костьолах твори художників-українців, він розпорядився утворити малярський цех, членами якого могли стати лише католики. Та кінцева мета Соліковського виявилася недосяжною. Новостворений цех не залишив після себе пам'яток малярства, які можна було б сьогодні поставити врівень з творами українських художників, а намагання католицького ієрарха не допустити їх у цех звелися нанівець, бо без них годі було сподіватися його життєздатності. Більше того, згодом

навіть очолював цех маляр-українець Севастян Корунка, якого 1666 р. змінив на цьому посту Микола Петрахнович.

Отже, всупереч різним перешкодам українське малярство впродовж першої половини XVII ст. розвивалось по висхідній лінії, здійснивши остаточний перехід до нової фази в еволюції іконопису, породженої епохою Ренесансу. Це виявилося передусім у модифікованому розумінні релігійного малярства, зокрема — утверджується незвичне трактування біблейських та євангельських персонажів. Якщо раніше небожителі виводилися професійними художниками в образах ідеальних людей, нерідко — абстрагованих, і діяли вони в не менш умовних обставинах, то тепер з малярських творів постають земні за образною характеристикою персонажі в конкретному, життєвірогідному оточенні. Звісно, автори таких ікон були віруючими й, очевидно, щиро вірили, що малюють персонажів належним чином, і це було наслідком світоглядних зрушень, які разом зі змінами суспільно-політичного й господарського життя приніс на Україну Ренесанс.

Водночас не треба шукати у таких образах прозаїчного побутовізму: тим паче нема його у творах кращих майстрів епохи. Значно відійшовши від ідейних постулатів й умовності художньої мови своїх попередників, вони усе ж таки прагнуть відтворити не просто достовірну психологічну ситуацію чи якусь конкретну дійову особу, а втілити морально-етичний ідеал свого часу та уявлення своїх сучасників про добрі і справедливі стосунки поміж людьми. При цьому, вже в дещо іншій формі, зберігалася висока духовність українського малярства попередніх історичних періодів, коли давні майстри мали завдання втілити ідею духовності хоч би й за рахунок втрат у життєвій переконливості художнього образу.

Провідна течія українського малярства і в цей час пов'язана з релігійною тематикою та потребами церкви, хоча розвивається і портретний жанр, з'являються окремі приклади натюрморта, пейзажу, батальних композицій. Однак саме ікона й далі була визначальним видом українського малярства, і, власне, в ній найбільш наочно простежуються усі зміни тодішньої нашої культури взагалі. Інколи висловлюється думка про занепад українського іконопису в XVII—XVIII ст. Та не слід забувати, що мистецьке явище у різні періоди розвитку вимагає неідентичних оціночних критеріїв. Українська ікона і в XVII—XVIII ст. не перестає бути іконою, що виросла на грунті попередніх міцних традицій, але набуває нової якості, тим самим включаючись у загальноєвропейський мистецький процес і не втрачаючи при цьому своєї національної самобутності.

Ікона на Україні вбирає в себе елементи різних жанрів і тим нерідко заступає функції цих жанрів у їх загальноприйнятому розумінні. У цьому процесі помітну роль відіграють усе тісніші контакти українського мистецтва з культурою Європи, що здійснювалися і через знайомство місцевих малярів з численними картинами західних художників, і через безпосередні зустрічі з іноземними малярами й архітекторами, котрі тоді працювали на Україні, і шляхом залучення творів світського мистецтва як зразків у системі художнього навчання. Перелічені чинники найактивніше діяли у великих на той час містах, які підтримували економічно-торгові і культурно-мистецькі зв'язки з багатьма центрами не лише Європи, а й Сходу. Впродовж першої половини XVII ст. серед таких міст України першість належала Львову. Ще з другої половини XVI ст. місто процвітало економічно, ставши найбільшим культурним осередком на українських землях.

Мистецький рівень творів іконопису, що походять зі Львова, відповідає цьому твердженню. І насамперед згадуються не окремі поодинокі ікони, а збережені донині іконостасні ансамблі, створені у Львові місцевими малярами. Це — іконостас 1629—1630 рр., мальований для Успенської церкви, та монументальний комплекс для закінченої будівництвом у 1645 р. П'ятницької церкви. Якщо перший із них, частково декомплектований і архітектонічно змінений, зберігається тепер у церкві села Великі Грибовичі, то другий перебуває на первісно призначеному для нього місці. Отож маємо рідкісну нині нагоду побачити синтез тогочасного церковного інтер'єра разом з розкішним мистецьким ансамблем, що складається з великої кількості першорядних ікон, вмонтованих у продуману кількаярусну архітектонічну конструкцію й обрамлених майстерною декоративною різьбою.

Коли бачимо такий ансамбль, то стають зрозумілими захоплені відгуки про українські іконо-

стаси (й малярство взагалі) сірійського архідиякона Павла Алеппського (Халебського), який у середині XVII ст. супроводжував антіохійського патріарха Макарія в його поїздці до Москви через Україну, де шановані православним українським людом подорожні робили тривалі зупинки, оглядали храми, знайомилися з життям народу, про що Павло Алеппський докладно описав у своїх нотатках.

Гострий погляд бувалого у світах сірійця фіксує так багато важливих подробиць, зауважує такі цікаві факти, що його книга має значення високовартісного джерела інформації про різні грані життя тогочасної України, у тому числі — й про рівень українського малярства.

«...Ікона... велика, чудова, вражає подивом розум; подібної ми й перед тим не бачили і пізніше ніколи не оглядали... багато бачив (ікон.— *О. С.*), почавши з грецьких країн до цих місць і звідтіля до Москви, проте ніколи не траплялося подібного чи хоч рівного цьому (образові.— *О. С.*)». Це — одне з ряду аналогічних свідчень Павла Алеппського про тогочасні ікони українських майстрів. Досвідченим оком він фіксує якраз недавнє створення того чи іншого іконостаса або окремої ікони, справедливо пояснює тодішню мистецьку активність загальнонародним ентузіазмом після успішної національно-визвольної боротьби і возз'єднання України з Росією, коли український народ ще користувався досить широкою автономією, лише пізніше узурпованою російськими царями.

Павло Алеппський не був у Львові, захоплення у нього викликало малярство центральних і східних регіонів України. Але, беручи до уваги, що українське мистецтво впродовж століть розвивалося у спільному річищі незалежно від різнодержавних кордонів, котрі членували етнічну українську територію, можна беззастережно стверджувати, що допитливий архідиякон не залишився б байдужим і до малярських творів львівських чи західноукраїнських майстрів взагалі. Більше того, уцілілі в значній кількості лише на землях Галичини й Волині ікони першої половини XVII ст. опосередковано свідчать і про тодішнє малярство Наддніпрянщини, бо й справді важко припустити, щоб незадовго перед приїздом сірійця створені там монументальні іконостаси могли постати без міцних і високих традицій місцевого малярства. Отже, їх автори пройшли добру школу своїх попередників.

Й ніби на підтвердження подиву Павла Алеппського, викликаного розкішними іконостасами бачених ним церков, кращими пам'ятками львівського малярства першої половини XVII ст. є якраз згадані вище. Як і тепер, П'ятницький іконостас завжди був перед очима багатьох людей, привертаючи увагу й істориків мистецтва від середини XIX ст. Саме тоді, спочатку спорадично, а далі — цілеспрямовано й послідовно, вони почали виявляти науковий інтерес до мистецької спадщини українського народу. П'ятницька церква з її іконостасом стала одним з перших об'єктів таких спостережень.

Щодо іконостаса церкви Козьми і Дем'яна у Великих Грибовичах, то лише відносно недавно встановлено (незалежно один від одного — В. Яремою та М. Гембаровичем) його тотожність з первісним іконостасом для Успенської церкви у Львові, а відповідно — і час створення та авторів, імена яких донесли архіви Ставропігійського братства при Успенській церкві. Це — видатні львівські художники Федір Сенькович (р. н. невід.— 1631) та Микола Петрахнович (бл. 1600 — після 1666). З архівних документів імена їх, як і інших малярів XVI—XVII ст., відомі вже майже півтораста літ. Проте ці імена залишалися загадкою, бо, крім того, що були такі люди, дослідникам вони могли небагато конкретного сказати про стан тодішнього львівського мистецтва. І досі давнє українське малярство для нас переважно анонімне, оскільки лише у виняткових випадках на іконах є підписи. Найчастіше не вдається поєднати й повідомлені архівними джерелами імена з конкретними, збереженими іконами.

Федору Сеньковичу, Миколі Петрахновичу та хоч би частині їхньої спадщини судилася краща доля: знаючи їх роботи, можна проаналізувати особливості індивідуальної манери, зрозуміти масштаб таланту цих митців, усвідомити їх роль у загальній еволюції українського малярства. Це тим більше важливо, що творчість Федора Сеньковича припадає на початок XVII ст. Відносно недавно виявлена В. Вуйциком у с. Ріпневі ікона «Богородиця Одигітрія» (у 1988 р. практично втрачена) мала підпис маляра Федора, вказівку на її створення у Львові й дату «1599». Цей твір можна

вважати своєрідним камертоном, з яким треба порівнювати недатовані ікони для їх хронологічного означення. Його образний лад і технікотехнологічні особливості виконання ілюструють зміни в українському мистецтві, спричинені епохою Відродження. При цьому зазначимо, що українське малярство цього періоду виявляє відчутну історичну спадкоємність від національного іконопису попередніх епох. Наочним прикладом цього є і творчість Сеньковича з її особливою ліричною настроєвістю та стриманою врівноваженістю як сюжетних його композицій, так і одноосібних зображень.

Цілісність художньо-образної мови Сеньковича розуміли й високо цінили вже сучасники майстра. Недарма при укладенні 12 березня 1637 р. Костянтином Медзапетою інвентарного списку скарбниці Успенської церкви серед інших предметів його увагу привертає «плащеница білого атласу, умиленно мальованая...; мальованя небощика пана Федора маляра...» Слова «умиленно мальованая» влучно передають не просто враження від твору, а й суть малярської манери художника.

Звісно, Федір Сенькович як художник не з'явився несподівано, він не був у своїй творчості незрозумілим явищем. На формування його мистецької індивідуальності вплинули суспільні чинники, та передусім суто художньо-естетичні передумови. Переорієнтація відбувалася тоді в свідомості і творчій практиці більшості українських майстрів незалежно від масштабу їх таланту. Досить розглянути ікони, намальовані сучасниками Сеньковича — художниками різного обдарування. Їх твори — немов окремі камінці багатої мозаїчної картини, і без котрогось з них загальна композиція буде збіднена. Серед зразків іконопису першої половини XVII ст. твори Сеньковича займають перші місця, але відчуття справжньої повнокровності у загальній структурі тодішнього українського малярства надає їм «тло», що їх оточує, тобто ікони, більш-менш одночасно намальовані невідомими малярами. Вони ще могли в основних компонентах пластичного вислову дотримуватися усталених норм, але навіть і в цьому випадку загальна атмосфера композицій більш безпосередня і життєва. Переконують у цьому хоч би такі пам'ятки, як «Св. Георгій Змієборець» *(іл. 64, 65)* (злам XVI—XVII ст.) із Волі Висоцької чи ікони святого ряду (початок XVII ст.) з Малнова.

Їх композиційна структура значною мірою повторює введені у ранг закону приписи, що беруть початок у мистецтві Візантії й звідти поширилися серед національних культур, котрі досить довго перебували у сфері його впливу. Звідти йдуть і такі деталі, як відтворення пагорбів у пейзажі своєрідними геометризованими уступами, так званими «лещадками», що їх бачимо у згаданій композиції «Св. Георгій Змієборець», в іконах «Різдво Христове» та «В'їзд в Єрусалим» з Малнова.

Якщо в іконах попередніх століть лещадки сприймаються органічним й неодмінним елементом у контексті усієї системи художньої мови з її загальною геометризацією і площинним трактуванням об'ємів, умовністю повітряно-просторових планів, то у цьому випадку можна зауважити інші тенденції. Невідомого нам маляра у формах лещадок привабив і чисто декоративний ефект, що збагачує формальну фактуру. Бо й справді: поряд із лещадками — невеликі м'які за обрисами пагорби, які маляр бачив довкола себе, такі ж, як у «Преображенні» (друга половина XVI ст.) з Яблунева. На схилах цих же лещадок автор малює трави і квіти.

Привертають увагу й архітектурні мотиви, котрі також розвивають закладену у візантійському малярстві традицію. За своїм характером споруди в іконах «В'їзд в Єрусалим», «Введення в храм» *(іл. 66, 67)* ближчі до архітектурних фонів у творах Ф. Сеньковича та М. Петрахновича, ніж до умовності будівель на іконах XV—XVI ст. І якщо навіть одяг персонажів мало відрізняється від традиційного, а в ликах годі шукати психологізацію, все ж таки дійові особи тут внутрішньо рухливіші, зрозуміліші глядачам з народу, тобто тим, для кого й призначалися подібні ікони.

Навіть така, здавалось би, незначна деталь, як обробка дошки для ікони, свідчить про перехідний етап творення. Площина з малярським зображенням, як і давніше, заглиблена у товщу дошки (так званий «ковчег»), через що по краях утворюється нешироκий виступ-обрамлення, також покрите грунтом-левкасом і фарбою. Але тут обрамлення має по периметру ще один невисокий і вузенький виступ. У цьому вже крок до таких

популярних у XVII ст. накладних профільованих обрамлень, а пізніше — і різьблених, вибагливих за формами і складних у виконанні.

Подібні до святкових композицій з Малнова ікони заповнювали собою іконостаси сільських церков, і при створенні їх художники мусили враховувати естетичні смаки замовників, та, зрештою, й самі малярі часто були вихідцями з селянського середовища, і кому, як не їм, найкраще вдавалося втілити мистецькі уподобання народних мас. Цикл святкових ікон з Малнова і є одним з прикладів цієї течії українського малярства, течії, котра якщо й не була визначальною, то відігравала вирішальну роль в активному розвитку й життєздатності українського малярства епохи Ренесансу й барокко.

Головними передумовами цієї динамічної еволюції й стало взаємопроникнення народного і професійного малярства, відображення у творчій практиці провідних художників громадсько-суспільних ідеалів епохи, тих морально-етичних норм і тих земних життєвих реалій, які найбільше цінувалися в народі. Все це й не дало українському іконопису перетворитися у відірвану від життя абстрактну схему, якою б могло в нових історико-культурних умовах розвитку суспільства стати релігійне малярство при його жорсткій регламентації.

Такі об'єктивно зумовлені зміни тою чи іншою мірою охопили всі течії малярства на Україні: народну, професійну та непрофесійну, варіанти якої можуть відрізнятися між собою неоднаковим співвідношенням елементів професійного виконання і народно-поетичної інтерпретації художнього образу. Один з таких варіантів й ілюструють ікони святкового ряду з Малнова. Поряд зі згаданими їх ознаками хоч би в іконі «В'їзд в Єрусалим» впадає в око простонародний характер типажів — і Христа, і городян, які зустрічають його перед міською брамою. Водночас майстер зберігає тонке відчуття культури кольору, таке властиве українському середньовічному малярству. Загальна колористична гама тут досить стримана, бо її основними складниками є лише чотири чи п'ять кольорів, у тому числі — два відтінки вохри. Але, орудуючи цією скромною палітрою і користуючись білилом, маляр домагається тонких тональних градацій. Широка їх шкала (у першу чергу сріблисто-блакитні відтінки) і є тим знаменником, до якого зводиться загальне звучання колориту, а водночас фоном для оптичного і смислового центру композиції — фігури Христа, одягненого у червоний хітон найбільш інтенсивного кольору. У палітрі цього художника, котрий, напевно, працював поза більшими тогочасними малярськими центрами, нема фарб, барвники для яких переважно привозилися здалеку і були дорогими, а отже, важкодоступними. Приміром, дуже економно вживає майстер кіновар. Подібні об'єктивні чинники, як і способи обробки дощок для основи ікони, їх з'єднання, вживання певних орнаментальних мотивів і т. п.— деколи також можуть допомогти хоч би приблизно визначити хронологічне й територіальне походження ікони.

Сукупність таких спостережень свідчить про те, що близьким до професійного малярства був також автор цікавої ікони (перша третина XVII ст.) з Флоринки на Перемишльщині. На пам'ятці є напис: «Святого Великого Василія, крестища землю Рускую» *(іл. 63)*. Зображення оточене простенькою профільованою накладною рамкою. Колористична гама небагатим набором фарб нагадує попередню ікону, але іконографія її рідкісна. Можливо, її прообразом стала композиційна схема «Покрови» західного зразка («Мадонна делла Мізерікордіа»), коли центральна великомасштабна постать ніби приймає під свою опіку натовпи людей, що прагнуть її покровительства. Слід гадати, що в особах царя і цариці у лівому нижньому кутку композиції автор представив княгиню Ольгу й Володимира Великого, якого благословляє правою рукою його небесний патрон св. Василій Великий. На другому плані зображено гори у вигляді традиційних лещадок, але видно, що автор уже не вважає себе зобов'язаним педантично відтворювати їх «кристалічні» обриси, а досить розмашистими лініями окреслює їх узагальнені контури.

Інший, можливо, львівський маляр з доброю фаховою підготовкою володіє значно ширшим арсеналом виражальних засобів — і в технічній вправності пензля, і в якості тих же фарб як матеріалу. В іконі «Зішестя в ад» *(іл. 68)* (1631 р.) з Лисиничів біля Львова гарні пропорції стрункіх постатей, м'яко модельовані лики з правильними рисами, здавна прийнятий у таких сценах одяг,

другопланові вишукані у формі і деталях «лещадкові» гори з кущиками рослинності — усе це має за собою міцну традицію. І в фрагментах ікони, і в композиції в цілому видно й високу колористичну майстерність автора. Колірні плями «розкладені» дуже продумано, кожна має свого відповідника чи то за величиною, чи за інтенсивністю звучання, а всі разом зливаються у соковитий акорд.

Автор «Зішестя в ад» виглядає переконаним прихильником давньої традиції українського малярства, проте високий професіоналізм та згадані історико-культурні чинники першої половини XVII ст. спонукають і його до малярськи-об'ємного моделювання ликів, до укладання одежі та її бганок по формах тіла.

Щоправда, ідеалізованим персонажам бракує диференційованості внутрішніх характеристик, не кажучи вже про глибшу психологічну індивідуалізацію образів.

Багато цікавого знаходимо у монументальній багаточастинній іконі «Страсті Христові» *(іл. 70-73)* (1620 р.) з Раделичів на Львівщині. Подібно до таких же великих за розмірами і густо насичених зображеннями сцен «Страшних судів», композиції «Страсті» і в XVII ст. дуже поширені. Історія земних фізичних терпінь і душевних страждань Христа набула в ті десятиліття особливої актуальності й алегоричного підтексту. На хвилі всенародного національно-визвольного руху й утвердження національної самосвідомості розквітає література, серед жанрів якої у той час вирізняється полемічний, на піднесенні перебуває архітектура й образотворче мистецтво. Широкий простір для своєрідної малярської трансформації і суспільних проблем, і морально-етичних категорій надавали якраз «Страсті». Вони дозволяли розгорнути докладну розповідь з великою кількістю персонажів, найрізноманітнішими аспектами сюжетних колізій. Розповідна тенденція показова для того часу взагалі, бо, як говорив Іван Франко, «сімнадцятий вік був у нас загалом героїчним часом, а тим самим і часом, коли люди, самі переживаючи найрізноманітніші пригоди, любувалися в оповіданнях таких пригод». Сказані про літературу, ці слова багато в чому дають ключ до розуміння і творів малярства, зокрема «Страстей» з Раделичів.

Лінія розповіді, що проходить через 24 окремі композиції навколо центрального «Розп'яття», має свою логіку, кульмінаційні точки, розвиток вузлових моментів сюжету. Звичайно, маляр не відступав від епізодів євангельської історії, котрі в ту епоху втілювалися і в популярних театральних видовищах. Але, змальовуючи тернистий шлях Христа на Голгофу, майстер, поза всякими сумнівами, мав перед своїм художницьким зором і сучасність, порівнював терпіння свого героя з випробуваннями, що їх доводилося долати сучасникам. Контрастне протистояння духовності агресивній грубій силі, людяності жорстокості, непохитної відданості своєму переконанню людським ваганням під тиском якихось обставин, безкомпромісної чесності кон'юнктурно-фарисейському пристосовництву — цей клубок «вічних» морально-етичних проблем у «Страстях» з Раделичів має аж ніяк не виключно відсторонено-богословський характер. У складних для України суспільно-політичних умовах першої половини XVII ст. потреба в сильних особистостях з високими громадянськими ідеалами була особливо гострою. Такі люди очолювали братський рух, їх переконання допомагали народові вистояти проти спроб зденаціоналізувати й покатоличити його.

Спосіб зображення у «Страстях» різних епізодів терпінь і водночас чистоти духовного світу Христа в контрасті з темними пристрастями його переслідувачів неодноразово базувався на конкретній земній дійсності. Недарма численні воїни, які схоплюють Христа у сцені «Поцілунок Іуди» або конвоюють у протистояннях його Пилату, Кайяфі чи Анні, представлені у реалістично відтворених доспіхах. Ті ж Пилат, Кайяфа, Анна постають у розкішних одежах, що їх маляр бачив на плечах шляхти й міського патриціату. Голова Кайяфи до того ж в одному випадку увінчана близькою подобою інфули католицького ієрарха. Адже якраз фанатичні представники католицької церкви у XVII—XVIII ст. були найзапеклішими ворогами українського народу, і їх ставлення до нього не змінилося й після Брестської унії (1596 р.). Цілком логічно сприймаються такі «малярські виступи» проти фанатиків католицизму, приклади яких є в іконах «Страстей», «Страшних судів». Звинувачуючи католиків, Захарія Копистенський у «Палінодії» на початку

1620-х рр. писав: «...Що грекове од поган, тоє ми, русь, од вас, християн костьола римського, терпимо!». Вислів видатного письменника-полеміста, як бачимо, має образотворчу аналогію.

Багаточисленні, складні за композиційною будовою й діапазоном характерів та емоцій твори вимагали від автора неабиякої майстерності. Це не тільки ремісничa вправність в орудуванні пензлем і фарбами, а й рівень загальної культури, орієнтації в естетичних проблемах сучасності, вміння досягти адекватності зображень до супутніх цим зображенням великих написів, які вимагають окремого серйозного дослідження. Автор «Страстей» з Раделичів і був такого масштабу художником.

Сюжетний епізод кожної із складових частин ікони традиційно відбувається у подібному до сценічної площадки просторі, на тлі стилізованих під лещадки горбів або міської забудови — високої стіни з вежами чи «палатами». Але трактування безпосередньої дії персонажів відзначається значно ширшою гамою почуттів та більшим розмаїттям композиційних рішень. Найрізноманітніші пози і жести дійових осіб були б неможливими без фахової підготовки маляра, без доброї обізнаності з пластичною анатомією. А без цього, мабуть, не виглядали б так переконливо своєрідні «психологічні діалоги», з яких особливо запам'ятовується, наприклад, духовна вищість Христа над Пилатом та його оточенням (сцена «Пилат умиває руки») або над зрадником Іудою (сцена «Поцілунок Іуди»).

Варто згадати і про важливу пізнавально-виховну функцію ікон у давній церкві. Їх регулярно бачило багато людей, і вкладені малярем в образи своїх персонажів думки й почуття активно сприймалися прихожанами, впливали на їх світосприйняття і життєву поведінку. Тут симпатії й антипатії автора ікони та її глядачів збігалися.

Висловлена у «Страстях» акцентована увага до внутрішнього світу персонажів, до психологізації окремих образних характеристик та сюжетних колізій у цілому, характерне для Ренесансу антропоцентричне утвердження в особі Христа кращих людських якостей — все це було серед тих ознак українського малярства кінця XVI — початку XVII ст., які формували загальну історико-культурну атмосферу і сукупність яких стала основою для появи й розвитку талантів Федора Сеньковича, Миколи Петрахновича, та й для розквіту власне львівського малярства у цілому.

Про вправність колег, які оточували у Львові обидвох майстрів, дають деяке уявлення хоч би дві верхні половини бічних стулок триптиха чи, може, іконостасних врат першої третини XVII ст. На лівій половині представлений євангеліст Матвій зі своїм символом — крилатим юнаком *(іл. 69)*, а на правій — євангеліст Марко з крилатим левом. З нижнього напису та зі збережених залишків мальовила на лівій половинці врат видно, що внизу на ній було зображено євангеліста Луку з волом, а отже, парним до нього був Іоанн на втраченій нижній частині правої стулки. Вірменські написи свідчать про те, що ці твори, очевидно, знаходились у котрійсь з вірменських церков і мальовані кимось з львівських вірмен. Водночас ікони слід розглядати і як пам'ятки українського малярства, і як результат вірменсько-українських мистецьких зв'язків на терені Львова, де вірменська колонія знаходилася ще від княжих часів. Зрозуміло, що художники — члени цієї колонії — не могли б сформуватися поза впливом тутешньої суспільної та культурної атмосфери. Образна характеристика і техніко-технологічні ознаки виконання цих зображень мають, без сумніву, печать тогочасного українського малярства.

Серед творів львівських художників першої половини XVII ст.— і високомистецька ікона «Іоанн Богослов з житійними сценами» *(іл. 74—76)*, що колись була намісним образом у церкві Іоанна Богослова села Вербіж. Це перший відомий нині приклад такого іконографічного рішення в нашому малярстві, широко розповсюдженого пізніше. Монументалізована трохи із нижньої точки зору постать була звичною для іконопису, а починаючи від ілюстрацій у стрятинському «Служебнику» (1604 р.),— і для гравюри українських стародруків. Виведення цієї постаті на тло реалістичного пейзажу з'являється у мініатюрах з рукописного архієрейського «Служебника» (1632 р.) Петра Могили (іноді його називають «Служебником» Іова Борецького). Вважалося, що цей «Служебник» з етапними для нашого мистецтва мініатюрами — витвір київських митців, але львівські дослідники З. Мицько й В. Александрович встановили, що рукопис походить зі Львова. Цю думку аргументує

й однакова з мініатюрами «Служебника» композиційна структура ікони «Іоанн Богослов з житійними сценами». Ідею ж поєднати пейзаж зі сценами життя зображеного на першому плані святого могли підказати маляреві гравюри «Св. Онуфрій» з «Тріоді пісної» (Київ, 1627 р.) або ж гравюри майстра Іллі «Св. Дмитро Солунський» і «Св. Георгій» з «Мінеї святкової» (Львів, 1638 р.).

Побудовані за такою схемою пейзажні фони були добре відомі в середньовічному мистецтві. Але справа тут не в тому, що подібні водні простори, пагорби та екзотичну архітектуру можна зустріти не лише в українському малярстві чи гравюрі. Йдеться про те, наскільки вільно, невимушено й з філігранною точністю один із львівських малярів відтворює панораму розкішного краєвиду, з якою впевненістю закомпоновує в ньому чотири сцени з життя Іоанна Богослова, причому робить це з дотриманням перспективних скорочень, з доброю передачею рухів, жестів, ракурсів кожної з фігур. Можна не сумніватися, що художник такого рівня легко міг виконати доволі високі вимоги статуту львівського малярського цеху. Перед майстром, який хотів стати його членом, ставилося завдання — намалювати розп'яття з двома розбійниками та натовпом біля хреста, портрет людини на повний зріст, велику батальну сцену з табором та сутичками, штурмом, шанцями або замість цього мисливську картину з полюванням з сітями та зброєю на лева, ведмедя, вовка, кабана, зайця тощо.

Тогочасні українські художники, прагнучи зберегти національну своєрідність своїх ікон, свідомо йшли на обмежене використання принципів європейського мистецтва. Володіючи технікою олійного малярства та поєднуючи її з темперою, як у цій іконі, вони могли малювати голову святого прийомами, придатними і для світського портретування, але при цьому намагалися дотримуватися традиційної образотворчої системи. Бачимо тут, наприклад, зовнішньо статичну фронтальну постать святого, масштабно неузгоджену з житійними сценами, золочене гравіроване тло. Але ці ознаки не архаїзують ікону. Вона має виразні риси ренесансного малярства в його українському варіанті, зокрема ж малярства Львова, яке уособлюється для нас з Федором Сеньковичем і Миколою Петрахновичем.

Як художники нової епохи, вони малювали вже не тільки ікони, а й твори інших жанрів. Проте значення їх та малярів, їхніх сучасників, полягає у тому, що вони зуміли органічно, без розриву з національною традицією, спрямувати саме український іконопис в русло стилістичної еволюції загальноєвропейської культури.

Федір Сенькович був провідним львівським митцем. З архівних джерел відомо, що серед його замовників були й нельвів'яни, приміром, луцький єпископ Почаповський. Проте нині ім'я художника асоціюється насамперед з Успенським іконостасом, виконаним наприкінці 1620-х рр., який первісно складався, напевно, лише з намісного й святкового рядів. Невдовзі після встановлення, ще перед посвяченням, іконостаса Сеньковичу довелося пережити удар: 21 травня 1630 р. від блискавки ікони й різьба постраждали. Поправляв їх не сам Сенькович, можливо, недужий вже, якийсь «малярчик Федьков» і Станіслав Дріар. 16 січня 1631 р. відбулося урочисте посвячення іконостаса, в якому взяв участь львівський єпископ Єремія Тисаровський, тодішній Печерський архімандрит Петро Могила і привезений ним із Києва півчий хор.

Однак уже 24 червня 1637 р. Ставропігійське братство укладає із спадкоємцем Сеньковича Миколою Петрахновичем договір на малювання іконостаса до тої ж Успенської церкви. Очевидно, члени братства прагнули зробити іконостас величнішим: йшлося про доповнення його деісусно-апостольським та страстним рядами, які й виконав Микола Петрахнович досить швидко, одержавши 1200 золотих (робота Сеньковича була оцінена у 2000 золотих). У документах, де зафіксовано видатки братства на іконостас, є ще й запис від 14 серпня 1656 р.: «Миколайови, малярови, от образа намісного Спасителя одновлення і вичищення — з(олотих) 12».

1767 р. не весь іконостас вивезли зі стін Ставропігії до Великих Грибовичів. Залишені у Львові фрагменти належать Федору Сеньковичу і Миколі Петрахновичу. Як встановив В. Вуйцик, перший з них є автором зображень отців церкви Іоанна Златоуста *(іл. 78, 79)* та Василія Великого *(іл. 80, 81)* на одвірках царських врат іконостаса. А в самій Успенській церкві донині зберігається страстний цикл з нього, мальований М. Петрахновичем.

Це — 14 майже квадратних ікон, до яких додані композиції Сеньковича «Воскресіння Лазаря», «В'їзд в Єрусалим», «Зішестя в ад» та три композиції пізнішого часу. Таким чином, обидва найвидатніші українські малярі першої половини XVII ст. представлені у львівських збірках кращими творами.

Крім того, ікони «Богородиця Одигітрія» *(іл. 77)* та «Св. Федір Тирон» *(іл. 82)* (перша третина XVII ст.) з львівської церкви св. Миколая виявляють таку подібність до безсумнівних робіт Сеньковича, що, ймовірно, і вони вийшли з-під його руки. Так твердити дає підставу естетична гармонійність цих образів, суголосся внутрішньої чистоти й тонкої майстерності виконання, того самого «умиленного мальованя». Впізнаються й улюблений Сеньковичем типаж — високі голови з овальними ликами; характерний рисунок брів та інших рис в ангелів з ікони в Миколаївській церкві й деяких другорядних постатей зі святкового ряду Успенського іконостаса; система орнаментальних мотивів на гравійованому тлі подібна (особливо на іконі «Св. Федір Тирон») до творів з постатями Іоанна Златоуста та Василія Великого (у ЛМУМ).

Образи двох отців церкви належать до вищих творчих досягнень Сеньковича. Важко відвести погляд від одухотворених ликів обидвох святителів, тонко модельованих, а отже — виразно пластичних. Легкими рухами пензля досягає автор найтонших переходів форми, яка завдяки цьому зберігає і пластичну цілісність. В колористичному вирішенні ликів художник обмежується майже виключно вохрою різних відтінків. Однак широкий діапазон тональних градацій свідчить про тонке колористичне чуття майстра. Такого ефекту Сеньковичу досягає завдяки освоєній ним малярській техніці, зокрема використанню поряд з традиційними для українського малярства темперними фарбами олії. Умовне відтворення об'єму шляхом пошарового накладання локальних колірних плям Сенькович рішуче змінює, поєднуючи його з окремими прийомами тогочасного європейського малярства. Осягнути життєвої трепетності при зображенні ликів Сенькович зумів, виявляючи їх форму тонкими лесувальними шарами більш світлоносних, аніж темпера, олійних фарб.

Багато хто з послідовників Сеньковича використовував можливості олійних фарб усе ширше, без них важко собі уявити подальші успіхи не лише львівських, а й українських художників взагалі. Грунтовна прокладка темперою на першому етапі створення ікони гарантувала їй властиву для давньоукраїнського малярства декоративність кольору, а проробка олійними фарбами на заключному етапі надавала творові м'якої пластичності форм, відчуття просторовості у багатофігурних сюжетних композиціях.

Контраст між площинним малюванням одягу й об'ємно трактованими ликами Іоанна Златоуста та Василія Великого ще більше привертає увагу саме до цих строгих облич з очима, в яких читається глибокий інтелект, сила волі й непохитність переконань. Сенькович створює образ людини з напруженим внутрішнім життям — ідеал діяча братського руху. Можливо, характерові цих образів дещо бракує дійової активності, однак це вже властивість світоглядної позиції та індивідуальної малярської манери автора. З такими людьми художник, очевидно, зустрічався у Ставропігійському братстві, якому належить така помітна роль у розвитку української культури XVII ст. Суспільно-культурна діяльність Ставропігії — це не лише школа, друкарня, значення якої важко переоцінити, а й своєрідна меценатська діяльність у сфері зодчества, малярства, графіки. Представники цих мистецтв були людьми шанованими й відданими ідеям братського руху, головна з яких полягала у свідомому й жертовному відстоюванні інтересів не лише української громади Львова, а й цілого народу. Недарма, як свідчать архіви Ставропігії, з місіями від братства неодноразово їздив до Варшави та інших міст Іван Корунка — один із членів знатної мистецької родини, подібні ж доручення виконував і Федір Сенькович. Він згадується також при розгляді проблеми взаємозв'язків і взаємовпливів малярства та графіки.

Відомі приклади, коли українські малярі XVII—XVIII ст. зверталися до західноєвропейської гравюри, працюючи над власними композиціями, тобто користувалися поширеним у мистецтві минулих епох принципом малярської інтерпретації графічного першовзору. Менш знані аналогії такого роду є й в українській графіці та малярстві. Початок цьому взаємопов'язаному розвитку двох мистецтв на Україні покладено у Львові в

середовищі Ставропігійського братства. Започатковане у місті Іваном Федоровим регулярне українське книгодрукування поставило точку відліку і для української книжкової гравюри. Зрозуміло, що перші її кроки не могли бути цілком самостійними. Для ранніх гравюр наших стародруків першовзорами слугували ікони або мініатюри рукописних книг. Проте досить скоро художники-гравери, керуючись специфікою свого мистецтва, виходять на шлях його автономного розвитку, що не заважало і взаємовпливам, взаємозбагаченню. Коли Ставропігія стала власницею друкарні, з нею постійно перебували у контактах вже не тільки малярі, а й гравери. Вони навзаєм бачили результати своєї творчості, в їх середовищі могли народжуватись єдині художні ідеї, з яких потім користали представники обидвох мистецтв.

Федір Сенькович, малюючи лики Іоанна Златоуста й Василя Великого, опирався на стародавні іконографічні зразки. Тому вони нагадують святителів ще у мозаїках апсиди Софії Київської. Але поставою і одежею вони скоріше подібні до персонажів гравюр «Служебника» (1604 р.) з друкарні Федора Балабана в Стрятині.

Водночас малярська творчість Сеньковича ставала джерелом натхнення для граверів. Архітектонічно-композиційна структура храмової ікони «Успіння Богородиці» з Успенського іконостаса, наприклад, стала зразком для гравера Іллі — автора однойменного дереворита в книзі «Мінея святкова (Анфологіон)» (Львів, 1638 р.). В обох випадках з боків центральної сцени розміщено по дві менші композиції з пов'язаними із Марією епізодами євангельської історії. Зауважимо, що Ілля створив цю гравюру через кілька років після смерті Федора Сеньковича. Отже, його мистецтво продовжувало впливати на сучасників. Тож зрозуміло, чому Микола Петрахнович, усвідомлюючи естетичну значимість творчості свого попередника, лише доповнив іконостас, зокрема згаданим страстним циклом.

Творчість Петрахновича — наступний крок у ренесансному малярстві Львова. Дужі постаті апостольського ряду запам'ятовуються не просто земною фізичною міццю. В нашій уяві вони мимоволі асоціюються з впевненими у своїй силі діячами Ставропігії. В обрисах фігур, що компактно заповнюють площини ікон, у спокійних неквапливих рухах і позах, у сповнених гідності обличчях видно людей, котрі пройшли нелегкі життєві дороги й готові подолати будь-які труднощі. Такі ж цілісні характери — Христос і Богородиця Одигітрія в намісних іконах.

Петрахновичу підвладна і сфера драматичних почувань. Страстний цикл *(іл. 83, 84)* Успенського іконостаса справляє сильне враження на глядача. У композиціях цього ансамблю — вражаюча картина випробувань людини в переломні моменти життя, що знову ж таки перегукується з історичною дійсністю Львова і повсякденною боротьбою Ставропігії за права українського народу. Віддзеркалені на декотрих ликах глибокі, стримувані переживання контрастують з гримасами негативних персонажів, з експресивно-гарячковими помахами їх рук. Головній меті підпорядковане композиційне протиставлення мас, динамічно окреслені силуети, виразні риси облич, різкі світлотіньові перепади й колористичні акорди, що будять відчуття неспокою, тривоги. Здається, що в окремих моментах цього контрастного протиборства сил мороку і світла важко передбачити результат. Постать Христа незмінно залишається смисловим центром кожної сцени. Якщо навіть вона не є оптичним осередком площини мальовила, все ж композиційна будова зображення акцентує саме Христа: чи погляди персонажів звернені на нього, чи загальне розташування мас і колірних плям зосереджує увагу глядача на ньому. Виділяється він з-поміж персонажів і глибиною людських переживань, силою їх виразу на обличчі.

Мальовані Петрахновичем обличчя дають уявлення про одну з граней індивідуальної манери художника, одну з ознак його творчості. У страстному циклі він віддає перевагу ликам з виразно окресленими рисами, з великими, часом широко розставленими очима. У малярстві Петрахновича утверджується і сформований в українському ренесансному мистецтві своєрідний іконографічний тип зображення Христа і Богородиці. Крім Успенського іконостаса, це видно й на прикладі ікони з цілофігурним зображенням Богородиці Одигітрії (1635 р., ЛМУМ), що була замовлена Ставропігією для кіота над вхідними дверима Успенської церкви. Цей лагідний материнський образ додає ще один штрих до загальної картини ренесансного малярства на Україні з його гуманізацією

канонічних зображень релігійного мистецтва, з його органічним синтезом традиційних регламентів і вимог нового часу.

Отже, Микола Петрахнович продовжував новаторські починання своїх попередників, передусім Сеньковича. З колом близьких до Сеньковича малярів-послідовників пов'язується і створення П'ятницького іконостаса — найвеличнішої з малярських пам'яток давнього Львова. Монументальний п'ятиярусний ансамбль складається з ікон в оточенні багато різьбленого обрамлення, властивого класичному українському іконостасу. Цю особливість відзначав Павло Алеппський, описуючи один з подібних комплексів: «Іконостас і тябла милують зір і дивують глядача. Дотепер ми не бачили їм подібних і рівних; жодна людина не в змозі описати цей іконостас, його велич, висоту, щедрість його позолоти, вигляд і пишноту. Він здіймається від землі до верхньої частини великого купола; святі ікони, досить великих розмірів,— вищий щабель досконалості; вони заглиблені в ніші, аби краще виявлялася краса і дзеркальний блиск їх позолоти».

Для мистецтва Ренесансу показове і часте використання такого елемента, як арка, що ілюструється тут насамперед деісусним рядом. Півкругле завершення ікон й такого ж обрису обрамлення — характерна ренесансна ознака, але це ж — і одна з форм, в яку вкомпоновувалися постаті на окремих іконах або на епістиліях темплонів у візантійському мистецтві ще в кінці I — на початку II тисячоліття н. е. Отже, ці формальні мотиви мусили бути відомі й у мистецтві Київської Русі. У цьому можна вбачати важливий чинник їх повсюдного асимілювання українським мистецтвом XVII ст., зокрема в іконостасах.

Як синтез архітектонічної конструкції малярства й декоративної різьби іконостас саме тому чи не найбільш наочно реагує на стилістичні зміни в українському мистецтві. Зберігаючи ренесансну структуру членувань, П'ятницький іконостас насичений більш пластичною, аніж Успенський, різьбою, подекуди й наскрізною, що збагачує іконостасну стіну світлотіньовими ефектами, які є провісниками засвоєння українським мистецтвом принципів стилю барокко. У П'ятницькому іконостасі виразніші орнаментально-гравійовані золочені тла, які вже самі по собі — цікава грань українського мистецтва ренесансного часу. Загальна схема їх найчастіше утворює ніби подвійну, накладену одна на одну сітку ромбовидних вічок, заповнених стилізованим зображенням гранатового плода, різних квітів, листків, інших рослинних мотивів. У П'ятницькому іконостасі їх густий візерунок, більше заглиблення ікон у декоративне обрамлення, пластично-об'ємніше трактування самої різьби у картушах пророчого ряду, як і волютовидні консолі, що підтримують розкреповки-виступи своєрідного антаблементу над апостольським рядом, свідчать про дальший етап пластично-конструктивного розвитку українського іконостаса, уже ближчий до бароккової структури. У П'ятницькому ансамблі малярство ще продовжує домінувати. Досить приглянутися до активної колористичної гами деісусно-апостольського ряду, який разом із центральним вертикальним членуванням утворює композиційну основу іконостаса, щоб переконатися, наскільки точним було в авторів відчуття декоративної краси кольорових співвідношень.

І палітру, і живописні прийоми авторів урізноманітнює використання поряд з традиційною темперою і лесувальними олійними фарбами кольорових лаків з органічними барвниками. Акварельно прозорі, особливо на білому левкасі, кольорові лаки відчутно збагачують малярську фактуру ансамблю, ускладнюють шкалу тональних градацій кольору, що також свідчить про привнесені епохою барокко зміни у розуміння кольорового ладу твору. Ці зміни полягали у переході від системи узгодження рівновартісних за значимістю основних кольорів до розширення шкали проміжних тонів, до вишуканих вальорів. Цей принцип повсюдно поширіться пізніше, але його помітно вже у творчому арсеналі художників середини XVII ст., у тому числі й майстрів П'ятницького іконостаса, хоч вони не відмовляються й від локальної колірної плями.

В авторів ансамблю риси нового виявляються ще в досить компромісному варіанті, оскільки вони більшою мірою, аніж це було в Сеньковича й Петрахновича, базуються на звичних категоріях, на збереженні традиційного типажу багатьох персонажів, загального композиційного укладу, ритмічного рисунка рухів, форми складок одягу. Та все ж привертають увагу легко й вільно намальовані

дерева у ландшафтах (особливо у сповненій грації сцені «Хрещення Христа»), виведення на перший план розкішно зодягнених міщан, що зустрічають Христа з учнями («В'їзд в Єрусалим»), своєрідна бароккова «фарфоровість» багатьох ликів.

Важливим чинником образної структури святкового і патетично схвильованого страстного рядів є щедре використання архітектурних мотивів. Це й поодинокі споруди, і міські ансамблі, але найчастіше — окремі, подані ніби у перерізі, архітектурні елементи й мотиви. Всі вони мають ренесансні форми, запозичені художниками не лише з тогочасного будівництва у Львові. Архітектори й будівничі, які приїздили до міста, напевно привозили з собою ілюстровані посібники зі свого ремесла, й художники-малярі, очевидно, могли користуватися ними.

Однак для розуміння світогляду львівських художників XVII ст. суттєвішим є звернення до архітектури міста. Храмова ікона церкви зображає сидячу на троні в розкішно орнаментованому одязі (ще одна особливість українського малярства тих років) Параскеву П'ятницю. Одне з чарівних клейм на полях ікони зображає припалу на коліна святу на фоні саме львівської П'ятницької церкви. Споруда тут трохи схематизована, але нема сумніву в її достовірності: правильно відтворено не лише основний об'єм і вежу, а й невеликі декоративні волюти, які існують донині. З архівних документів відомо, що уже від 1617 р. проводився збір коштів на спорудження кам'яної П'ятницької церкви. Довести цей почин до завершення в ті нелегкі літа було важко, і, звичайно ж, прихожанам дуже хотілося, щоб вигляд їх нового кам'яного храму був включений в ікону. Крім того, цей факт свідчить про нове, «гуманізоване» сприйняття релігії, коли небожителі уявляються досконалими людьми в оточенні реальної дійсності.

Якраз цю грань львівського малярства середини XVII ст. розвиває ікона «Різдво Марії» (ЛМУМ), що походить з П'ятницької церкви, але туди вона потрапила, напевно, з колишньої церкви Різдва Богоматері. Тема цієї ікони належала до числа особливо улюблених композицій, над якими працювали львівські (та й українські взагалі) малярі XVII—XVIII ст. Вона давала простір для втілення сучасного життя в сюжеті й образах, що впродовж століть набули значення вічних і загальнолюдських категорій. Тим самим і довколишнє оточення художника виводилось в дусі ренесансних тенденцій на рівень одухотворених людських стосунків.

Багато з творів львівського малярства першої половини XVII ст. безповоротно втрачено під час лихоліть, які переживало місто впродовж століть. Не все, що дійшло до нас, належним чином вивчено. Багато відкриттів ще попереду, але безсумнівно, що Львів був провідним тогочасним центром українського малярства, вплив якого поширювався на цілу Україну.

У містах малярським ремеслом займалися переважно світські люди, чим, очевидно, значною мірою і пояснюється динамічна еволюція українського малярства XVII—XVIII ст., що відбувалося в напрямку його прилучення до стилістичного розвитку загальноєвропейського мистецтва. Продовжували існувати малярські майстерні і в монастирях. Хоч малярі-монахи не могли не піддаватися у своїй творчості загальним історико-культурним тенденціям, вони намагалися плекати мистецтво більш спокійне, врівноважене, навіть у сценах мучеництва уникати експресивності і драматизму виразу. Очевидно, з такої монастирської майстерні вийшла ікона «Св. Февронія з житієм» *(іл. 85—87)* (перша половина XVII ст.). Обабіч стрункої постаті святої традиційно розташовані у двох вертикальних рядах по чотири житійні сцени, але тут ікона доповнена ще одним сюжетом на поземі, що характерно уже для XVII ст. М'яке малярське трактування центральної постаті, орнаментальне тло, накладне профільоване обрамлення, характер написів однозначно свідчать на користь такого датування. Не виключено, що походження ікони можна пов'язувати з Перемишлем, внесок якого у розвиток давнього українського малярства вивчений недостатньо.

Типологічно споріднена з цією пам'яткою ікона «Св. Сава з житієм», що зберігається у Національному музеї в Перемишлі, а походить з околиці цього міста.

З Перемишлем та його околицями пов'язане існування ще одного осередку малярства — Посади Риботицької. Започатковане у тамтешньому монастирі малярське ремесло перейшло до мешканців села і стало для них своєрідним промислом — хоча і напівпрофесійним, але вправним і

виразним. Риботицькі малярі постачали ікони своєї роботи на ярмарки не тільки Польщі, а й Словаччини, де на них був чималий попит. Зрозуміємо їх клієнтів, глянувши на привабливу своєю щирістю і добротою ікону «Різдво Христове» *(іл. 88)* (друга половина XVII ст.).

Переконатися в тому, наскільки різні твори малювали українські художники, навіть беручись за один сюжет, можна, порівнявши згадану пам'ятку з іконою «Різдво Христове» *(іл. 89)* (середина XVII ст.) з Нової Скваряви біля Жовкви (тепер Нестеров). Різниця у трактуванні персонажів, у відтворенні одягу, краєвиду, подробиць оточення очевидна. Можливо, скварявська пам'ятка — один з перших прикладів творчості жовківського мистецького осередку, особливо відомого наприкінці XVII — на початку XVIII ст.

Отже, у XVII ст. на землях Галичини, крім Львова, існували різні малярські осередки і в інших містах. Часто саме продукція львівських малярів була каталізатором їх діяльності, стимулювала активність цих осередків, що згодом стали помітними центрами художньої культури. На жаль, маємо досить скупі відомості про виникнення та функціонування таких осередків, але створені в них ікони відрізняються характерною своєрідністю. Одним з них, наприклад, було містечко Судова Вишня, де працювало і звідки походить багато митців, котрі виробили свої прийоми малярського письма. Серед кращих і найбільш професійних з нині відомих ікон цього осередку — «Покладення у гріб» *(іл. 90)* (перша половина XVII ст.) із Судової Вишні. Ікона відзначається дзвінким колоритом, тонким письмом, точним філігранним рисунком з докладною проробкою деталей зображення. Усі персонажі мають властиві багатьом пам'яткам з цього осередку округлі лики з досить темним підмальовком і різкуватим висвітленням об'ємів.

Мабуть, найвідомішими представниками цього осередку є Яцько з Вишні та Ілля Бродлакович, який працював і на Закарпатті. Невелика ікона «Покрова» (1646 р., ЛМУМ) ще не дає уявлення про рівень його таланту, зате інша — «Архангел Михаїл» (Закарпатський художній музей) — виконана рукою зрілого майстра. Динамічна постать архангела з розкішними крилами, у легкому панцирі й зі складками спадаючого за плечима яскраво-червоного плаща, з піднятим мечем у правій руці і піхвою від нього — у лівій — так окреслено образ цього небесного воїна згідно з давніми традиціями; саме таку енергійну поставу має він в українських іконах середини — другої половини XVII ст. (у Воздвиженській церкві Дрогобича; у збірці Національного музею у Перемишлі).

Але чи не найдавніша з них — «Архангел Михаїл з діяннями» *(іл. 91—93)* (перша половина XVII ст.) з Войнилова (тепер Івано-Франківської області). Від давніх ікон залишився в ній спосіб розміщення на бічних краях дошки клейм із зображенням діянь архангела. Але верхні з них вже наполовину зрізані характерним для XVII ст. накладним аркоподібним різьбленим обрамленням. І хоч загальний композиційний уклад ікони, деталі одягу, овальна подушка під ногами архангела і зброя мають аналогії в минулому, образ юного лицаря переконує, що створено ікону саме у XVII ст. Ця світська вишуканість силуету видовженої за пропорціями постаті та сповнене енергії життєрадісне обличчя з широко розкритими сяючими очима не могли з'явитися з-під пензля художника раніше, а лише тоді, у час пробудження народних надій і віри в перемогу, у час звеличення лицарського ідеалу і прославлення доблесті воїна — захисника рідної землі. Саме тоді небесні воїни св. Георгій (Юрій), Михаїл повсюдно ототожнювалися з такими оборонцями від ворогів. Згадаймо, що в «Науці, альбо способі зложення казання» (середина XVII ст.) Іоаникій Галятовський радить так звертатися до архістратига Михаїла: «Добудь же з похев меча свойого, святий Михаїле, і заступи на дорозі неприятелем нашим, і борони нас от наїздов неприятельських, ізсуни оружиє і заври сопротив гонящих нас, борони од неприятелем мечем своїм...» А в популярних у XVII—XVIII ст. церковних піснях архістратига Михаїла називають гетьманом.

Вагомим аргументом при датуванні цієї ікони є і малярські прийоми відтворення обличчя, об'єм якого виявлений пастозними мазками знову ж таки олійної фарби поверх темперного підмальовка. Важлива прикмета — динаміка художнього образу. Йдеться не стільки про зовнішньо виражену динамічність композиції, хоч і цей чинник не слід обминати. Більш показова (і це властиве

для українського малярства епохи барокко в цілому) внутрішня психологічна неоднозначність, яка може поєднуватися із зовнішньо візуальною статичністю і тим самим ще більше підкреслюватися нею. Такої динаміки, суголосної із зовнішньо-композиційною, сповнений архістратиг Михаїл, зображення якого цілком логічно відноситься до малярських творів українського барокко.

В середині XVII ст. малярство на Україні вступає у новий етап розвитку. Одна із загальноісторичних передумов цього — визвольна війна 1648—1654 рр. з її всенародним ентузіазмом, оптимістичними сподіваннями і, відповідно, потребою відображення цієї атмосфери у мистецтві. Знову ж таки стилістичні зміни художньо-образної мови відбувалися на основі традиційно-національного українського малярства. Так органічно продовжувалася його багатовікова еволюція на наших землях.

Прикладом початкової фази українського бароккового малярства є намісний ряд іконостаса (1650 р.) церкви св. Духа в Рогатині. Цей іконостас услід за Успенським і П'ятницьким продовжує розвиток іконостасної стіни. Його автори багато в чому мали за взірець саме ансамбль з П'ятницької церкви, як найновіший такого масштабу і художнього рівня іконостас у Галичині. Чимало постатей апостольського ряду та композиції деяких святкових сцен з Рогатина настільки близькі до аналогів з П'ятницької церкви, що навряд чи це випадкова подібність. Те ж саме — в архітектонічній будові іконостасів (хоч у рогатинському й відсутній страстний ряд), у характері декоративної різьби, особливо ж — у картушах з пророками з П'ятницької церкви та картуші з іконою «Богородиця Знамення» в Рогатині.

Показово, що іконографія апостолів з П'ятницької церкви повторюється і в створеному малярем Яцьком з Вишні іконостасі (1653 р.) в селі Дністрику-Головецькому (тепер Львівська область).

Про творчі контакти між львівськими і рогатинськими малярами свідчать іконографічні риси величної ікони «Богородиця Одигітрія» *(іл. 94, 95)* з датою «Року Божого 1642 (?) місяця мая», яку у Львові вперше побачили ще 1888 р. Саме тоді серед інших пам'яток ця ікона була привезена з Рогатина на велику ювілейну археологічно-бібліографічну виставку Ставропігійського інституту. Колись ця ікона, очевидно, входила у намісний ряд рогатинської церкви Різдва Богородиці.

Ймовірно, у створенні ансамблю для рогатинської церкви св. Духа брали участь львівські малярі, та не виключено, що сцени для намісного ряду малювали місцеві майстри. Саме їм може належати ідея доповнити його мініатюрними зображеннями на внутрішніх поверхнях обрамлення намісних ікон за аналогією до одвірків царських і дияконських врат. Подібну структуру мають обрамлення декількох ікон (ЛМУМ та Івано-Франківський художній музей) з цього регіону. Говорити про існування на території нинішньої Івано-Франківщини малярського осередку дає підставу значна кількість стилістично споріднених ікон з цієї території. Ті з них, що зберігаються у ЛМУМ, орієнтовно датуються якраз серединою XVII ст. й відзначаються особливим ліризмом образів і м'якою манерою виконання. Подібно до ікон намісного ряду з рогатинської церкви, безпосередність і життєрадісний характер образів демонструють окремі ікони з Войнилова, зокрема святковий цикл, а також стилістично близька до нього намісна ікона «Благовіщення» *(іл. 96)* з Долини.

У цей час розвиваються й тенденції, що намітилися раніше. Наприклад, ікона «Три святителі» *(іл. 97)* з Вижнього Синєвидська у типажах, постановці фігур Василія Великого, Григорія Богослова та Іоанна Златоуста, їх одежі (включно з укладом бганок тканини) мало чим відступає від гравюр зі стрятинського «Служебника» (1604 р.). Але українські малярі, навіть користуючись графічними першовзорами, незмінно створювали оригінальні мистецькі твори, привносячи у них нові нюанси виразу, акцентуючи котрісь подробиці та й, зрештою, завжди своєрідно вирішуючи такі ікони колористично.

Крім іконографічно традиційних зображень святкових і страсних композицій, у цей період зустрічаються рідкісні в українському малярстві персонажі і сюжети (наприклад, «Дванадцятилітній Ісус у храмі серед книжників», «Св. Софія з доньками», «Чудо на морі (Воизбранно воєводє...)», «Брати Маккавеї», «Древо Іессеєве», «Пієта» (західного зразка), «Св. Євстафій з житієм», «Св. Феодосія», «Св. Ієронім»). Синкретичність української ікони періоду Ренесансу і барокко

ілюструє відома пам'ятка «Воздвиження Чесного Хреста» *(іл. 98, 99)* (друга половина XVII ст.) із Ситихова (біля Львова). По-перше, тут дія відбувається в умовному інтер'єрі, що нагадує українську церкву з хорами; по-друге, хор — по суті, груповий портрет з індивідуалізованими образами, у тому числі й лукаво усміхненого хлопчика. Портретні риси мають персонажі на першому плані. Більшість з них навряд чи можна нині ідентифікувати, але двоє із тих, що стоять за царем і царицею, подібні до польського короля Яна Собеського та його дружини Марисеньки (на численних тогочасних портретах). Логічно припустити, що скраю праворуч зображено родину фундатора з дітьми.

Відомий художник і знавець іконопису Петро Холодний побачив у ситихівському «Воздвиженні» алегорію на підпорядкування у 1686 р. московському патріархові чотирьох ієрархів східноукраїнської православної церкви на чолі з київським митрополитом Гедеоном Четвертинським, бо на амвоні зображено якраз чотирьох ієрархів. Тогочасного гетьмана Івана Самойловича українські художники нерідко малювали за зразком портретів Яна Собеського. Загалом же у «Воздвиженні» з Ситихова вже особливо відчутна та внутрішня динаміка, спроба психологізації світу людини навіть і при статичній композиції, тобто та риса, якою насамперед відзначається українське бароккове малярство.

Бароккові тенденції виразно прочитуються у сюжетно здвоєній іконі напівпрофесійного виконання, присвяченій темі Різдва Христового — «Поклін трьох царів; Поклін пастухів» *(іл. 100—102)* (друга половина XVII ст.) із Ситихова. Вона приваблює щирою безпосередністю образних характеристик, а в стилістичному плані — монументалізованим трактуванням форми, урочистим ритмом композиційного рішення.

Зрозуміло, що вище зазначені особливості яскравіше виступають у творах художників кінця XVII ст., тим паче у провідних майстрів, до яких належав Іван Руткович (р.н.— р.с. невідомі) — найвидатніший представник жовківського мистецького осередку й один з найвизначніших українських художників епохи. У його доробку виділяється Жовківський іконостас (1697—1699 рр.), складові частини якого ілюструють увесь спектр майстерності Рутковича, передусім його дар колориста. Соковиті колористичні акорди, певна експресія кольорів — найважливіші чинники художньої виразності ікон цього майстра незалежно від того, чи буде це однофігурна композиція чи сюжетна сцена. Образне багатство його персонажів включає в себе і граціозно-вишуканий характер архангела Михаїла *(іл. 104, 105)* на дияконських дверях, і монументальну постать князя Володимира *(іл. 103)*, і складну просторову композицію «Христос і Марія Магдалина» *(іл. 106)* з того ж Жовківського іконостаса. Ця композиція чи не вперше вводиться Рутковичем у сюжетно-тематичний репертуар українського іконостаса.

Отже, іконостас як своєрідне явище української культури продовжує розвиватися, збагачуватись, хоч малярський компонент його структури має переважно традиційну основу. Це — намісний, святковий, деісусно-апостольський, пророчий ряди із «Розп'яттям» на завершенні. Іноді, як в Успенському чи П'ятницькому іконостасах, до них додається ще й страсний цикл, на який покладається функція попередніх монументальних ікон (Воздвиженська церква у Дрогобичі) або настінних розписів (церква св. Юра у Дрогобичі), що також містилися на північній стіні нави.

Однак у Жовківському іконостасі Івана Рутковича до звичних Господніх та Богородичних святкових сцен додані й інші епізоди євангельської історії, і всі ці ікони згруповані незвично у три яруси між намісним та апостольським рядами. А шість страсних композицій в оточенні різьби розміщені обабіч хреста у сцені «Розп'яття», що вінчає іконостас.

Загальна схема декотрих композицій («Христос і Марія Магдалина», «Прибивання до хреста») свідчать, що Руткович скористався гравюрами з лицевої Біблії Г. де Йоде (Антверпен, 1590-ті рр.), котра нарівні з так званою Біблією Піскатора нерідко була для українських художників XVII—XVIII ст. джерелом композиційних рішень. Однак українські малярі надають їм життєвої повноти, якої часто бракує суховато трактованим гравюрам голландських художників.

Жовківський іконостас дає уявлення і про здавна усталений іконографічний склад подібних ансамблів, і про ті нововведення, що їх привнесли митці XVII ст. Проте їх історична місія полягала

не стільки в іконографічних новаціях, скільки у принципово іншому трактуванні художнього образу, зовнішньо-візуальна оболонка якого могла й не дуже відступати від традиційної. Жовківська школа залишила класичні зразки такого мистецтва, прикметні тим, що вони виступають у двоєдиності малярства і різьби. Високопрофесійні майстри обидвох профілів працювали у Жовкві впродовж кількох десятиліть, отже, тут було належним чином поставлене навчання.

Впливу українських іконостасів зазнавало й мистецтво сусідніх народів. Можливо, структура розвинутого українського іконостаса сприяла остаточному формуванню архітектоніки білоруського іконостаса. На будові й принципах декору багатьох бароккових іконостасів у різних місцях Росії відчутна їх залежність від українських аналогів. Та й система рельєфного декору на фасаді католицької каплиці Боїмів у Львові, безперечно, виконана за зразком українського іконостаса, сама ж будівля каплиці об'ємно-просторовим рішенням подібна до українських церков. Серед іконостасів, які викликали захоплення і були об'єктами наслідування сучасників, Жовківський ансамбль займає помітне місце.

З Жовквою пов'язаний початок життєвого шляху ще одного видатного українського художника — Йова Кондзелевича (бл. 1667—після 24.V 1740), автора уславленого Богородчанського іконостаса (1698—1705 рр.). У ЛМУМ зберігається ще ряд його творів: фрагменти іконостаса (кінець 1680-х рр.) для церкви Білостоцького монастиря; вівтар (1696 р.) та іконостас для Загорівського монастиря (1722 р.), ікона «Розп'яття з пристоячими Марією та Іоанном» (1737 р.).

Йов Кондзелевич народився у Жовкві, де, можливо, оволодів першими мистецькими навиками, бо фрагменти іконостаса з Білостока мають певну спільність з малярством Галичини. Але формування його як митця відбулося на Волині, де він вже дев'ятнадцятирічним став іноком, а потім був ієромонахом Білостоцького монастиря (недалеко від Луцька). Малярство Волині сприяло подальшому вдосконаленню його таланту. Якщо раніше щодо цього робилися лише припущення, то тепер для таких тверджень вже є безперечні докази.

Ще недавно в науковій літературі були відомі поодинокі зразки волинського малярства, проте за останні 10—20 років музеї республіки зібрали чимало волинських ікон, планомірне вивчення яких лише починається і обіцяє багато цікавого. У колекціях Львова представлені зразки цієї малярської школи в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Маючи естетичну вартість як твори мистецтва, вони репрезентують ще й окремі малярські осередки Волині. Наприклад, у Львівській картинній галереї є ікони «Св. Василій Великий» і «Воздвиження Чесного Хреста» з майстерні так званого Волинського художника 1630 р. Його ж пензля ікона «Св. Георгій Змієборець», що датована цим роком, знаходиться у Волинському краєзнавчому музеї в Луцьку. Беручи до уваги переважаючу локалізацію творів цієї майстерні, можна припустити, що вона діяла десь поблизу сучасного міста Турійська, в околицях якого виявлено також кілька інших груп стилістично близьких ікон. Датування їх окреслюється від 1630 до 1750 р., що знову ж таки може свідчити про тривалу традицію іконописання в тій місцевості. До того ж Турійськ з давніх-давен був заселений православним людом.

Якщо ікони Волинського художника 1630 р. відзначаються графічністю, стриманим колоритом й архаїчністю типажів, то ікона «Св. Іоанн Милостивий» *(іл. 107—109)* (середина XVII ст.) з Бугрина (теперішня Ровенська область) має інші ознаки: малярське виявлення форми, соковиті кольори, далекі від аскетизму лики персонажів, передусім самого александрійського патріарха Іоанна Милостивого. У даному випадку безсумнівним є те, що така виразна малярська манера виконання властива мистецькій індивідуальності автора ікони.

Однак треба пам'ятати і про загальну тенденцію, пов'язану з посиленням в українській іконі другої половини XVII—XVIII ст. чисто малярських вартостей. Це помітно й на групі ікон, що походять з монастиря у Михнівці на Волинському Поліссі. Важливо, що на одній з ікон цієї майстерні («Св. Георгій Змієборець») *(іл. 110—111)* є дата «1683». Вона, таким чином, може бути орієнтиром при хронологічному визначенні інших ікон.

На цій іконі св. Георгія зображено лицарем у панцирі й шоломі з плюмажем. За його плечима розмаюється не традиційний плащ, а коричнево-червоний шарф, пов'язаний через плече. Лице моделюється тонкими лесувальними шарами олійної фарби. Об'ємно виліплено коня, що з жахом дивиться на дракона. Своєрідним осучасненням сюжету є знайомий художникові з життя багатий патриціанський одяг королівни. Різноколірні пір'їни плюмажа на шоломі святого, сріблястий блиск його панцира і кіноварна пляма туніки доповнюються на поземі першоплановою зеленню оливкового тону, яка на трохи горбкуватій місцевості поступово переходить у блакитнуватий відтінок основи міських укріплень. Вони вже більше нагадують реальні в'їзні брами до міста, тим паче, що праворуч від них на стіні видніються дві мініатюрні фігурки вартових.

У цей період Георгій Змієборець — один з найпопулярніших святих на Волині, а значна кількість його зображень свідчить і про те, що цей сюжет був особливо вдячним для втілення у ньому принципів мистецтва барокко. Динамічна поза коня у стрибку, бурхливий рух вершника, що перемагає потвору і рятує невинну жертву, використання для тла перспективного краєвиду — ось те, що вабило і малярів, і замовників у такому сюжеті. Усе це наочно ілюструвало боротьбу двох протилежних начал і тріумф добра над злом.

Однакові з автором композиції «Св. Георгій Змієборець» (1683 р.) набір фарб і технічні прийоми підготовки дошки бачимо в іншого художника, очевидно, провідного в творчому осередку. Високий мистецький рівень творів дає підставу виділити його з-поміж інших, умовно називаючи «Майстром ікон з Михнівки». У ЛМУМ зберігаються створені ним ікони «Св. Микола» *(іл. 112, 113)* та «Богородиця Одигітрія». Перша з них, що є характерним прикладом українського барокко, повторює композиційну схему гравюри Іннокентія Щирського «Св. Іоанн Златоуст». Нею скористалися також автори ікон XVIII ст.: «Св. Микола» з Національного музею у Перемишлі, «Св. Василій Великий» з церкви Турійська, «Св. Микола» з Ладомірової (Чехословаччина). Намальованій Майстром ікон з Михнівки «Богородиці Одигітрії» *(іл. 114)* властива ліричність, притаманна волинському малярству взагалі. Цей художній образ — одне з кращих творінь митця, хоч тут і допущена деяка компромісність композиційно-просторового рішення. Єдиними власне малярськими деталями ікони є лики і кисті рук персонажів. Трактовані досить об'ємно, вони сприймалися б контрастом до свого оточення, якби цей контраст не пом'якшував глибоко гравійований рослинний орнамент, симетричний на тлі й доволі вільний, але насичений на одязі. Пружні лінії стебел з листками й квітками, а на тлі — і з виноградом, їх дещо неспокійний ритм підхоплюється мальованими густими орнаментальними мотивами на смузі обрамлення, відтінюючи щасливе, з посмішкою, обличчя молодої матері. Як і в лику Христа, моделювання тонке, делікатне, здійснене по коричнево-оливковому санкирю ніжно-рожевим вохрінням, поверх якого — легкі білильні висвітлення на підборідді, носі, довкола очей та уст.

Ліричний лад «Богородиці Одигітрії» Майстра ікон з Михнівки близький до настроєвості творів Йова Кондзелевича, талант якого й розквітнув у середовищі таких волинських художників. Більше того, знайдена поблизу Турійська ікона («Св. Георгій Змієборець» з Боблів; зберігається у Волинському краєзнавчому музеї в Луцьку) підтверджує, що Йов Кондзелевич або навчався в її автора, або ж користувався творами цього художника, працюючи над згаданим вівтарем (1696 р.) та Богородчанським іконостасом.

З-поміж українських художників XVII—XVIII ст. Йов Кондзелевич виділяється яскраво індивідуальною мистецькою манерою, що забезпечує його творчій спадщині осібне місце в історії нашої культури. Звичайно, як художник він виростає з потужної течії українського національного мистецтва, збагаченої взаємоконтактами з іншими країнами, звичайно, в його іконах можна зауважити окремі штрихи регіонального малярства Волині, окремі впливи київської мистецької традиції, але усе це Кондзелевичем творчо переосмислено і все це не заступає виразної своєрідності його прийомів малювання та ідейно-естетичних позицій. Чимало оригінального для тогочасного українського малярства є і в іконографії Йова Кондзелевича: незвичний іконографічний тип «Нерукотворного образа», коли плат із зображенням лику Христа підтримують не ангели, а святі воїни

Федір Тирон і Федір Стратилат. Так само рідкісними для українського малярства є зображення святих Амвросія, Ігнатія, Августина, Ієроніма, Діонісія Ареопагіта, Пахомія Великого, блаженних Іова та Феодосія Скитських, Афанасія і Кирила Александрійських, або такі сюжети, як «Спокуса Адама і Єви», «Перемога Мойсея над Амаликом», «Мойсей проводить народ через море», «Яків, що благословляє синів» та ін. Ці образи і сюжети містяться на вівтарі (1696 р.), декотрі — на Богородчанському іконостасі.

Цей іконостас для прославленого колись православного монастиря Скиту Манявського у Прикарпатті — найвище досягнення Йова Кондзелевича. Такі образи, як архангел Гавриїл *(іл. 116, 117)* з дияконських врат іконостаса, найповніше втілюють ідеал художника і найкраще свідчать про високу майстерність, добру фахову підготовку і віртуозну вправність пензля. Лик архангела Гавриїла, що є генеалогічним продовженням зовнішності королівни з ікони «Св. Георгій Змієборець» з Боблів, належить до найпоетичніших і найбільш одухотворених образів українського мистецтва XVII—XVIII ст.

Тогочасне українське малярство відійшло від тої максимальної умовності зображення персонажа і його перебування у просторі й часі, властивої йому давніше. Звичайно, художники тепер охоче малюють, зображаючи євангельські події, архітектурні ландшафти рідного міста, інтер'єри міщанського житла, одяг сучасників, їх самих. Але ці привнесені епохою тенденції не надали малярству прозаїчного побутовізму, бо в своїй основі українська ікона залишається мистецтвом високодуховним. Довколишні аксесуари не заступають для художника головного — втілення в котромусь із небожителів тої чи іншої морально-етичної категорії, а в певному сюжеті — котроїсь із понадчасових, «вічних» істин. Особливо показова щодо цього творчість Йова Кондзелевича, художника з неповторним в українському малярстві індивідуальним стилем. Висока духовність променіє з його ікон, і вона узгоджується з особливостями манери, які дозволяють вважати доробок Кондзелевича компонентом мистецтва українського барокко. Для цього не конче шукати у нього композицій з бурхливими рухами постатей, театралізованих афектів, складних алегорій і символів, які у нас асоціюються із західноєвропейським барокко.

В цілому ж тогочасне українське малярство уникало цих ознак, не перестаючи при цьому бути мистецтвом барокко — якісно нового етапу української культури. А символіка й алегоричність закладені вже у самій природі мистецтва на релігійну тематику. Оскільки ж мистецтво барокко в його образотворчій сфері визначається передусім бажанням відтворити внутрішню динаміку людського характеру, багатогранність психологічного стану, змінність його нюансів і взаємозв'язок внутрішнього світу людини із зовнішнім середовищем, з природою, з всесвітом взагалі, то саме такі прояви цікавитимуть нас і в українському малярстві XVII—XVIII ст., незалежно від того, чи виступають вони зовнішньо активно чи стримано. І якщо у малярстві на Лівобережжі було більше руху, неспокою у формально-пластичному рішенні, то на правобережних землях (у першу чергу в Галичині) акцентується внутрішня динаміка художнього образу. Хоча, звісно, стилістика барокко віддзеркалювалася і в ускладненні композиційних рішень, і в збагаченні колористичної системи (активністю колірних відношень, ускладненням техніко-технологічних прийомів), і в контрастних протиставленнях як різних граней одного явища. По-новому трактуючи образ людини, художники намагаються показати не лише багатогранний у своїй високій духовності образ небожителя, а й складний і суперечливий характер земної людини. Прикладом такого сильного, хоч і негативного образу є Іуда в «Тайній вечері» з Богородчанського іконостаса Йова Кондзелевича. Дивлячись на цей образ, згадуємо слова Кирила Ставровецького (Транквіліона): «Чоловік є світло і тьма, небо і земля, ангел і звір». Цю сентенцію з його книги «Зерцало богослов'я» (Почаїв, 1618 р.) можна поставити епіграфом до бароккового трактування образу людини взагалі.

Провідні українські художники легко відтворювали тонкі душевні порухи персонажів своїх ікон, оскільки мали практику роботи над власне портретами. Опановували вони й інші жанри живопису. Адже близький до Ставропігії львівський маляр Євстафій ще 1647 р. возив на продаж до Молдавії не лише свої ікони, а й «ландшафти». До речі, сцена «Христос в Еммаусі» *(іл. 115)*

Кондзелевича поєднує в собі психологічно насичену сюжетну колізію і розкішно намальований літній краєвид, котрий і сам по собі є першорядним твором мистецтва. Впродовж XVII ст. подібні краєвиди, уже без золоченого тла замість неба, розміщувалися художниками у другорядних місцях іконостаса, найчастіше під великими іконами намісного ряду, як у Богородчанському іконостасі. Але у Загорівському іконостасі Кондзелевич подає на тлі краєвиду з високим небом уже й сюжети намісних ікон чи постаті апостольського ряду. Зображення апостолів Іоанна і Якова *(іл. 118)* розвиває бароккові тенденції у творчості художника, котрий тут відмовляється від золоченого тла і представляє монументалізовані постаті у складніших рухах.

Нема однозначних свідчень, що Кондзелевич малював світські портрети. Але портретна виразність персонажів його ікон виглядає цілком переконливою, і можна й припустити, що знайдений недалеко від Скиту Манявського портрет єрусалимського патріарха Якова *(іл. 119)* виконаний Кондзелевичем.

Українські малярі, працюючи як портретисти, враховували специфіку цього мистецького жанру і, порівняно з іконостасом, дещо видозмінювали малярські прийоми. Зрештою, подібний принцип спостерігався й давніше, коли прийоми рисунка, моделювання форми та й загального трактування небожителів певною мірою відрізняються від способу малювання земних персонажів (досить глянути на «Страшні суди», «Страсті»).

Видатним представником малярства українського барокко був Василь Петранович (бл. 1680 — 1759), який переосмислив традиції українського малярства з позицій художника нового часу. Бароккова експресія форми поєднується в його роботах з емоційною ліричністю образів *(іл. 120, 121)*. Можливо, Петранович побував за кордоном, де й здобув відповідну освіту, що розширило його світогляд, зорієнтувало в проблематиці європейського мистецтва, надавало гнучкості його індивідуальній малярській манері. Якщо раніше львівські маляри передусім виконували замовлення церкви й лише спорадично зверталися до світських жанрів мистецтва, то поле діяльності Петрановича, як придворного маляра Собєських, було широким. Та й малюючи іконостаси, уже більше сам майстер визначав характер вирішення того чи іншого образу.

Це проявилось не тільки в образному трактуванні ікон, а й у їхній іконографії: вона продовжує збагачуватись різними варіантами звичних сюжетів і новими іконографічними схемами. Набувають самостійного значення житійні сцени (наприклад, «Перенесення мощей св. Миколи», «Явління св. Миколи цареві Костянтину» та інші).

До речі, ікона «Явління св. Миколи...» *(іл. 126)* (перша половина XVIII ст.) з Голосковичів (недалеко Львова) варта уваги і як приклад трансформації графічного першозразка в малярстві. Композиційно вона майже до подробиць повторює гравюру Никодима Зубрицького з «Акафістів» (Львів, 1699 р.). Нічого дивного, що маляр взяв за взірець саме твір цього гравера, який був дуже активним і плідним. Ілюстровані ним книжки розповсюджувалися великими на той час тиражами на Україні і за її межами. Крім того, Зубрицький належить до художників, які працювали в різних містах України, сприяючи поширенню високих мистецько-естетичних ідеалів. Вони могли вбирати у свій творчий арсенал елементи художньої мови різних регіональних осередків українського мистецтва, тим самим зміцнюючи ті чинники, які єднали ці осередки і були спільними для загальноукраїнської культури.

Никодим Зубрицький виготовляв ілюстрації до книг, які виходили у друкарнях Унева, Львова, Києва, Чернігова. Отже, його творчість відігравала значну роль у поширенні на Україні гуманістичних ідей. Зауважимо, що графіка Зубрицького має риси зрілого барокко при збереженні генетично українського ліризму, то вона й була одним із каталізаторів остаточного утвердження принципів барокко в українському малярстві. Наприклад, змістовно-ідейною та формально-пластичною мовою відповідала цим принципам іконографія «Христос — виноградна лоза». І хоч ще Павло Алеппський бачив її серед стінописів Братського монастиря у Києві, її поширення на Україні в епоху барокко відбулося за посередництвом гравюр Никодима Зубрицького з «Служебника» (Львів, 1691 р.).

Важливо відзначити, що автор ікони «Явління св. Миколи...» з Голосковичів відчув суть ху-

дожньої мови Зубрицького і зумів адекватно відтворити її засобами малярства. Тут і видовжені пропорції людських постатей, і легке моделювання об'ємів, і делікатні колірні відношення, притаманні виражальним засобам Зубрицького (навіть зважаючи на те, що його твори — чорно-білі гравюри). Мабуть, ця ікона намальована у Львові кимось з художників, зв'язаних зі Ставропігією. Для її друкарні працював Зубрицький, книги з гравюрами якого виховували у людей розуміння бароккового мистецького образу, призвичаювали бачити євангельських персонажів очима самого художника.

Ікона «Зустріч Марії та Єлизавети» *(іл. 122, 123)* (середина XVIII ст.) з Сулимівки на Полтавщині (тепер — на Київщині) розвиває тенденцію, реалізовану в графіці Зубрицького, та й закладену в мистецтві українського барокко взагалі. З нечисленних у Львові зразків малярства Лівобережної України цей першокласний твір ілюструє його лінію розвитку та стан у середині XVIII ст. У цей час мистецтво переживало тут високий злет, увічнений у пам'ятках архітектури, скульптури, у грандіозних іконостасах, надзвичайно насичених пишною різьбою і малярством. Уявлення про них дає іконостас Преображенської церкви у Великих Сорочинцях на Полтавщині й окремі фрагменти інших ансамблів, зокрема ікона з Сулимівки. Якщо згадати гравюри Никодима Зубрицького, то й в них можна побачити подібні миловидні лики й високі постаті з плавними рухами, і в них персонажі нерідко перебувають посеред густих «кучерявих» дерев.

Інша ікона з Сулимівки — «Покрова» (1741 р.), що зберігається в Музеї українського образотворчого мистецтва УРСР у Києві, класичний приклад малярства барокко. З-поміж східноукраїнських ікон цього сюжету виділяється й «Покрова» *(іл. 124, 125)* (середина XVIII ст.) із збірки ЛМУМ. Її іконографія свідчить про плодотворні пошуки українських художників. І в минулі століття, використовуючи традиційні, візантійські за походженням іконографічні схеми, іконописці на Україні відхилялися від усталених норм у композиціях. Це було одним з тих ніби непомітних, але суттєвих моментів, які надають давньоукраїнському малярству чару неповторності, які гарантували йому життєздатність і постійний розвиток. Такої модифікації, пристосування її до мистецьких умов і потреб зазнала в XVII—XVIII ст. композиція «Покрова» у творчій практиці українських художників.

Варто згадати у зв'язку з цим чудову ікону середини XV ст. (Ровенський краєзнавчий музей) цього сюжету, виявлену у Річиці на Ровенщині. У більшості своїх рис її іконографія має ще давньоруське походження (у верхній половині на декоративній хмарі — класично стрункa постать Богородиці, над якою два ангели тримають покров, а вище справа — погрудне зображення благословляючого Христа; внизу посередині — Роман-псалмопівець, праворуч від нього — «лик пророків», а за ними — група людей з Андрієм юродивим; ліву половину композиції займає зображення своєрідної вежі — «палати», у нижній арці якої постаті Іоанна Златоуста, Григорія Богослова, Василія Великого та «лик мучеників», а у вікні другого яруса видно групу апостолів). Своєрідністю відзначається архітектурний фон цієї ікони. Ним є не стільки загальний обрис умовного триверхого храму, на тлі якого відбувається подія, скільки чотириярусна аркада за постаттю Богородиці. Подібних композиційних традицій дотримувався й Ілля Бродлакович у згаданій іконі (1646 р.).

В іконі «Покрова» з ЛМУМ інший підхід до трактування сцени: замість символіко-містичного характеру вона набуває життєстверджуючого звучання. В ній ускладнена композиція, різноманітні лінійні ритми, соковитий колорит і характерні квітково-орнаментальні мотиви, внутрішня рухливість персонажів і портретність рис у декотрих з них. Східноукраїнський варіант бароккового малярства більш динамічний у формально-пластичних ознаках, ніж його аналог з Правобережжя. Навіть п'ятипелюсткова конфігурація дошки, на якій намальована ікона, підхоплює той рух, що пронизує елементи композиції та емоційний світ персонажів.

Поки що важко однозначно назвати осередок з Лівобережної України, в якому була намальована ікона «Покрова», бо таких тут впродовж другої половини XVII — першої половини XVIII ст. було немало; відомий дослідник П. М. Жолтовський, крім Києва, називає Чернігів, Ніжин, Стародуб, Переяслав, Новгород-Сіверський та ін.

Основу львівських колекцій становлять передусім пам'ятки, що походять з Галичини. У барокковий іконопис другої половини XVIII ст. все більше проникають елементи класицизму, як це видно у «Введенні Марії в храм» *(іл. 127)* з околиць Львова. Архітектурні форми храму, в якому відбувається подія, мають вже риси класицизму та й персонажі (св. Захарія, Анна, Яким) потрактовані стриманіше, колорит в основному зведений до спокійного звучання.

Та все ж останні найзначніші досягнення львівського іконопису наприкінці XVIII ст. пов'язані з стилістикою барокко, а конкретніше — з творчістю Луки Долинського (бл. 1745—1824). Виходець з Білої Церкви на Київщині, він практично все творче життя провів у Галичині, багато працюючи для Львівської митрополії. Очевидно, саме для собору св. Юра у Львові була виконана велика композиція «Св. Георгій Змієборець», в якій традиції київської школи бароккового малярства поєднуються з досконало засвоєними нормами і технічними прийомами європейського мистецтва. Його впливи демонструє і полотно «Вигнання торгівців з храму» *(іл. 128, 129)*, і це зрозуміло, бо ж художник вчився у Відні. Очевидно, перед поїздкою туди він уже був вправним майстром, але під час перебування у Відні, одному з провідних тогочасних мистецьких центрів, відшліфувався його талант. Австрійське бароккове малярство зазнало відчутного впливу Італії, зокрема популярних у різних країнах венеціанських майстрів, і тому в таких святкових композиціях, як «Різдво Христове (Поклін пастухів)» *(іл. 130)* та «Стрітення» *(іл. 131)*, легко прочитуються типологічні ознаки, характерні для цієї течії європейської культури.

Разом з образом двох пророків у розкішному різьбленому обрамленні *(іл. 132)* ці композиції входили у виконаний в 1780-ті рр. іконостас неіснуючої тепер (залишилася тільки дзвіниця-вежа) Святодухівської церкви при греко-католицькій духовній семінарії. Це був лише один з численних подібних ансамблів роботи Луки Долинського і, судячи з мистецької вартості збережених фрагментів, належав до кращих здобутків художника.

Однак малярство такого напрямку практично вже майже цілком орієнтувалося на європейські зразки. Якщо Лука Долинський при створенні портретів (зокрема Данила Галицького, що зберігається у Кабінеті мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР) ще прагне врахувати національні традиції, то його малярство на релігійну тематику можна вважати останнім акордом класичного українського іконопису — мистецтва, що впродовж століть витворило чудові мистецько-духовні вартості, які є невід'ємним складником світової культури і якими багатий Львів. Без їх осягнення неможливо зрозуміти душі українського народу, вони сьогодні додають нам духовної сили, до них, як до чистого джерела, будуть припадати й наші потомки.

О. Ф. СИДОР

УКРАИНСКАЯ ЖИВОПИСЬ XIV—XVIII ВЕКОВ В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ ЛЬВОВА

РЕЗЮМЕ

На протяжении столетий украинские средневековые живописцы, продолжая традиции искусства Киевской Руси и Галицко-Волынского княжества, выработали свою, весьма свободную систему интерпретации устоявшихся иконографических канонов, унифицировавших и регламентировавших способ изображения евангельских, библейских и агиографических сюжетов, а также художественного образа в целом, включая цветовой строй и стилевые особенности. Связи с художественной культурой иных народов, в том числе восточных и южных славян, с Византией, Грецией, в частности Афоном, с художественной культурой западноевропейской сферы влияния нашли также в какой-то степени свое отражение в творчестве украинских художников.

Из черт, присущих украинской средневековой живописи, следует выделить прежде всего монументальную, лаконичную, обобщенную трактовку художественного образа, придающую ему одухотворенную приподнятость без излишней повествовательности и мелочной детализации, а также склонность к народной интерпретации при высоком профессиональном уровне произведений. В совокупности эти черты определили феномен украинской средневековой живописи, придали ей особую неугасимую свежесть и не допустили появления неприятных признаков застойных и упадочных процессов.

Следует отметить, что из богатого наследия прошлого на Украине, в сущности, сохранились только крохи, дающие возможность воссоздать до известной степени характер развития живописи в целом, ее направлений и течений. Остаются значительные проблемы, и полную картину развития украинской средневековой живописи все еще представить трудно. Имеющиеся памятники, связанные своим происхождением с Галичиной, позволяют некоторым образом ориентировочно реконструировать этапы развития украинской средневековой живописи в XIV—XVI вв. Однако сложность этого задания, между прочим, заключается и в том, что художники весьма редко оставляли подписи и даты на выполненных произведениях. Только изредка в XVI, чаще в XVII в. такие сведения появляются, но затем реже встречаются уже в XVIII в. В сохранившихся документальных материалах также не всегда зафиксировано, что, где, кем и когда было создано.

Следовательно, приходится прочитывать летопись украинской средневековой живописи, расшифровывая ее строки на основании отдельных памятников и их групп. Авторы, пытаясь максимально четко представить этапы и пути развития иконописи, привлекают из богатых собраний музеев и храмов Львова памятники, выразительные по своему художественному облику, интересные с разных точек зрения, но пока еще мало известные или совсем неизвестные.

Даже самые поверхностные наблюдения над украинской средневековой живописью, при сопоставлении с аналогичными памятниками иных народов, позволяют сделать вывод о ее своеобразной оригинальности и самобытности. Несмотря на наличие тех или иных аналогов, украинская средневековая живопись представляет национальную школу, отличающуюся комплексом своеобразных черт в стиле и иконографии, несколько меняющихся со временем, не позволяющих спутать украинскую икону с памятниками какой-либо иной национальной школы.

Украинской иконе присущ своеобразный стиль и система построения художественного образа, причем каждый период обнаруживает свои отли-

чия. Однако эта живопись отнюдь не развивалась изолированно от художественной культуры иных народов. В ее развитии ощутимо прослеживаются в той или иной степени взаимосвязи с творчеством других народов.

О непосредственных связях с византийской художественной культурой еще в период Галицко-Волынского княжества свидетельствует фрагмент «Менология» с изображением святцев (конец XII — начало XIII в.), обнаруженный на обороте иконы деисусного чина (конец XV — начало XVI в.) из Яворы.

В произведениях, относимых к XIV в., ощутимы, с одной стороны, архаизирующие традиции, восходящие к живописи Киевской Руси и, может быть, прежде всего Галицко-Волынского княжества (группа икон из Радружа и Вильшаницы конца XIV — начала XV в.). Но у некоторых из них эти традиции уже сочетаются с приемами и оттенками византийской живописи эпохи Палеологов («Архангел Михаил со деяниями» из Сторонной, «Сретение Господне» со сценами из жизни Марии и «Георгий Змееборец» из Станыли — все середины — второй половины XIV в.).

Одним из предполагаемых центров иконописи в то время условно считается Спасский монастырь вблизи Самбора. Очевидно, действовал такой же очаг и в Перемышле, где епископская кафедра являлась средоточием общественной и культурной жизни украинского населения. Сохранилось значительно больше произведений, созданных в XV в. По ним можно судить о существовании нескольких мастерских, действовавших главным образом на Бойковщине и Лемковщине, а также в районе бывшего Белзского княжества. Меньше всего в то время известно о Львове как художественном центре (икона «Богородица Одигитрия» из Красова).

В живописи этого времени заметны традиции XIV в., особенно в первой половине. Во второй половине века усиливается плоскостная и линейная трактовка форм с некоторым уклоном к декоративной каллиграфичности. Наряду с высокопрофессиональным уровнем выполнения появляется немало икон, созданных народными мастерами. Они, как правило, обычно примыкали к почти каждой ведущей мастерской. Заимствуя от их представителей творческие приемы, народные мастера применяли их в несколько упрощенном и вместе с тем более экспрессивном виде.

О высоком мастерстве авторов дошедших до нас произведений свидетельствуют памятники первой трети XV в.— фрагмент «Моления» из Ванивки и монументальная храмовая икона «Обнаружение и воздвижение креста со сценами из жизни Христа» из здвиженской монастырской церкви на Лемковщине. К этому кругу близки и мастера, создавшие иконы «Страшный Суд» из Мшанца и «Никола в житии» из Горлицы, «Рождество Богоматери» (вторая половина XV — начало XVI в.) из Новой Веси, представляющие различные творческие индивидуальности с так или иначе выраженным уклоном к народному творчеству.

Иконы из Радружа следует отнести к отдельной группе памятников, представляющих так называемое архаизирующее направление. В некоторых произведениях рубежа XV—XVI вв. наблюдается проникновение готизирующих тенденций. Наиболее яркий пример — иконы «Георгий и Параскева» из Корчина и «Георгий Змееборец» (первая половина XV в.) из Ступницы.

На памятниках XVI в. еще заметно влияние традиций византийского искусства. В произведениях украинской средневековой живописи первой половины этого века наблюдается интенсификация цвета, усиление графической основы. Постепенно активизируются белильные высветления в моделировании форм, появляются попытки противопоставления света и тени. Цветовой фон (преимущественно охряный) постепенно заменяется золоченым либо серебряным, тонированным под золото. Около середины века вводится орнаментальный декор — графический либо рельефный. Во второй половине века палитра заметно светлеет, доминирует цветовая гамма народной тональности с преобладанием белого, голубого и коралового цветов. В живописи этого периода значительную роль играют активные белильные высветления с тональными переходами к основному цвету. Пробуждается интерес к рельефному горному пейзажу («Преображение», 1580 г., из Яблунива; «Страсти Христовы», 1593 г., из Великого).

К этому времени ведущим художественным центром Украины, по-видимому, становится Львов, где проживала целая плеяда художников-живо-

писцев, среди которых — Лаврентий Пухала, друг Ивана Федорова. К нему первопечатник отдал учиться своего помощника Гриня из Заблудова. Исследователи предполагают, что икона «Деисус с апостольским чином» (1570-е гг.) из Наконечного принадлежит кисти Л. Пухалы.

Многие художники работали в Перемышле («Рождество Христово», середина XVI в., из Трушевич; иконостас из Поляны и др.). Средоточием художественной жизни, вероятно, продолжал оставаться Спасский монастырь либо Самбор («Поклонение волхвов», середина XVI в., из Бусовиска). Несколько обособленно представляется творчество Димитрия, мастера икон 1560-х гг. из Долины, в которых весьма определенно выражена связь с традициями греческой, точнее афонской, живописи поствизантийского периода («Рождество Богородицы», «Страшный суд»).

Живопись XVII—XVIII вв. составляет особый этап в истории искусства Украины. Развивая тенденции предыдущих столетий, художники, однако, не остаются эпигонами своих предшественников. Во многом сохраняя эстетически-изобразительную систему искусства византийского культурного ареала, украинские иконописцы обогатили ее новым мировосприятием, отдельными выразительными и технико-технологическими приемами западноевропейской живописи. Результатом этого интенсивного процесса и было появление феномена украинской ренессансной и барочной иконописи, где органически воедино сплелись древние иконографические предписания и гуманистические тенденции нового времени, где вневременные общечеловеческие морально-этические категории воплощены в национально-своеобразную образно-пластическую форму.

Хотя ощутимые качественные изменения древнеукраинской живописи в сторону освоения ею ренессансных тенденций наблюдаются уже с середины XVI в., об их преобладании наглядно свидетельствует иконопись первой половины XVII в. В настоящее время именно во Львове хранятся выдающиеся ее памятники, причем не только отдельные иконы, но и стилистически однородные их группы, в том числе и такой уникальный ансамбль, как иконостас Пятницкой церкви (1645 г.). В значительной степени сохранился и созданный во Львове иконостас Успенской церкви (конец 1620-х гг.), авторами которого были выдающиеся мастера той эпохи Федор Сенькович и его наследник Николай Петрахнович. Дошедшие до наших дней их произведения — свидетельство высокого уровня украинской живописи первой половины XVII в. во Львове — крупнейшем в то время культурном центре Украины, оказывавшем влияние на развитие живописи не только близлежащих художественных мастерских, но и более отдаленных очагов иконописи. Находящиеся ныне во львовских собраниях иконы первой половины XVII в. были выявлены в различных регионах Галичины и Волыни. Это убедительно подтверждает значительный расцвет украинской живописи, на фоне которого логично воспринимается появление мастеров такого масштаба, как Федор Сенькович и Николай Петрахнович.

Воспроизводимые в книге иконы дают наглядное представление о том, что ренессансными тенденциями в то время была охвачена вся украинская живопись — и ее профессиональное течение, и искусство менее искушенных художников, близких к народным мастерам. Убеждают в этом иконы «Страсти Христовы» (1620 г.) из Раделич и «Сошествие в ад» (1631 г.) из Лисинич — с одной стороны, праздничные сцены иконостаса из Малнова и «Василий Великий, крестящий Русь» — с другой. Кроме того, «Сошествие в ад» и «Иоанн Богослов с житийными сценами» из Кагуева являются, по-видимому, произведениями львовских живописцев — современников Федора Сеньковича.

Наряду со Львовом в середине — второй половине XVII в. получают известность и другие центры живописи. Сегодня можно с уверенностью говорить об их существовании в г. Судовая Вишня, откуда происходит икона «Положение во гроб»; в г. Жовкве (ныне — г. Нестеров), где создано такое интересное произведение, как «Рождество Христово»; на севере нынешней Ивано-Франковской области («Архангел Михаил с деяниями» из Войнилова и «Благовещение» из Долины).

Кроме активности большого числа центров иконописи, середина XVII ст. на Украине отмечена прежде всего становлением стиля барокко в живописи. Создавая художественный образ, художники все больше внимания уделяют отражению внутреннего мира персонажей, его психоло-

гического богатства. Стремление запечатлеть внутреннюю динамику художественного образа влечет за собой и формально-пластические изменения: усложнение композиционных построений, обогащение колористической системы, освоение технологии масляной живописи, которую украинские художники нередко умело совмещали с традиционными приемами темперной живописи.

Распространение гуманистических идей, рост самосознания отдельного индивидуума приводят к тому, что художники все чаще отказываются от прежней цеховой обезличенной анонимности искусства. Утверждая свое достоинство и новое понимание роли своих творений, они нередко ставят подписи на созданных ими иконах. Сами же украинские иконы XVII—XVIII вв., неизменно сохраняя одухотворенность и душевную чистоту образов, содержат в себе многие элементы светских жанров искусства — портрета, пейзажа, натюрморта. Одним из факторов художественной жизни этого периода является взаимовлияние живописи и украинской графики, которая переживает времена расцвета.

Среди художественных центров большое значение приобретает Жовква, где сформировалась своеобразная школа украинского искусства и где активно работали резчики по дереву и живописцы. Среди последних наиболее значительный — Иван Руткович, виднейший представитель украинской живописи второй половины XVII в., чье творчество достаточно полно представлено во Львовском музее украинского искусства.

Младшим его современником был Иов Кондзелевич, живопись которого также составляет одну из вершин украинской культуры эпохи барокко. Как творческая индивидуальность, Иов Кондзелевич окончательно сформировался на Волыни. Иконы работавшего одновременно с Кондзелевичем волынского художника, так называемого Мастера икон из Михновки («Богоматерь Одигитрия»), отличаются свойственной для живописи этого региона лиричностью образов и тонким мастерством исполнения. Созданный его коллегой по мастерской «Св. Георгий Змееборец» (1683 г.) — характерный пример живописи барокко на Волыни, несколько отличающейся по своему характеру от восточноукраинской барочной живописи с ее пышной декоративностью и своеобразным пафосом, динамикой («Покров», XVIII в.).

Современником Кондзелевича в Галичине был и Василий Петранович — один из ведущих художников украинского барокко, последняя вспышка которого во Львове связана с именем Луки Долинского. Его произведения можно ставить в один ряд с картинами современных ему мастеров Европы. Творчество Долинского завершает классический период украинской иконописи, искусства, без знакомства с которым невозможно постичь души украинского народа, искусства, которое создало и оставило нам неувядающие эстетические ценности.

The Heritage of Ages

UKRAINIAN PAINTING OF THE 14th — 18th CENTURIES IN MUSEUM COLLECTIONS OF LVIV

SUMMARY

For the space of centuries Ukrainian medieval painters, carrying on the artistic traditions of Kievan Rus and the Galich-Volhynian Principality, elaborated their own, quite easy, interpretation system of the established iconographic canons that had unified and regulated the manner of representing evangelic, biblical and hagiographic subjects, as well as the artistic imagery on the whole, colour schemes and stylistis devices included. Artistic and cultural links with other peoples, including Eastern and Southern Slavs, with Byzantium, Greece, and with Athos in particular, ties with the artistic culture of West-European sphere of influence, have had, to some extent, their impact upon the artistic endeavour of Ukrainian painters.

The most distinctive features inherent in Ukrainian medieval painting are: monumental and laconically crystallized treatment of the image, which serves to endow the latter with spiritual elation, this being achieved without resorting to unwarranted narrativeness and minuteness; a distinct bias towards folk art, with works retaining high proficiency. In total, these features have determined the phenomenon of Ukrainian medieval painting, imbued with peculiar unfading freshness and immune against any uninviting indications of stagnant or decadent processes.

It should be noted that in Ukraine, as a matter of fact, only fragments have survived out of the rich heritage of the past. Nevertheless, they help restore, to a certain extent, the trends, movements and schools characterising the development of painting as a whole. There are too many gaps, however, to receive a comprehensive picture of the development of Ukrainian medieval painting. The available relics, associated by their origin with Galicia, allow of restoring, at least as a rough guide, the stages of development of Ukrainian medieval painting of the 14th — 16th centuries. The problem is complicated by the fact that the painters very seldom left their signatures or dates on the works they had executed. Only sometimes in the 16th, more freduently in the 17th and less frequently in the 18th centuries such information was recorded. Neither the available documentary materials may always contain records of what, where, by whom and when was created.

For that reason, while perusing the annals of Ukrainian medieval painting one has to decipher its paragraphs on the grounds of separate surviving works or their groups. Striving for the most accurate presentation of stages and ways of the development of panel-painting, the authors make use of those relics from rich collections of Lviv museums and churches, which seem to be attractive by their artistic aspect and interesting from different points of view, but known very little so far if known at all.

Even most perfunctory observation of Ukrainian medieval painting and its comparison with the analogous monuments of other peoples gives authority to infer its distinctive and unique originality. Though it has its analoques, Ukrainian medieval painting represents its own national school notable for a complex of distinctive stylistic and iconographic peculiarities, somewhat changeable in course of time, but admitting no mistaking of the Ukrainian icon for a similar relic of some other national school.

The Ukrainian icon is characterized by its distinctive style and its own artistic formula for imagery delineation, with every period displaying its own peculiarities. This painting, however, has never developed apart from artistic cultures of other peoples. A certain effect of mutual links

between the Ukrainian people and other peoples in their artistic endeavour can easily be traced in Ukrainian painting.

Direct contacts with the Bysantine artistic culture, as early as the times of the Galich-Volhynian Principality, are manifested by the fragment of "Menology" with the effigy of a church calendar (Late 12th and early 13th centuries) discovered on the reverse of the deesis tier (late 15th and early 16th centuries) from Yavora.

In the works that are believed to date from the 14th century one can trace the archaistic traditions going as far back as to Kievan Rus painting and, most likely, to that of Galich-Volhynian Principality (a group of icons from Radruzh and Vilshanitsia, of late 14th and early 15th centuries). In some of them, however, these traditions conform with the devices and colouring of Byzantine painting of the times of the Palaeologus Dynasty ("Archangel Michael with Scenes of His Good Deeds" from Storonna, "The Purification of the Blessed Virgin Mary" with scenes from her life and "St. George the Dragon Slayer" from Stanylia — all of the middle and the second half of the 14th century).

The Saviour's Monastery near Sambir is assumed to have been a centre of icon-painting at that time. An identical centre must have been functioning in Peremyshl where the episcopal pulpit was a focus of all social and cultural life of the Ukrainian population. Among the works that have come down to us, those created in the 15th century are much more numerous. They testify to the existence of several workshops active in Boiky Land and Lemky Land, as well as in the region of the former Belz Principality. Least of all is khown about Lviv as a cultural centre of that time (icon "The Virgin Hodegetria" from Krasiv).

Painting of the 15th century, especially of its first half, bears the marks of the 14th-century traditions. The second half of the century shows an increasing tendency to flat and linear treatment of forms with a bias to ornamental calligraphicality. Parallel with highly artistic icons, there appeared nearly as many of those executed by folk masters. They usually affiliated to almost every leading workshop. Borrowing from their representatives the artistic devices, the folk masters applied them in somewhat simplified and, at the same time, more, expressive way.

High artistry of the masters, whose works have come down to us, is quite apparent in the paintings dating from the first third of the 15th century — a fragment of "The Public Prayer" from the village of Vanivka and a monumental church panel "The Exaltation of the Holy Gross with Scenes from Christ's Life" from the monastic church in the village of Zdvyzheń, Lemky Land. The icons "The Day of Judgement" from Mshanets, "St. Nicholas and Scenes from His Life" from Horlytsi, "The Nativity of the Virgin" (second half of the 15th and beginning of the 16th centuries) from Nowa Wieś were painted by masters, close to the same group of artists and representing different artistic individualities, some way or other, tending toward popular art.

The icons from Radruzh ought to be attributed to a separate group of works representing the so-called archaistic trend. Some works, executed at the crossing of the 15th and 16th centuries, exhibit traces of Gothic tendencies. Most exemplary in this respect are the icons "St. George and St. Paraskeva" from Korchyn and "St. George the Dragon Slayer" (first half of the 15th century) from Stupnytsi. The 16th-century works still bear an appreciable impact of the Bysantine tradition. Ukrainian medieval paintings of the first half of the century show an intensification of colour schemes and graphic design, a more profuse application of whiting in the fashioning of forms, attempts to contrast light and shade. The colour background (chiefly ochre) is gradually changing over to either gilded or silvery, tinged in imitation gold. Closer to the middle of the century, ornamental décor — in graphic or relief shape — is introduced. In the second half of the century, the palette is noticeably brightening, with the colour-range based on the popular key, white, blue and coral predominating. Painting of this period is characterised by intensive use of whiting to bleach the tones evolving toward primary colours. The rising interest in relief, mountain scenery is observed in "The Transfiguration" (1580, from Yabluniv) and "Christ's Passion" (1593, from Velyke).

By that time, Lviv apparently turns into Ukraine's leading artistic centre, with a full galaxy of

painters living in it. Lavrenti Pukhala, a friend of Ivan Fedorov, was one of them. It was to him that the first printer's assistant Hryń, from Zabludiv, was sent to serve his apprenticeship. Researchers assume the icon "Deesis Tier with the Apostles" (1570 c.), from the village of Nakonechne, to be by Pukhala's hand.

There were many painters working in Peremyshl ("The Nativity", mid-16th c., from the village of Trushevychi; iconostasis from Poliana, etc.). Either the Saviour's Monastery or the town of Sambir persisted in being the focus of artistic life in Boilky Land ("The Adoration of the Magi", mid-16th c., from Busovysko). The artistic endeavour of Dmytro, a master of icons in the 1560s, from Dolyna, seems to hold slightly apart. His icons quite evidently manifest connection with the traditions of Greek or, to be more precise, of Athos painting of the post-Bysantine period ("The Nativity of the Virgin", "The Day of Judgement").

The 17th — 18th-centuries painting constitutes a special stage in the history of Ukraine's art. Further developing the tendencies of previous centuries, the artists, however, do not imitate their predecessors. Keeping, to a large extent, to the pictorial aesthetics of the Bysantine cultural area, Ukrainian icon-painters added to it their new attitudes, introduced some graphic methods and techniques characteristic of West-European painting. This intensive process resulted in the emergence of the phenomenon of the Ukrainian renaissant and baroque panel-painting, which harmoiously brought together the ancient iconographic standards and humanistic tendencies of the new time, and in which the timeless ordinary moral standards were incarnated in nationally-coloured plastic imagery.

Though most appreciable qualitative changes in old Ukrainian painting in terms of assimilating renaissant traditions have been observed since as early as the mid-16th century, their predominance is clearly manifested in panel-painting of the first half of the 17th century. Today, it is just in Lviv that the remarkable monuments of the time survive. They comprise both separate icons and their stylistically homogenous groups, including an extremely unique ensemble: the iconostasis of the St. Paraskeva Piatnytsia Church (1645). Well preserved for the most part is the iconostasis of the Assumption Church (late 1620s), executed in Lviv by eminent masters of the time — Fedir Senkovych and his successor Mykola Petrakhnovych. Those of their works that have come down to this day are indicative of a high standard of Ukrainian painting of the first half of the 17th century in Lviv, then Ukraine's major cultural centre exerting influence on painting development not only in the near-by workshops, but also in rather distant seats of panel-painting. The icons of the first half of the 17th century, now available in Lviv collections, have been found in different regions of Galicia and Volhynia. This testifies to a significant flowering of Ukrainian painting, which logically accounts for the appearance of such great masters as Fedir Senkovych and Mykola Petrakhnovych.

The icons reproduced in the book clearly show that the renaissant tendencies reigning at the time enveloped all Ukrainian painting — both its professional trend and less sophisticated artists congenial to popular masters. Indicative of this are the icons "Christ's Passion" (1620) from Radelychi and „The Descent to the Underworld" (1631) from Lysynychi — on the one hand, and festival tiers of the iconostasis from Malniv and "Basil the Great Christening Rus", on the other hand. Furthermore, "The Descent to the Underworld" and "St. John the Theologian with Scenes of His Life" from Kahuyiv were apparently painted by Lviv artists, contemporaries of Fedir Senkovych.

In the middle and the second half of the 17th century, parallel with Lviv, other centres of painting were gaining good repute. Today one can be quite confident of their existence in the town of Sudova Vyshnia, whence the icon "The Entombment" is come, in the town of Zhovkva (now Nesteriv), where such an interesting work of art as "The Nativity" is created; in the north of today's Ivano-Frankivsk Region ("Archangel Michael with Scenes of His Good Deeds" from the village of Voynyliv and "The Annunciation" from the town of Dolyna).

Besides the activity of quite a number of panel-painting centres, the mid-17th century in Ukraine is, first and foremost, marked by the establishment of baroque in painting. In their imagery, the icon-painters begin to attach more importance to repre-

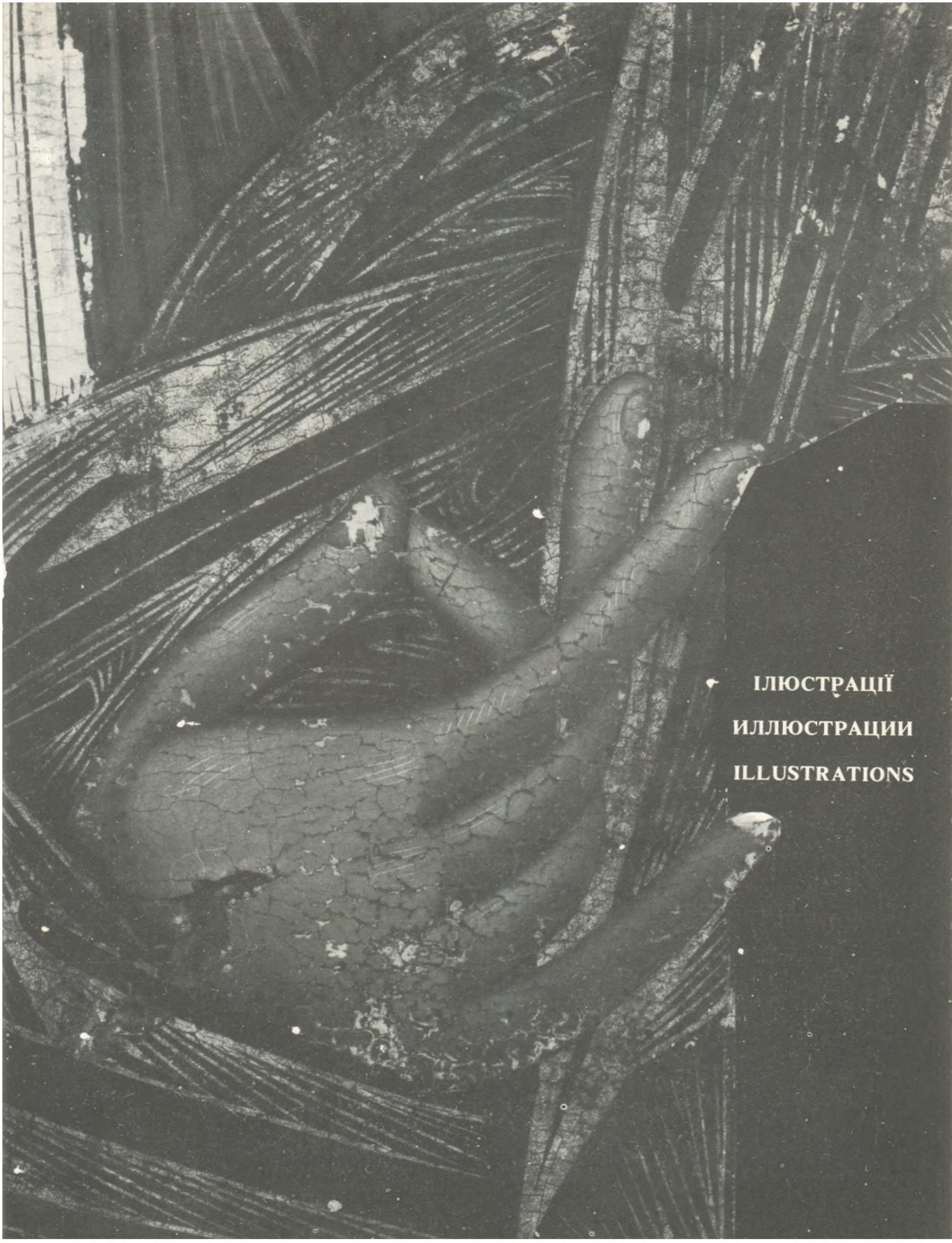
senting the inward life of the personages, their psychologic wealth. Aspiration for incarnating the inner dynamics of the character entails changes in forms and plastic techniques: complication of design, enrichment of colour schemes, mastering of oil-painting which was often aptly combined, by Ukrainian painters, with the traditional distemper techniques.

Dissemination of humanistic ideas, and the growing self-awareness of the individual result in the painters' more frequent refusal from the previous guild crafts that forwarded anonymous art deprived of individiality. Asserting their dignity and new comprehension of the importance of their works, they now often affix their signatures to the icons they created. As regards the Ukrainian icons of the 17th and 18th centuries, they invariably retain spirituality and purity of the characters, contain many features of secular genres of art — portrait, landscape and still-life painting. The artistic life of the period is characterized by mutual enrichment of painting and Ukrainian graphic art, flowering at the time.

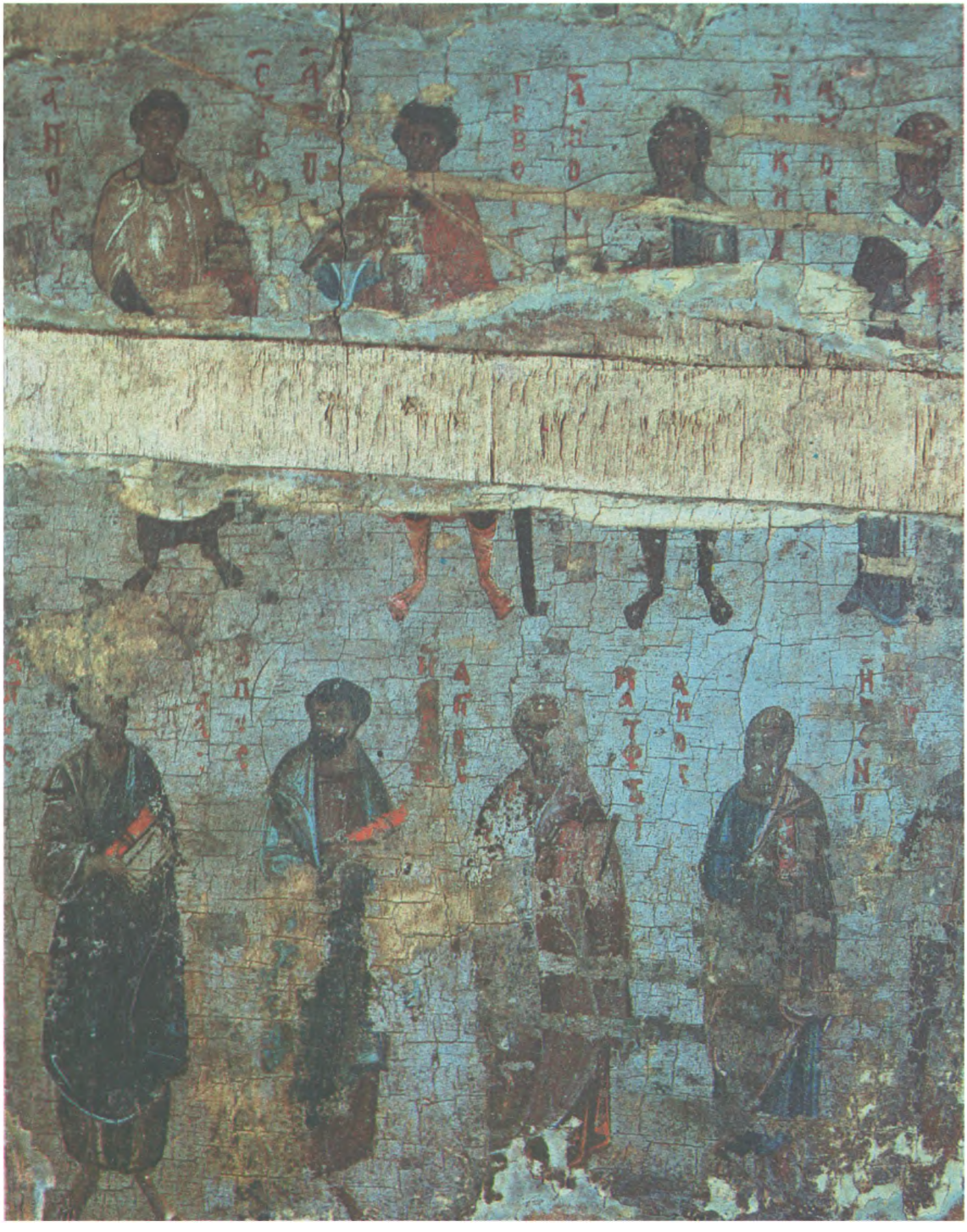
Among the art centres acquiring importance is Zhovkva, where a distinct school of Ukrainian art took shape and where especially active were carvers in wood and various painters. The most distinguished among them was Ivan Rutkovych, a very prominent representative of Ukrainian painting of the second half of the 17th century, whose artistic endeavour is presented, fully enough, in the Lviv Museum of Ukrainian Art.

His junior contemporary was Iov Kondzelevych, whose painting is one of the peaks of Ukrainian baroque culture. As an artistic individuality, Iov Kondzelevych was finally formed in Volhynia. The icons by the Volhynian artist, who worked simultaneously with Kondzelevych and was known as Master of Icons from Mykhnivka ("The Virgin Hodegetria"), are notable for subtle workmanship and lyricism of the imagery, peculiar to the painting of the region. "St. George the Dragon Slayer" (1683), executed by the Master's workshop colleague, is a typical example of baroque painting in Volhynia, somewhat different by its nature from East-Ukrainian baroque painting with its magnificent ornamentalism, peculiar pathos and dynamics ("The Intercession of the Holy Virgin", 18th century).

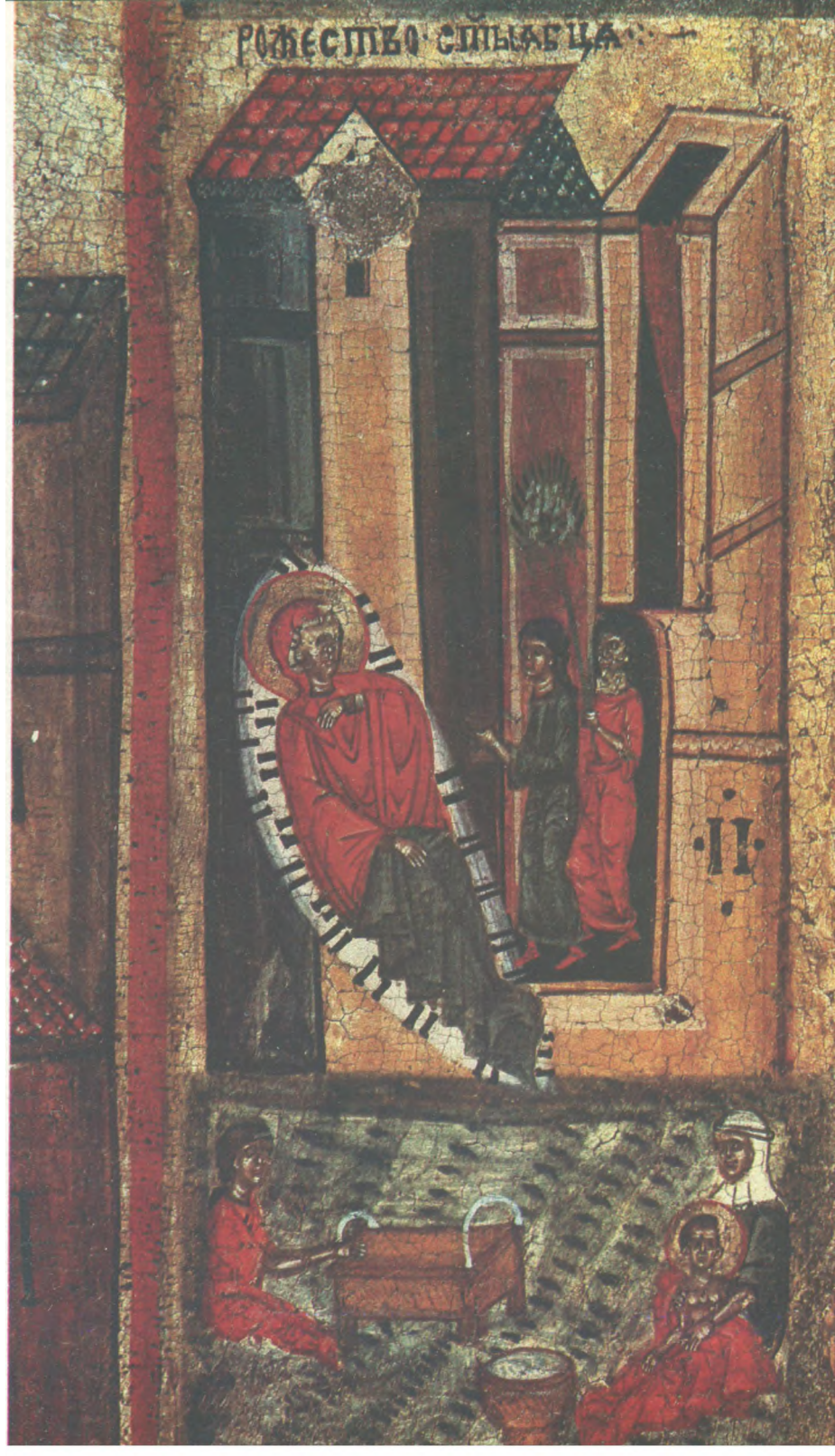
In Galicia, a contemporary of Kondzelevych was Vasyl Petranovych, a leading artist of Ukrainian baroque, the last splash of which in Lviv is associated with the name of Luka Dolynsky. His works can be placed in one row with the paintings by European masters belonging to the same time. Dolynsky's artistic endeavour crowns the classical period of Ukrainian panel-painting, the art, which, if ignored, would never make it possible to perceive the soul of the Ukrainian people, the art that has created and left for the posterity the unfading aesthetic values.



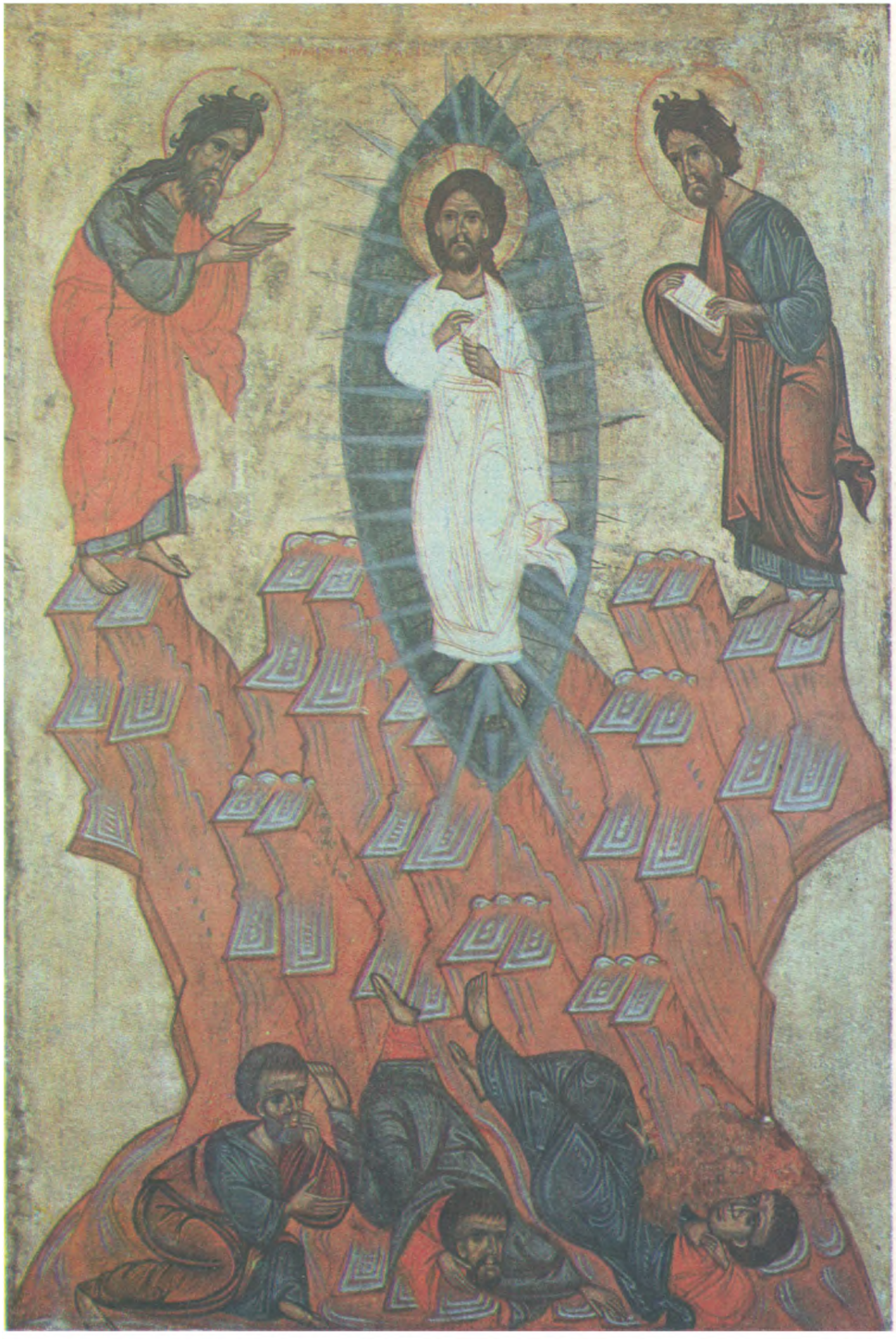
ІЛЮСТРАЦІЇ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
ILLUSTRATIONS



5 6



СТИЙ
НИКОЛА



СТЫ
ПЕТРЪ

ΙΩ
ΙΣ
ΧΣ

ЕВГА
ПАВЕЛЬ
ІѠА
МОУСЕ

ІС ХС
КРАТОРЪ

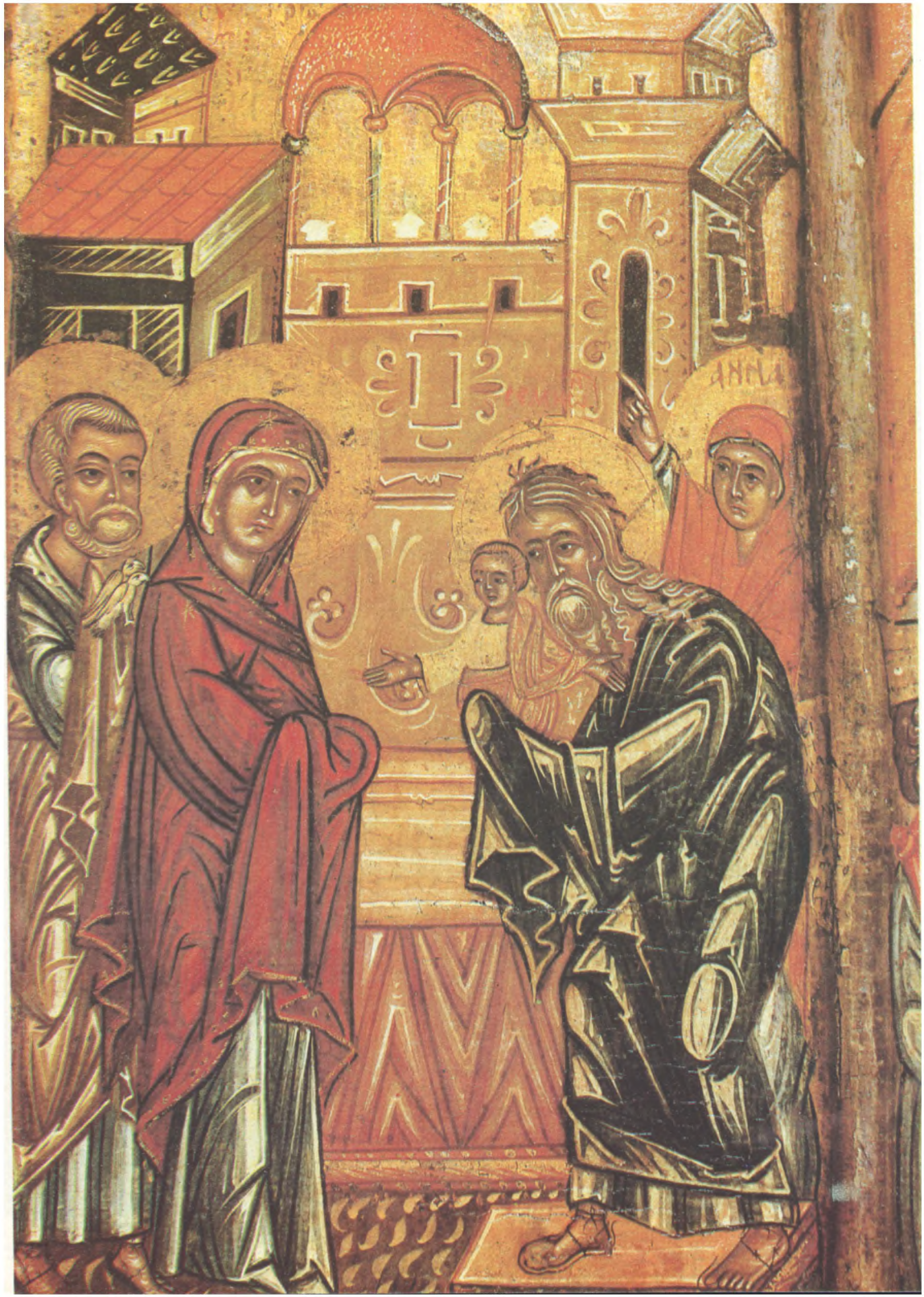
ΜΡΘΥ
ΙΣ ΧΣ

23 24

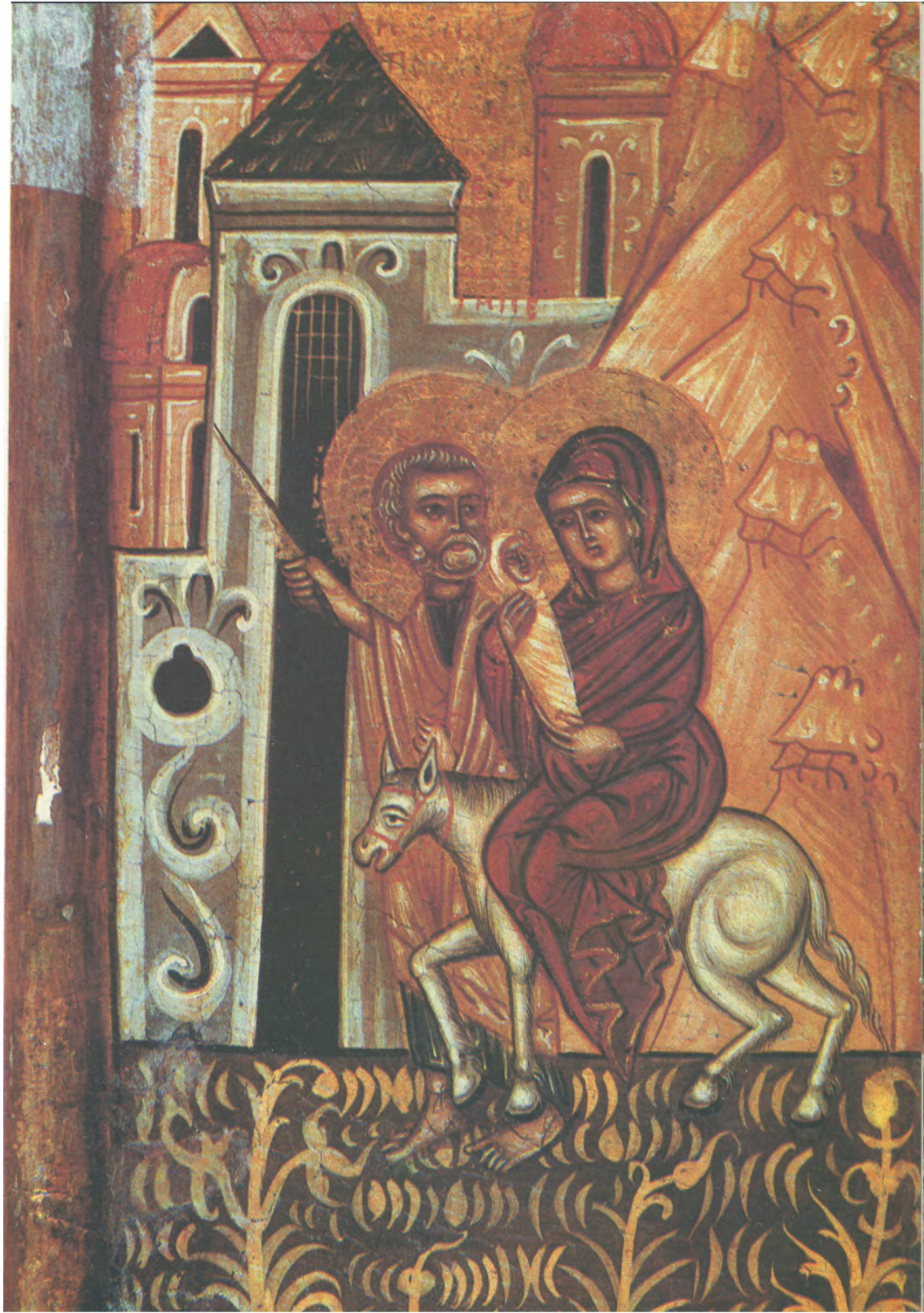
IC
XC

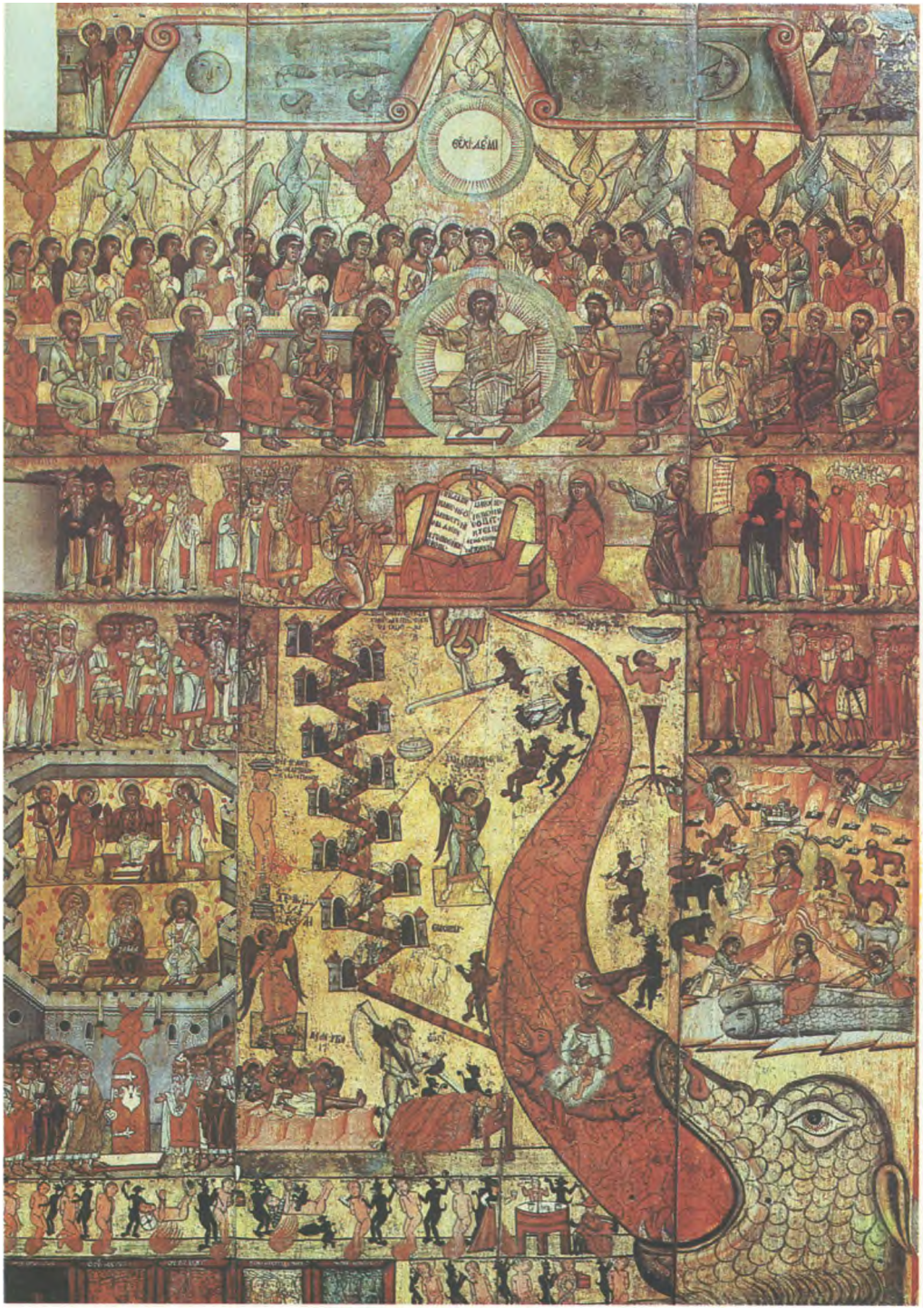
27 28

31 32

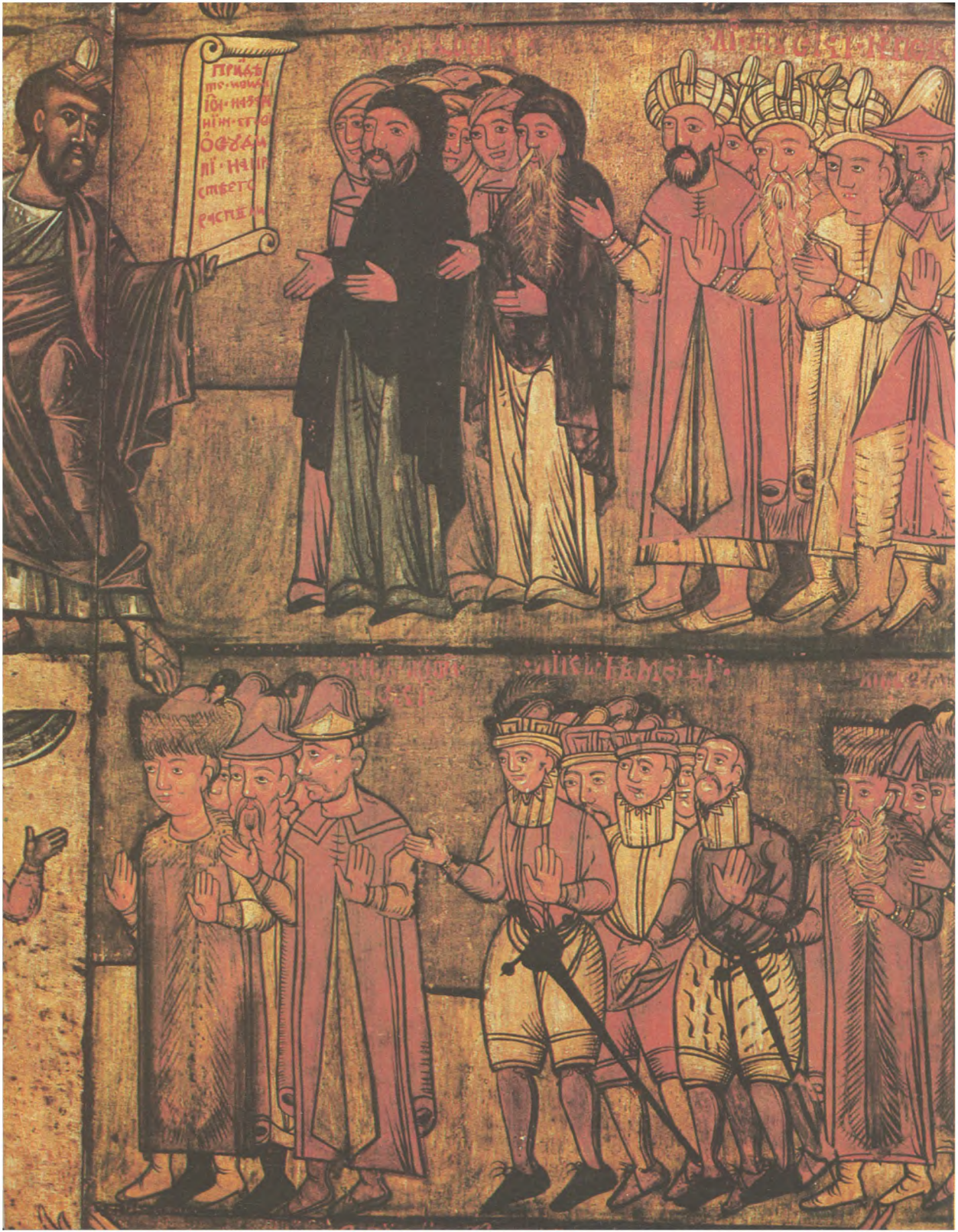


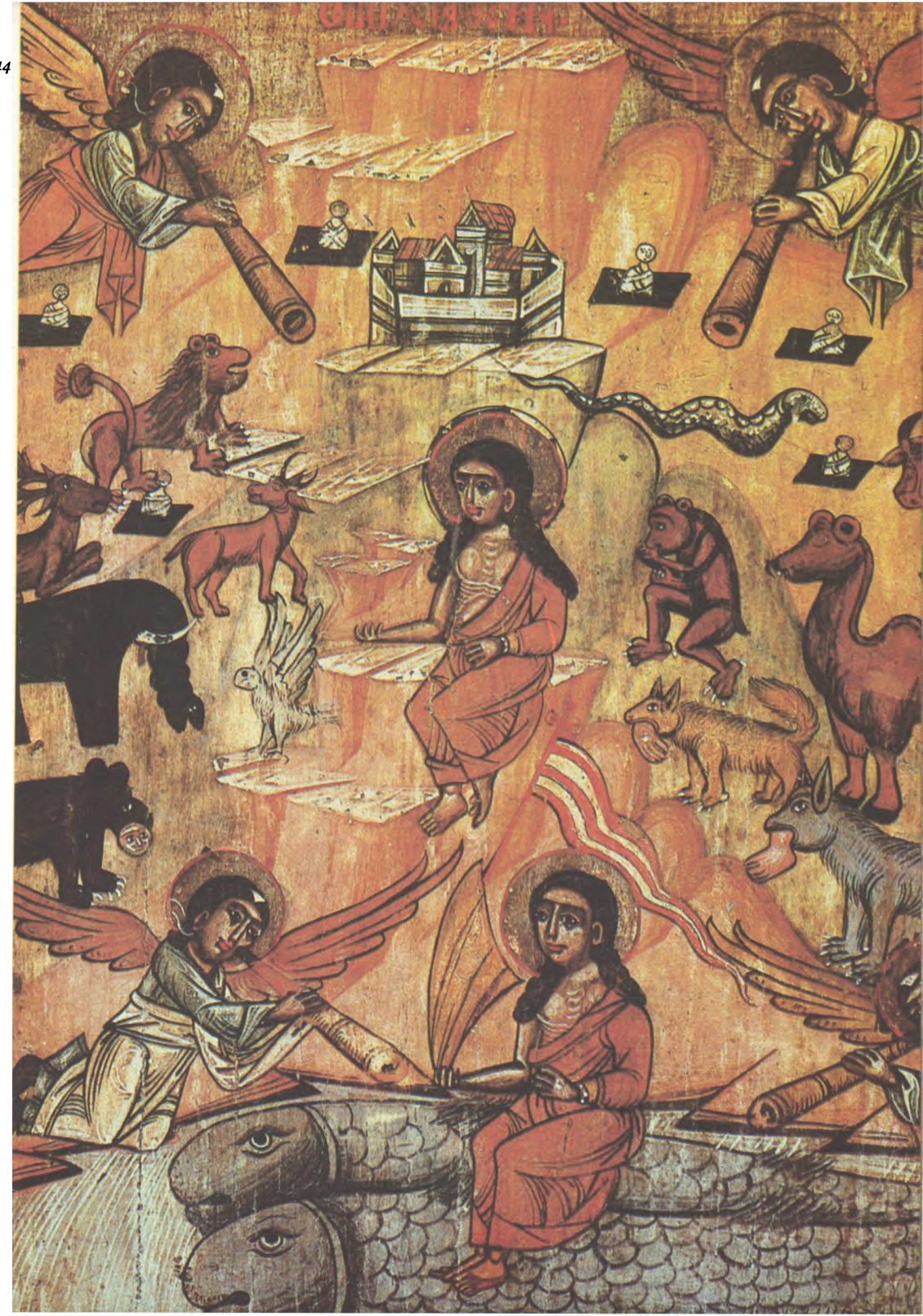
35 36

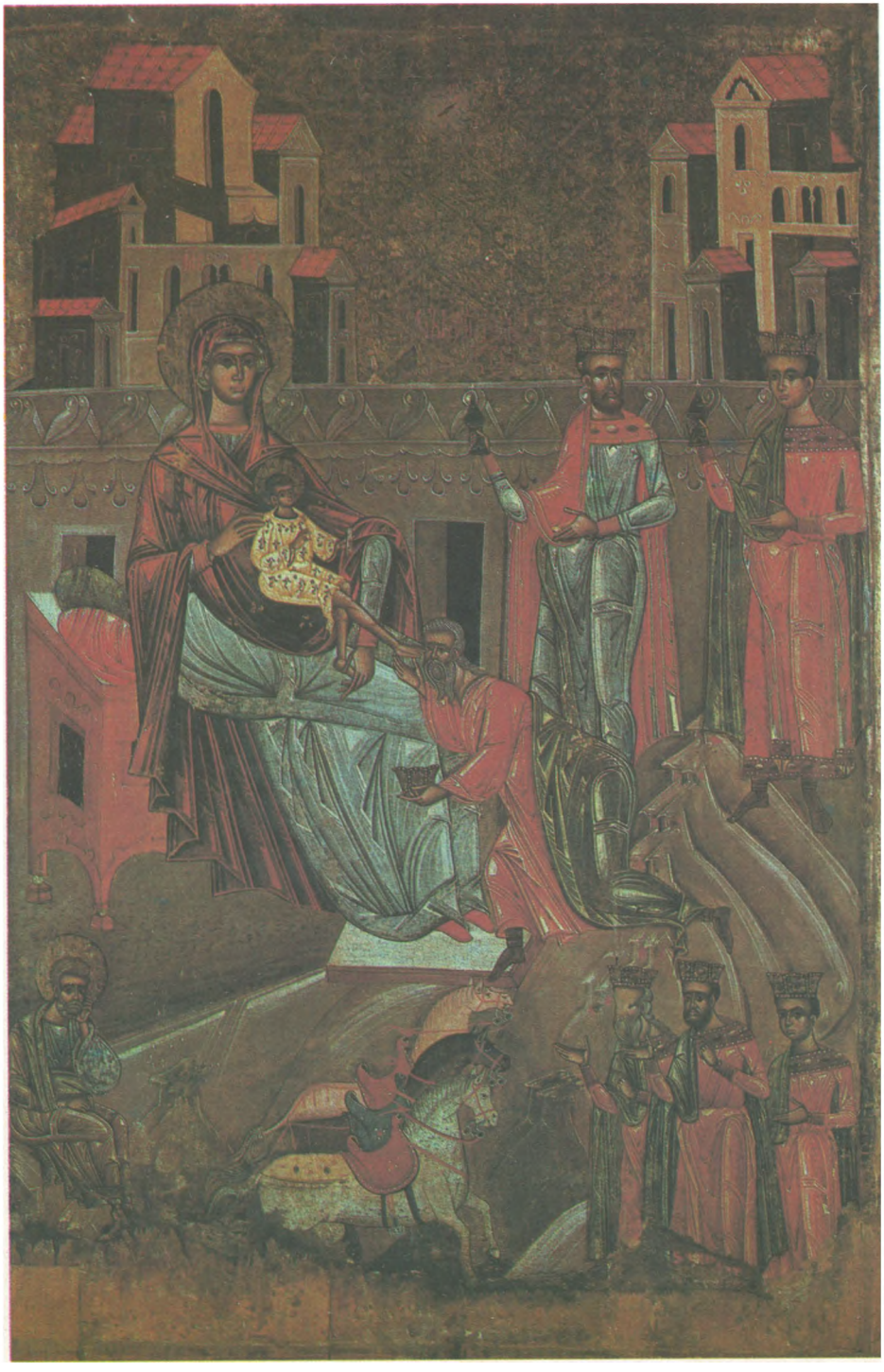


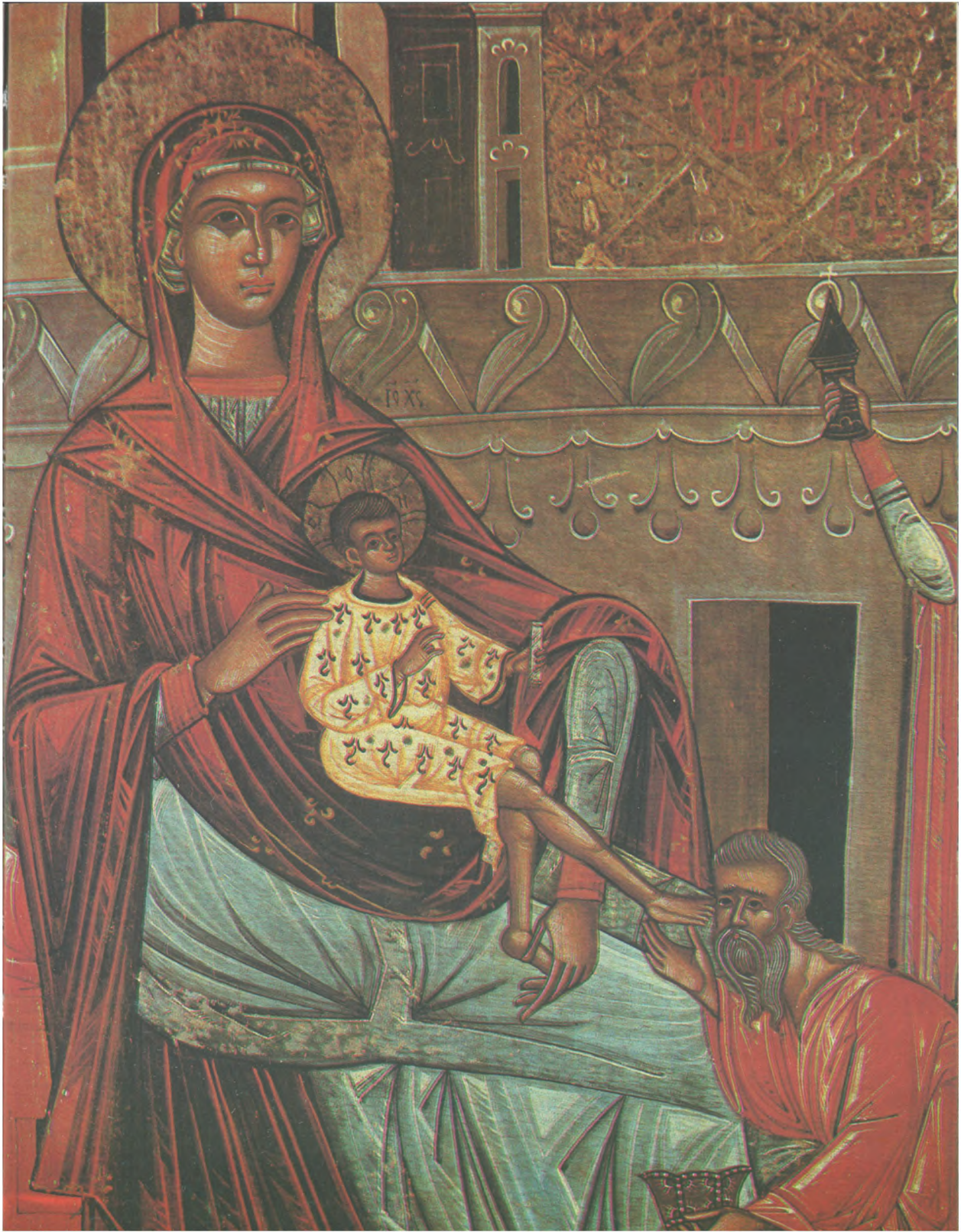


ЛЯЯ УБО
17

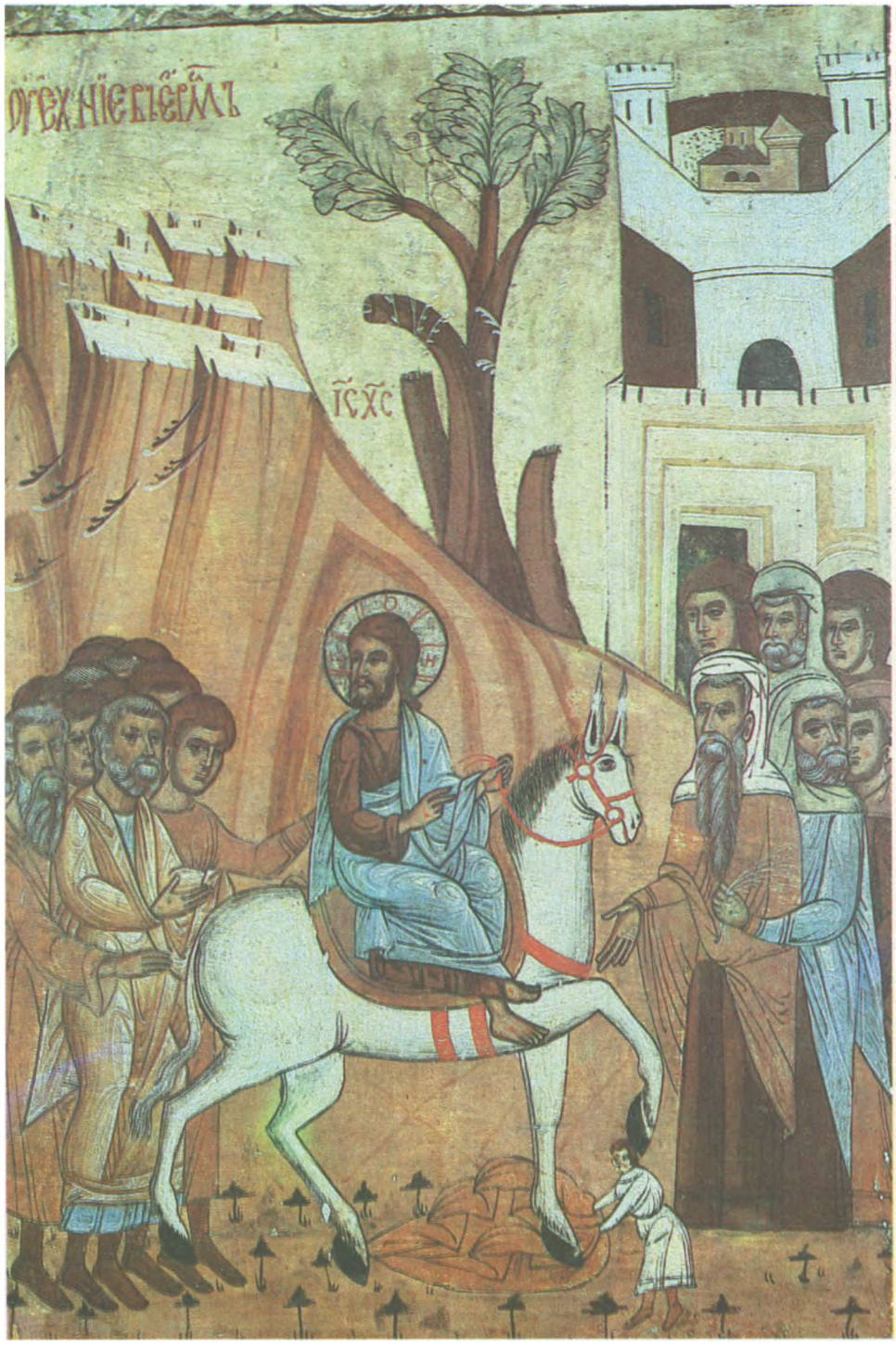






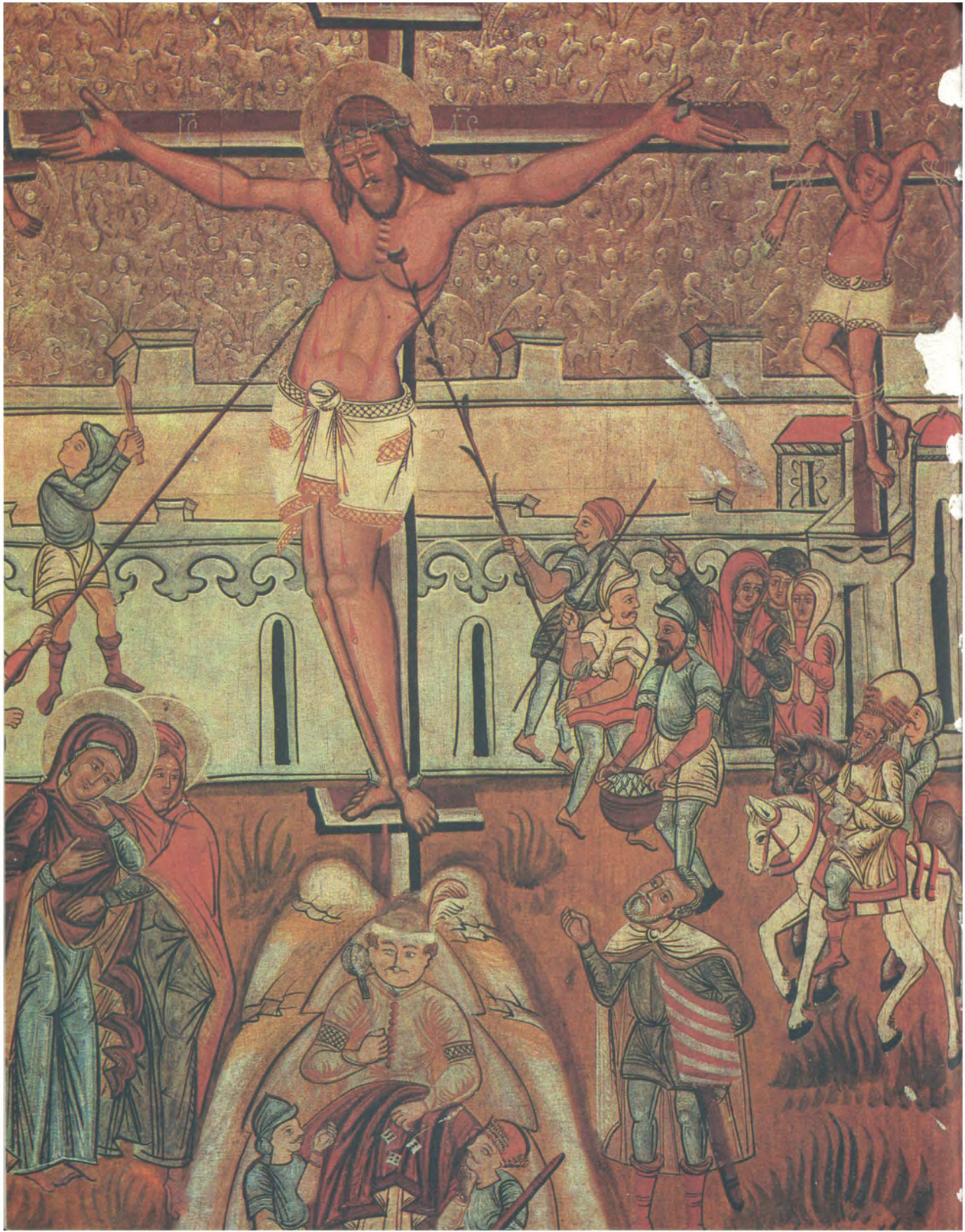


47 48


ОУ ВХ НІЕ ВЪ ЕРМЛЪ
ІС ХС

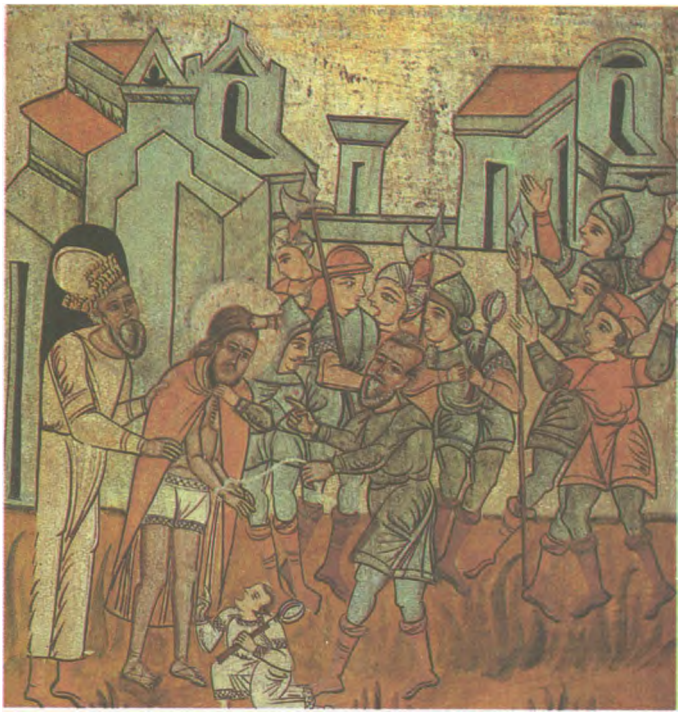
424

372



55 56

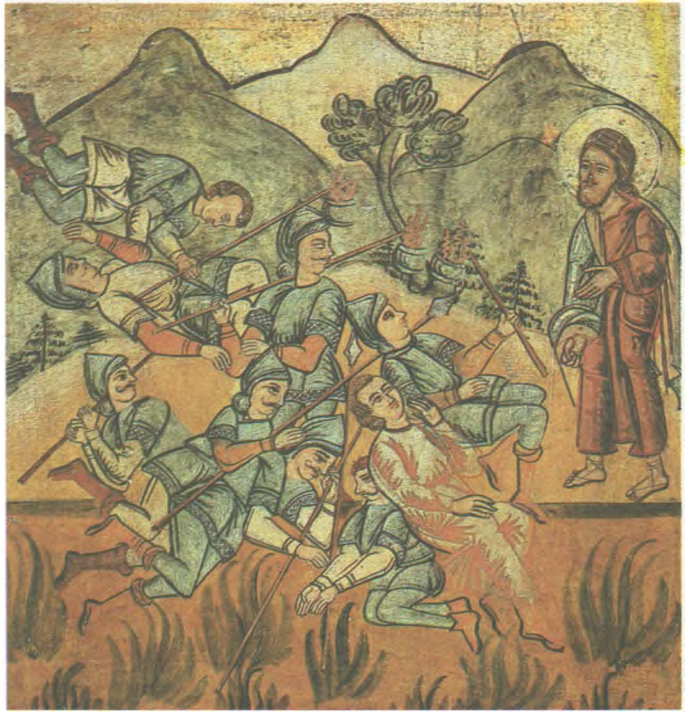
57



58

59

60



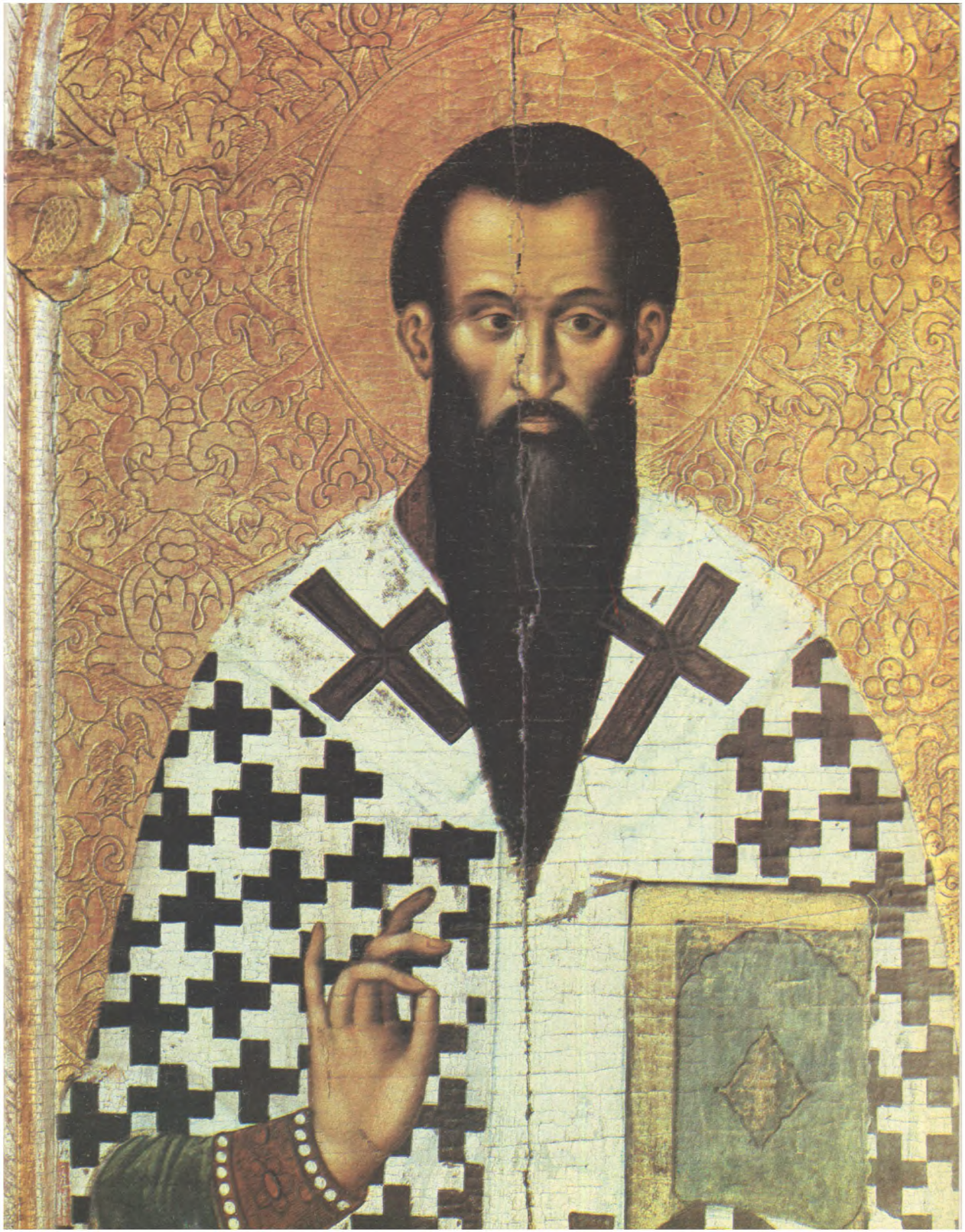
61

70

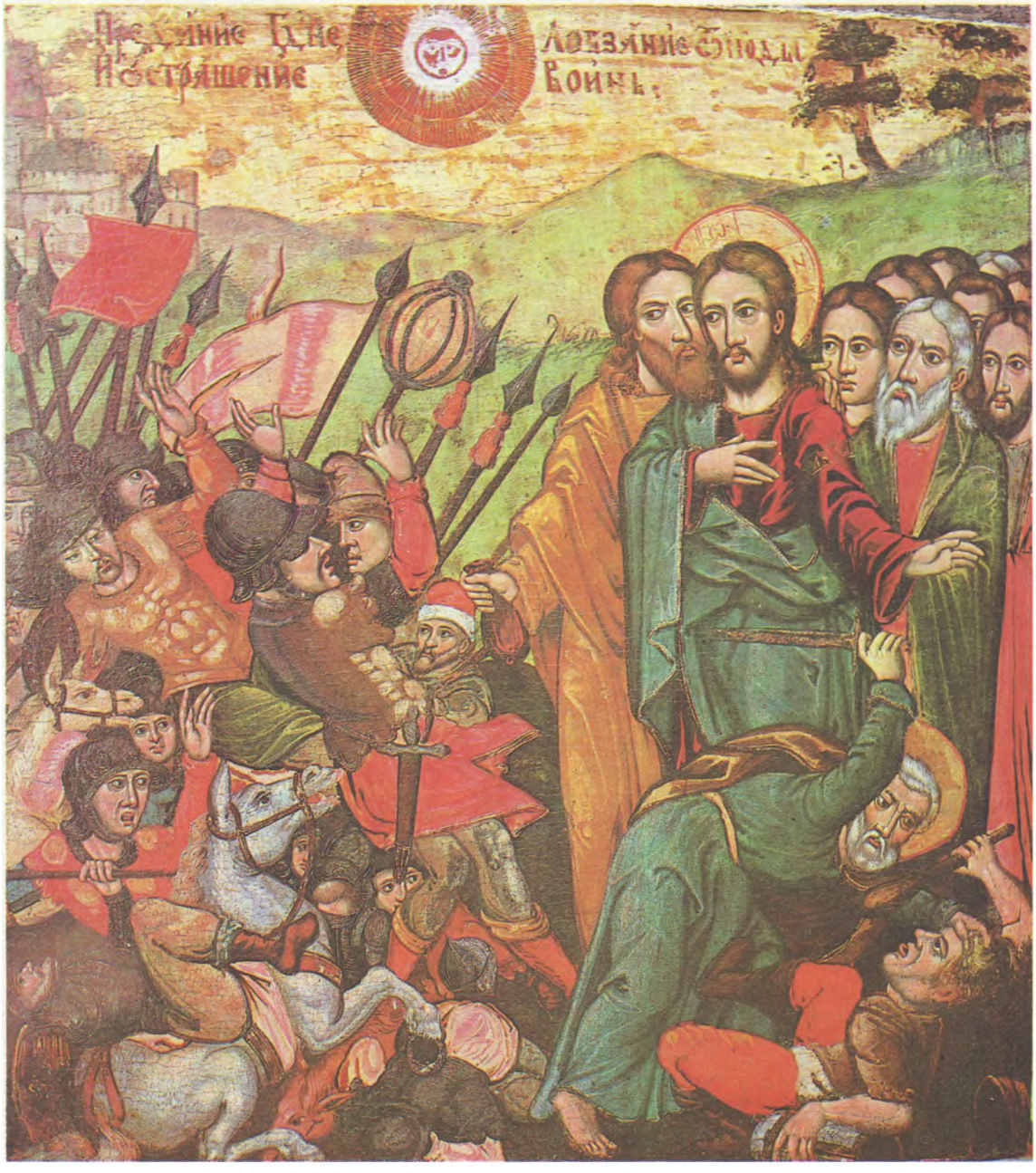
71

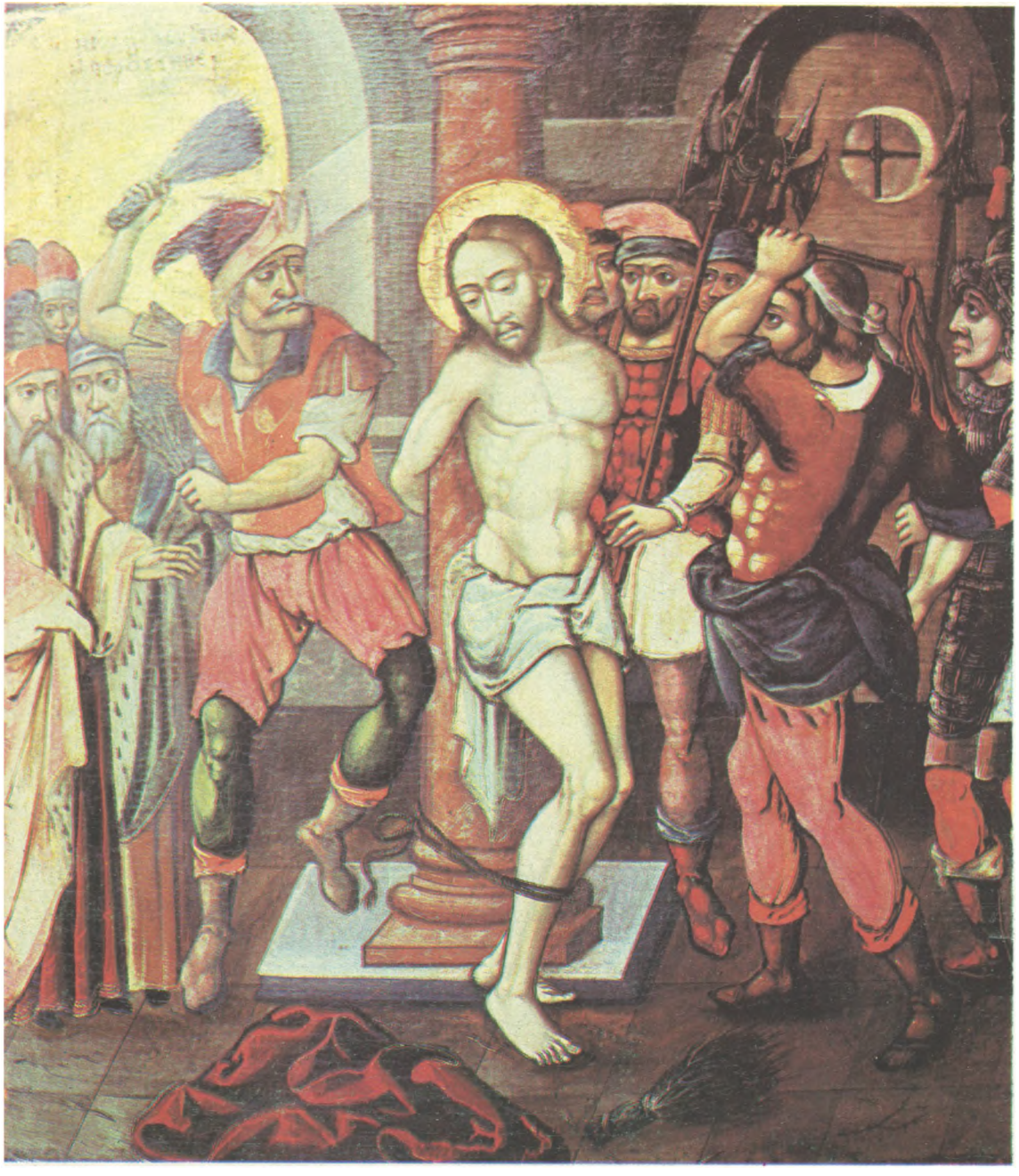
72

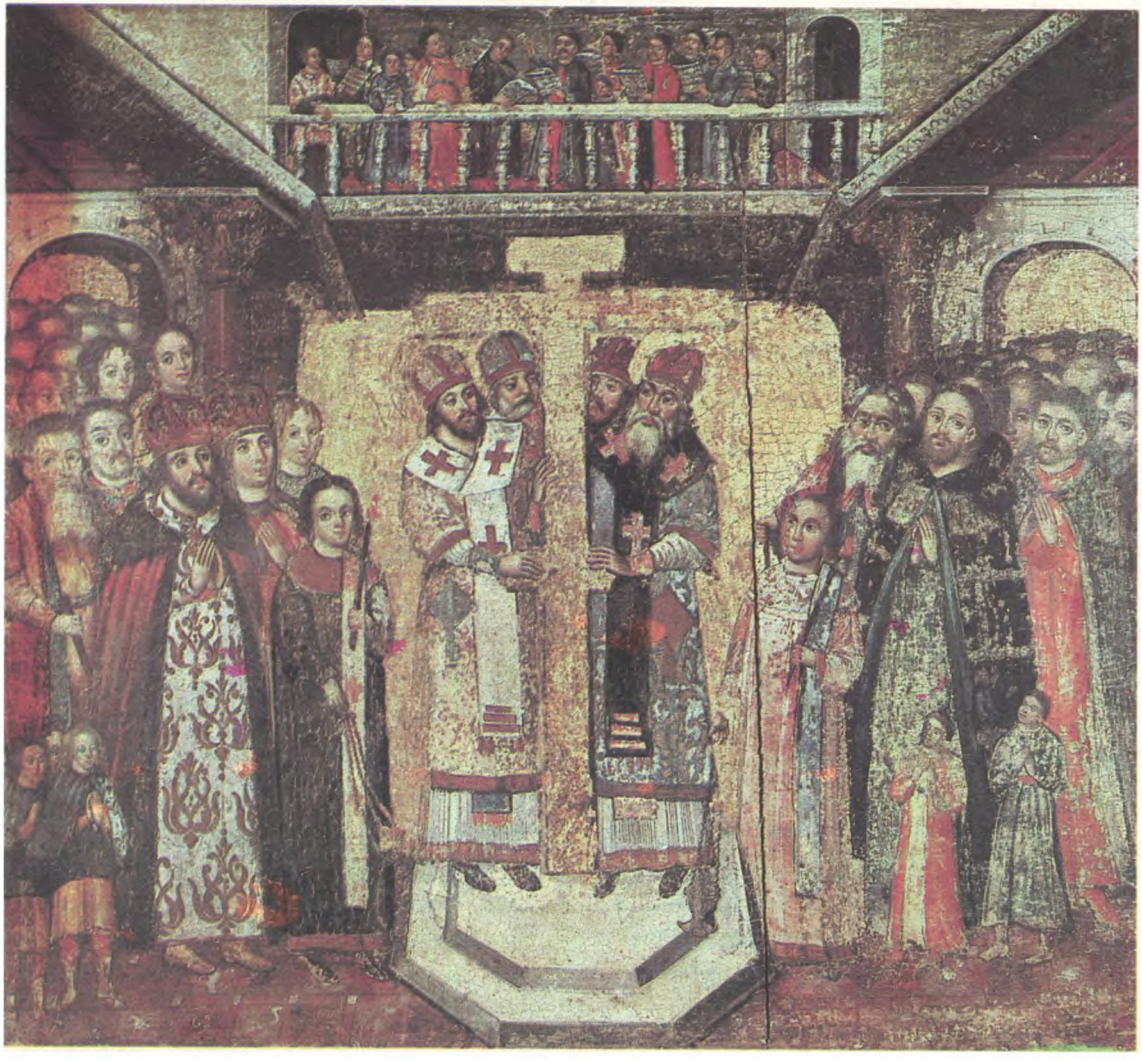
73

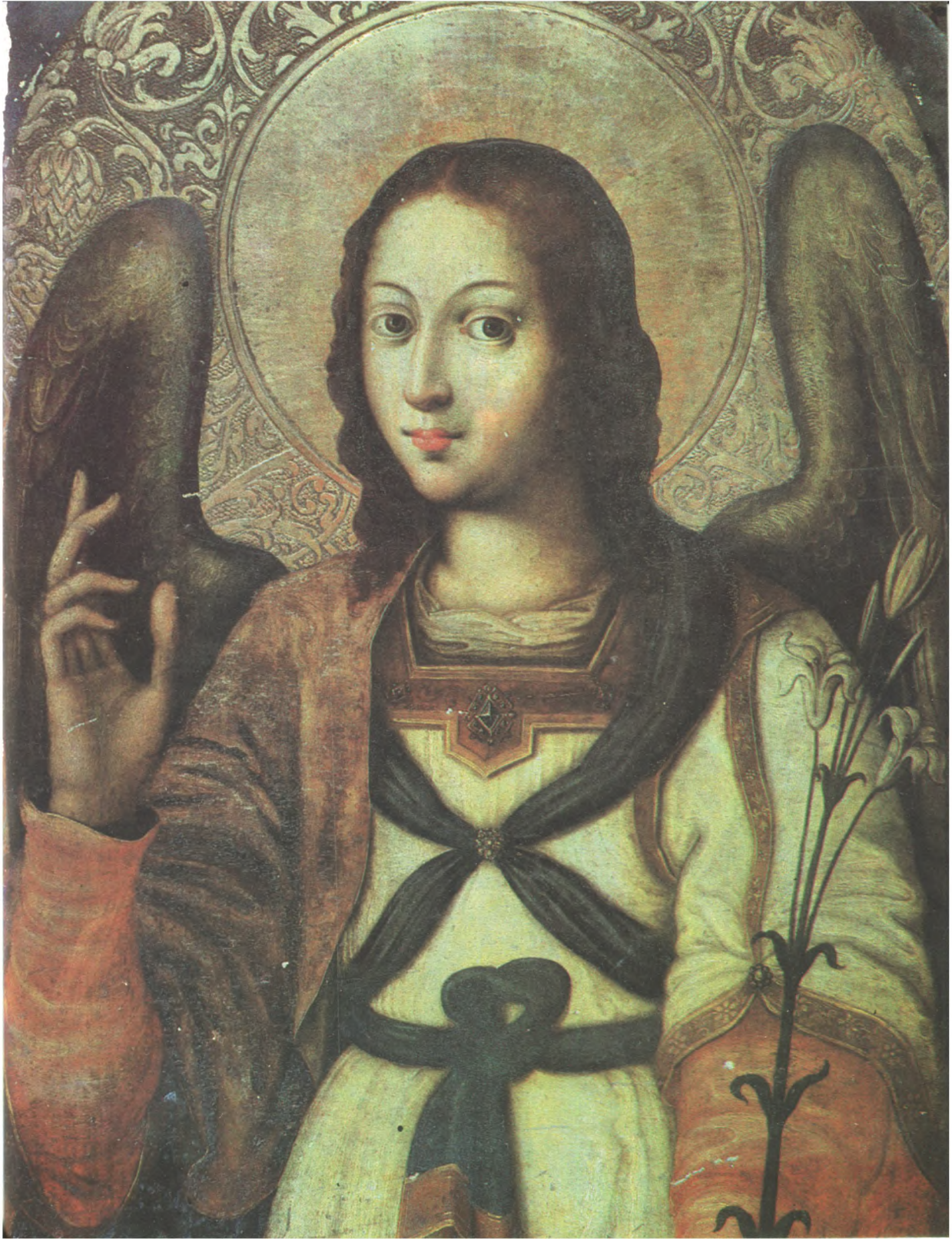


Св. Теодор.


Предание Гдне
Ловзание Бгоды
Ностряшение
Воинъ.

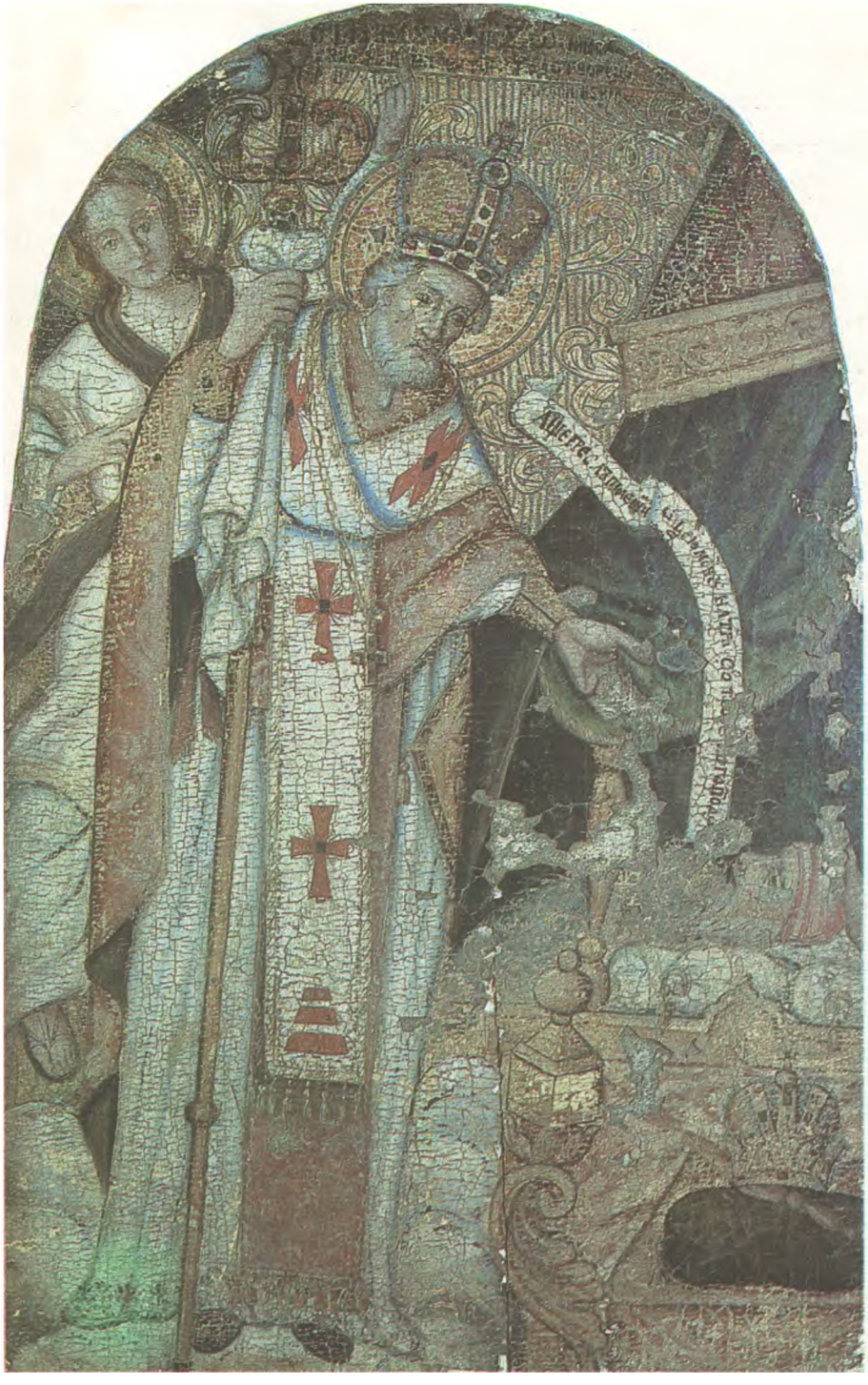






ПАТРІАРХЪ ЄРУСАЛИМСКІЙ

EX HAC IN ILLUM



I. Менологій-святці. Кінець XII — початок XIII ст. Явора (Турка).

З горішньої церкви св. Миколи.

Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера, сріблення (тло).

65 × 27,5 × 1,5 *

ЛМУМ-36497, I-2165

Менологий-святцы. Конец XII — начало XIII в. Явора (Турка).

Menology, a church calendar. Late 12th-early 13th c. c. Yavora (Turka).

2. Фрагмент. Три постаті святих.

Фрагмент. Три фигуры святых.

Fragment. Three figures of saints.

3. Юрій Змієборець. Остання чверть XIV ст. Станиля (Дрогобич).

З церкви Собору Іоакима та Анни.

Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера, сріблення (німб).

92,5 × 63—64 × 2,5

ЛМУМ-38378, I-2576

Георгий Змееборец. Последняя четверть XIV в. Станыля (Дрогобыч).

St. George the Dragon Slayer. Last quarter of the 14th c. Stanylia (Drohobych).

4. Архангел Михаїл в діяннях. Друга половина XIV ст. Сторонна (Підбуж, Самбір).

З церкви св. Миколи (можливо, храмова з монастирської церкви в Созані).

Клейма (зліва направо): 1. Сотворення архангела Михаїла; 2. Вигнання Адама і Єви з раю; 3. Архангел та три юнаки в печі вогненній; 4. Архангел бореться з Яковом; 5. Жертвоприношення Авраама; 6. Чудо в Хонах; знизу: 7. Архангел Михаїл приносить з Авакумом їжу Даниїлові в рові левиному; 8. Потоплення війська фараона; 9. Мойсей веде іудеїв по сухому в землю ханаанську; 10. Явління архангела Михаїла Ісусові Навину перед Єрихоном.

Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера, золочення (тло, німби).

125(+3) × 86 × 2,5

ЛМУМ-38424, I-2581

Архангел Михаил в деяниях. Вторая половина XIV в. Сторонная (Подбуж, Самбор).

The Archangel Michael with Scenes of His Good Deeds. 2nd half of the 14th c. Storonna (Pidbuzh, Sambir).

5. Стрітення зі сценами життя Марії (Собор Іоакима та Анни). Кінець XIV — початок XV ст. Дарчий напис 1466 р. Станиля (Дрогобич).

Храмова з церкви Собору Іоакима та Анни.

Клейма з чотирьох сторін середника (по периметру): 1, 2 — втрачені; 3. Анна на молитві (фрагментарно збережене); 4. Іоаким повертається додому; 5. Різдво Богородиці; 6. Введення Марії в храм; 7. Постанова старшин про виведення Марії з храму; 8. Явління ангела Захарії; 9. Захарія роздає жезли; 10 — втрачене; ймовірно — Обручення Марії з Йосифом; 11. Йосиф веде Марію в свій дім; 12. Благовіщення.

Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера.

119 × 88 × 2

ЛМУМ-36457, I-2125

* Розміри у сантиметрах.

Сретение со сценами из жизни Марии (Собор Иоакима и Анны). Конец XIV — начало XV в. Дарственная надпись 1466 г. Станыля (Дрогобыч).

The Purification of St. Mary with Scenes from Her Life (St. Joachim and St. Anne Cathedral). Late 14th — early 15th c. c. Dedication of 1466. Stanylia (Drohobych).

6. Фрагмент. Різдво Марії.

Фрагмент. Рождество Марии.

Fragment. The Nativity of St. Mary.

7. Св. Микола з житієм. Кінець XIV — початок XV ст. Радруж (Любачів, тепер ПР).
Намісна з церкви Параскеви.
Клейма (зліва направо): . Різдво Миколи; 2. Явління Миколи цареві в сні; 3. Посвячення Миколи в єпископи; 4. Микола потішає трьох ув'язнених в тюрмі; 5. Вигнання біса з жони; 6. Врятування потопаючого Дмитрія; 7. Врятування попа Криштофа від голого меча; 8. Визволення Агрикового сина від сарацинів; 9. Врятування корабля від загибелі; 10. Вигнання біса з криниці; 11. Купівля килима; 12. Успіння Миколи.
Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера, золочення (німби).
123 × 95,5 × 3,5
ЛМУМ-28704, I-1844

Св. Никола с житием. Конец XIV — начало XV в. Радруж (Любачев, теперь ПР).

St. Nicholas with Scenes from His Life. Late 14th — early 15th c. c. Radruzh (Liubachiv, now Poland).

8. Фрагмент. Врятування попа Криштофа від голого меча.

Фрагмент. Спасение попа Криштофа от обнаженного меча.

Fragment. Saving Priest Christoph from the Bare Sword.

9. Коло майстра ікони «Микола з житієм». Зішестя св. Духа. Початок XV ст. Радруж (Любачів, тепер ПР).
З церкви Параскеви.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, золочення.
100 × 81—79 × 3,5
ЛМУМ-28705, I-1845

Круг мастера иконы «Никола с житием». Сошествие св. Духа. Начало XV в. Радруж (Любачев, теперь ПР).

Circle of the master of "St. Nicholas with Scenes from His Life" The Coming of the Holy Spirit, Early 15th c. Radruzh (Liubachiv, now Poland).

10. Фрагмент. Апостоли.

Фрагмент. Апостолы.

Fragment. The Apostles.

11. Преображення. Кінець XIV — початок XV ст. Вільшаниця (Яворів).
З церкви Юрія.
Дошка липова, по всій поверхні проглядається паволока, левкас, яєчна темпера.

92 × 59 × 2,5
ЛМУМ-30678, І-1913

Преображение. Конец XIV — начало XV в. Вильшаница (Яворов).

The Transfiguration. Late 14th — early 15th c. c. Vilshanytsia (Yavoriv).

12. Фрагмент. Пророк Ілля і Спас.

Фрагмент. Пророк Илья и Спас.

Fragment. The Prophet Ilya and the Saviour.

13. Майстер ікон XV ст. з Ванівки і Здвижня. Моління з чином (середня частина). Перша третина XV ст. Ванівка (Кросно, тепер ПР).
З церкви Різдва Богородиці.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, золочення (німби).
56 × 261,5 × 2
ЛМУМ-34507, І-1183

Мастер икон XV в. из Ванивки и Здвижня. Моление с чином (средняя часть). Первая треть XV в. Ванивка (Кросно, теперь ПР).

Master of the 15th-century icons from Vanivka and Zdvyzheń. Praying with Tier (middle section). Ist third of the 15th c. Vanivka (Krosno, now Poland).

14. Фрагмент. Апостол Петро та архангел Михаїл.

Фрагмент. Апостол Петр и архангел Михаил.

Fragment. The Apostle Peter and the Archangel Michael.

15. Майстер ікон XV ст. з Ванівки та Здвижня. Знайдення та воздвиження хреста зі сценами із життя Христа. Перша третина XV ст. Здвижень (Ліська, тепер ПР).
Храмова з церкви Воздвиження Чесного хреста.
Клейма (зліва направо): 1. В'їзд в Єрусалим; 2. Старозавітна трійця — гостинність Авраама; 3. Преображення Господнє; 4. Зішестя св. Духа; 5. Розп'яття; 6. Богоявлення; 7. Зняття з хреста; 8. Покладення в труну і оплакування; 9. Зішестя в ад; 10. Вознесіння; 11. Різдво Христове.
Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера, золочення (німби).
152,5 × 117 × 2
ЛМУМ-36612, І-2281

Мастер икон XV в. из Ванивки и Здвижня. Обретение и воздвижение креста со сценами из жизни Христа. Первая треть XV в. Здвижень (Лиско, теперь ПР).

Master of the 15th-century icons from Vanivka and Zdvyzheń. The Finding and the Exaltation of the Holy Cross with Scenes from Christ's Life. Ist third of the 15th c. Zdvyzheń (Liśko, now Poland).

16. Фрагмент. Богоявлення.

Фрагмент. Богоявление.

Fragment. Epiphany.

17. Коло майстра ікон XV ст. з Ванівки і Здвижня. Св. Микола з житієм. Друга половина XV ст. Горлиці.

Клейма (зліва направо): 1. Різдво Миколи; 2. Поставлення Миколи митрополитом; 3. Приведення Агрикового сина з сарацинської неволі; 4. Зцілення біснуватого; 5. Врятування потопаючого корабля; 6. Врятування потопаючого Дмитрія; 7. Явління Миколи у сні цареві; 8. Відвідування трьох мужів у темниці; 9. Погребіння Миколи; 10. Перенесення мощів Миколи в Бар; 11. Купівля килима; 12. Передача килима жоні; 13. Врятування трьох мужів від страти.

Дошка липова, паволока, левкас, яєчна темпера, золочення (німб).
140,5 × 98 × 3
ЛМУМ-2527, І-111

Круг мастера икон XV в. из Ванивки и Здвижня. Св. Никола с житием. Вторая половина XV в. Горлицы.

Circle of the 15th-century icon-master from Vanivka and Zdvyzheń. St. Nicholas with Scenes from His Life. 2nd half of the 15th c. Horlytsi.

18. Коло майстра ікон XV ст. з Ванівки та Здвижня. Страшний суд. Кінець XV — початок XVI ст. Мшанець (Старий Самбір).

З церкви Різдва Богородиці.
Дошка липова, паволока (місцями проглядається), левкас, яєчна темпера, золочення (німби).
187 × 134 × 2,8
ЛМУМ-34505, І-1181

Круг мастера икон XV в. из Ванивки и Здвижня. Страшный суд. Конец XV — начало XVI в. Мшанец (Старый Самбор)

Circle of the 15th-century icon-master from Vanivka and Zdvyzheń. Late 15th — early 16th c.c. Mshanetś (Stary Sambir).

19. Фрагмент. Христос-суддя.

Фрагмент. Христос-судья.

Fragment. Christ the Judge.

20. Фрагмент. Рай.

Фрагмент. Рай.

Fragment. The Garden of Eden.

21. Спас-Пантократор. Перша половина XV ст. Перемишль.

З церкви Успіння Богородиці на Вільчу.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
120 × 60 × 3
ЛМУМ-33622, І-973

Спас-Пантократор. Первая половина XV в. Перемышль.

The Saviour Pantocrator. Ist half of the 15th c. Peremyshl.

22. Коло майстра ікони «Моління з чином» кінця XV ст. з Дальови. Богородиця Одигітрія на престолі (з постатями пророків Гедеона, Ісаії та царів Давида і Соломона). Кінець XV — початок XVI ст. Лемківщина (?).

Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
12,5 × 74 × 2,5
ЛМУМ-36057, І-2086

Круг мастера иконы «Моление с чином» конца XV в. из Дальовы. Богородица Одигитрия на престоле (с фигурами пророков Гедеона, Исайи, царей Давида и Соломона). Конец XV — начало XVI в. Лемковщина (?).

Circle of the late-15th-century master of the "Praying with Tier" from Daliova. The Virgin Hodegetria Enthroned (with figures of the Prophets Gedeon and Isaiah, kings David and Solomon). Late 15th — early 16th c. c. Lemky Land (?).

23. Коло майстра ікони «Моління з чином» кінця XV ст. з Дальови. Микола з двома житійними сценами. Кінець XV — початок XVI ст. Здвижень (Ліська, тепер ПР).
З церкви Воздвиження Чесного хреста.
Клейма: 1. Врятування потопаючого корабля; 2. Погребіння Миколи.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
121,5 × 69,5 × 2,5
ЛМУМ-36479, І-2147

Круг мастера иконы «Моление с чином» конца XV в. из Дальовы. Никола с двумя житийными сценами. Конец XV — начало XVI в. Здвижень (Лиско, теперь ПР).

Circle of the late-15th-century master of the "Praying with Tier" from Daliova. St. Nicholas with Two Scenes from His Life. Late 15th — early 16th c. c. Zdvyzheń (Liśko, now Poland).

24. Фрагмент. Покладення Миколи в труну.

Фрагмент. Возложение Николы во гроб.

Fragment. The Entombment of St. Nicholas.

25. Богородиця Одигітрія. Перша третина XV ст. Красів (Миколаїв).
Намісна з церкви Дмитрія.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, золочення (тло, німби).
91 × 77 × 3,5
ЛМУМ-11827, І-1441

Богородица Одигитрия. Первая треть XV в. Красов (Николаев).

The Virgin Hodegetria. 1st third of the 15th c. Krasiv (Mykolayiv).

26. Нерукотворний образ. Друга половина XV ст. Терло (Старосамбірщина).
З церкви Різдва Богородиці.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
52 × 70,4 × 2,5
ЛМУМ-15514, І-1571

Нерукотворный образ. Вторая половина XV в. Терло (Старосамборщина).

Image not Created by Human Beings. 2nd half of the 15th c. Terlo (Stary Sambir area).

27. Юрій Змієборець (готичний). XV ст. Словіта (Перемишляни).
З монастирської церкви Воздвиження Чесного хреста.

Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
79,5 × 65 × 4
ЛМУМ-4263, І-1282

Георгий Змееборец (готический). XV в. Словита (Перемышляны).

St. George the Dragon Slayer (Gothic). 15th c. Slovita (Peremyshlany).

28. Юрій і П'ятниця. Кінець XV — початок XVI ст. Корчин (Сколе).

З церкви Безсеребреників Косми і Дем'яна.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
102,5 × 67 × 2
ЛМУМ-36510, І-2178

Юрий и Пятница. Конец XV — начало XVI в. Корчин (Сколе).

St. George and St. Paraskeva Piatnytsia. Late 15th — early 16th c. c. Korchyn (Skole).

29. Юрій Змієборець. Початок XVI ст. Ступниця (Самбір).

Храмова з монастирської церкви Юрія.
Дошка ялинова, левкас, яєчна темпера.
123 × 91,5 × 3
ЛМУМ-38548, І-2615

Георгий Змееборец. Начало XV в. Ступница (Самбор).

St. George the Dragon Slayer. Early 16th c. Stupnytsia (Sambir).

30. Фрагмент. Архітектура та лик.

Фрагмент. Архитектура и лик.

Fragment. Architecture and the Holy Image.

31. Микита Бісоборець. Перша половина XVI ст. Ільник (Турка).

З церкви Параскеви.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера.
95 × 69,5 × 2
ЛМУМ-15573, І-1584

Никита Бесоборец. Первая половина XVI в. Ильник (Турка).

St. Nicetas Taming the Devil. 1st half of the 16th c. Ilnyk (Turka).

32. Майстер іконостаса середини XVI ст. з Поляни. Зішестя св. Духа. Середина XVI ст. Поляна (Добромиль).

Святкова з церкви Покрови Богородиці.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення тоноване під золото (тло, береги, німби), рельєфне тиснення на берегах.
76 × 53,5 × 2
ЛМУМ-2473, І-67

Мастер иконостаса середини XVI в. из Поляны. Сошествие св. Духа. Середина XVI в. Поляна (Добромиль).

Master of the mid-16th-century iconostasis from Poliana. The Coming of the Holy Spirit. Mid-16th c. Poliana (Dobromyl').

33. Різдво Христове зі сценами з життя Марії. Середина XVI ст. Трушевичі (Добромиль).

З церкви Покрови Богородиці.

Клейма (зліва направо): 1. Благовіщення; 2. Собор Богородиці; 3. Стрітення; 4. Обрізання; 5. Вознесення; 6. Утеча в Єгипет; знизу: 7. Різдво Богородиці; 8. Введення; 9. Успіння; 10. Покрова.

Дошка липова, левкас, сріблення тоноване під золото, тиснений рельєф на берегах і німбі, яєчна темпера.

152 × 121 × 2,8

ЛМУМ-15814, І-1602

Рождество Христово со сценами из жизни Марии. Середина XVI в. Трушевичи (Добромиль).

The Nativity with Scenes from the Life of St. Mary. Mid-16th c. Trushevychi (Dobromyl).

34. Фрагмент. Богородиця на ложі.

Фрагмент. Богородица на ложе.

Fragment. The Virgin Mary on the Couch.

35. Фрагмент. Стрітення.

Фрагмент. Сретение.

Fragment. The Purification of St. Mary.

36. Фрагмент. Обрізання.

Фрагмент. Обрезание.

Fragment. The Circumcision.

37. Фрагмент. Різдво Марії.

Фрагмент. Рождество Марии.

Fragment. The Nativity of St. Mary.

38. Фрагмент. Утеча в Єгипет.

Фрагмент. Бегство в Египет.

Fragment. The Flee to Egypt.

39. Різдво Богородиці. Середина XVI ст. Потелич (Рава-Руська).

Храмова з церкви Різдва Богородиці.

Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення тоноване під золото (тло, німби, береги), рельєфне тиснення на берегах.

112,5 × 94 × 2

ЛМУМ-14643, І-1504

Рождество Богородицы. Середина XVI в. Потелич (Рава-Русская).

The Nativity of the Virgin. Mid-16th c. Potelych (Rava-Ruśka).

40. Фрагмент. Центральна постать.

Фрагмент. Центральная фигура.

Fragment. Central figure.

41. Страшний суд. 1560-ті рр. Долина.

З однієї із трьох церков у цьому місті.
Дошка ялинова, левкас, яєчна темпера, сріблення (тло).
208,5 × 39,5 + 68 + 36,5 × 2,5
ЛМУМ-12381, І-1451

Страшный суд. 1560-е гг. Долина.

The Day of Judgement. 1560 s. Dolyna.

42. Фрагмент. Смерть убогого та багача.

Фрагмент. Смерть бедного и богача.

Fragment. The Death of a Poor Man and a Rich Man.

43. Фрагмент. Народи йдуть на суд.

Фрагмент. Народы идут на суд.

Fragment. Nations Coming to Be Judged.

44. Фрагмент. Земля і воскресіння мертвих.

Фрагмент. Земля и воскресение мертвых.

Fragment. The Earth and the Rising of the Dead.

45. Поклін волхвів. Середина XVI ст. Бусовисько (Старий Самбір).

Храмова з церкви Собору Богородиці.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення тоноване під золото, тиснений рельєф (тло, береги).
131,5 × 89,5 × 3,5
ЛМУМ-14722, І-1522

Поклонение волхвов. Середина XVI в. Бусовиско (Старый Самбор).

The Adoration of the Magi. Mid-16th c. Busovyśko (Stary Sambir).

46. Фрагмент. Центральні постаті.

Фрагмент. Центральные фигуры.

Fragment. Central figures.

47. Спас у силах. Середина XVI ст. Шкляри (Дальова-Сянок).

Намісна з церкви св. Миколи.
Дошка липова, левкас, темпера, сріблення тоноване під золото, ритий орнамент на берегах і в німбі.
120 × 95 × 2
ЛМУМ-2446, І-40

Спас в силах. Середина XVI в. Шкляры (Дальова-Сянок).

The Saviour in Majesty. Mid-16th c. Shkliary (Daliova-Sianok).

48. Фрагмент. Лик.

Фрагмент. Лик.

Fragment. Holy Image.

49. В'їзд в Єрусалим. Друга половина XVI ст. Вільшаниця (Яворів).
Святкова з церкви Юрія.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення, рельєфне тиснення на берегах.
79 × 57 × 2
ЛМУМ-28872, І-1873

Въезд в Ерусалим. Вторая половина XVI в. Вильшаница (Яворов).

Entry into Jerusalem. 2nd half of the 16th c. Vilshanytsia (Yavoriv).

50. Лаврентій Пухала (?). Моління з чином. Спас на престолі. 1570-ті рр. Наконечне (Яворів).
З іконостаса церкви Успіння Богородиці (1569 р.).
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення, рельєфне тиснення на тлі і берегах.
117,5 × 116 × 2,5
ЛМУМ-6393, І-1296

Лаврентий Пухала (?). Моление с чином. Спас на престоле. 1570-е гг. Наконечное (Яворов).

Lavrenti Pukhala (?). Praying with Tier. The Saviour Enthroned. 1570s. Nakonechne (Yavoriv).

51. Лаврентій Пухала (?). Успіння Богородиці. 1570-ті рр. Наконечне (Яворів).
Храмова з церкви Успіння Богородиці.
Дошка липова, левкас, темпера, сріблення тоноване злегка під золото, рельєфне тиснення на берегах.
118 × 99 × 2,5
ЛМУМ-6401, І-371

Лаврентий Пухала (?). Успение Богородицы. 1570-е гг. Наконечное (Яворов).

Lavrenti Pukhala (?). The Assumption of the Virgin Mary. 1570s. Nakonechne (Yavoriv).

52. Фрагмент. Богородиця на ложі в оточенні натовпу.

Фрагмент. Богородица на ложе в окружении толпы.

Fragment. The Virgin Mary on the Couch Surrounded by a Crowd.

53. Борис і Гліб. Остання чверть XVI ст. Потелич (Рава-Руська).
Храмова з гончарської церкви св. Духа (колись — Бориса і Гліба) на Підгір'ї.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення, рельєфне тиснення (тло, німби, береги).
90 × 75 × 2
ЛМУМ-33624, І-975

Борис и Глеб. Последняя четверть XVI в. Потелич (Рава-Русская).

Boris and Gleb. Last guarter of the 16th c. Potelych (Rava-Ruśka).

54. Преображення. 1580-ті рр. Яблунів (Турка).
З церкви св. архангела Михаїла.
Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення, ритий орнамент з рельєфно тисненими елементами (на тлі і берегах).
106,5 × 84,5 × 2,5
ЛМУМ-3598, І-1281

Преображение. 1580-е гг. Яблунив (Турка).

The Transfiguration. 1580s. Yabluniv (Turka).

55. Коло майстра ікони «Преображення», 1580-ті рр., з Яблунева. Страсті Христові. 1593 р. Велике (Добромиль).

З церкви Різдва Богородиці.

Клейма (зліва направо): 1. В'їзд в Єрусалим; 2. Тайна вечеря; 3. Миття ніг; 4. Молитва в Гефсиманії; 5. Христос і варта; 6. Розп'яття (середник); 7. Поцілунок Іуди; 8. Христос перед Анною; 9. Христос перед Кайяфою; 10. Христос перед Пилатом; 11. Несіння хреста; 12. Наруга; 13. Бичування; 14. Зняття з хреста; 15. Покладення в труну; 16. Воскресіння; 17. Зішестя в ад.

Дошка липова, левкас, яєчна темпера, сріблення тоноване під золото, рельєфне тиснення (тло середника).

260 × 50 + 90,5 + 49,5 × 2,5

ЛМУМ-42405, І-2982

Фрагмент. Розп'яття.

Круг мастера иконы «Преображение», 1580-е гг., из Яблунева. Страсти Христовы. 1593 г. Великое (Добромыль).

Фрагмент. Распятие.

Circle of the master of „The Transfiguration" icon, 1580s. from Yabluniv. Christ's Passion. 1593. Velyke (Dobromyl).

Fragment. The Crucifixion.

56. Фрагмент. Миття ніг.

Фрагмент. Мытье ног.

Fragment. The Washing of Feet.

57. Фрагмент. Молитва в Гефсиманії.

Фрагмент. Молитва в Гефсимании.

Fragment. Prayer in Gethsemane.

58. Фрагмент. Христос перед Анною.

Фрагмент. Христос перед Анной.

Fragment. Christ before St. Anne.

59. Фрагмент. Поцілунок Іуди.

Фрагмент. Поцелуй Иуды.

Fragment. Judas' Kiss.

60. Фрагмент. Несіння хреста.

Фрагмент. Несения креста.

Fragment. Carrying of the Cross.

61. Фрагмент. Христос і варта.

Фрагмент. Христос и стража.

Fragment. Christ and the Guards.

62. Фрагмент. Зняття з хреста.

Фрагмент. Снятие с креста.

Fragment. The Deposition.

63. Св. Василій, що хрестить Землю Руську. Перша третина XVII ст. Флоринка (тепер ПР).
З церкви св. архангела Михаїла.
Дошка липова, левкас-гравірування на тлі, яєчна темпера, тоноване сріблення.
82 × 67 × 3,7 + 1,5
ЛМУМ-36776, I-2445

Св. Василий, крестящий Землю Русскую. Первая треть XVII в. Флоринка (теперь ПР).

St. Basil Christening the Land of Ruthenians. 1st third of the 17th c. Florynka (now Poland).

64. Св. Георгій Змієборець. Кінець XVI — початок XVII ст. Воля Висоцька.
З церкви св. архангела Михаїла.
Дошка липова, левкас-гравірування на тлі, яєчна темпера, сріблення.
102,5 × 81,5 × 2,3 + 2,5
ЛМУМ-40482, I-2783

Св. Георгий Змееборец. Конец XVI — начало XVII в. Воля Высоцкая.

St. George the Dragon Slayer. Late 16th — early 17th c. c. Volia Vysotska.

65. Фрагмент. Королівна зі змієм.

Фрагмент. Королевна со змеем.

Fragment. Princess with a Dragon.

66. В'їзд в Єрусалим. Початок XVII ст. Малнів.
З церкви св. Параскеви.
Дошка липова, яєчна темпера, сріблення.
53,8 × 42 × 2
ЛМУМ-2642/2, I-138

Въезд в Иерусалим. Начало XVII в. Малнов.

Entry into Jerusalem. Early 17th c. Malniv.

67. Введення в храм. Початок XVII ст. Малнів.
З церкви св. Параскеви.
Дошка липова, яєчна темпера, сріблення.
53,8× 42,8 × 2
ЛМУМ-2642/1, I-137

Введение в храм. Начало XVII в. Малнов.

The Presentation in the Temple. Early 17th c. Malniv.

68. Зішестя в ад. 1631 р. Лисиничі.
З церкви св. Параскеви.

Дошка липова, левкас-гравірування на тлі, яєчна темпера, тоноване сріблення.
115,8 × 86,5 × 2,5 + 3,8
ЛМУМ-3487, І-1278

Сошествие в ад. 1631 г. Лисыничи.

Descent to the Underworld. 1631. Lysynychi.

69. Євангеліст Матвій. Перша третина XVII ст. Львів.

З П'ятницької церкви.
Липова дошка у складному обрамленні з різьбленими деталями, левкас-гравірування на тлі, олійна темпера, золочення. На іконі є напис вірменською мовою.
127 × 54 × 2,5 + 4
ЛМУМ-2418, І-14

Евангелист Матвей. Первая треть XVII в. Львов.

St. Matthew the Evangelist. 1st third of the 17th c. Lviv.

70. Страсті Христові. 1620 р. Раделичі.

З церкви Воздвиження Чесного хреста.
Чотири окремі липові дошки, левкас-гравірування на полях, яєчна темпера, тоноване під золото сріблення.
237 × 203 (53 + 52 + 44,5 + 53,5) × 2,5
ЛМУМ-22995, І-1695

Фрагмент. Поцілунок Іуди.

Страсти Христовы. 1620 г. Раделичи.
Фрагмент. Поцелуй Иуды.

Christ's Passion. 1620. Radelychi.
Fragment. Judas' Kiss.

71. Фрагмент. Христос перед Пилатом.

Фрагмент. Христос перед Пилатом.

Fragment. Christ before Pilate.

72. Фрагмент. Христос перед Кайяфою.

Фрагмент. Христос перед Кайяфой.

Fragment. Christ before Caiaphas.

73. Фрагмент. Пилат умиває руки.

Фрагмент. Пилат умывает руки.

Fragment. Pilate Washes His Hands.

74. Св. Іоанн Богослов з житійними сценами. Перша половина XVII ст. Кагуїв.

З церкви св. Параскеви (раніше у церкві св. Іоанна Богослова сусіднього с. Вербіж).
На поземі — чотири житійні сцени: зліва — 1. Святого напоїли отрутою, що не пошкодила йому; 2. Святого вкинули у киплячий казан; справа — 3. Святий диктує Прохорові Святе письмо; 4. Святий живцем ховає себе.

Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення.
108,5 × 68,5 × 2,5
ЛМУМ-51661, І-3949

Св. Иоанн Богослов с житийными сценами. Первая половина XVII в. Кагуев.

St. John the Theologian with Scenes from His Life. 1st half of the 17th c. Kahuyiv.

75. Фрагмент. Лик.

Фрагмент. Лик.

Fragment. Holy Image.

76. Фрагмент. Святого вкинули в киплячий казан.

Фрагмент. Святого бросили в кипящий котёл.

Fragment. A Saint Thrown into the Boiler.

77. Сенькович Федір (?). Богородиця Одигітрія. Перша третина XVII ст. Львів.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення.
112 × 89 × 2
Церква св. Миколи.

Сенькович Федор (?). Богородица Одигитрия. Первая треть XVII в. Львов.

Senkovych Fedir (?). The Virgin Hodegetria. 1st third of the 17th c. Lviv.

78. Сенькович Федір. Св. Іоанн Златоуст. 1620-ті рр. Львів.
З церкви Успіння Богородиці.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі та обрамленні, яєчна й олійна темпера, золочення.
201 × 57 × 3,5 + 3,5
ЛМУМ-33646/2, І-998

Сенькович Федор. Св. Иоанн Златоуст. 1620-е гг. Львов.

Senkovych Fedir.. St. John the Chrysostom. 1620s. Lviv.

79. Фрагмент. Лик.

Фрагмент. Лик.

Fragment. Holy Image.

80. Сенькович Федір. Св. Василій Великий. 1620-ті рр. Львів.
З церкви Успіння Богородиці.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі та обрамленні, яєчна й олійна темпера, золочення.
202 × 57,5 × 3,5 + 3,5
ЛМУМ-33646/1, І-997

Сенькович Федор. Св. Василий Великий. 1620-е гг. Львов.

Senkovych Fedir. St. Basil the Great. 1620s. Lviv.

81. Фрагмент.

Фрагмент.

Fragment.

82. Сенькович Федір (?). Св. Федір Тирон. Перша третина XVII ст. Львів.

Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення.
92 × 76 × 2
Церква св. Миколи.

Сенькович Федор (?). Св. Федор Тирон. Первая треть XVII в. Львов.

Senkovych Fedir (?). St. Theodore Tyron. 1st third of the 17th c. Lviv.

83. Петрахнович Микола. Поцілунок Іуди (фрагмент Страстного циклу). 1637 р. (?). Львів.

Дошка липова, темпера, золочення.
59 × 51,5 × 2
Церква Успіння Богородиці.

Петрахнович Николай. Поцелуй Иуды (фрагмент Страстного цикла). 1637 г. (?). Львов.

Petrakhnovych Mykola. Judas' Kiss. (fragment of the Passion cycle). 1637 (?). Lviv.

84. Петрахнович Микола. Бичування Христа (фрагмент Страстного циклу). 1637 р. (?). Львів.

Дошка липова, темпера, золочення.
59 × 51,5 × 2
Церква Успіння Богородиці.

Петрахнович Николай. Бичевание Христа (фрагмент Страстного цикла). 1637 г. (?). Львов.

Petrakhnovych Mykola. Christ Flagellated (fragment of the Passion cycle). 1637 (?). Lviv.

85. Св. Февронія з житієм. Перша половина XVII ст. Перемишльщина (?).

На бічних краях — по 4 житійні сцени (зліва направо): 1. Св. Февронія залишається в монастирі при наближенні гонителя Селенуса; 2. Селенус повелів воїнам привести св. Февронію на судилище; 3. Мах приводить св. Февронію на судилище Селенуса; 4. Св. Февронію, підвішену на деревах, палять вогнем, б'ють різками; 5. Підвішену св. Февронію рвуть гаками і припікають вогнем; 6. Св. Февронії вибивають зуби, обрізують язик і відсікають груди; 7. Св. Февронії обрубують руки і ноги; 8. Нечестивий Селенус велів відрубати голову св. Февронії. На поземі центрального зображення — сцена похорону святої.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, темпера, золочення.
90 × 79,7 × 2 + 2,7
ЛМУМ-33488, І-921

Св. Феврония с житием. Первая половина XVII в. Перемышльщина (?).

St. Fevronia with Scenes from Her Life. 1st half of the 17th c. Peremyshl area (?).

86. Фрагмент. Св. Февронію, підвішену на деревах, палять вогнем, б'ють різками.

Фрагмент. Св. Февронию, подвешенную на деревьях, жгут огнем и бьют розгами.

Fragment. St. Fevronia Suspended in the Trees, Flagellated and Burnt.

87. Фрагмент. Підвішену св. Февронію рвуть гаками і припікають вогнем.

Фрагмент. Подвешенную св. Февронию рвут крючьями и прижигают огнем.

Fragment. St. Fevronia Suspended, Torn and Seared with Hot Hooks.

88. Різдво Христове (Поклін пастухів). Друга половина XVII ст. Риботицька щкола (?).

Ялинова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна темпера, сріблення.

100,2 × 67,5 × 2,2
ЛМУМ-38432, І-2589

Рождество Христово (Поклонение пастухов). Вторая половина XVII в. Рыботицкая школа (?).

The Nativity (The Adoration of the Shepherds). 2nd half of the 17th c. Rybotyts school (?).

89. Різдво Христове (Поклін пастухів). Середина XVII ст. Нова Скварява.

З церкви Собору Пресвятої Богородиці.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна темпера, золочення і тоноване сріблення.
121 × 63,3 × 2,8 + 3
ЛМУМ-43465, І-3182

Рождество Христово (Поклонение пастухов). Середина XVII в. Новая Скварява.

The Nativity (The Adoration of the Shepherds). Mid-17th c. Nova Skvariava.

90. Покладення в гріб. Перша половина XVII ст. Судова Вишня.

З церкви Пресвятої Трійці.
Липова (?) дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна темпера, золочення.
62 × 71 × 2
ЛМУМ-5674, І-1778

Возложение во гроб. Первая половина XVII в. Судовая Вишня.

The Entombment. 1st half of the 17th c. Sudova Vyshnia.

91. Архангел Михаїл з діяннями. Перша половина XVII ст. Войнилів.

З церкви Різдва Богородиці (раніше — у церкві св. Миколи (?). Обабіч центрального зображення — по чотири сцени діянь (зліва направо): 1. Увірування Костянтина; 2. Адам і Єва навчаються ремеслу; 3. Виведення з темниці апостола Петра; 4. Знищення Содома і Гоморри; 5. Явління жонам-мироносицям; 6. Явління Ісусові Навину; 7. Проведення народу через море; 8. Вражання Голіафа.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, сріблення.
102,8 × 82 × 2 + 2
ЛМУМ-36886, І-2555

Архангел Михаил с деяниями. Первая половина XVII в. Войнилов.

The Agchangel Michael with Scenes from His Life. 1st half of the 17th c. Voynyliv.

92. Фрагмент. Лик.

Фрагмент. Лик.

Fragment. Holy Image.

93. Фрагмент. Явління Ісусові Навину.

Фрагмент. Явление Исусу Навину.

Fragment. The Vision of Joshua.

94. Богородиця Одигітрія. 1642 р. (?). Рогатин.

З церкви Успіння Богородиці (?).
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, темпера, золочення.
163 × 120,5 × 3
ЛМУМ-33619, І-970

Богородица Одигитрия. 1642 г. (?). Рогатин.

The Virgin Hodegetria. 1642 (?). Rohatyn.

95. Фрагмент.

Фрагмент.

Fragment.

96. Благовіщення. Середина XVII ст. Долина.

Ялинова дошка. левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, тоноване під золото сріблення, в глибокому обрамленні.
117 × 98 × 10 + (2,5 — 4,5)
ЛМУМ-12383, І-1452

Благовещение. Середина XVII в. Долина.

The Annunciation. Mid-17th c. Dolyna.

97. Три святителі (зліва направо — Василій Великий, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст). Середина XVII ст. Вижнє Синевидне.

З церкви Іоана Хрестителя (?).
Ялинова дошка, левкас-гравірування на тлі, темпера, тоноване сріблення.
109,5 × 112,5 × 2,7 + 3,5
ЛМУМ-43375, І-3120

Три святителя (слева направо — Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст). Середина XVII в. Вижнее Синевидное.

The Three Prelates (from left to right — St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian, St. John the Chrysostom). Mid-17th c. Vyzhnie Synievydne

98. Воздвиження Чесного хреста. Друга половина XVII ст. Ситихів.

З церкви Успіння Богородиці.
Ялинова дошка, левкас, темпера, золочення.
95,5 × 100 × 2,5 (обрамлення — 99,5 x 108,5 x 7)
ЛМУМ-23082, І-1708

Воздвижение Честного креста. Вторая половина XVII в. Ситихов.

The Exaltation of the Holy Cross. 2nd half of the 17th c. Sytykhiv.

99. Фрагмент. Група персонажів.

Фрагмент. Группа персонажей.

Fragment. A group of personages.

100. Різдво Христове. Кінець XVII ст. Ситихів.

З церкви Успіння Богородиці.
Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, темпера, тоноване сріблення.
97 × 141 × 2 (рама — 103,5 × 149,5 × 8)
ЛМУМ-23083, І-1709

Рождество Христово. Конец XVII в. Ситихов.

The Nativity. Late 17th c. Sytykhiv.

101. Фрагмент. Поклін пастухів.
Фрагмент. Поклонение пастухов.
Fragment. The Adoration of the Shepherds.

102. Фрагмент. Поклін трьох царів.
Фрагмент. Поклонение трех царей.
Fragment. The Adoration of the Three Kings.

103. Руткович Іван. Князь Володимир Великий (фрагмент Жовківського іконостаса). 1697—1699 рр. Нова Скварява.
З церкви Собору Пресвятої Богородиці (раніше — у церкві Різдва Христового в Жовкві). Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення (?).
154 × 61 × 2,8
ЛМУМ-36616, І-2383

Руткович Иван. Князь Владимир Великий (фрагмент Жовковского иконостаса). 1697—1699 гг. Новая Скварява.

Rutkovych Ivan. Prince Volodymyr the Great (fragment of Zhovkva iconostasis). 1697-1699. Nova Skvariava.

104. Руткович Іван. Архангел Михаїл (фрагмент Жовківського іконостаса). 1697—1699 рр. Нова Скварява.
З церкви Собору Пресвятої Богородиці (раніше — у церкві Різдва Христового в Жовкві). Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення і тоноване сріблення.
200,5 × 69 × 2,5
ЛМУМ-36616, І-2341
Руткович Иван. Архангел Михаил (фрагмент Жовковского иконостаса). 1697—1699 гг. Новая Скварява.

Rutkovych Ivan. The Archangel Michael (fragment of Zhovkva iconostasis). 1697—1699. Nova Skvariava.

105. Фрагмент. Лик.
Фрагмент. Лик.
Fragment. Holy Image.

106. Руткович Іван. Христос і Марія Магдалина (фрагмент Жовківського іконостаса). 1697—1699 рр. Нова Скварява.
З церкви Собору Пресвятої Богородиці (раніше — у церкві Різдва Христового в Жовкві). Липова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення.
62,7 × 78,5 × 2
ЛМУМ-36616, І-2362

Руткович Иван. Христос и Мария Магдалина (фрагмент Жовковского иконостаса). 1697—1699 гг. Новая Скварява.

Rutkovych Ivan. Christ and Mary Magdalene (fragment of Zhovkva iconostasis). 1697—1699. Nova Skvariava.

107. Св. Іоанн Милостивий. Середина XVII ст. Бугрин.
З церкви Вознесіння Господнього (раніше — у церкві Іоанна Милостивого в Новоставцях (?). Ялинова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, тоноване сріблення.

123,5 × 58,5 × 2,5 + 1,5
ЛМУМ-41927, І-2864

Св. Иоанн Милостивый. Середина XVII в. Бугрин.

St. John the Gracious. Mid-17th c. Buhryn.

108. Фрагмент. Лик.
Фрагмент. Лик.
Fragment. Holy Image.

109. Фрагмент. Убогі приймають милостиню.
Фрагмент. Нищие принимают милостыню.
Fragment. Beggars Taking Alms.

110. Св. Георгій Змієборець. 1683 р. Михнівка.
З церкви Стрітення.
Липова дошка, паволока, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення.
120 × 95 × 2,5 + 2,5
ЛМУМ-42602, І-3057

Св. Георгий Змееборец, 1683 г. Михновка.

St. George the Dragon Slayer. 1683. Mykhnivka.

111. Фрагмент.
Фрагмент.
Fragment.

112. Майстер ікон з Михнівки. Св. Микола. Остання чверть XVII ст. Михнівка.
З церкви Стрітення.
Ялинова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення і сріблення.
118 × 86,5 × 2 (обрамлення — 127 × 96 × 8)
ЛМУМ-42601, І-3056

Мастер икон из Михновки. Св. Никола. Последняя четверть XVII в. Михновка.

Master of icons from Mykhnivka. St. Nocholas. Last quarter of the 17th c. Mykhnivka.

113. Фрагмент. Лик.
Фрагмент. Лик.
Fragment. Holy Image.

114. Майстер ікон з Михнівки. Богородиця Одигітрія. Остання чверть XVII ст. Михнівка.
З церкви Стрітення.
Липова дошка, левкас-гравірування, золочення і сріблення.
112 × 82,5 × 2,5 + 3,5
ЛМУМ-42604, І-3059
Фрагмент.
Мастер икон из Михновки. Богородица Одигитрия. Последняя четверть XVII в. Михновка. Фрагмент.
Master of icons from Mykhnivka. The Virgin Hodegetria. Last quarter of the 17th c. Mykhnivka. Fragment.

115. Кондзелевич Йов. Христос в Еммаусі (фрагмент Богородчанського іконостаса). 1698—1705 рр. Богородчани.

З церкви Пресвятої Трійці (раніше — у Воздвиженській церкві монастиря Скита Манявського).

Ялинова дошка, олія.

32 × 58 × 1 (накладна рамка — 37 × 63)

ЛМУМ-36615, І-2307

Кондзелевич Иов. Христос в Эммаусе (фрагмент Богородчанского иконостаса). 1698—1705 гг. Богородчаны.

Kondzelevych Iov. Christ in Emmaus (fragment of Bohorodchany iconostasis). 1698— 1705. Bohorodchany.

116. Кондзелевич Йов. Архангел Гавриїл (фрагмент Богородчанського іконостаса). 1698—1705 рр. Богородчани.

З церкви Пресвятої Трійці (раніше — у Воздвиженській церкві монастиря Скита Манявського).

Ялинова дошка, левкас-гравірування на тлі, яєчна й олійна темпера, золочення, тоноване сріблення.

225 × 74 × 2,8

ЛМУМ-36615, І-2287

Кондзелевич Иов. Архангел Гавриил (фрагмент Богородчанского иконостаса). 1698—1705 гг. Богородчаны.

Kondzelevych Iov. The Archangel Gabriel in Emmaus (fragment of Bohorodchany iconostasis). 1697—1705. Bohorodchany.

117. Фрагмент. Лик.

Фрагмент. Лик.

Fragment. Holy Image.

118. Кондзелевич Йов. Апостоли Іоанн і Яків (фрагмент Загорівського іконостаса). 1722 р. Вощатин.

З сільської церкви (раніше — іконостас у Загорівському монастирі).

Липова дошка, яєчна й олійна темпера.

126 × 85 × 2,3

ЛМУМ-40965, І-2815

Кондзелевич Иов. Апостолы Иоанн и Яков (фрагмент Загоровского иконостаса). 1722 г. Вощатин.

Kondzelevych Iov. The Apostles John and Jacob (fragment of the iconostasis from Zahorivsk). 1722. Voshchatyn.

119. Кондзелевич Йов (?). Портрет Якова, патріарха Єрусалимського. Кінець XVII — початок XVIII ст. Велика Горожанка.

З церкви Введення Пресвятої Богородиці.

Липова дошка, яєчна й олійна темпера.

78 × 73 × 2,3 + 2,3

ЛМУМ-17204, І-1777

Кондзелевич Йов (?). Портрет Якова, патриарха Иерусалимского. Конец XVII — начало XVIII в. Великая Горожанка.

Kondzelevych Iov (?). Portrait of Jacob the Patriarch of Jarusalem. Late 17th — early 18th c.c. Velyka Horozhanka.

120. Петранович Василь. Якуб Собєський зі своїм небесним патроном. 1740-ві рр. Жовква.
З фарного костьола.
Полотно, олія (дубльовано, на новому підрамнику).
350 × 215
ЛМУМ-4133/1, І-2833
Фрагмент.

Петранович Василий. Якуб Собеский со своим небесным патроном. 1740-е гг. Жовква. Фрагмент.

Petranovych Vasyl. Jakób Sobieski with His Patron Saint. 1740 s. Zhovkva. Fragment.

121. Фрагмент. Якуб Собєський.
Фрагмент. Якуб Собеский.
Fragment. Jakób Sobieski.

122. Зустріч Марії та Єлизавети. Середина XVIII ст. Сулимівка (тепер на Київщині).
З Покровської церкви.
Липова дошка, олія.
70,5 × 79,5 × 2,5
ЛМУМ-48367, І-3411 (дарунок П. М. Жолтовського)

Встреча Марии и Елизаветы. Середина XVIII в. Сулимовка (теперь на Киевщине).

The Visitation. Mid-18th c. Sulymivka (now Kiev area).

123. Фрагмент. Краєвид.

Фрагмент. Пейзаж.
Fragment. Landscape.

124. Покрова. Середина XVIII ст. Східна Україна.
Ялинова дошка, темпера, олія.
119 × 85 × 2,5
ЛМУМ-16571, І-1626
Покров. Середина XVIII в. Восточная Украина.

The Intercession. Mid-18th c. Eastern Ukraine.

125. Фрагмент. Група персонажів.
Фрагмент. Группа персонажей.
Fragmént. A group of personages.

126. Явління св. Миколи цареві Костянтину. Перша половина XVIII ст. Голосковичі (біля Львова).
З церкви Богоявлення.
Дошки ялинова і липова, левкас-гравірування на тлі, темпера, тоноване сріблення.
107,5 × 66,7 × 2
ЛМУМ-2562, І-1360

Явление св. Николы царю Константину. Первая половина XVIII в. Голосковичи (около Львова).

King Constantine's Vision of St. Nicholas. 1st half of the 18th c. Holoskovychi (near Lviv).

127. Введення Марії в храм. Друга половина XVIII ст. Львів (околиці).
Ялинова дошка, олія.
106,3 × 78 × 2,5
ЛМУМ-33682, І-1034
Введение Марии в храм. Вторая половина XVIII в. Львов (окрестности).
The Presentation in the Temple. 2nd haif of the 18th c. Lviv (environs).

128. Долинський Лука. Вигнання торгівців з храму. Кінець XVIII ст. Львів.
З собору св. Юра (?).
Полотно, олія.
148 × 234
ЛМУМ-18354, І-123

Долинский Лука. Изгнание торговцев из храма. Конец XVIII в.

Dolynsky Luka. The Expelling of the Money-changers out of the Temple. Late 18th c.

129. Фрагмент.
Фрагмент.
Fragment.

130. Долинський Лука. Різдво Христове (Поклін пастухів). 1680-ті рр. Львів.
З іконостаса церкви св. Духа Львівської духовної семінарії.
Ялинова дошка, олія.
46 × 34 × 2 + 1,2
ЛМУМ-42156/1, І-2931

Долинский Лука. Рождество Христово (Поклонение пастухов). 1680-е гг. Львов.

Dolynsky Luka. The Nativity (The Adoration of the Shepherds). 1680s. Lviv.

131. Долинський Лука. Стрітення. 1680-ті рр. Львів.
З іконостаса церкви св. Духа Львівської духовної семінарії.
Ялинова дошка, олія.
46 × 34 × 2 + 1,2
ЛМУМ-42156/2, І-2932

Долинский Лука. Сретение. 1680-е гг. Львов.

Dolynsky Luka. The Purification of St. Mary. 1680s. Lviv.

132. Долинський Лука. Два пророки. 1680-ті рр. Львів.
З іконостаса церкви св. Духа Львівської духовної семінарії.
Липова дошка, олія, золочення.
103 × 122 × 8
ЛМУМ-42383, І-2974

Долинский Лука. Два пророка. 1680-е гг. Львов.

Dolynsky Luka. The Two Prophets. 1680s. Lviv.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Антаблемент — верхній горизонтальний компонент архітектурної ордерної системи. Лежить на колонах і складається (знизу — вверх) з архітрава, фриза й карниза.

Вальори — у колористичному вирішенні малярського твору — різні ступені інтенсивності, яскравості кольору; тонкі, ледь вловимі його тональні градації, що непомітно переходять один в другий.

Волюта — архітектурно-декоративна деталь у вигляді звитка, кінці якого закручені у протилежні боки й один з яких — масивніший.

Вохра — узагальнена назва темперної фарби, пігмент якої має мінеральне («земляне») походження і тональний діапазон якої — від жовтого до брунатного.

Гіматій — частина одягу у вигляді широкого полотнища-плаща, що огортає верхню половину тіла, повністю прикриваючи ліве плече і залишаючи вільною праву руку.

Епістилій — у давніх передвівтарних перегородках-темплонах — витягнена по горизонталі невисока ікона, що завершувала собою темплон. На епістилії зображувалися Деісуси та святкові композиції або сцени з життя святих.

Інфула — церемоніальний головний убір римсько-католицького церковного архієрея. Завершується двома гострими кінцями. Відповідник до митри у церквах східного обряду.

Картуш — скульптурно або рельєфно-орнаментально оздоблений герб чи інша невелика, певної форми площина з якимось зображенням.

Кіновар — фарба чистого червоного або червоно-малинового кольору, пігмент якої може бути як мінерального, так і штучного походження.

Консоль — в архітектурі — виступ балки, що може підтримувати карниз, балкон, скульптуру. В іконостасах подібні виступи часто поєднувалися з волютами, маючи скоріше декоративну функцію.

Левкас — в іконах або декоративній різьбі — найчастіше крейдяний (рідше — алебастровий) грунт, відполірованим шаром якого покривалася дерев'яна основа перед нанесенням на неї самої фарби.

Лесування — один з технічних прийомів на завершальному етапі процесу малювання. Полягає у нанесенні напівпрозорих шарів фарби на висохлий попередній шар — для вирішення певних формально-пластичних, світло-повітряних завдань.

Мандорла — зображення містичного сяйва навколо окремих фігур на іконах. Найчастіше має круглу або овальну форму.

Мафорій — частина одягу, велике покривало з каймою, яке огортає голову, плечі та спадає майже до землі.

Одигітрія — один з іконографічних варіантів зображення Богородиці з дитям. В українському малярстві найчастіше — це поясне зображення Марії, на лівій руці котрої сидить маленький Ісус.

Пандативи (також паруси) — архітектурно-конструктивні елементи у вигляді ввігнутих трикутних, обернених вершиною вниз площин, які підтримують купол і утворюються при переході від суміжних стін до основи купола.

Плат (також убрус) — в іконах — відтворення прямокутної тканини, на якій чудесним, нерукотворним чином утворилося зображення лику Ісуса Христа.

Плюмаж — прикраса головного убора, що складалася з пишних пір'їн переважно екзотичних птахів.

Санкир — фарба найчастіше зеленкаво-брунатного кольору (суміш вохри з чорною фарбою).

Стафаж — у малярстві — необов'язкові для сюжетно-тематичної побудови твору деталі, з допомогою яких підкреслюється масштаб основного зображення, його розміщення у просторі відносно першого плану чи якогось іншого об'єкта картини.

Темпера — узагальнена назва фарб, якими малювали ікони і пігменти в яких були розпущені в емульсії з яєчного жовтка. Цим терміном часто окреслюється малярська техніка давніх ікон взагалі.

Темплон — конструктивно нескладна перегородка, яка у Візантії та культурно споріднених з нею країнах відокремлювала вівтар від решти храму. Найчастіше складалася з ряду колонок, на яких лежала горизонтальна балка-архітрав. Нижня половина міжколонних проміжків заповнювалася кам'яними плитами з різьбленим орнаментом.

Туніка — частіше довга (може бути й коротша), подібна до сорочки одежа з вузькими рукавами, які на краях-обшлагах переважно мають декор. У Богородиці туніка звичайно довга, темно-синя (цей колір символізує цнотливість, дівочу незайманість і небесну чистоту).

Хітон — довга, подібна до сорочки, одежа з широкими рукавами. В хітоні з клавієм (золотиста смуга від плеча до низу — символ патриціанства) звичайно зображують Христа.

ЛІТЕРАТУРА

Батіг М. І. **Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас.** Львів, 1957.

Білецький П. О. **Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть.** К., 1981.

Богусевич В. А., Міляєва Л. С. **Станковий живопис** //Історія українського мистецтва. К., 1966. Т. 1. С. 322—340.

Возницький Б. Г. **Творчість українського художника Йова Кондзелевича** //Львівська картинна галерея. Виставки, знахідки, дослідження. Львів, 1967. С. 42—58.

Вуйцик В. С. **Новознайдений твір Федора Сеньковича** //Образотворче мистецтво. 1972. № 2. С. 28—29.

Голубець М. **Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропігії.** Львів, 1920.

Грушевський М. С. **Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII віці.** Київ—Львів, 1912.

Драган М., Пещанський В., Свєнціцький І. **Скит Манявський і Богородчанський іконостас.** Львів, 1926.

Драган М. Д. **Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.** К., 1970.

Жолтовський П. М. **Український живопис XVII—XVIII ст.** К., 1978.

Жолтовський П. М. **Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.** К., 1983.

Жолтовський П. М. **Монументальне малярство на Україні XVII—XVIII ст.** К., 1988.

Ісаєвич Я. Д. **Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст.** К., 1966.

Крип'якевич І. П. **Львівська Русь у першій половині XVI віку** //Записки НТШ. Львів, 1907. Т. 77— 79.

Логвин Г. Н. **Украинское искусство X—XVIII вв.** М., 1963.

Логвин Г. Н. **Давня книжкова мініатюра XI—XVIII століть.** К., 1974.

Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. **Український середньовічний живопис.** К., 1976.

Міляєва Л. С., Логвин Г. Н. **Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст.** К., 1963.

Міляєва Л. С. **Стінопис Потелича.** К., 1969.

Овсійчук В. А. **Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст.** К., 1985.

Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897. Вып. 2.

Свєнціцька В. І. **Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.** К., 1966.

Свєнціцька В. І. **Живопис XIV—XVI століть** //Історія українського мистецтва. К., 1967. Т. 2. С. 208—274.

Свенцицкая В. И. **Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень** //Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 279—290.

Свенцицкая В. И. **Об авторстве фронтисписа львовского «Апостола» 1574 г.** //Федоровские чтения. 1979. М., 1982. С. 5—18.

Свєнціцький І. **Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст.** Матеріали і замітки. Львів, 1914.

Свєнціцький І. **Іконопись Галицької України XV—XVI віків.** Львів, 1928.

Свєнціцький І. **Ікони Галицької України XV—XVI віків.** Львів, 1929.

Сидор О. **Художня спадщина Йова Кондзелевича** //Образотворче мистецтво. 1985. № 5. С. 29—30.

Сидор О. **Волинське малярство XVII—XVIII століть** //Образотворче мистецтво. 1988. № 2. С. 18—21.

Уманцев Ф. С. **Живопис кінця XVI — початку XVII століття** //Історія українського мистецтва. К., 1967. Т. 2. С. 275—318.

Biskupski R. **Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej polowy XVIII wieku na Lemkowszczyznie.** Polska sztuka ludowa. Wroclaw—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łodź, 1985. N 3—4. S. 153—176.

Gebarowicz M. Szkice z historii sztuki **XVII w.** Toruń, 1966. S. 255—301.

Kiwała B. i Burzyńska J. **Ikony ze Zbiorów Museum Okręgowego w Przemyślu.** Kraków, 1981.

Kłosińska J. **Ikony.** Museum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów. Kraków, 1973.

Ткач S. **Ikony zo 16—19 storočia na severovychodnom Slovensku.** Bratislava, 1980.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

Свенцицкая Вера Илларионовна
Сидор Олег Федорович

НАСЛЕДИЕ ВЕКОВ

Украинская живопись XIV — XVIII веков
в музейных коллекциях Львова

Художник
Пикулицкий Богдан Романович

Львов, «Камэняр»
(На украинском, резюме на русском и английском языках)

Художній редактор *І. П. Плесканко*
Технічний редактор *В. І. Франчук*
Коректор *М. І. Ткач*
Фоторепродукція *П. Т. Семенюка*
Переклад англійською мовою *Т. В. Слєти*

ИБ № 1930

Здано на складання 28. 06. 89. Підписано до друку 27.12.89.
БГ 00634 Формат 70 х 90/16. Папір офсетн. № 1.
Гарнітура таймс. Офсетний друк. Умов. друк. арк. 5,27+64 вкл.
Умов. фарбовідб. 44,91. Обл.-вид. арк. 7+11,23 вкл.
Тираж 36 000 пр. Замовлення 854-9.
Ціна 4 крб.
Видавництво «Каменяр». 290008 Львів, Підвальна, 3
Львівська книжкова фабрика «Атлас».
290005 Львів, Зелена, 20

*

Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф.

С24 Спадщина віків: Укр. малярство XIV—XVIII ст. у музейних колекціях Львова /Худож. Б. Р. Пікулицький.— Львів: Каменяр, 1990 — 72 с.: іл., 64 арк. іл.— Рез. рос. і англ. мовами.

ISBN 5-7745-0243-0 (опр.): 4 крб., 36 000 пр.

Мистецтвознавче видання про твори українського малярства XIV—XVIII ст., які зберігаються у музеях Львова. Їх значні за кількістю колекції мають виняткову історико-культурну та мистецьку цінність. Багато творів іконопису із львівських збірок (у першу чергу Львівського музею українського мистецтва) — шедеври світового значення. У книзі розповідається про невідомих малярів, творців окремих пам'яток, цілих їх комплексів та відомих художників — Федора Сеньковича, Миколи Петрахновича, Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Василя Петрановича та ін.

С $\frac{4903020000-073}{М214(04)-90}$ 66-90

ББК 85.143(2Ук—4Лві)л6

4 крб.

НАСЛЕДИЕ ВЕКОВ

Украинская живопись XIV—XVIII веков
в музейных коллекциях
Львова

THE HERITAGE OF AGES

Ukrainian Painting of the 14th—18th centuries
in Museum Collections
of Lviv