



УДК 7.046.3

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1447>

## КІЛЬКА ЗАУВАГ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА МАЛЯРА ФЕДОРА, ЯСКРАВОГО ПРЕДСТАВНИКА ЛЬВІВСЬКОГО ІКОНОПИСНОГО ОСЕРЕДКУ КІНЦЯ XVI — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XVII СТОЛІТТЯ

Володимир ЖИШКОВИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2699-4907>

кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
Інститут народознавства НАН України,  
відділ мистецтвознавства,  
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна  
e-mail: [zhyshko@i.ua](mailto:zhyshko@i.ua)

Розглядається творчий доробок львівського маляра Федора, більш відомого як Федір Сенькович. Постає провідного львівського іконописця Федора Сеньковича привертала увагу кількох поколінь дослідників, проте і досі остаточної думки стосовно беззаперечного авторства створених ним творів немає, і надалі залишається ряд нез'ясованих питань, цим і зумовлена актуальність запропонованого дослідження.

Метою статті є виокремити притаманні творчій манері митця риси, художньо-пластичні особливості, виявити поєднаність появи створених ним і його майстернею творів.

Об'єктом дослідження є іконописна спадщина Федора Сеньковича; предметом — особливості еволюції його творчої манери як один із важливих чинників атрибуції іконописних творів львівського художнього осередку кінця XVI — першої третини XVII століття. Методологічну основу дослідження становлять порівняльно-типологічний та історико-культурологічний методи.

У статті на підставі аналізу історіографічних джерел і збережених іконописних творів методом порівняльного аналізу художньо-стильових особливостей творчої манери доводиться, що ряд творів, які донедавна пов'язувались з іншими митцями, найімовірніше створені саме Федором Сеньковичем або ж під його керівництвом.

**Ключові слова:** Львів, церква, іконостас, іконопис, іконографія, стиль, художні особливості, Федір Сенькович.

Volodymyr ZHYSHKOVYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2699-4907>

Ph.D., Senior Researcher of the Institute of Ethnology  
of the National Academy of Sciences of Ukraine,

Department of Art Studies,

15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine

e-mail: [zhyshko@i.ua](mailto:zhyshko@i.ua)

## A FEW NOTES TO THE CREATIVE PORTRAIT OF THE PAINTER FEDOR, A STRIKING REPRESENTATIVE OF THE ICON-PAINTING CENTER OF LVIV AT THE END OF 16th — THE FIRST THIRD OF THE 17th CENTURY

*Introduction.* The creative achievements of a Lviv artist, author of the famous icon «Praise of the Virgin» from Ripniv village is considered. According to the author's signature, the icon was created in Lviv in 1599 by painter Fedor, who is identified as Fedir Sen'kovych. The figure of the leading Lviv icon-painter Fyodor Sen'kovych attracted the attention of several generations of researchers, but there is still no definitive opinion on the undisputed authorship of the works he created, and a number of unanswered questions remain, and this is why the relevance of the proposed research.

*Problem Statement.* The purpose of the article is to distinguish the inherent features of the artist's trait, artistic and plastic features, to reveal the phased appearance of the works created by him and his workshop. The object of the study is the iconic heritage of Fyodor Sen'kovych; the subject is the peculiarities of the evolution of his creative manner, as one of the important factors of the attribution of the iconographic works of the Lviv artistic center of the late 16th — first third of the 17th centuries. The methodological basis of the study is comparative-typological and historical-cultural methods.

*Results.* The article, based on the analysis of historiographical sources and preserved works, by using the method of comparative analysis of artistic and stylistic features of creative manner, proves that a number of works that were recently connected with other artists were probably created by Fedor Sen'kovych or under his direction.

*Conclusion.* The conducted research gives grounds to claim that during the first third of the 17th century Fedir Sen'kovych in two stages worked on the creation of the Assumption and Friday Church iconostases in Lviv. According to art and style signs the icon-writing manner of the artist can also be traced in a number of other churches of Lviv and its regions.

During the first third of the 17th century Fedir Sen'kovych was the most famous icon painter and head of a leading icon-painting workshop, around which a powerful highly professional Lviv icon-painting center was formed. After the death in 1631 the artistic and plastic foundations of Lviv icon painting, laid by Fyodor Sen'kovych were developed by his students and in particular by the successor of his studio Mykola Petrakhnovych Morokhovskyy.

**Keywords:** Lviv, church, iconostasis, icon painting, iconography, style, artistic features, Fedir Sen'kovych.

**Вступ.** У запропонованій розвідці автор ставить перед собою завдання ще раз повернутись до творчого доробку львівського художника, автора ікони 1599 р. «Похвала Богородиці» зі с. Ріпнів, згідно з авторською сигнатурою відомого як майстер Федір, якого ідентифікують як Федір Сенькович.

Постать провідного львівського іконописця Федора Сеньковича привертала увагу кількох поколінь дослідників, проте і досі остаточної думки стосовно беззаперечного авторства створених ним творів немає, і надалі залишається ряд нез'ясованих питань, цим і зумовлена *актуальність* запропонованого дослідження. Іконописний феномен Федора Сеньковича протягом останніх п'яти десятиліть викликав зацікавлення багатьох відомих (Віра Свенціцька, Володимир Вуйцик, Володимир Овсійчук, Олег Сидор, Наталія Шамардіна, Володимир Александрович) і молодих дослідників (Мар'яна Пелех, Вікторія Мазур та інші), проте, незважаючи на ряд написаних ґрунтовних праць, чимало питань, пов'язаних із творчим надбанням митця, залишились нерозкритими, або ж мають двозначне трактування, думки дослідників часто є контрверсійними.

*Метою* статті є систематизувати висловлені попередніми дослідниками питання атрибуції творів, пов'язані чи не пов'язані з пензлем Федора Сеньковича, і на підставі порівняльного аналізу повному окреслити творчі здобутки митця. Виокремити притаманні творчій манері митця риси, художньо-пластичні особливості, виявити поетапність появи створених ним і його майстернею творів.

*Об'єктом дослідження* є іконописна спадщина митця, і, зокрема, цілий ряд ікон, що містились раніше і містяться нині в іконостасах, споруджених у ренесансний період західноукраїнського мистецтва, до створення яких, на нашу думку, великою мірою приклався саме Федір Сенькович. *Предметом дослідження* є особливості еволюції його творчої манери, що дає можливість більш переконливо атрибутувати іконописне надбання львівського художнього осередку кінця XVI — першої третини XVII століття. *Методологічною основою* розвідки обрано комплексний підхід до об'єкта дослідження, що дає можливість ґрунтовно проаналізувати західноєвропейські ренесансні впливи, які в симбіозі з вітчизняними провізантійськими традиціями створили передумови утвердження у Львові по-

тужного самобутнього іконописного осередку. У дослідженні застосовано метод мистецтвознавчого аналізу, порівняльно-типологічний та історико-культурологічний методи.

У період другої третини XVI — першої третини XVII ст. українське церковне мистецтво означилось новим витком еволюційного розвитку. Новаторські віяння ренесансного західноєвропейського мистецтва у симбіозі з ґрунтовними засадами давньоукраїнського та візантійського художньо-пластичного виразу сприяли підняттю українського іконопису на значно вищий фаховий рівень. Особливо це помітно на творах, що тією чи іншою мірою були пов'язані зі львівським художнім осередком.

Піднесенню якісного рівня львівського іконописного осередку також сприяло відкриття 1539 р. єпископської кафедри на чолі з Макарієм Тучапським, основою створення якої став монастир Святого Юра у Львові [1, с. 141—142], а також діяльність Успенського церковного братства, яке 1589 р. отримало статус Ставропігії. Незважаючи на реакційну політику львівського латинського архієпископа Яна Дмитра Соліковського, за велінням якого з храмів, передовсім католицьких, вилучалися іконописні твори східної традиції, а також утворення цеху католицьких малярів, у який не було доступу іконописцям не католикам, у Львові, й передовсім у його передмістях, де проживало українське населення та було чимало церков, і надалі існували іконописні майстерні, одна з яких, є підстави вважати, діяла при монастирі св. Онуфрія. У Львові на той час налічувалось близько сотні художників-малярів [2, с. 74]. До Львова тягнулись краді іконописці з ближчих і дальших теренів, імена більшості з яких, на жаль, нам не відомі.

**Основна частина.** Наприкінці XVI ст. доля привела до Львова уродженця м. Цирця маляра Федора, який увійшов в історію вітчизняного малярства доби українського Ренесансу як провідний іконописець Федір Сенькович. Чи не єдина відома тогочасна пам'ятка, на якій стояв підпис львівського іконописця — ікона «Богородиця Одиґітрія з похвалою» з дерев'яної церкви Покрови Пресвятої Богородиці у с. Ріпнів Бузького району Львівської області (1988 р. ікона обгоріла під час пожежі у церкві; уціліла частина ікони нині у зб. ЛНГМ) [3]. Авторська сигнатура свідчить, що ікона Богородиці з Ріп-

нева створена у Львові 1599 р. майстром Федором, і, зокрема, як вважають, Федором Сеньковичем [4], провідним іконописцем львівського художнього осередку (нар. бл. 1570 р. у м. Щирці — пом. 1631 р. у Львові). Підписна ікона 1599 р. майстра Федора увійшла в українську мистецтвознавчу науку як перший датований твір, стильові особливості якого стали наріжними для атрибуції інших творів львівського кола кінця XVI — першої третини XVII ст., створених, за висловом Володимира Вуйцика, на засадах «нового стилю», що виник на принципах візантійської іконографії та західноєвропейського пластичного моделювання форми [3, с. 29]. Застосовуючи класичну живописну техніку яєчної темпері з поєднанням олійних фарб, майстер, демонструючи належне знання анатомії, відмовившись від традиційних проблів і оживок, використовує нові, сповнені реалістичних тенденцій, малярські прийоми плавного світлотіньового моделювання ликів і кистей рук (Іл. 1).

Протягом 1582—1602 рр. у Львові перебував німецький купець і монах Мартін Груневег, який у своєму щоденнику згадує про маляра Федора, що намалював ікони для львівського Святоюрського собору [5, с. 111]. Відомо також, що 1608 р. іконостас собору Святого Юра постраждав від блискавки [1, с. 143]. Можна гадати, чи був тим майстром саме Федір Сенькович, проте очевидним є факт, що саме він наприкінці XVI — у першій третині XVII ст. був найвідомішим і найуспішнішим львівським іконописцем, свідченням чого є документальні підтвердження та комплекс залишених пам'яток, зокрема іконостас церкви Успення Пресвятої Богородиці (Успенська церква). Тому цілком природно, що саме цей обдарований майстер, син іконописця Яцька з-під львівського містечка Щирець, уже на початку своєї малярської кар'єри міг бути задіяний у роботах над створенням іконостаса для соборного львівського храму.

Документально підтвердженою роботою майстра Федора Сеньковича є ансамбль ікон для відомого унікального іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові, поетапно виконаний протягом 1616—1638 рр. (1767 р. іконостас було продано до церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського району Львівської області) [6; 7; 8]. Завершений Сеньковичем іконостас станом на 21 травня 1630 р. (дата, коли від удару блис-



Іл. 1. Майстер Федір (Ф. Сенькович). Богородиця Одигітрія з похвалою. 1599 р. Дерево, темпера, золочення. Ікона з церкви Покрови Пресвятої Богородиці у с. Ріпнів Бузького р-ну Львівської обл. ЛНГМ. Світлина за В. Вуйциком

кавки вкрилася кіптявою частина ікон і різьблення) первісно складався з цокольного, намісного та празничного рядів (під питанням ряд чину «Моління», найімовіріше, він теж був уже готовий, оскільки завжди становив основу українського іконостаса, і без нього та Розп'яття угорі іконостас є незавершеним, що протирічить інформації про готовність іконостаса станом на травень 1630 р.). Після пошкодження від пожежі та після смерті у 1631 р. Федора Сеньковича іконостас, починаючи з 1637 р., поновлював і доповнював Микола Петрахович Мороховський (бл. 1600 — після 1666 рр.), який остаточно завершив малярські роботи у лютому 1638 р., поставивши дату «АХЛИ» (1638) на лицевій стороні внизу зліва центрального образу Спаса в ряді «Моління» [9, с. 364—365, 380]. З неперемальованих робіт Сеньковича, що входили до Успенського іконостаса, збереглися два зображення Отців Церкви з одвірків Царських врат — постаті святих Йоана Златоустого та Василя Великого [10, с. 27—29]. Ці дві ікони, що 1767 р. не були продані до с. Великі Грибовичі, засвідчують високий рівень майстерності Федора Сеньковича (НМЛ)<sup>1</sup>. Витончено промодельовані вохреннями лики обох святих сповнені одухотвореності

<sup>1</sup> В. Александрович вважає, що автором цих двох ікон був М. Мороховський-Петрахович [9, с. 369].



Іл. 2. Ф. Сенькович. Поклін пастухів. 1627—1630 рр. Дерево, темпера. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер у празниковому ряді іконостаса церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина В. Жишківича



Іл. 3. Ф. Сенькович. Обрізання Господнє. 1627—1630 рр. Дерево, темпера. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер у празниковому ряді іконостаса церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина В. Жишківича

й водночас виразу емоційної напруги. При малюванні ліків і кистей рук майстер поєднує темперний підмальовок із подальшою м'якою проробкою олійними світлоносними фарбами з делікатним завершенням тонкошаровими лаковими лесуваннями. Детально й прискіпливо майстер вимальовує декор сакоса, стихаря, омофору, фелон і єпитрахиль святих Отців.

Про характер інших збережених ікон Федора Сеньковича з Успенського іконостаса, що не постраждали від пожежі, можна говорити лише у загальних рисах, оскільки переважна більшість із них неодноразово переписувалась, проте часто в межах первісного авторського контуру. З ікон празникового ряду, в яких вловлюється рука Федора Сеньковича і яким притаманні новаційні композиційні вирішення на основі західноєвропейських гравюр і пластично-стильові в традиціях ренесансних віянь особливості, можна виділити частково перемальовані «Вознесення Христове», «Поклін пастухів» (Іл. 2), «Зіслання Святого Духа», «Благовіщення», додану до празників ікону (Іл. 3) «Обрізання Господнє» (усі в іконостасі святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі) [11, с. 46—49]. Йому ж, ймовірно, належать три добре збережені ікони з празникового ряду Успенського іконостаса, що залишились в Успенській церкві: «В'їзд до Єрусалима», «Воскресення Лазаря» та «Зішестя в ад» [12, с. 149]. У Римі у Музеї Українського Католицького Університету імені св. Климента Папи зберігається фрагмент (ліва частина) ікони «Різдво Пресвятої Богородиці», теж, ймовірно, пензля Сеньковича, з празникового ряду Успенської церкви (до 1939 р. у церкві с. Великі Грибовичі) [13, с. 306, 307, 420; 8, с. 23, 25]. З центральної частини додаткового ряду, розміщеного над намісними іконами Успенського іконостаса (тепер фланкованого празниками у церкві с. Великі Грибовичі), Федору Сеньковичу належать, теж із пізнішими поновленнями, ікони «Спас Еммануїл у Славі», «Старозавітна Трійця» (Іл. 4), «Спас Нерукотворний» і «Неопалима Купина» [14, с. 161—162], що містяться у проміжному додатковому ряді поміж намісним і празниковим<sup>2</sup>, а також вписані у овали «Покров Богородиці» і «Сон Якова» (тепер повністю переписана), які первісно, ймовірно, теж входили до цього ряду, а тепер містяться ліворуч і праворуч від Царських врат у пределах цокольного ряду [8, с. 24, 27].

Раніше у центрі празникового ряду розміщувалась ікона «Тайна вечеря», яка нині знаходиться у святилищі церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі [11, с. 50]. Твір, в якому виразно проглядається рука Сеньковича, слід віднести до найпоказовіших на тему «Тайна вечеря» в українсько-

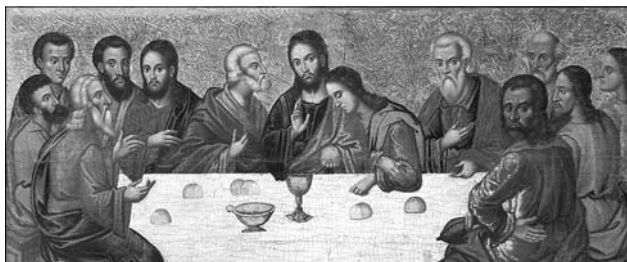
<sup>2</sup> В. Александрович написання ікон цього ряду пов'язує із М. Петраховичем [9, с. 384—385].

му малярстві. Він захоплює не лише новаторством композиційної побудови (апостоли чи не вперше зображені сидячи за довгим прямокутним столом) і художньо-пластичними вартостями, які митець демонструє, передовсім у вирішенні ритмічно збалансованих кольорових зіставлень шат персонажів, а й особливою емоційною атмосферою відтвореного таїнства священного дійства. Кожен персонаж наділений психологічною характеристикою, в очах окремих апостолів проглядається глибока задума і певна стурбованість сказаними Учителем словами. Напруги дійству додає зображений у профіль св. Петро, який, виразно виставивши вперед сиве підборіддя, стрімко повернув голову до Христа у готовності покарати зрадника. Натомість зображений на передньому плані праворуч у характерному ракурсі рудоволосий червонолиций Іуда відвернувши голову від товариства, тримаючи у правиці мішечок зі сребрениками, спокійно дивиться у простір, у бік глядача. На відміну від інших апостолів Іуда одягнений у темно-вохристій камзол із синім накладним коміром. Характерно, що рукав камзола закладеної за спину лівої руки залитий яскравим золотосяйним світлом, а голова Іуди натомість залишилась затіненою. Відтак видається, що цей уявний потужний світловий потік випромінює Христос, аби акцентувати на постаті зрадника. Федір Сенькович, розгортаючи композицію на золотому тлі, орнаментованому гравіруванням з мотивом граната, на загал зберігаючи засади візантійського малярства, привносить у свій твір інспіровані західноєвропейським мистецтвом елементи ренесансного гуманізму. Незважаючи на те, що Сенькович при створенні своєї «Тайної вечері» використовував запозичені з фламандської гравюри елементи (вважають, що прототипом була гравюра 1593 р. Егідія Саделера) [11, с. 50], він створив цілком самобутній, оригінальний високомистецький твір, який в подальшому стане базовим для наслідування українськими іконописцями при вирішенні цього мотиву (Іл. 5).

На особливу увагу також заслуговує створена Федором Сеньковичем храмова великорозмірна (125 x 215 см) ікона (Іл. 6) Успенської церкви у Львові «Успення Пресвятої Богородиці» (тепер розміщена на північній стіні нави церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі), на бокових овальних клеймах якої відтворено сцени з апокри-



Іл. 4. Ф. Сенькович. Старозавітна Трійця. 1616—1617 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер у празничковому ряді іконостаса церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина В. Жишківчича



Іл. 5. Ф. Сенькович. Тайна вечеря. 1627—1630 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер у святелищі церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина В. Жишківчича



Іл. 6. Ф. Сенькович. Успення Пресвятої Богородиці. 1616—1617 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер на північній стіні нави церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина В. Жишківчича

фів: «Прощання з Богородицею» (Іл. 7), «Відвідини Вмираючої», «Поховальна процесія», «Возне-



Іл. 7. Ф. Сенькович. Прощання з Богородицею. Клеймо ікони Успення Пресвятої Богородиці. 1616—1617 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер на північній стіні навіи церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина А. Клімашевського

сення Богородиці» [11, с. 50—52]. В цьому творі яскраво розкривається еволюційне мислення митця, який на засадах традиційної візантійської іконографії, розгортаючи центральну сцену ікони на тлі архітектурного стафажу, по-ренесансному поглиблює просторовість картинної площини, об'ємно зображаючи у перспективному скороченні чисельний гурт засмучених людських постатей, виявляючи, за висловом Володимира Овсійчука, «багатство їх характерів і вікових різниць» [12, с. 147]. Біля розміщеного на передньому плані смертного одра з лежачою постаттю Богородиці обабіч стоять зажурені апостоли, в центрі в оточенні безтілесних сил та архангелів у мандорлі — Христос з душею простоволосої у білих шатах Марії на руках, вгорі ікони на позолоченому тлі зображені півпостаті апостолів, яких ангели на хмарах переносять на прощальний поклін до усупшої Марії. Відтак маляр привносить у композицію відомий за іконами попереднього періоду

мотив так зв. апокрифічного «хмарного Успення» з апостолами. Колористику ікони формують стримані блакитні, насичені синьо-зелені барви у поєднанні з вохристо-червоними.

У церкві святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі зберігається також парна до храмової ікони «Успення Пресвятої Богородиці» намісна ікона «Різдво Пресвятої Богородиці», щодо авторства якої є різні думки: одні дослідники вважають, що її створив ще до пожежі Федір Сенькович [14, с. 169—172], інші, що після пожежі — Микола Петрахович [12, с. 147—148; 15, с. 312—313, 316, 317]. При уважнішому огляді помітні пізніші втручання, проте рисунок, пластика вирішених у рухливих ракурсах постатей засвідчують руку Сеньковича, а не Петраховича, який міг хіба що підмалювати та відчистити цей твір від кіптяви у групі інших учнів майстра. На іконі не помітні жодні пошкодження від вогню, й, окрім того, чотири сцени у бічних клеймах і, головню, тиснений плетінковий декор обрамлень ідентичний декору ікони «Успення Пресвятої Богородиці».

Роль Миколи Петраховича у відновленні іконостаса, на нашу думку, надто перебільшена. На 1630 р. рівень його майстерності порівняно з Федором Сеньковичем ще не був найвищим, свідченням чого є той факт, що коли члени братства бл. 1633 р. мали намір збагатити іконостас і доповнити його бічними вітварями, то мова йшла про запрошення, за ініціативи члена братства Григорія Федоровича, вправного грецького живописця [16, с. 16], а аж ніяк когось із учнів Сеньковича, якому на час смерті, ймовірно, рівних не було й серед інших львівських малярів. І щойно 1637 р. братство зважилось при оновленні іконостаса звернутись до Миколи Петраховича, який на той час уже успадкував майстерню вчителя, і то, напевне, через те, що одружився з племінницею Сеньковича.

На час першого періоду роботи над іконостасом (1616—1617) Федір Сенькович, найвірогідніше, встиг виконати ікони намісного ряду, а також Царські врата і постаті святих Василя Великого та Йоана Златоустого на одвірках (слід зазначити, що у той період Микола Петрахович мав від сили не більше вісімнадцяти років і не міг претендувати на першість у виконанні робіт). Розміщені на Царських вратах постаті євангелістів і мотив Благовіщення суттєво

переписані пізніше не надто вправними малярами, і лише постать Богородиці чи не найкраще зберегла свій первозданий вигляд (тло і антураж навколо неї теж суттєво переписані). Не виключено, що у той перший період майстер Федір із помічниками міг працювати і над проміжним додатковим рядом, різьблення до якого, є підстави вважати (дошки під ікони заготовляли, як правило, знаючи точні розміри обрамлень), уже виконала майстерня сницаря Станіслава Дріара<sup>3</sup>. На другому етапі (1627—1630) Сенькович працював над празниковим рядом і над дійсним із апостолами, ймовірно, що тоді ж було виконано і завершальний пророчий (відомо, що різьблений декор і, не виключено, що і картуші з пророками у тому числі, майстерня С. Дріара поновлювала після пошкоджень від блискавки). Висловлені раніше думки про виготовлення дійсного ряду аж у 1637—1638 рр. Миколою Петраховичем не мають точних підтверджень, оскільки, як уже зазначалось, не міг закінчений Сеньковичем до пожежі майстерні іконостас бути без чину «Моління» (на зробленому до 1591 р. Мартіном Груневеґом малюнку, ймовірно, попереднього іконостаса старої Успенської церкви бачимо, що він містить, окрім намісного та празникового, дійсного ряд, і вгорі велике Розп'яття) [17, с. 37, 43]. Микола Петрахович, на нашу думку, провадив лише реконструкцію іконостаса — перерформатувавши ряд «Моління» й апостольський у зв'язку з долученням додаткового ряду зі сценами Страстей Господніх (очевидно, саме й цим пояснюється незрозумілий дослідникам факт мізерної плати за всі намальовані ікони — разом із різьбленням та позолотою — лише у 1200 золотих, це при тому, що різьблення з позолотою могло коштувати близько третини загальної вартості). Поновлений у 1637—1638 рр. іконостас піднявся майже до склепіння, що навіть довелось обрізати хори-балкони в церкві, аби їх не сягали образи [18, с. 132].

Слід зазначити, що головна ікона іконостаса «Спас» з «Моління» обрізана зверху, і не виключено, що і знизу (Іл. 8). Відповідно візуально образ Христа, незважаючи на однакові з апостолами пропорції, «видається здрібненим й ніби затиснутим на площині основи» [9, с. 383]. На руйнування попередньої системи ряду «Моління» вказують і залиш-



Іл. 8. Ф. Сенькович, М. Петрахович. Благословляючий Спас. 1627—1630, 1638 рр. Дерево, темпера. Ікона з чину «Моління» іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер у церкві святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). За В. Александровичем

ки обрізаних арок перед постатями дійсних Богородиці та Йоана Предтечі, фігури яких у первісному варіанті, ймовірно, розміщувались ближче до Спаса (тепер візуально вони надто віддалені). Необхідно також відзначити, що тло ікон ряду «Моління», ймовірно, з невідомих причин було поновлене з повторним нанесенням дещо стилєво не відповідного орнаменту, особливо це помітно на іконі зі Спасом, тло якої наповзає на кисті рук Ісуса, значно вкорочуючи розкриті у благословенні пальці й, окрім того, німб Христа не хрещатий, не виключено, що при поновленні хрестовину з літерами нанесли фарбою, а при пізніших поновленнях взагалі перекрыли позолотою. Відкритим залишається питання, чи ця реконструкція з поновленнями відбулась уже на новому місці, у церкві в с. Грибовичі, чи ще за задумом Петраховича. Щоправда, залишена понизу ікони «Спаса» дата схиляє до другого варіанта. Не заслужено приписаний Миколі Петраховичу ряд «Моління» за стильовими ознаками, на нашу думку, незважаючи на

<sup>3</sup> Про Станіслава Дріара детальніше [9, с. 360, 384—386].



Іл. 9. Ф. Сенькович. Богородиця. 1627—1630 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса церкви Успення Пресвятої Богородиці у Львові (тепер у церкві святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл.). Світлина В. Жишковича

пізніші поновлення, належить саме уже немолодому, проте ще доволі вправному Федору Сеньковичу. Рука Сеньковича вловлюється у моделюванні ликів Спаса та численних серафимів і херувимів, в образах Богородиці (Іл. 9), Йоана Предтечі та ще кількох апостолів і, найперше, св. Петра. На увагу заслуговує й іконографія вирішення триморфону центральної частини молитовного ряду<sup>4</sup>, особливо характер зображення Спаса, який благословляє обома руками на взірець Його відтворення в іконографічному мотиві «Вознесення» чи у сценах Страшного Суду. Вочевидь, Ф. Сенькович у іконостасі Успенської церкви намагався втілити нове вирішення центральної статі Деїсіса, поєднавши кілька варіантів зображень Спаса. На іконі Успенської церкви Христос, благословляючи обома руками, сидить на уявному троні, створеному небесними силами у вигляді численних

<sup>4</sup> Про це детальніше див. у В. Александровича, який, щоправда традиційно притримується думки про авторство М. Мороховського-Петрахновича [9, с. 379—383].

херувимів і серафимів. Відповідно, композиція тяжіє до зображень «Спаса у Славі», відомих за іконами намісного ряду, що набули особливого поширення у попередній період. Близькими часовими аналогіями з наближеним трактуванням постави Спаса і характером стилізації Його шат, зокрема гіматію, є ікона так зв. майстра ікон із Рихтич поч. XVI ст. «Спас у Славі» з монастирської церкви св. Іллі у Лішні на Дрогобиччині (тепер у зб. НМЛ), а також у часі та територіально близька ікона з Деїсісом з церкви Святої Великомучениці Параскеви П'ятниці (П'ятницької церкви) у Львові (в усіх зображеннях гіматій коричнево-вохристого кольору й суцільно всіяний тонко прорисованим золотистим асистом у візантинізуючих традиціях попереднього періоду). Щоправда, на іконі з П'ятницької церкви Спас традиційно, сидячи на троні, благословляє правицею, а лівою підтримує розкритий кодекс. Окрім того, тут відтворено більш традиційну схему — обабіч розміщені пристоячі Богородиця та Йоан Предтеча, за спинкою трону зображені два ангели (Іл. 10).

Після Федора Сеньковича, який подекуди ще схилявся до збереження попередніх традицій, упроваджена ним схема зображення благословляючого обіруч Спаса у Деїсісі не набула подальшого розвитку. Найближчу в часі та за місцем створення композицію Деїсіса з триморфоном угорі композиції та вплетеними у виноградну лозу півпостатями дванадцяти апостолів по боках бачимо на віддрукованій у друкарні Львівського ставропігійського братства гравюрі 1636 р. (львівський гравер Георгій ієродиякон. Титульна форта. Євангеліє. Львів, 1636 р., перевидання 1644 р. [19, с. 13, 14]). Характерно, що композицію з благословляючим обіруч Спасом, який сидить на троні, та пристоячими Богородицею та Йоаном Предтечею на гравюрі розміщено на фронтоні умовного вітара, на антипедіі якого в овальному обрамленні розміщено композицію «Успення Пресвятої Богородиці» (Іл. 11). Слід наголосити, що відома нам гравюра гравера Георгія ієродиякона з благословляючим обіруч Спасом, який сидить на троні, була віддрукована у друкарні Львівського ставропігійського братства у 1636 р., а Микола Петрахнович Мороховський почав поновлювати і доповнювати Успенський іконостас починаючи з 1637 р., і остаточно завершив малярські роботи у лютому 1638 р., поставивши дату «АХЛИ» (1638).



Серед інших творів, що їх пов'язують із пензлем Федора Сеньковича, на увагу заслуговує храмова ікона «Введення Богородиці до храму» з іконостаса дерев'яної церкви Введення у Храм Пресвятої Богородиці у с. Вовків, розташованого за 20 км від Львова (зб. МНАПЛ) [14, с. 145—159]. До когорти творів, створених майстернею Сеньковича, і не виключено, що й самим Федором, відносять й майстерного рівня написання ікону першої третини XVII ст. «Св. Архангел Михаїл» із церкви св. Дмитрія у с. Модричі Дрогобицького району Львівської області (НМЛ) [20, с. 12, 16]. До цього ж кола пам'яток можемо віднести й належного рівня виконання ікону 1631 р. «Зішестя в ад», що походить з церкви св. Параскевії у с. Лисиничі біля Львова (НМЛ) [10, с. 24—25]. Ікону, малярські характеристики якої співзвучні манері Сеньковича, відзначають вишукані пропорції фігур, м'яко промодельовані лики, продуманий розклад кольорових плям.

Не виключено, що у майстерні Федора Сеньковича могли бути створені три ікони («Богородиця Одигітрія», «Христос Учитель» і «Введення Богородиці до храму»), що входили до іконостаса першої третини XVII ст. церкви Успення Святої Анни у с. Голоско в передмісті Львова (1965 р. фрагменти іконостаса церкви було передано у музей в Олеський замок ЛНГМ). Вважається, що Федір Сенькович, зокрема, створив велику багатофігурну храмову ікону «Введення Богородиці до храму» [15, с. 294, 295]. Ймовірно, із огляду на близьку манеру писання й однакові розміри з іконою «Введення Богородиці до храму», у його майстерні могли намалювати й поясні намісні ікони «Христос Учитель» і «Богородиця Одигітрія»<sup>5</sup> (усі три в експозиції Олеського замку). З огляду на те, що ікона «Введення Богородиці до храму» була храмовою, є підстави підтримати думку, що три збережені з церкви Успення Святої Анни на Голоску ікони раніше належали львівській Введенській церкві на Краківському передмісті, яка колись стояла навпроти входу до П'ятницької церкви [22, с. 131]. Слід погодитись також і з твердженням, що окремі ікони з іконостаса П'ятницької церкви й ікони з Голоска були створені в одній майстерні [22, с. 131]. Висловлені припущення схиляють до думки, що цією майстернею саме була провідна на

<sup>5</sup> Про ікони «Спас Учитель» і «Богородиця Одигітрія» з Немовляем і фото зображень ликов [21, с. 204—206].



Іл. 10. Майстерня Ф. Сеньковича (?). Деїсис. 1617—1627 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з ряду «Моління» іконостаса П'ятницької церкви у Львові. Світлина Р. Демківа



Іл. 11. Титульна форта. Євангеліє. Гравюра гравера Георгія ієродиякона. Друкарня Львівського ставропигійського братства. Львів, 1636 р., перевидання 1644 р. За Я.П. Запаском, О.Я. Мацюком



Іл. 12. Ф. Сенькович. Богородиця Одигітрія. 1617—1627 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса П'ятницької церкви у Львові. За В.А. Овсійчуком



Іл. 13. Ф. Сенькович. Христос Учитель. 1617—1627 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса П'ятницької церкви у Львові. За Д. Степовиком

той час львівська іконописна майстерня, якою заправляв член Успенського братства, очільник малярського цеху Федір Сенькович. Незважаючи на різ-

ні висловлені раніше сумніви, можемо погодитись із тими авторами, які стверджують, що авторство ряду ікон П'ятницького іконостаса належить саме Федору Сеньковичу [23, с. 348—349; 12, с. 140—141], особливо, якщо зважити на той факт, що Львівське ставропігійське братство, залучаючи кошти молдавських господарів, опікувалося оздобленням не лише Успенської, а й П'ятницької церкви [24, с. 28].

Відомо, що окрім чисто малярських робіт Федір Сенькович як активний член братства виступав консультантом з будівництва та декоративного оздоблення Успенської церкви. Не виключено, що у цій же ролі як консультант і водночас як виконавець окремих малярських робіт він був задіяний у побудові нової будівлі П'ятницької церкви та спорудженні для неї нового іконостаса. Йдеться про спорудження близько середини 10 рр. XVII ст. обновленої мурованої П'ятницької церкви і вистрою нового іконостаса [22, с. 126]. Якщо зважити на той факт, що Федір Сенькович близько 1616 р. розпочав роботу над Успенським іконостасом, а у наступному році припинив її та повернувся до неї щойно лише після того, як у 1627 р. відновилося будівництво Успенської церкви [6, с. 143—144], то є всі підстави вважати, що якийсь час у проміжку десяти років його майстерня могла трудитись над іконостасом П'ятницької церкви.

Не вдаючись до детального аналізу усіх 70-ти ікон п'ятирусного іконостаса П'ятницької церкви, слід відзначити, що над ним у проміжку середини 10 рр. XVII ст. аж до 1644 р. (церква відбудовувалась після пожежі 1623 р. на кошти молдавського господаря Василя Лупула і 1645 р. була ще раз освячена, тоді ж, очевидно, був освячений і уже завершений іконостас) на різних етапах трудилось щонайменше четверо іконописців, кожен з яких виділявся індивідуальною манерою малювання. Безпосередньо з пензлем Сеньковича, незважаючи на сумніви скептиків, слід пов'язати ікони намісного ряду «Богородиця Одигітрія» (Іл. 12) і «Христос Учитель» (Іл. 13).

У період 1980—1981 рр. іконостас П'ятницької церкви було реставровано у майстернях відділу реставрації Львівської картинної галереї, внаслідок чого на іконі Пантократора під верхньою шпонкою було відкрито ледь помітний для неозброєного ока напис у два ряди, який вніс корективи у датування іконостаса. На засіданні Реставраційної ради було вислов-

лено два варіанти прочитання частково збереженої у написі дати — 1587 і як 1627 рр. [12, с. 138]. З огляду на те, що під час реставрації було виявлено також, що окремі ікони з тильного боку мали сліди обгорання, ймовірно, постраждали під час пожежі 1623 р., проте не згоріли, можна стверджувати, що дата 1627 р. є цілком реальною і що саме тоді був завершений етап поновлення постраждалого іконостаса, і саме у 1627 р. Федір Сенькович відновив працю над Успенським іконостасом. Важливим є й той факт, що ікони намісного ряду, а з часом і деісісного, у важливих великих замовленнях, як правило, виконував головний старший майстер, оскільки саме до ікон цього ряду з молитвами найперше звертались прихожани і саме ці ікони створювались у першу чергу (а, відповідно, і поновлювались при потребі). Роботу над іконами інших рядів виконували найчастіше учні та помічники, а відтак, особливо у празникових іконах, часто можна помітити по черк недосвідченого майстра, який не завжди вдало справлявся з розміщенням у композиціях численних персонажів, окрім того, подекуди й анатомічно спотворюючи їхні пропорції.

Відреставрований образ «Христа Учителя» та «Богородиці Одигітрії» [15, с. 292, 293; 25, с. 57, 241—243] виразно доносить високий рівень майстерності непересічного митця, який на час 30 рр. XVII ст. досягнув вершин своєї творчості. Як тонко підмітив Володимир Овсійчук, — «своє розуміння суті людської гідності, ідеалу гуманної людини з її духовною зразковістю, душевною теплотою Сенькович розкрив у намісних іконах Христа і Богородиці. Ці твори можна з повним правом назвати програмними: їх створення було продуктом високого суспільного піднесення і глибоких культурних зрушень серед українського народу початку XVII ст.» [12, с. 142]. На прикладі намісної ікони «Богородиці Одигітрії» П'ятницького іконостаса, яка із збережених творів майстра належить до найпоказовіших, можна простежити художньо-пластичну еволюцію його творчої манери, проте в іконографічному укладі він залишився вірним раніше втіленому у Богородиці з Ріпнева вирішенні. Незважаючи на те, що з часу створення обох ікон минуло близько двадцяти років і з часом рука стала твердішою, рисунок впевненішим, а подекуди й більш конструктивним, Сенькович не лише зберіг загальну схему зображень Богородиці та Не-



Іл. 14. Майстерня Ф. Сеньковича. Свята великомучениця Параскевія. 1616—1620 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса П'ятницької церкви у Львові. За ICON.ORG.UA

мовляти, а й продемонстрував властиву йому при моделюванні ликів округлу плавність обрисів і анатомічну вивіреність.

Роботу над іконами «Христос Учитель» і «Богородиця Одигітрія з Немовлям» з намісного ряду П'ятницької церкви Федір Сенькович завершив, з огляду на нанесену на іконі Христа під верхньою шпонкою дату, бл. 1627 р. Якщо припустити, що він малював і інші ікони, то окремі з них він, з огляду на певні архаїзовані стильові характеристики, міг створити в 1616—1620 рр., або ж над ними працював інший майстер, проте однозначно не Лаврентій Пухала, який помер наприкінці вересня 1608 р. [22, с. 107]. Серед іконописних творів іконостаса П'ятницької церкви періоду 1616—1620 рр. за характерною спорідненою манерою малювання виділяються півпостаті двох архангелів і, особливо, вписаного в коло поясного благословляючого обіруч Спаса, які містяться в площині арки, що нависає над Царськими вратами, ікони «Спас Нерукотворний» і «Старозавітна Трійця» над дияконськими дверима, постать архангела Михаїла на одвірку лівих дияконських дверей, постаті святих Йоана Златоустого [15, с. 312] та Василя Великого на одвірках Царських врат [25, с. 245]. У цей же період, найві-



Іл. 15. Майстерня Ф. Сеньковича. Св. Параскевія Тирновська на троні. 1616—1620 рр. Дерево, темпера, золочення. Ікона з іконостаса П'ятницької церкви у Львові. За В.А. Овсійчуком

рогідніше, були намальовані великорозмірні поста-ті первосвящеників св. Авраама та Мельхіседека. Тоді ж були створені обидві храмові ікони — святої великомучениці Параскевії у зріст зі сценами життя у шести овальних клеймах по три на полях (Іл. 14) і св. Параскевії Тирновської на троні (Іл. 15), з ана-логічно розміщеними житійними сценами на полях на золотому орнаментованому тлі [15, с. 301]. Слід відзначити, що характер тисненого орнаменту навколо овалів житійних сцен обох святих Параскев надзвичайно близький до орнаментики обрамлень клейм намісних ікон «Різдва Богородиці» й «Успен-ня Богородиці» іконостаса Успенської церкви, що може свідчити про виконання їх у одній майстерні в один часовий період і, вочевидь, у майстерні Федо-ра Сеньковича.

До зазначених творів за манерою малювання близькими є також іконописні твори ряду «Молін-ня» з центральною іконою «Деїсис» з триморфо-ном й архангелами Гавриїлом і Михаїлом і поста-тями апостолів у окремих аркових обрамленнях, а також вписана у овал ікона «Покладення до гро-бу», розміщена над триморфоном Деїсиса. За всіма ознаками ряд чину «Моління», найімовірніше, був створений ще до пожежі 1623 р. Мистецькою ви-

шуканістю захоплює центральна ікона з триморфо-ном, у видовжених постатях якого ще проглядають-ся нотки аскетичної витонченості пізньої інтернаціо-нальної готики. Не менш майстерно промодельовані анатомічно вивірені, вправно нарисовані поста-ті два-дцяти апостолів, кожного з яких характеризує ви-разне розкриття образу, іконографічно обумовлена ідентичність, продумана індивідуальна, проте дово-лі стримана, позбавлена надмірної динамічності, лі-нія поведінки. В образах апостолів, які урочисто, у стриманій ході обабіч скеровані до центру — до сидя-чого на троні Учителя-Спаса Вседержителя, вловлю-ється самозаглиблений ліризм, одухотворений спо-кій. Чи не найпоказовішою за глибиною розкриття є постать апостола Якова, в характері утаємничено-го з витонченими рисами лику якого спостерігається особлива духовна наповненість.

Синхронно з рядом «Моління», вочевидь, було створено й розміщений нижче празниковий ряд із «Тайною вечерею» посередині. В іконах празнико-вого ряду схильні вбачати руку Федора Сенькови-ча [12, с. 140—141], проте слід відзначити, що за художньо-пластичними вартостями ці твори де-що поступаються празникам Успенського іконостаса, як, зрештою, й розміщені над апостольським рядом, створені пізніше, ікони Страсного циклу, в яких по-декуди теж шукають авторство майстерні Сенько-вича. Введення до іконостаса додаткового пасійно-го (Страсного) ряду було новаторством на львів-ському ґрунті. Ймовірно припустити, що пасійний ряд іконостаса П'ятницької церкви було створено приблизно тоді ж, коли аналогічний ряд близько 1638 р. для Успенського іконостаса створив Мико-ла Петрахович.

Саме частина ікон циклу Страстей Господніх іко-ностаса Успенської церкви чи не єдині, які не викли-кають сумнівів у авторстві Петраховича (нині у ви-гляді двох диптихів розміщуються на стінах Успен-ської церкви у Львові). У створенні пасій Микола Петрахович-Мороховський опирався на гравюри Біблії Піскатора й, особливо, на гравюри Яна Вірік-са, з яких черпав композиційну схему, виразність де-талей, архітектурне середовище<sup>6</sup>. З пензлем Мико-ли Петраховича пов'язують також поновлену ним намісну ікону «Богородиця з Дитям» з Успенсько-

<sup>6</sup> Детальніше із порівняльними ілюстраціями ікон і гравюр [9, с. 371—379].

го іконостаса. Судячи з усього, ікону поновлювали кілька разів: перший раз — частково після пожежі бл. 1630 р.; другий раз — Петрахович її майже повністю переписав у 1656 р. (від первісного шару Сеньковича збереглись лише загальний рисунок і обриси лику Немовляти), коли братство доручило йому перемалювати намісний образ Христа [18, с. 442], ймовірно, саме тоді й було поновлено тисненням тло, із впровадженням нехарактерного для інших тогочасних ікон іконостаса орнаменту (тепер обидві ікони під пізнішими записами і знаходяться у намісному ряді іконостаса церкви святих Козьми та Дам'яна в с. Великі Грибовичі). Те, що Микола Петрахович поновлював і доповнював створений Федором Сеньковичем іконостас Успенської церкви, вносить сум'яття серед дослідників, які й донині остаточно не можуть дійти єдиного консенсусу щодо атрибуції цих та інших ікон, розкиданих по теренах Львівщини і за її межами, в стилістиці яких проглядається спосіб мислення двох майстрів, яскравих представників львівського художнього осередку першої половини — середини XVII століття.

З пензлем майстерні Федора Сеньковича є підстави пов'язати й ікону першої третини XVII ст. «Св. Федір Тирон», що нині зберігається у стародавній львівській церкві св. Миколая [10, с. 28; 15, с. 308]. Ікона раніше, ймовірно, була храмовою у церкві св. Федора Тирона (церкву, що знаходилась на північний схід від церкви св. Миколая, розібрали на поч. XIX ст.). До творів Ф. Сеньковича відносять також і високохудожнього рівня виконання вітарну ікону церкви св. Миколая «Богородиця Одигітрія» [12, с. 151; 10, с. 28; 26, с. 325]. З львівською майстернею Федора Сеньковича і Миколи Петраховича, з огляду на близьку манеру малювання, пов'язані й окремі ікони, що збереглись у іконостасах кількох сіл Львівщини. Найперше слід згадати маловивчений чотирикурсний іконостас 1612 р. збудованої бл. 1644 р. церкви святих Бориса і Гліба у с. Буховичі Мостиського району Львівської області і, теж не достатньо досліджений, давній монастирський неповний іконостас XVII ст. (з 1614 до 1765 р. в урочищі Ямниця був монастир) дерев'яної церкви Преображення Господнього (збудована 1753 р.; у церкві також знаходиться п'ятикурсний іконостас першої пол. XVIII ст.) у с. Смолин Яворівського району Львівської області.



Іл. 16. Майстерня Ф. Сеньковича. Успення Пресвятої Богородиці. Перша третина XVII ст. Дерево, темпера, золочення. Ікона церкви Успення Пресвятої Богородиці у с. Мор'янці Яворівського р-ну Львівської обл. Світлина В. Жишківчича

У давнішому бічному іконостасі с. Смолин із роботами львівської майстерні Федора Сеньковича, зокрема, частково перегукуються намісні поясні «Богородиця Одигітрія» і «Христос Учитель», намісні ікони «Успення Пресвятої Богородиці» і «Вознесення Господнє», «Спас Нерукотворний» над Царськими вратами, суттєво перемальований триморфон зі Спасом із ряду «Моління». З майстернею Ф. Сеньковича також пов'язують і кілька ікон з іконостаса XVII ст. церкви Успення Пресвятої Богородиці у с. Мор'янці Яворівського району Львівської області. У першу чергу до кола робіт Ф. Сеньковича відносять намісні поясні ікони «Богородиця Одигітрія», «Христос Учитель», храмову ікону «Успення Пресвятої Богородиці», а також ікону «Св. Йоан Предтеча з житієм» [14, с. 176—177].

Серед згаданих творів унікальною є ікона із зображенням на середнику у зріст св. Йоаном Предтечею та десятьма сценами життя у клеймах, по п'ять розміщених на бічних полях. Характерно, що ікона розміщується на місці, де традиційно знаходиться намісна ікона із зображенням св. Миколая. Те, що ікона з св. Йоаном Предтечею не випадково додана



Іл. 17. Св. Юрій. Перша третина XVII ст. Дерево, темпера, золочення. Ікона з собору Святого Юра у Львові. НМЛ. Світлина В. Жишківича

до іконостаса намісного ряду, засвідчує розміщена нижче на приделлі сцена «Йоан Предтеча охрещує іудеїв у ріці Йордан» (у прелеллах також намальовані старозавітні сцени: під іконою Богородиці — «Сон Якова»; під іконою Христа — «Воздвиження мідного змія»; під іконою Успення — «Обнесення Ковчега завіту священниками-левітами довкола міста Єрихона») [27, с. 162, 164—167]. Ікони з зображеннями св. Йоана Предтечі не надто широко представлені в намісних рядах, зазвичай у храмах, споруджених на його честь.

До кола робіт майстерні Ф. Сеньковича з церкви Успення Пресвятої Богородиці у с. Мор'янці за всіма ознаками належить і ікона «Успення Пресвятої Богородиці» (Іл. 16), яка раніше містилась в іконостасі, а тепер розміщується у бічному вівтарі наві (ікона Успення, що тепер в іконостасі, за стильовими ознаками є відмінною і намальована ближче до кінця XVII ст.). Створену у львівському професійному художньому осередку ікону з бічного вівтаря наві характеризує притаманний другій половині XVI — початку XVII ст. художньо-пластичний

уклад, в якому ще жевріють поствізантійські засади. На ній відтворене так зване апокрифічне «хмарне Успення» з апостолами, яких ангели на хмарах переносять на прощальний поклін до усопшої Марії. Поміж них в ореолі слави у супроводі двох ангелів над архітектурним стафажем возноситься сидяча на веселці Богородиця Милостива із складеними на грудях руками. Біля тіла померлої традиційно — обабіч група пристоячих святителів і апостолів, посередині, у блакитно-сірій мандорлі, завершеної шестикрилим серафимом, — Христос із сповитою душею Марії, фігуру якого фланкують невеличкі постаті двох ангелів із довгими свічами в руках. На передньому плані — архангел Михаїл відрубує долоні невірному іудейському священику Афонію, одягненому за модою західноєвропейського середньовіччя.

З доробком львівської майстерні Ф. Сеньковича, найімовірніше, також пов'язана й частина ікон п'ятирусного іконостаса, що нині розміщується у мурованій 1914 р. церкві св. Миколая Чудотворця в с. Якторів Золочівського району Львівської області [28, с. 169—177]. Зокрема, із стилістикою ікон майстерні львівських майстрів перекликається ікона із зображенням Спаса-Учителя із ряду «Моління». Спас Пантократор із розкритим кодексом у лівиці сидить на розміщеному посеред хмар масивному троні, за спинкою якого розмістились чотири ангели. Під ногами Христа шестикрилий серафим, що уособлює сили Небесні. Постаті пристоячих Богородиці та св. Йоана Предтечі не зображені. Немає їх і посеред фігур апостолів (фігури суттєво перемальовані, і не виключено, що більшість з них була намальована заново), кожен з яких розташований в окремому обрамленні апостольського ряду. Відсутність Богородиці та св. Йоана Предтечі у ряді «Моління» може свідчити, що ікону зі Спасом уже допасували з іншого іконостаса, у якому ці фігури, як і у Деісісі іконостаса Успенської церкви у Львові, розміщувались поряд у окремих обрамленнях. Відтворена ж іконографія центральної ікони зі Спасом і чотирма ангелами біля трону має аналогії з іконами середини XVII ст. з колись існуючого іконостаса 1667 р. церкви св. Миколая в Кам'янці-Бузькій і, більш територіально віддаленій, іконі з Покровської церкви в с. Дорогиничі [28, с. 174, 175; 29, с. 266—274] Локачинського району Волинської області (тепер у зб. Музею волинської ікони ВКМ). Ціправ-

да, стосовно останньої слід зауважити, що вона за художньо-пластичними ознаками, іконографічними особливостями та своєрідним типажем тяжіє до тогочасних творів львівського художнього осередку. У той період львівських малярів часто запрошували до Луцька, де вони виконували певні замовлення, зокрема відомо, що львівський маляр Федір на замовлення Луцького єпископа малював ікони для замкової церкви [30, с. 142].

Мистецька іконописна спадщина львівського художнього осередку першої третини XVII ст. не вичерпується лише згаданими творами. Високий професійний рівень львівських майстрів демонструє технічно досконала і художньо вивершена храмова ікона «Св. Юрій» (Іл. 17) з іконостаса собору Святого Юра у Львові (НМЛ) [20, с. 10, 14]. Створена для головного львівського храму, ікона репрезентує рафіновані малярські засади місцевих малярів-іконописців першої третини XVII ст. Ікону відзначають філігранний гравірований рисунок золоченого тла, детальна проробка елементів прикрашеного вишуканим декором військового, сформованого в античних традиціях, обладунку, витончено-пластичне моделювання лику святого воїна. Зі щоденника Мартіна Ґруневега відомо, що ікони до собору Святого Юра на час 1602 р. «намалював дуже старанно український митець Федько» [17, с. 37]. Також відомо, що 1608 р. іконостас собору постраждав від блискавки. Не відомо, чи майстром постраждалого іконостаса був саме Федір Сенькович, але те, що іконостас головного міського храму не міг довго залишатись у пошкодженому стані, теж є очевидним. А відтак є всі підстави припустити, що на час смерті Сеньковича він уже був відновлений і, з огляду на високий рівень ікони із св. Юрієм, був відновлений у одній із кращих на той час львівських майстерень, якою, без сумніву, тоді саме й була майстерня, очолювана Федором Сеньковичем.

До кола пам'яток, створених львівським майстром, є підстави віднести й фахового рівня виконання ікону 1631 р. «Зішестя в ад» з церкви св. Параскевії у с. Лисиничі біля Львова (НМЛ) [10, с. 24—25, 59—60]. Не виключено, що під впливом львівських майстрів, або ж одним із них, 1620 р. було створено велику за розмірами (237 x 203 см) унікальну ікону «Страсті Христові» з церкви Воздвиження Чесного

Хреста у с. Раделичі Миколаївського району Львівської області (НМЛ) [10, с. 25—26, 60]. З огляду на дату, ікону вважають однією із найраніших датованих пам'яток, в яких простежується початковий етап розвитку реалістичних тенденцій в українському малярстві XVII ст. [24, с. 13—14; 12, с. 134—136]. У розміщених навколо центральної композиції «Розп'яття» двадцяти чотирьох багатофігурних сценах іконописець відтворює елементи побуту свого часу, правдиво відображає озброєння воїнів, одяг різних соціальних прошарків, наділяє персонажі індивідуальними рисами та емоційними характеристиками.

**Висновки.** Незважаючи на скупість інформації, на підставі попередніх досліджень і викладених у статті зауваг, так чи інакше вимальовується чітка картина існування у Львові у другій третині XVI — першій третині XVII ст. потужного іконописного осередку, чільні позиції у якому утримував провідний львівських маляр Федір Сенькович. Короткий зріз наведеного матеріалу засвідчує, що саме навколо цього цехового майстра та його майстерні будуть сконцентровані основні новаційні високопрофесійні потуги розвитку західноукраїнського іконопису, які повною мірою прозвучать наприкінці XVII — в першій третині XVIII ст. в іконописних ансамблях, створених провідними малярами, творчою резиденцією яких стане розташована поблизу Львова Жовква.

#### Умовні скорочення

ВКМ — Волинський краєзнавчий музей

ЛНГМ — Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького

МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові імені Климентія Шептицького

НМЛ — Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

1. Александрович В.С., Ричков П.А. *Собор Святого Юра у Львові*. Київ: Техніка, 2008. 232 с.: іл.
2. Голубець М. Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропігії. *Голубець М. Причинки до історії галицько-українського мистецтва*. Львів: Друкарня Ставропігійського інституту, 1920. Т. 1. 87 с.
3. Вуйцик В. Доля ікони «Похвала Богоматері» з Ріпнева. *Родовід*. Київ, 1994. Ч. 8. С. 26—29.
4. Вуйцик В. Новознайдений твір Федора Сеньковича. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1972. № 2. С. 28—29.
5. Ґруневеґ М. Опис Львова. Авт. передм. Я. Ісаєвич. *Жовтень*. 1980. № 10. С. 109—114.

6. Александрович В.С. Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 141—148.
7. Александрович В. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. *Львів: місто — суспільство — культура: Збірник наукових праць*. Вісник Львівського університету. Серія історична. Спецвипуск. Львів, 1999. Т. 3. С. 44—116.
8. Бокало І., Диба Ю. Реконструкція іконостаса Успенської церкви у Львові. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2013. № 8 (192). С. 22—29.
9. Александрович В. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові. *Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства*. Львів: Априорі, 2011. С. 355—388.
10. Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів: Каменяр, 1990. 72 с.: іл.
11. Пелех М. Елементи візантійського та європейського стилю львівського малярства першої половини XVII століття. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2013. № 8 (192). С. 46—53.
12. Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ: Наукова думка, 1985. 184 с.: іл.
13. Сидор О. Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво. Київ; Рим: Релігійне Товариство Українців Католиків «Св. Софія», 2012. 455 с.: іл.
14. Шамардина Н.В. Федор Сенькович — художник перехідної епохи. Калининград: ФГОУ ВПО «КГТУ», 2008. 280 с.
15. Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть: проблеми кольору. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.: іл.
16. Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства. Львов: Издательство Ставропигийского института, 1886. Т. 1.
17. Ісаєвич Я. «Альтана посеред раю»: Львів у 1582—1602 рр. *Львів. Історичні нариси*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. С. 29—44.
18. *Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов...* Київ: Типографія Імператорського Університета св. Володимира, 1904. Ч. 1. Т. 11. (Акты, относящиеся к истории Львовского Ставропигиального братства). 158, 772 с.
19. Запаско Я.П., Мацюк О.Я. Львівські стародруки: книгознавчий нарис. Львів: Каменяр, 1983. 175 с.: іл.
20. Гелитович М. Небесне воїнство зібралось у Львові. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2016. № 7 (227). С. 8—17.
21. Степовик Д.В. Українська графіка XVI—XVIII ст.: Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 333 с.: іл.
22. Александрович В. Іконостас П'ятиницької церкви у Львові. *Львів. Історичні нариси*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. С. 103—144.
23. Ярема В. Автор ікон Св.-П'ятиницького іконостасу. *Православний вісник*. 1970. № 11. С. 348—349.
24. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ: Наукова думка, 1966. 153 с.: іл.
25. Степовик Д. Історія української ікони X—XX століть. Київ: Либідь, 2008. 440 с.: іл.
26. Міляєва Л. за участю Гелитович М. *Українська ікона XI—XVIII століть*. Київ: Духовна спадщина України, 2007. 527 с.: іл.
27. Пелех М. Іконографія предел: рідкісна іконописна символіка сюжетів з церкви Успення пресвятої Богородиці XVII ст. у Мор'янцях на Яворівщині. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*. Матеріали II Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 24—25 листопада 2010 р.). Львів, 2010. С. 162—168.
28. Пелех М. Стилістичні особливості іконостасу першої третини XVII — поч. XVIII ст. з церкви св. Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*. Матеріали II Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 24—25 листопада 2010 р.). Львів, 2010. С. 169—178.
29. Пелех М. Стилістичні ознаки двох іконостасних ікон XVII ст. «Спас з чотирма ангелами» львівського та волинського осередків малярства. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 21. Львів, 2010. С. 266—274.
30. Вуйцик В.С. Федір Сенькович в контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI—XVII ст. *Прогресивна суспільно-політична думка в боротьбі проти феодалної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні*. Тези республіканської науково-теоретичної конференції (м. Львів, 20—22 квітня 1988 р.). Львів, 1988. С. 141—143.

## REFERENCES

- Aleksandrovych, V.S., & Richkov, P.A. (2008). *St. George's Cathedral in Lviv*. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
- Holubets', M. (1920). Ukrainian painting of the 16th—17th centuries under the cover of Stavropol. In *Holubets', M. Causes to the History of Galician-Ukrainian Art* (Vol. 1). Lviv: Printing House of the Stavropigian Institute [in Ukrainian].
- Vujtsyk, V. (1994). The fate of the icon «Praise of Our Lady» from Ripnev. *Pedigree*, 8, 26—29 [in Ukrainian].
- Vujtsyk, V. (1972). The newly found work of Fyodor Sen'kovych. *Fine Arts*, 2, 28—29 [in Ukrainian].
- Gruneveg, M. (1980). Description of Lviv. Ed. pre. Ya. Isaevych. *October*, 10, 109—114 [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V.S. (1991). Chronology of the iconostasis of the Assumption Church in Lviv. *Ukrainian Baroque and the*



- European context (pp. 141—148). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V.S. (1999). Fedir Sen'kovych. The life and creative path of the painter of Lviv in the first third of the 17<sup>th</sup> century. *Lviv: city — society — culture: Collection of scientific works*. Bulletin of the University of Lviv. The historical series. Special issue (Vol. 3, pp. 44—116). Lviv [in Ukrainian].
- Bokalo, I., & Dyba, Yu. (2013). Reconstruction of the iconostasis of the Assumption Church in Lviv. *Sights of Ukraine: history and culture*, 8 (192), 22—29 [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V.S. (2011). Prayer-Deusus (iconostasis) of the Assumption Church in Lviv. In *Zubrytskyi D. Chronicle of the Stavropigian Brotherhood* (pp. 355—388). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
- Svietsits'ka, V.I., & Sydor, O.F. (1990). *Heritage of the ages: Ukrainian painting of the 14<sup>th</sup>—18<sup>th</sup> centuries in museum collections in Lviv*. Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
- Pelekh, M. (2013). Elements of Byzantine and European style of Lviv painting of the first half of the 17<sup>th</sup> century. *Sights of Ukraine: history and culture*, 8 (192), 46—51 [in Ukrainian].
- Ovsijchuk, V.A. (1985). *Ukrainian Art of the Second Half of the 16<sup>th</sup> — the First Half of the 17<sup>th</sup> century. Humanistic and liberation ideas*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Sydor, O. (2012). *Patriarch Josyf Slipyj and Art*. Kyiv; Rome: Religious Society of Ukrainian Catholics «St. Sofia» [in Ukrainian].
- Shamardina, N.V. (2008). *Fyodor Sen'kovich — is an artist of a transitional age*. Kaliningrad: Federal State Technical University [in Russian].
- Ovsijchuk, V.A. (1996). *Ukrainian Painting of the 10<sup>th</sup>—18<sup>th</sup> Centuries: Color Problems*. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Anniversary edition in memory of the 300<sup>th</sup> anniversary of the founding of the Lviv Stavropigi Brotherhood*. (1886). (Vol. 1.). Lvov: Publishers of the Stavropigian Institute [in Russian].
- Isaievych, Ya. (1996). «Altana in the Middle of Paradise»: Lviv in 1582—1602. *Lviv. Historical Essays* (pp. 355—388). Lviv: I. Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
- Acts relating to the history of the Lviv Stavropegic Brotherhood. (1904). *Archive of Southwest Russia, published by the interim commission for the analysis of ancient acts ...* (Part 1, vol. 11). Kyiv: Printing House of the Imperial University of St. Vladimira [in Russian].
- Zapasko, Ya.P., & Matsiuk, O.Ya. (1983). *Lviv old printed books: a literary essay*. Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2016). Heavenly Hosts gathered in Lviv. *Sights of Ukraine: history and culture*, 7 (227), 8—17 [in Ukrainian].
- Stepovyk, D.V. (1982). *Ukrainian Graphics of the 16<sup>th</sup>—18<sup>th</sup> centuries: The Evolution of the Imagery System*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V.S. (1996). Iconostasis of the Friday Church in Lviv. In *Lviv. Historical Essays* (pp. 103—144). Lviv: I. Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
- Yarema, V. (1970). Author of icons of the Holy Friday iconostasis. *Orthodox Herald*, 11, 348—349 [in Ukrainian].
- Svietsits'ka, V. (1966). *Ivan Rutkovych and the Formation of Realism in Ukrainian Painting of the 17<sup>th</sup> century*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (2008). *History of the Ukrainian icon of the 10<sup>th</sup>—20<sup>th</sup> centuries*. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
- Miliaieva, L., & Helytovych, M. (2007). *Ukrainian icon of the 11<sup>th</sup>—18<sup>th</sup> centuries*. Kyiv: Dukhovna spadschyna Ukrainy [in Ukrainian].
- Pelekh, M. (2010). Iconography of the limit: a rare iconic symbolism of subjects from the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary of the 17<sup>th</sup> century in Moriantsi in the Yavoriv region. *Apologist. Christian Sacred Tradition: Faith, Spirituality, Art* (Proceedings of the Second International Scientific Conference, Lviv, November 24—25, 2010) (pp. 162—168). Lviv [in Ukrainian].
- Pelekh, M. (2010). Stylistic features of the iconostasis of the first third of the 17<sup>th</sup> — beginning of the 18<sup>th</sup> centuries from the church of St. Nicholas the Wonderworker from the village Jaktoriv in the Lviv region. *Apologist. Christian Sacred Tradition: Faith, Spirituality, Art* (Proceedings of the Second International Scientific Conference, Lviv, November 24—25, 2010). (pp. 169—178). Lviv [in Ukrainian].
- Pelekh, M. (2010). Stylistic features of two iconic icons of the 17<sup>th</sup> century «Salvation with four angels» of the Lviv and Volyn centers of painting. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 21, 266—274. Lviv [in Ukrainian].
- Vujtsyk, V.S. (1988). Fedir Sen'kovych in the context of the stylistic evolution of painting of East Slavic peoples at the turn of the 16<sup>th</sup>—17<sup>th</sup> centuries. *Progressive socio-political thought in the fight against feudal reaction and Catholic-Uniate expansion in Ukraine* (Abstracts of the Republican Scientific-Theoretical Conference. Lviv, April 20—22, 1988) (pp. 141—143). Lviv [in Ukrainian].