



УДК [75.046.3.071.1:27-526.62](438+477.83)"15"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1606>

СПРОБА АТРИБУЦІЇ РЯДУ ПАМ'ЯТОК ІКОНОПИСУ ПЕРЕМІСЬКОГО КОЛА БЕЗІМЕННОМУ МАЙСТРОВІ ДРУГОЇ ЧВЕРТІ XVI СТОЛІТТЯ, ЗНАНОМУ ЯК АВТОР ІКОН З ЖОГАТИНА

КОСТЬ МАРКОВИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>
доцент Львівської національної академії мистецтв,
кафедра сакрального мистецтва,
Заслужений художник України,
вул. Кубійовича, 38, 79011, м. Львів, Україна
e-mail: markostko@gmail.com

Предметом дослідження є збережена спадщина безіменного майстра західноукраїнського іконопису першої половини XVI ст., званого як автор ікон з Жогатина (Надсяння, Польща). У Національному музеї у Львові зберігаються чотири пам'ятки з іконостасного комплексу церкви Архангела Михаїла в Жогатині — намісна ікона Христа-вчителя, ікона Нерукотворного Образу з клеймами та дві празникові — Різдво Богородиці й Стрітення. Є також репродукції двох інших ікон цього ж празникового ряду — Зішестя в ад та Успіння, місце збереження яких тепер невідоме. Усі шість творів виконані одним автором — на це вказує подібності у виконанні ліків та елементів архітектурного стафажу. Для датування групи ікон з Жогатина важливим чинником став дендрохронологічний аналіз основи ікони Христа-вчителя, проведений у 2006 р. польськими науковцями в процесі її реставрації та розчищення від запису олійними фарбами, внаслідок чого був визначений вік деревини — 1527 рік. Це дало змогу дослідниці ікон М. Гелитович точніше окреслити час створення ікон з Жогатина — 1530 рр. Метою нашого дослідження є розширення доробку цього майстра, атрибуція кількох поодиноких ікон з інших місцевостей. І підсумок: майстра ікон з Жогатина можна вважати автором 13 іконописних творів. Географія його творів не виходить за межі Перемиської єпархії. Відповідно, його можна вважати майстром перемиського кола другої чверті XVI ст.

Ключові слова: майстер іконопису, XVI ст., перемиське коло майстрів, автор ікон з Жогатина, празникові ікони, датування.

Kost' MARKOVYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>
Associated professor of Lviv National Academy of Arts,
The department of Sacral Painting,
Merited Artist of Ukraine,
Kubiiovycha Street 38, 79011, Lviv, Ukraine
e-mail: markostko@gmail.com

AN ATTRIBUTION OF A NUMBER OF ICONS
OF PEREMYSHL SCHOOL TO THE NAMELESS
ICONOGRATHER OF THE SECOND QUARTER
OF THE XVIth CENTURY, KNOWN
AS AN AUTHOR OF ICONS FROM ZHOHATYN

Introduction. The iconpainting of the Western Ukraine of the 16th cent. is indicated by the appearance of iconographers with recognisable artistic manner, bright creative individualities. Some of them left inscriptions of their own names on executed icons, though names of the most remained unknown. This article researches the preserved heritage of an iconographer with unknown name of the first half of the 16th cent., known as an author of icons from the village of Zhohatyn (now in Poland).

Problem Statement. At the collection of NML there are four icons from the iconostasis of The Archangel Michael's church in Zhohatyn: Christ the Teacher, Image-Not-Made-By-Hands with Border scenes and two festal icons — The Nativity of the Theotokos and The Presentation at the Temple. There are also reproductions of another two icons from the same festal row — The Descent into Hades and The Dormition of Our Lady, but the place of their reservation is actually unknown. All six works are executed by one author.

Results. The author of the article suggests that five more icons may be added to this artist's work. Among them is the icon «Christ the Teacher» from of Liskovate, in which the face of the Savior bears a significant resemblance to His images on the icons from Zhohatyn. The following works are two icons «The Theotokos with Prophets and Saints» from the villages of Moschanets and Bogusha. Analogies of the author's manner are found in the depiction of the figures on the borders. In the icon of St. Nicholas with Scenes of His Life from Lodyna the artist's manner has been revealed in the depiction of the saint's face and hands, as well as the decor on the ground. The last proposition is a fragmentarily saved icon of St. Yuriy The Dragonlayer of unknown origin from the collection of NML.

Conclusion. The iconographer from the church in Zhohatyn of 1530th can be considered as author of 13 pieces of the iconpainting of the Peremyschl eparchy of the second quarter of the 16th century.

Keywords: Iconographer, icon, 16 century, author of icons from Zhohatyn, festal icons, the Image-Not-Made-By-Hands, Christ the Teacher, similarity of faces of the Savior, border scenes, architectural background, dating.

Вступ. Західноукраїнський іконопис XVI ст. — надзвичайно цікавий період нашого малярства, у якому візантійське коріння доповнюється доволі значним нашаруванням певної регіональної стилістики. У ній можна вбачати впливи західного мистецтва, які, однак, на той час не були ще такими значними, але більше помітний розвиток традицій та фахового рівня саме місцевих шкіл, особливо Перемиської, діяльність якої можна виразніше простежувати від другої пол. XV ст. Серед іконографічних і малярських ознак цієї школи все більше починають проглядатися почерки окремих творчих індивідумів, які своїми часом доволі сміливими мистецькими рішеннями розширюють рамки місцевої іконописної традиції. У цьому розвитку, крім західного вектора, можна вбачати плоди певних контактів з провідними пост-візантійських іконописними школами, такими як грецька, балканська, молдавська, але помітний також, без сумніву, творчий зріст самих місцевих майстрів.

Отже, якщо в іконописі XV ст. назагал переважає традиція, то в пам'ятках XVI ст. бачимо поєднання традиції з творчою індивідуальністю того чи іншого майстра. Із середини XVI ст. почали з'являтися у нас датовані ікони, а часом і підписані їх авторами твори, з яких дізнаємося імена деяких малярів — Олексій, Дмитрій, Федуско з Самбора. Такі пам'ятки є своєрідними камертонами у дослідженні іконопису, бо вони дають змогу з великої долею вірогідності приписувати згаданим майстрам цілий ряд інших творів, а також конструювати навколо них більш означене датування та атрибуцію решти пам'яток. Творчість іменованих майстрів добре опрацьована нашими мистецтвознавцями, зокрема Олег Сидор детально описав збережену спадщину майстрів сер. XVI ст. Олексія та Дмитрія [1, с. 89—152], а Лев Скоп дослідив і атрибутував творчу діяльність Федуска та його кола (остання чверть XVI ст.) [2]. Якщо першим двом майстрам належить менше десяти збережених творів, то маляреві Федуску (чи його колу) можна приписати кілька десятків ікон. Мистецькі почерки усіх трьох згаданих малярів дуже відмінні між собою та виразно індивідуальні. При цьому їх манери не випадають з тогочасної іконописної традиції, але одночасно у кожного з них (найбільше у Федуска) можна зауважити новітні композиційні прийоми та варіації у трактуванні певних іконографічних деталей.

Крім названих майстрів, з великої іконописної спадщини XVI ст. можна за характерним авторським почерком виокремити цілий ряд інших, на жаль, безіменних майстрів. (Тут варто додати, що подібні ряди ікон, об'єднаних однією виконавською манерою, походять також з XV ст., навіть з його першої половини). Таких авторів переважно називають за назвою місцевості, звідки походить кілька ікон одного іконостасного комплексу або якась видатна пам'ятка, наприклад: майстер ікон з Поляни або ж майстер ікони Преображення з Яблунова. До питання виокремлення стилістичних груп ікон одного кола (чи таки одного майстра) зверталися більшою чи меншою мірою усі наші відомі дослідники іконопису, починаючи від Іларіона Свенціцького. Однак окремих матеріалів, присвячених творчості певних безіменних майстрів чи майстерень, наразі не так багато. Можливо, перші такі розвідки належать польському мистецтвознавцю Ромуальду Біскупському, який дослідив, зокрема, творчу спадщину одного з кращих майстрів другої пол. XVI ст. — автора чину Моління з Бортного та його послідовників (їх твори в основному зберігаються в польських музеях) [3, с. 26—42]. Значну увагу питанню атрибуції ікон до різних малярських осередків та окремих майстрів приділив патріарх Димитрій (Ярема) — у його двотомній монографії цьому присвячено цілі розділи [4, с. 413—462; 5 — *по всій книзі*]. Варто згадати також дослідження Лева Скопа про творчість майстра кін. XVI — поч. XVII ст., автора багатьох ікон з Мражниці, Сколього та інших місцевостей, яке вийшло окремою книжкою [6]. Багато напрацювань у цьому напрямі має провідний науковий працівник Національного музею у Львові (далі НМЛ) Марія Гелитович, яка у кількох матеріалах аналізує доробок майстра ікон першої пол. XVI ст. з Жогатина [7, с. 191—196;], а також майстрів ікон з Лісковатого [8], Ільника (сер. XVI ст.) та Вовча (ост. чверть XVI ст.)¹. Автор же цієї статті зробив дослідження творчості майстра сер. XVI ст., якому належить виконання ікони Богородиці-Одигітрії з Угерців та празникового епістилію з Дальови [9, с. 79—86; 10, с. 131—136].

¹ Матеріал М. Гелитович «Великий митець ікон з Ільника» готується до друку у номері Літопису НМЛ за 2020 р.; матеріал про творчість майстра ікон з Вовча — на стадії розробки. Обидва люб'язно надані авторкою. — К. М.

Предметом же нашого дослідження є збережена спадщина безіменного майстра західноукраїнського іконопису першої пол. XVI ст., званого як автор ікон з Жогатина (Надсяння, Польща).

Основна частина. Впродовж останніх років, переважно під час роботи над упорядкуванням монографії патріарха Дмитрія (Яреми) «Іконопис Західної України», мені вдалось дійти деяких узагальнень, які дають підстави атрибуувати цілий ряд іконописних творів, причислюючи їх до творчого доробку різних безіменних майстрів XVI століття. Багато з них вже мають окреслену дослідницьку базу — переважно це кілька одночасних ікон, що походять з однієї церкви та мають споріднені розміри й стилістичні ознаки. Проводячи як іконографічний, так і формальний аналіз пам'яток, вивчаючи характерні риси різних авторських манер, можна до цих стилістичних груп зачислити деякі ікони (часом лише одну або ж декілька), що походять з інших місцевостей. Відповідно, розширити таким чином збережену спадщину того чи іншого автора, або ж принаймні зарахувати певні пам'ятки до кола чи майстерні визначеного іконописця.

Одним з найцікавіших майстрів XVI ст., іконописний доробок якого маю підстави доповнити, є вже згадуваний автор ікон з Жогатина, села, яке лежить недалеко містечка Бірча, що на півдорозі між Перемишлем і Сяноком (Надсяння, Польща). В НМЛ зберігається доволі багато ікон з Жогатина, але не всі вони одночасні, деякі (наприклад ікона Триморфону) походять ще з XV століття. До першої пол. XVI ст. відносяться три ікони празникового ряду — Різдво Богородиці, Стрітіння і Зішестя в Ад, ікона Нерукотворного Образу з клеймами та намісна ікона Христа-вчителя — разом п'ять одиниць, які належать одному автору. Якщо атрибуція перших чотирьох не викликала сумніву [4, с. 377], то ростова ікона Христа-вчителя, яка з усіх є найбільшою за розміром і найважливішою за статусом, донедавна знаходилася поза науковим аналізом, бо була повністю перемальована [4, с. 69]. Після реставрації, в процесі якої був знятий запис ікони олійними фарбами від 1859 року, твір відкрився у всій барвистій красі та величавості зображеного на ньому образу Спасителя. Порівняння голови Христа на цій іконі з іконою Нерукотворного Образу не залишило сумнівів щодо виконання обох ікон рукою од-

ного автора. Наукове дослідження та атрибуцію ікони Христа-вчителя з Жогатина провела Марія Гелитович [11, с. 102—106].

Важливо також те, що після реставрації ікони Христа-вчителя у 2006 р. польськими науковцями з Академії гірничо-гутнічої у Кракові був проведений дендрохронологічний аналіз її основи, в результаті якого був визначений вік деревини — 1527 рік. Це дало підстави М. Гелитович не лише цю ікону, а й весь доробок майстра ікон з Жогатина, датувати 30-ми роками XVI ст. [11, с. 104]. Попередньо ж науковці окреслювали часові рамки цих творів значно обережніше: XV—XVI ст. [12, № LXXIII], друга пол. XV — поч. XVI ст. [4, с. 377, 384]. Датування ікон на основі дендроаналізу важко піддати сумніву, але слід врахувати, що часом такі дослідження можуть давати похибку. Патріарх Дмитрій, датуючи ікони з Жогатина найпізніше початком XVI ст., аргументував це відсутністю будь-якої рельєфної орнаменталізації на німбах, тлі чи обрамленні, що не є характерним для пам'яток зрілого XVI століття. Але відкладімо висновки щодо датування творів цього майстра на закінчення нашої статті.

Відомо, що існувала ще одна празникова ікона першої пол. XVI ст. з Жогатина, однак ні сам факт її збереження, ні місце знаходження невідомі. Це ікона Успіння Богородиці, яка належала до неіснуючої тепер збірки Духовної семінарії в Перемишлі. У жодній з польських збірок іконопису вона не фігурує, збереглася лише її світлина у фототеці НМЛ, з якої видно, що ікона, правдоподібно, вийшла з-під пензля того ж майстра [11, с. 104—105]. Якщо припустити, що вона все ж зберігається у якійсь приватній збірці у Польщі чи деінде, то ікон з Жогатина, виконаних одним майстром, загалом є шість. Але ще одним прикрим фактом є те, що одна празникова ікона зі збірки НМЛ — Зішестя в Ад — була викрадена при перенесенні цієї колекції в 1984 р. з тимчасового фондосховища у Вірменському соборі і місце знаходження її невідоме. Можна лише сподіватися, що ця пам'ятка не покинула межі України і з часом буде повернена до музейної збірки.

Отже, з чотирьох празникових ікон з Жогатина наразі доступні лише дві — Різдво Богородиці та Стрітіння, але саме вони представляють більший інтерес як з мистецького, так і з іконографічного боку. Присутність у ряді празників сюжету Різдва Бого-

родиниці (а це чи не перший такий приклад у нашому іконописі) свідчить про повністю сформований празниковий ряд іконостасу, бо давніші комплекти деяких Богородичних сюжетів не включали, — на це вказує у своїй монографії патріарх Димитрій [4, с. 384]. Тому можна припускати, що празникових ікон в тодішньому жогатинському іконостасі було 12, але сумнівно, що при середній ширині близько 50 см вони усі могли поміститися в один ряд вівтарної перегородки невеликої (як можна думати) церкви. Жодної реконструкції іконостаса зробити неможливо, бо з намісних ікон збереглася лише одна, а самих будівель церков з того часу тим більше не збереглося. Не збереглася й пізніша мурована церква Архангела Михаїла в Жогатині (1928 р.) — вона була розібрана після другої світової війни поляками [13, с. 189].

Композиції обох збережених в НМЛ празникових ікон з Жогатина динамічні й барвисті, чималу їх частину займає зображення архітектурного стафажу з надзвичайно фантазійною побудовою. Бачимо в них, особливо в іконі Стрітєння, нагромадження цікавих і різноманітних урбаністичних форм (заламаних площин стін з вузькими щілинами вікон, струнких веж з півкруглими дахами, ківоріїв на тонких колонах) у якомусь парадоксальному переплетенні — майстер ніби свідомо хотів через заплутаність архітектури, що не піддається жодним законам перспективи, передати незбагненність Божого промыслу². Форми будівель мають багато скісних площин, що створює враження певної нестійкості, навіть ложе праведної Анни на іконі Різдва Богородиці ніби зсувається набік. Фігури, щоправда, зображені відносно статично, хоча, приміром, ковдра, якою накрита на ложі праведна Анна, теж пронизана ритмом динамічних складок та світлотіньових ефектів. Цікаво, що у кольорі обидві ікони різняться: в одній (Різдва Богородиці) переважають коричневі площини стін, в іншій — світло-охристі та сірі; але об'єднують їх червоні плями дахів та тканин. В обох композиціях червоні акценти згармонізовані мінімальною присутністю темнозеленої барви, а в

іконі Різдва Богородиці кольорова гама доповнена ще партією приглушеної синьої барви — нею вкрита ковдра праведної Анни та деякі частини одягу служниць [4, с. 380; 12, № LXXIII].

Композиційна будова та кольоровий лад лише двох розглянутих празникових ікон засвідчують, що в особі їх автора зустрічаємося з дуже цікавим і неординарним іконописцем, який працює творчо й розкуто, вільно оперує формами, хоч переважно трактує їх дуже динамічно. Майстер дуже вправно моделює складки одягу, при цьому часто зіставляючи світлотіньові трактовані площини з локальними. Зображені ним постаті цілком пропорційні, не надто видовжені. Майстер старається різноманітно характеризувати типажі зображених осіб (оригінально виглядають молоді служниці з обручами й білими кучерями), але риси обличчя у них все ж доволі впізнавані: голови зображені у дуже легкому повороті, але носи виглядають ніби у профіль, а уста дещо зісунені вбік з середньої осі обличчя. Тут, однак, розглядаємо лише дрібномасштабні зображення, бо при висоті ікон 62 см голови мають лише кілька сантиметрів.

Здавалось би, цілком інакший — фронтальний та крупний, і дуже гарно прописаний лик Спаса є на жогатинській іконі Нерукотворного образу. Одночасно на ній бачимо ще дрібніші в масштабі від ікон празників зображення шести клейм, які розміщені обабіч середника. Сюжети клейм ілюструють історію появи Нерукотворного образу та його чудес. Внизу ікона обрізана, і два нижні клейма з кожного боку видно менш як наполовину, але середник, на щастя, зберігся повністю — внизу посередині ікони міг бути півкруглий виріз, що відповідав би лінії Царських врат. Якщо б додати втрачену величину нижніх клейм, то ікона з боків приблизно дорівнювала б за висотою празникам (актуальні її розміри — 45 x 71 см). Отже, ця ікона гіпотетично була розміщена в центрі празникового ряду над Царськими вратами [4, с. 367, 377].

Порівняно з іконами празників, композиція ікони Нерукотворного образу значно статичніша і симетрична: майже весь середник виповнює пляма білого рушника, доволі узагальненого за силуетом, посередині якого поміщена голова Спасителя у німбі. Нижній край рушника почленований розміреним ритмом складок, прикрашених смужками червоного та чор-

² Подібне динамічне рішення архітектури є на храмовій іконі Різдва Богородиці зі с. Веремінь біля Сянока, виконання якої належить іншому дуже оригінальному майстрові першої пол. XVI ст. — складається враження, що обидва іконописці керувалися подібними художньо-образними концепціями. — К. М.

ного кольорів, а верхній має хвилясту лінію, обумовлену тим, що з боків його тримають два ангели. Вони майже повністю сховані за рушником — видно лише їх оплеччя та руки, що ніби пригортають рушник до себе, а також крила, два з яких симетрично підняті вгору поверх німба Спаса. Голови ангелів зображені приблизно в тому ж масштабі, що й у фігур на іконах празників, і саме за ними найлегше ідентифікувати творчу манеру нашого автора. Знайомий почерк проявляється також у формах та ритмах архітектури, зображеної на клеймах, — тут, властиво, відчуються творчі майстра пориви до динаміки, зумисне приглушені на середнику. Ще одна характерна деталь, що видає творчий неспокій автора, — між колонками клейм та середником він зовсім не залишає простору, крила ангелів і краї рушника, практично, влітаються в композиції клейм. Подібні прийоми ми побачимо ще в наступних пам'ятках.

Усі три розглянуті ікони подібні тим, що мають гладкі позолочені тла та німби, а з боків поза ковчегами їх замикають дві однакові вузькі смужки обрамлення — бордова та червона. Декорований лише німб Спасителя на іконі Нерукотворного Образу — на ньому є дрібний гравірований рапортний орнамент з накладених одне на одне кружечків, і утворені їх перетином листоподібні елементи забарвлені трохи темнішим лаком. Усі німби обведені червоними смужками. З усіх трьох найгірше збережена ікона Різдва Богородиці, яка має близько 20% втрат фарбового шару з левкасом.

Польська дослідниця ікон Яніна Клосінська у виданому ще 1973 р. каталозі Народового музею у Кракові припустила, що одна зі збережених в цій колекції ікон Нерукотворного Образу (точніше, її обрізана центральна частина), належить автору однойменної ікони з Жогатина або його найближчому учню [14, s. 80]. Походження цієї ікони з краківського музею невідоме. Її інвентарний номер — XVIII-68, а розміри — 48 x 56 см, але з боків та, здається, знизу вона обрізана. Факт обрізу дав підстави Я. Клосінській припустити, що ця ікона, подібно до жогатинської, теж мала з боків зображення клейм. Таке судження підтвердити чи заперечити важко, але треба визнати, що дослідниця мала «гостре» око, бо вловити подібність між іконами не так просто, тим більше без добрих репродукцій, яких у той час попросту не було (Іл. 1).

По-перше, лики Спаса трохи відрізняються за пропорціями: на краківській іконі вужчий овал лица, видовженіший ніс, тісніше посаджені очі, довші пасма кучерів волосся. Образ жогатинської ікони справляє, без сумніву, більш величаве враження завдяки, насамперед, зосередженішому, «глибшому» погляду очей. По-друге, відрізняються зображення ангелів: на краківській іконі вони пропорційно менші, інакше одягнені та трохи в інший спосіб тримають рушник. По-третє, краківська ікона має тло не золочене, а мальоване червоним кольором [15, s. 31]. Тільки після уважного огляду ікон можна переконатись, що спосіб моделювання деталей облич є дуже близьким, ідентично опрацьоване волосся Спаса, а також майже однаково потрактовані складки та декор рушника (хоч число складок на іконі з Кракова більше, і сам рушник ширше розгорнений). В цілому, з думкою польської дослідниці варто погодитись, тим більше, що лик Спаса краківської ікони, як виявилось, більше подібний до образу Христа саме на відчищеній намісній іконі з Жогатина.

Розглянемо, власне, цю пам'ятку детальніше. Вона представляє фігуру Христа у повен зріст; права рука Спасителя, як звичайно, благословляє, ліва тримає відкрите Євангеліє. Такого типу ікон, званих «Христос-учитель», у нас збереглося трохи більше десяти, всі вони походять з кінця XV — першої пол. XVI століття. Тільки п'ять з них мають обабіч німба Христа невеличкі погрудні зображення Богородиці та Івана Предтечі, що творять Триморфон, і жогатинська ікона належить до їх числа [11, с. 103]. На жаль, півфігуру Предтечі тут практично не видно через понищення. Втрати фарбового шару є майже по всій площині ікони, в тому числі й на лиці Спаса (на місці лівого від глядача ока), але назагал постаць проглядається непогано. Формат ікони дуже видовжений, розміри її — 131 x 51 см.

Фігура, попри фронтальну поставу, ніби випромінює енергетику — таке враження, очевидно, створюють трохи зігнуті у колінах ноги та динамічно спадаючі з обох сторін складки гіматія. Багато модельований світлом блакитний гіматій покриває постаць майже повністю, а невеликі частини вишневого хітону (разом з червоним торцем відкритої книги) виступають у композиції кольоровими акцентами. Лик Спаса доволі видовжений, чим більше нагадує лик краківської ікони Нерукотворного Образу, але до

однойменної жогатинської він теж близький. Єдина суттєва відмінність: борода тут рудувата, мало при-темнена. Цікавий та характерний силует має кисть благословляючої руки з її ритмом напівзигнутих пальців. На відкритій книзі — дрібний напис півустановою у густо розміщених рядках (ліва половина тексту втрачена). Оригінально потрактоване зілля на високому поземі: довгі сіро-блакитні стеблини з вишуканими за формою листочками, які дуже гарно в'яжуться з кольором плаща.

Важливою деталлю, яка певною мірою може коректувати датування ікон майстра жогатинських ікон, є наявність на німбі Спасителя накладеного левкасом рельєфу. На попередньо розглянутих пам'ятках жодної рельєфної оздоби не було. Таке декорування не є властивим для ікон початку XVI ст. — воно з'являється ближче до середини століття, тому датування М. Гелитович 1530-ми роками, визначене на підставі дендроаналізу основи цієї ікони, виглядає цілком правдоподібним. З іншого боку, творча діяльність іконописця могла тривати не одне десятиліття, тому можна допускати, що деякі з його творів належать ще до першої чверті XVI століття. Цього, однак, не можемо сказати про комплект ікон з Жогатина, який, швидше за все, був виконаний майстром у стислий період часу і не раніше 1530 року.

Серед п'яти західноукраїнських ікон Христа-вчителя, що мають зображення Триморфону, є ікона зі с. Лісковате біля Устрік Долішніх (Польща), що лежить близько 40 км на південний схід від Жогатина. Знаходиться вона також у збірці НМЛ [4, с. 67—68, іл. 54]. Ця ікона доволі виразно відрізняється від жогатинської ікони Христа-вчителя своїми пропорціями (її розміри — 118 x 70 см) та колоритом, але, на моє переконання, виконана вона тим же автором (Іл. 2). Тут виникає подібне враження, що й при порівнянні жогатинської та краківської ікон Нерукотворного Образу: на перший погляд ікони різняться, а при детальному розгляді впізнається рука того ж виконавця. Насправді ж атрибуцію ікони з Лісковатого можна провести за порівнянням саме з краківською пам'яткою — лики Спаса на них між собою подібні найбільше з усіх чотирьох нами розглянутих ікон. Христос на іконі з Лісковатого не має, щоправда, таких довгих кучерів — у нього коротше пасмо волосся лежить на лівому плечі (як і на намісній іконі з Жогатина). А саме з цієї пам'яткою

лісковатівську ікону найбільше єднає зображення обох рук Спасителя (при цьому можемо стверджувати, що так кисті рук не малює жоден інший майстер XVI ст.). Благословляючий жест ікони з Лісковатого патріарх Дмитрій у своєму аналізі називає «старообрядницьким», але тут немає такого виразного «двоєперстія», бо чотири пальці майже рівномірно зігнені дугою і не притулені до себе. Дуже подібно на обох іконах написаний також текст Євангелій.

Щодо відмінностей між пам'ятками, то різна в них постава фігури Христа: на іконі з Лісковатого ноги не зігнуті в колінах, натомість виразніше виявлена опора на ліву ногу. Виразно різний також рисунок складок гіматія; подібні лише його стрімко спадаючі краї з ритмом заломів тканини. Патріарх Дмитрій вказує на подібність рисункової схеми постаті Христа лісковатівської ікони до однойменної ікони зі с. Війське біля Сянока, яка знаходиться в ІМС. Дійсно, в рисунку складок плаща багато спільного, і не тільки зі згаданою пам'яткою, а й деякими іншими [4, с. 40—48]. З чого можна дійти висновку, що автор, малюючи ікону, частково взорувався на прорис для ікон цього типу, який побутував у Перемиському середовищі (а привезений, можливо, був з Греції чи Балкан). А в іконі з Жогатина майстер уже жодним взірцем не користувався, трактуючи складки по-своєму — тому й бачимо там певну динаміку ніг. На підставі цього можна вважати ікону з Лісковатого ранішим твором цього автора.

У кольорі ікона з Лісковатого більш приглушена від однойменної жогатинської [16, № 102], але треба враховувати, що вона ще не розчищена від вікової патини. Тло гладке, мальоване охристою барвою, посріблені (можливо, пізніше) тут лише німби. Колір гіматія — сірувато-синій, на складках гіматія менше висвітлень, зате у тінях він місцями сильно притемнений. Червоний хітон, навпаки, світліший. Локальною темною плямою тут виглядає позем, на якому ледве проглядаються стеблини потемнілого зілля, за характером подібного до того, що є на іконі з Жогатина. Натомість значно краще на цій іконі видно півфігури Богородиці й Івана Предтечі, хоч їх також не оминули мінімальні втрати. Обидві півфігури мають симетричний силует звернених до Спасителя рук, в якому одна є напівопущеною, — подібне положення рук Богородиці спостерігаємо у багатьох іконах Моління середини — другої пол. XVI ст. (з Ільни-

ка, Наконечного, Вовчого та ін.), що належать, як вважається, до самбірсько-дрогобицького іконописного осередку і пов'язуються з іменем маляра Федуска зі Самбора [5, с. 174—189, іл. 210, 215, 235]. Такий же рух є у півфігури Богородиці на жогатинській іконі. Отже, можна підозрювати якусь дотичність автора ікон з Жогатина до кола майстра ікон з Ільника, що працював у середині XVI ст. і стояв біля витоків згаданого осередку. Принаймні, географічно місця походження їхніх творів не є віддаленими.

Наступною пам'яткою, яку можна зачислити до творів майстра ікон з Жогатина, є ікона Архангела Михаїла з діяннями зі с. Новоселиця, що знаходиться на території сучасної Словаччини. Здавалось би, це неблизький край, але насправді Новоселиця лежить одразу за перевалом на самому сході Словаччини, що не далі як 60 км на південь від Устрік Долішніх. Ікона архангела — тематично цілком інша пам'ятка, яка не має іконографічних аналогій з попередньо розглянутими творами. У цьому випадку матеріалом, який дозволяє провести певний аналіз, є зображення на полях ікони діянь архангела — їх можна порівняти з клеймами ікони Нерукотворного Образу з Жогатина. Репродукції клейм ікони з Новоселиці (без цілості пам'ятки, яка довгий час перебувала на реставрації) опубліковані в альбомі словацьких ікон Ш. Ткача [17, № 22—25], і саме вони дозволили мені розпізнати манеру нашого автора. До цього ж висновку незалежно і, можливо, раніше прийшла М. Гелитович [7, с. 192].

Новоселицька ікона зберігається в Галереї мистецтв у Пряшеві. Її розміри — 105 x 73 см. Клейма, що зображують діяння архангела Михаїла, розміщені з боків та під середником. Їх дванадцять, тематика сюжетів описана у 2-ій книзі монографії патріарха Димитрія [4, с. 428—429]. Розміщені клейма дуже щільно, вони дотикаються, а місцями і накладаються одне на одне. Зрештою, сама постать архангела на середнику ніби не може там поміститися, крилами та кінцем плаща частково виходячи на клейма. Таке ж щільне компонування середника і бічних полів є й на іконі Нерукотворного Образу — це, як бачимо, характерний прийом нашого майстра. Фігура архангела дуже енергійна, і ця внутрішня динаміка нагадує постать Христа з намісної ікони з Жогатина. Однак крім цього відчуття неспокою у поставі фігури, якихось виразних рис авторської манери

у зображенні архангела знайти важко: його військкі обладунки нема з чим порівняти, а характер голови, навпаки, різко відрізняється від розглянутих нами ликів Христа. Обличчя архангела дуже округле, і, відверто кажучи, якесь несимпатичне, голова виглядає надто важкою на доволі тонкій шії (я схильний вважати, що майстер свідомо хотів створити інший образ, який йому не дуже вдався). Але все-ж деякі деталі на середнику ікони варто відмітити: це доволі характерний спосіб накладання світлової партії з допомогою геометризованих білих бліків на червоному плащі архангела, а також знайомі форми листків стеблини на поземі, що видніється поміж перами правого від нас крила. Стеблина тут лише одна, бо більша частина позему опрацьована за допомогою досить нетипових для нашого іконопису цяток-мазків напівсухого пензля, і подібний живописний прийом бачимо на мурах ікони Стрітіння з Жогатина. До цього ще можна додати подібність кольорової палітри у зіставленні яскраво-червоних, блакитних, темнозелених і охристо-коричневих плям.

Більш переконливі аргументи на користь авторства нашого майстра можна знайти, як вже говорилося, у зображенні клейм: тут бачимо знайомі нам типажі голів (наприклад, Адам і Єва у сцені Вигнання з Раю дуже подібні до молодого Ананія на клеймах ікони Нерукотворного Образу та пророчиці Анни на іконі Стрітіння); знайомі силуети архітектури (форма веж і дахів, а також декор); характерну постать поверненого майже у профіль благословляючого Христа (сцени Покликання архангела та Благословення Ананії). Також варто звернути увагу на сцену Потоплення фараонового війська у нижньому ряду ікони: у ній немає конкретних стилістичних аналогій, але добре помітно творчу потугу і самобутність майстра у виконанні такої складної композиції (Іл. 3).

Ще одна особливість ікони з Новоселиці — наявність на німбі архангела та на обрамленні різьбленого у левкасі орнаменту. Мотив його доволі традиційний для нашого іконопису — листя аканту, що в'ються довкола стовбура, але у творах нашого автора ми досі такого способу декорації не зустрічали. Це ще свідчить про те, маємо справу з амбітним майстром, який не задовольнявся напрацьованими методами, а постійно перебував у творчому пошуку. Не виключено, щоправда, що такі частини ро-

боти виконував не сам іконописець, а його підмайстер. Тло середника та клейм — гладке, посріблене під золото.

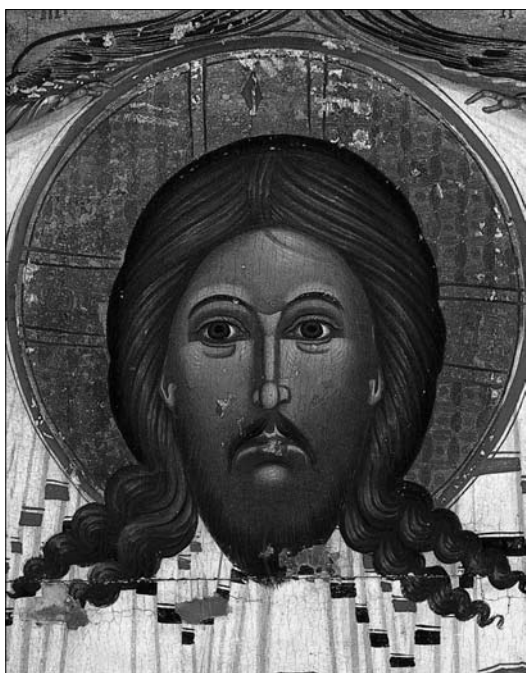
Подібний спосіб декорування є на ще одній пам'ятці, яку пропоную віднести до доробку майстра ікон з Жогатина: іконі Богородиці з Похвалою з лемківського села Мощанець (Польща). Вона знаходиться у збірці Історичного музею в Сяноку [18, s. 259; 19, s. 48—51]. Розміри її — 136 x 98 см. На ній декоровані лише німби середника, різьбленої смуги обрамлення тут немає, тло — гладке, сріблене й лаковане під золото. Середник цієї ікони, на якій зображено Божу матір в типі Одигітрії, дає нам, на перший погляд, небагато порівняльного матеріалу, бо таку іконографію розглядаємо вперше. Тому, подібно до ікони з Новоселиці, манеру нашого автора легше розпізнати у зображеннях на полях ікони. Там на окремих частинах позему бачимо фігури пророків — їх було розміщено по п'ять у бічних колонках та ще кілька постатей під середником, але зараз, через значне пониження пам'ятки, нижнього ряду фігур не видно зовсім. Типажі пророків, особливо царів Давида й Соломона, зображених у другій зверху парі, дуже подібні до персонажів на клеймах ікони Нерукотворного Образу з Жогатина. Подібний у них також рисунок складок одягу та спосіб моделювання їх світловою графікою. А придивившись уважно до образів Богородиці та Ісусадитини на середнику, побачимо, що й вони цілком відповідають авторській манері майстра жогатинських ікон (Іл. 4). Тракткування деталей лиця Ісусика майже тотожне до лику Спаса на іконі Нерукотворного Образу, а ось очі Богородиці намальовані уже подібніше до іншого Спаса — з однойменної краківської ікони.

Ікона з Мощанця має на середнику монохромні зображення двох півфігурних ангелів у блакитній та червоній сферах. Ця деталь не дає інформації щодо авторської манери, але її варто відмітити, бо вона ще раз переконує у правильності датування творів нашого майстра не ранішим часом, ніж 1530 роки. За спостереженням патріарха Димитрія [5, с. 60—61], традиція компоновання ангелів у монохромних сферах на Богородичних іконах розповсюджується ближче до середини XVI ст. (саме так цей дослідник датує ікону з Мощанця). Крім цього, він зауважує, що склад пророків на іконі з Мощанця уже не від-

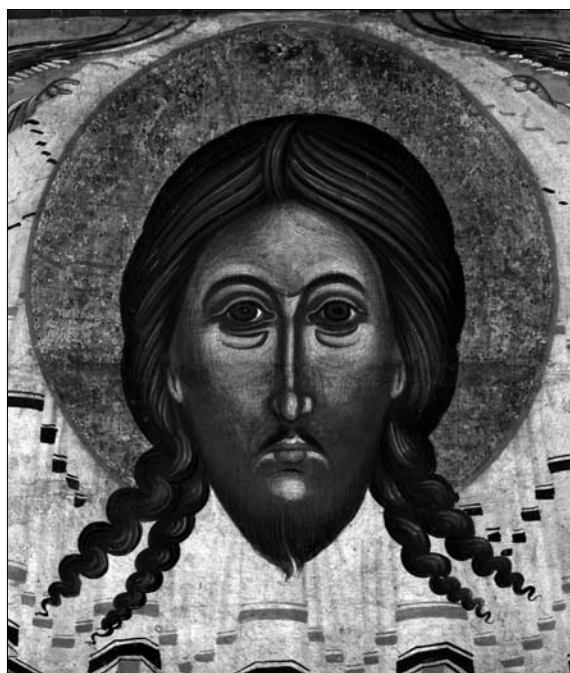
повідає іконографічній традиції кін. XV — першої пол. XVI ст., бо у першій парі зображених пророків з'являються первосвященники Мелхіседек і Арон. І така іконографія наближає цю пам'ятку до Богородичних ікон майстра Олексія та інших ікон середини — третьої чверті XVI ст. Це є ще одним аргументом на користь ймовірності контактів майстра ікон з Жогатина із тим середовищем, з якого пізніше постала майстерня самбірського маляра Федуска.

Патріарх Димитрій приписує автору ікони з Мощанця ще одну Богородичну ікону — зі с. Богуша на заході Лемківщини (Польща) [5, с. 59; 20, № 25]. При цьому дослідник припускає, що вона виконана трохи раніше від мощчанецької, обумовлюючи це відсутністю на іконі з Богуші згаданих іконографічних новацій (пара первосвящеників, ангели у сферах). Крім того, на іконі з Богуші інші пропорції лиця Богородиці (воно значно округліше) та якість одноманітніше виконані складки мафорія. Виконання ж рук Богородиці та фігури Ісуса-дитини на обох іконах майже ідентичні. Досить подібно намальовані також постаті на полях ікони, хоч і не бачимо серед них жодної точно повтореної. На іконі з Богуші зберігся нижній ряд, в якому посередині зображені Яким і Анна та ще шість постатей, але при цьому крайні фігури ряду вийшли наполовину накладеними на нижні фігури в бічних колонках. Такого варіанту компоновання пророків немає на жодній іншій Богородичній іконі, і невідомо, чи майстер хотів проявити оригінальність, чи це сталося випадково через брак попереднього розрахунку.

В іконографії постатей на полях ікони з Богуші є деякі невідповідності: чотири особи (дві в нижньому ряду та дві в правій колонці) підписані тут іменами піснеспівців — Єсиф, Стефан, Іоан Дамаскин та Косма (Маюмський), але виглядають вони саме як пророки, бо не мають священничого чи монашого одягу. На іконі з Мощанця також одна невідома (підпис стертій), начебто пророча (за одягом) постать має на сувої текст Богородичної молитви, тобто це хтось із піснеспівців. Отож на прикладі обох пам'яток бачимо, як традиційна ще з XV ст. для Перемиської єпархії іконографічна схема зображення пророків та піснеспівців на полях Богородичних ікон, в якій останні займають місце лише в нижньому ряді і є відповідно одягненими, перестає в другій третині XVI ст. бути домінуючою. Починають з'являтися



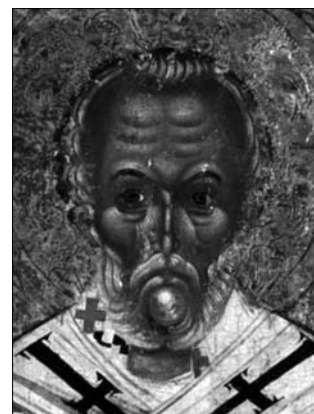
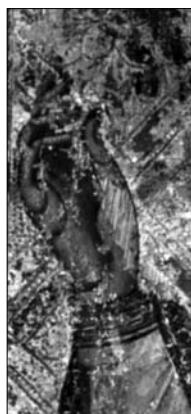
Іл. 1.



Іл. 2.



Іл. 3.

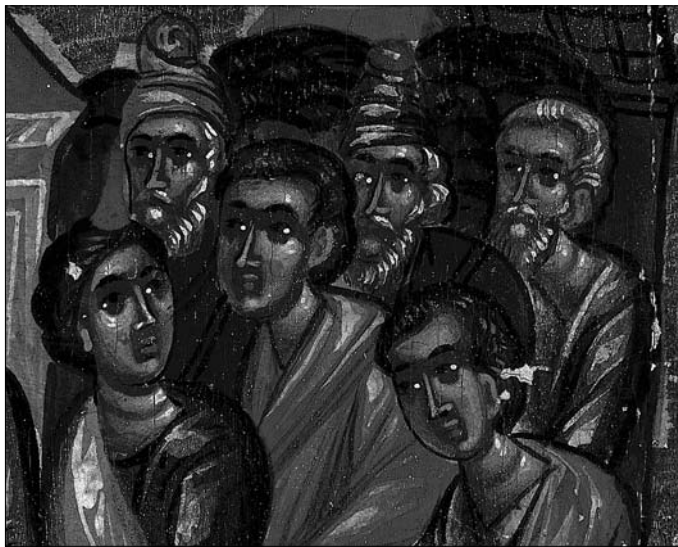


Іл. 4.

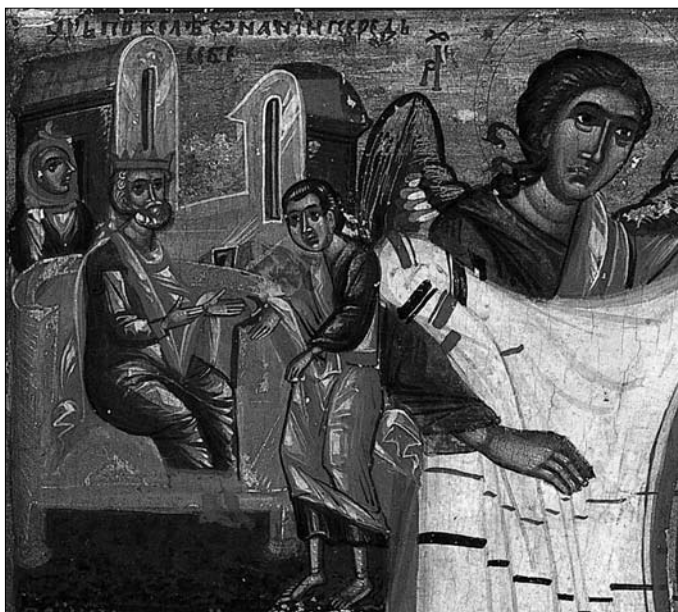
Іл. 1. Лици Спаса на іконах Нерукотворного Образу з Жогатина (зліва) та зі збірки НМК. Іл. 2. Лици Христа-вчителя на іконах з Жогатина (зліва) та Лісковатого. Іл. 3. Благословляючі правиці ні іконах Христа-вчителя з Лісковатого й Жогатина, а також на іконі свт. Миколая з Лодини (справа). Іл. 4. Лик свт. Миколая на іконі з Лодини



Іл. 5.



Іл. 6.



Іл. 7.

Іл. 5. Порівняння деталей ікони Архангела Михаїла з Діяннями з Новоселиці (зліва) та празничової ікони Стрітєння з Жогатина. Іл. 6. Порівняння деталей на бічній сцені ікони Нерукотворного Образу з Жогатина (зліва) та на іконі Св. Юрія Змієборця зі збірки НМК. Іл. 7. Порівняння фігури царя на бічній сцені ікони Нерукотворного Образу з Жогатина (зліва) з постаттю царепророка Давида на полях ікони Богородиці-Одигітрії з Мошанця

нові варіанти: з первосвящениками у першій парі, з пророком Іллею на місці Богоотців Якима і Анни та деякі інші [5, с. 107—156], і в процесі таких змін виникають різні іконографічні неточності.

Ікона з Богуші, на відміну від мощанецької, має поза поза ковчегом смугу гравірованого орнаменту. Цікаво, що його мотив не цілком однаковий: на бічних сторонах він нагадує взір орнаменту ікони з Новоселиці, а на верхній та нижній — щось на зразок квіточок з п'ятьма пелюстками. Декорування було також на німбах і на тлі середника, але воно виглядає наче зіструганим, — чіткіше видніються лише сліди корон на головах Христа й Богородиці. Можливо, корони були додані пізніше, через те треба було зняти попередній орнамент німбів. Ікона зберігається у фондах НМЛ і потребує реставрації, тому тільки після неї можна зробити остаточний висновок, чи належить її виконання майстру ікон з Жогатина. Але, без сумніву, її можна причислити до творів найближчого кола цього майстра.

Дві наступні позиції в ряді приведених мною ікон були найскладнішими для атрибуції. Перша з них — ікона свт. Миколая з житієм зі с. Лодина біля Устрік Долішніх, яка знаходиться у Музеї-замку в Ланьцуті (Польща) [21, с. 24, іл. 17]. Друга — обрізана внизу частина ікони св. Юрія-Зміборця невідомого походження, що знаходиться в збірці Народового музею в Кракові [14, с. 80].

Ікона свт. Миколая з Лодини була для мене ще від першого знайомства з нею предметом захоплення та подиву — в першу чергу завдяки надзвичайно благородному образу святителя, а також через неспроможність протягом довгого часу причислити її до якоїсь стилістичної групи ікон (Іл. 5). Це було важко зробити й через суттєве пониження житійних клейм на полях ікони, які часто дають багатший матеріал для порівняння з іншими іконами. З краще збережених клейм помітно, що вирішені вони доволі нетипово — відчувається рука зрілого майстра, що не наслідував традиційних композиційних схем. Однак лиця персонажів на клеймах не особливо впізнавані, а форми архітектури не настільки характерні, щоби на основі них вловити почерк певного майстра.

У цьому випадку потрібні аналогії вдалося знайти саме на середнику ікони з Лодини, але вони не стосуються виконання лику св. Миколая. Прекрасно виконаний вдумливий лик святителя (на мою думку,

один з кращих у нашій іконописній спадщині) виявляє певну близькість до образу однойменної ікони з Коростна 1-ї чверті XVI ст. [22, № 6], але більше спільних стилістичних ознак ці пам'ятки не виявляють. Деяку подібність має також обличчя св. Миколая на іконі сер. — третьої чверті XVI ст. з Макунева [23, іл. 191], але воно все ж більш простонародне, та й уся постать там виконана в іншому стилі [5, іл. 308]. В той же час обличчя Спасителя, виконані майстром ікон з Жогатина, за характером виразно інші, тож у них спільні риси авторської манери було вловити важко. Підказкою стали тут руки святого, які, як виявилось, точно повторюють обидві Христа-вчителя на розглянутих раніше намісних іконах з Жогатина і Лісковатого. Різниця тільки в тому, що Христос благословляючи десницею тримає перед грудьми, а у святителя рука відведена, але рисунок та моделювання їх ідентичне. Так само ідентично (усі пальці окремо) ліва рука тримає відкрити книгу, та й характер напису на книзі повторюється. Іншим аргументом на користь виконання ікони з Лодини майстром ікон з Жогатина є малюнок зілля на поземі — бачимо знайому нам пластику стеблин і стилізацію листків, а також виконання зілля лише одним кольором (тут — умбрим, що гарно пасує до зеленого підризника). Моделювання складок підризника, до речі, також багато в чому (але не буквально) повторює пластику одягів в різних творах нашого майстра (Іл. 6).

Виявивши головні спільні ознаки авторського почерку майстра, уже легше запримітити подібності в деталях. Наприклад, те, що майстер усі білі тканини декорує з допомогою червоної та чорної графіки: рушники з Нерукотворним образом Спаса, сорочки Дитини-Христа, фелон свт. Миколая. Таким чином, він надає цим елементам дуже урочисте і акцентоване звучання. Особливо вдався маляреві нестандартний декор підшивки фелона святителя (патріарх Дмитрій називає його «авангардовим» [5, с. 103—104]), який вишукано доповнює густий рапорт хрестиків на лицевій стороні ризи. Можна тепер уже вловити певні спільні ознаки і в зображенні архітектури на клеймах: силуети деяких веж, довгі вузькі щілини вікон, діагональні білки, а також характерну аркатуру на мурі (в сцені Перенесення мощей святителя) — подібний мотив є на іконі Різдва Богородиці з Жогатина.

Деталлю, яка не додає впевненості у атрибуції ікони з Лодини до творчої спадщини майстра жогатинських ікон, є гравірований орнамент тла на середнику, мотив якого дуже традиційний для ікон першої пол. XVI ст., — адже на усіх його творах (без урахування ікони з Богущі) тло середника залишене гладким. Однак декорування тла не можна вважати показовим фактором авторської манери, бо такою частиною роботи могли займатися помічники. Можливо також, що саме тут маємо випадок, коли в опрацюванні клейм на полях ікони брав участь учень майстра чи якийсь інший виконавець — звідси деяка невпізнаність типажів на сценах житія. Але спосіб виконання рук свт. Миколая та зілля на поземі, на моє переконання, є достатніми підставами вважати, що принаймні живопис середника цієї пам'ятки виконав саме майстер ікон з Жогатина.

Дещо більше сумнівів маю щодо атрибуції ікони св. Юрія-Змієборця зі збірки Національного музею у Кракові (далі НМК). Вона, як вже було сказано, внизу обрізана, і теперішні її розміри — 74 x 94,5 см. Отже, судячи з доволі великих розмірів, вона могла бути храмовою іконою, тобто походити з церкви, посвяченої на честь вмч. Юрія. На збереженій частині ікони повністю видно фігуру святого, що сидить верхи на коні, а обрізано лише частину задніх ніг коня, який тут виразно малий пропорційно до вершника. Виглядає, що для завершення композиції (де ще мусів бути зображений змії) внизу бракує мінімум чвертини актуальної висоти ікони, тобто близько 20 см. У такому випадку ікона була б майже квадратною, що для намісних ікон невластиво, отже можна припустити, що втрачена була значно більшою, а ікона мала 110—120 см висоти.

Яку б частину уявно не додати внизу до ікони, це не позбавить враження про брак у цьому творі композиційної виразності, а тим більше, лаконізму. Зображення пронизане динамікою, але при цьому явно перевантажене деталями, які трохи невдало нагромаджуються одна на другу: силует вершника слабо прочитується на тлі гір (за плечима воїна) та архітектури (прямо перед ним), вгорі бракує простору. Кінь не тільки замалий відносно вершника, але й самому коню виразно бракує довжини ший — він більше подібний до осла. Диспропорції є також у фігурі св. Юрія: голова дещо завелика до тіла, а ноги надто короткі. Права рука воїна якимось дуже непри-

родно тримає спис, а пальці її так кумедно заплетені, ніби малював їх повний дилетант. Невеличка фігура царівни, яка зображена справа внизу, виглядає дуже затисненою біля ніг коня.

Попри цілий ряд композиційних та рисункових недоліків, ікона св. Юрія-Змієборця зі збірки НМК дуже цікаво, можна сказати, модерно виглядає в кольорі. Колорит ікони має, власне, той лаконізм, якого бракує композиції. Він базується на співставленні червоного тла з майже ахроматичною тональною палітрою, якою опрацьована більшість елементів зображення: архітектура, скелі, фігура воїна, кінь, а також сегмент відкритого неба з Божою десницею, що благословляє святого на звитягу. Ахроматичними тонами мальована також рослинна орнаментальна стрічка довкола ікони. Червоний колір тла підтриманий у забарвленні тільки деяких деталей композиції, таких як плащі святого та царівни, упряжа коня, а також зовнішня смужка обрамлення. Німб святого посріблений, але без рельєфного декору.

Чим же в контексті цього дослідження привернула увагу така нестандартна пам'ятка, що, на перший погляд, нічого спільного з творами майстра ікон з Жогатина не має? Наведу аргументи у порядку їх появи та переосмислення мною.

По-перше: образ святого Юрія через трактування деталей обличчя нагадує типажі багатьох безбородих осіб, зображених на іконах нашого майстра. Щоправда, ця подібність відносна, знайти саме такий лик важко, тим більше, що святого Юрія автор (свідомо чи ні, сказати важко) зобразив ніби з легкою усмішкою на вустах (Іл. 7). По-друге: зображене на іконі місто сплетене у якийсь фантастичний клубок веж та мурів, чим виразно уподібнюється до архітектурних партій на празниках з Жогатина, особливо на іконі Різдва Богородиці. Маючи багато скісних площин, це місто-фортеця, як і на тій іконі, справляє доволі хитке враження, але тут бачимо ще більшу перевантаженість різними деталями (аж два аркатурні фризи) та декором. Ще одна паралель до ікони Різдва Богородиці: з вікон міста виглядають маленькі голови царя й цариці, які нагадують напіввисунену з дверної щілини голову праведного Якима у лівому верхньому куті згаданої ікони. По-третє: кінь св. Юрія, хоч і непропорційний, але за своїм характером дуже подібний до коней, зображених на клеймах ікони арх. Михаїла з Новосе-

лиці: у них такі ж морди, вуха, грива і хвости, а також упряжа. Аналіз зображень коней на інших іконах показує, що вони далеко не типові, і в кожного майстра інше трактування цих тварин. По-четверте: панцир св. Юрія доволі близький своєю конструкцією та декором до панцира арх. Михаїла (цей елемент обладунків майстри трактують особливо творчо — двох однакових знайти неможливо), а плащі обох святих так само перев'язані на грудях подвійним вузлом. Лише рукави сорочки св. Юрія — роздвоєні та широкі, з гострими кутами — не знаходять собі аналогій у творах нашого майстра.

На підставі проведеного аналізу зароджується думка, що ікона св. Юрія-Змієборця — менш вдалий та надто манірний твір майстра ікон з Жогатина, у якому його творчі ініціативи (зокрема, прагнення до динаміки) проявилися не у кращий спосіб. Можливо, це було обумовлено якимось поспіхом у роботі майстра. Або ж це ранній твір ще незрілого виконавця, в якому бажання проявити творчі потуги не підкріплене досвідом знайдення мистецько-тематичного балансу. Ще одне зауваження: обидві розглянуті ікони зі збірки НМК мають невідоме походження та намальовані на червоному тлі — можливо, вони походять з однієї церкви?

Висновки. Підсумовуючи це дослідження, насмілююсь приписати майстру ікон з Жогатина (або його найближчому колу) тринадцять збережених творів, враховуючи дві зниклі празникові ікони. Гадаю, що це лише невелика частина його творчої спадщини (можливо, близько одної десятої). Автор цих творів — непересічна творча особистість, якій тісно в рамках усталених іконографічних схем. Він сміливо експериментує у композиціях (особливо сюжетних), намагається надати різні характери святим особам, шукає їх образи, старається уникати повторів у колориті та в декорації ікон. Він добрий рисувальник, нешаблонно і пластично моделює складки одягу, формам переважно надає динамічності. Географія походження його творів не виходить за межі Перемиської єпархії, більшість місцевостей розміщена на сучасному українсько-польсько-словацькому пограниччі, деякі — трохи західніше (Мощанець і Богуша). Відповідно, його можна вважати майстром саме перемиського кола. Датувати твори майстра варто 1530-ми роками, хоч можна розширювати часові рамки на два-три десятиліття. Творчість

його іконографічними нитками пов'язується з творами майстра Олексія (місця походження пам'яток у них майже накладаються) та майстра ікон з Ільника, які працювали в середині XVI ст., однак їх не можна вважати учасниками однієї майстерні, бо кожен з них відрізняється індивідуальною художньою манерою.

1. Сидор О. Ікони майстрів Олексія та Дмитрія в колекції Національного музею У Львові. *Літопис НМЛ*. № 1 (6). 2000. С. 89—152.
2. Скоп Л. *Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія — Федуско, маляр зі Самбора*. Дрогобич: Коло, 2011. 79 с.
3. Biskupski R. Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku. *Folia Historie Artium*, tom XVIII. Kraków, 1982. S. 26—42.
4. Патріарх Дмитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XII—XV ст.* Львів: Друкарські куншти, 2005. 508 с.
5. Патріарх Дмитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст.* Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
6. Скоп Л. *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниць*. Львів: Логос, 2004. 254 с.
7. Гелитович М. Майстер ікон 1530-х років з церкви Архангела Михаїла в Жогатині. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтво*. Вип. 16. 2015. С. 191—196.
8. Гелитович М. Майстер ікон 2-пол. XVI ст. церкви Різдва Богородиці у с. Лісковате на Західній Бойківщині. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2018. № 4 (64). С. 15—27.
9. Маркович К. Іконописна творчість лемківського майстра сер. XVI ст., автора ікони Богородиці з Похвалою з Угерець. *Апологет*. № 1—4 (16—19). Львів, 2009. С. 79—86.
10. Маркович К. Доповнення до іконописного доробку майстра сер. XVI ст., автора ікони Богородиці з Похвалою з Угерець. *Апологет*. № 1—4 (20—23). Львів, 2010. С. 131—136.
11. Гелитович М. «Спас Пантократор» з Жогатина: проблеми атрибуції. *Літопис НМЛ*. № 5 (10). 2007. С. 102—106.
12. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. *Український середньовічний живопис*. Київ: Мистецтво, 1976. 246 с.
13. Іванусів О. *Церква в руїні*. Канада: Вид. Св. Софії, 1987. 351 с.
14. Kłosińska J. Ikony. *Muzeum Narodowy w Krakowie: katalogi zbiorów*, tom I. Kraków, 1973. 314 s.
15. Gumińska B. *Galeria sztuki prawosławnej Rzeczypospolitej Polski (przewodnik)*. Kraków, 2008. 128 s.
16. Міляєва Л. (за участю Гелитович М.). *Українська ікона XI—XVIII ст.* Київ: Державні зібрання України, 2007. 528 с.

17. Tkacz S. *Ikony slowackie*. Warszawa; Bratysława, 1984. 208 s.
 18. Kruk M.P. *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV—XVI*. Kraków, 2000. 272 s.
 19. Winnicka K. Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. *Katalog zbiorow*. Tom II. Sanok, 2013. 140 s.
 20. Гелитович М. *Богородиця-Одигітрія з Дитям та Похвалою*. Львів: Свічадо, 2005. 168 с.
 21. Giemza J. Ikony XV—XVI wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcutcie. *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. Cz. II. Łańcut-Kotań, 2004. S. 17—28; il. 17.
 22. Гелитович М. *Святитель Миколай з житієм*. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.
 23. Логвин Г. *Живопис XIV—XVI століть. Історія українського мистецтва*. Т. 2. Київ, 1967. 470 с.
- REFERENCES
- Sydor, O. (2000). Icons of the artists Oleksiy and Dmytriy in the collection of The National Museum in Lviv. *Litopys NML*, 1 (6), 89—152 [in Ukrainian].
- Skop, L. (2011). *An author of manuscripts of The Peresopnyk Gospel — Fedusko, the iconographer from Sambir*. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Biskupski, R. (1982). Chosen workshops of the iconpainting of Halychyna school in XV—XVI centuries. *Folia Historiae Artium* (Vol. XVIII, pp. 26—42). Kraków [in Polish].
- Yarema, D. (2005). *The iconpainting of Western Ukraine in XII—XV cent*. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
- Yarema, D. (2017). *The iconpainting of Western Ukraine in XVI — beg. XVII cent*. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
- Skop, L. (2004). *An author of the icon Theotokos Hodegetria from Mraznytsya*. Lviv: Logos [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2015). An author of the icons of 1530-s from the Archangel Michael church in the village of Zohatyn. *Visnyk of Lviv University: Art* (Vol. 16, pp. 191—196) [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2018). An author of icons of the 2nd half of the XVI cent. from the Nativity of The Virgin church in the village of Liskovate on the Western Boykivshchyna. *Researches of the Fine Arts*, 4 64, 15—27 [in Ukrainian].
- Markovych, K. (2009). The iconpainting of the artist of the middle of XVI cent. from Lemko region, an author of the icon Theotokos Hodegetria from Uhertsi. *Apologhet*, 16—19, 79—86.
- Markovych, K. (2009). An addition to the iconpainting works of the artist of middle of XVI cent., an author of the icon Theotokos Hodegetria from Uhertsi. *Apologhet*, 20—23, 131—136. Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2007). «The Savior Panthokrator» from Zohatyn: problems of the attribution. *Litopys NML*, № 5 (10), 102—106 [in Ukrainian].
- Lohvyn, G., Milyaeva, L., & Svientsitska, V. (1976). *The Ukrainian medieval painting*. Kyiv: Mystetsvo [in Ukrainian].
- Ivanysiv, O. (1987). *Church in ruin*. Canada: St. Sophia Publication [in Ukrainian].
- Kłosinska, J. Ikons. (1973). *The National Museum in Krakow: catalogs of the collection* (Vol. I) [in Polish].
- Guminska, B. (2008). *Gallery «Ortodox art of Old Polish Republic» (guidebook)*. Krakow [in Polish].
- Milyaeva, L. (with Helytovych, M.) (2007). *Ukrainian icon of XI—XVIII cent*. Kyiv: State collections of Ukraine [in Ukrainian].
- Tkach, S. (1984). *Icons From Slovakia*. Warsaw; Bratislava [in Polish].
- Kruk, M.P. (2000). *Icons of Theotokos with Child of the Western Ukraine of XV—XVI cent*. Krakow [in Polish].
- Winnitska, K. (2013). Icons of the XVI cent. in The Historical Museum in Sanok. *Catalogs of the collection* (Vol. II) [in Polish].
- Helytovych, M. (2005). *Theotokos with Child, Prophets and Saints*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Giemza, J. (2004). Icons of the XV—XVI cent. in the collection of The Museum-Castle in w Lantsut. *Art of the Western Ukraine* (Vol. II, pp. 17—28) [in Polish].
- Helytovych, M. (2008). *Saint Nicholas with the Scenes of His Life*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Lohvyn, G. (1967). Painting of the XIV—XVI cent. *History of the Ukrainian art* (Vol. 2). Kyiv [in Ukrainian].