



УДК 75.046.3.017.4(477.83-21Судова Вишня)
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1427>

ОСОБЛИВОСТІ КОЛОРИТУ ІКОН ВИШЕНСЬКИХ МАЛЯРІВ

Марія ГЕЛИТОВИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5839-9585>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

провідна наукова співробітниця,

Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,

відділ давнього мистецтва,

проспект Свободи, 20, 79000, м. Львів, Україна,

e-mail: helytovychm@yahoo.com

У проблематиці досліджень українського іконопису порівняно мало місця займають питання кольору. Вперше ця тема, поставлена у працях Володимира Овсійчука, вимагає свого логічного продовження. У такому аспекті у пропонованій статті аналізується ряд ікон малярів одного малярського середовища, які, виходячи з підписів на творах, походили з м. Судова Вишня. Дотепер ікони вишенських малярів з погляду колористики не розглядалися, що й обумовлює актуальність дослідження.

Мета і завдання дослідження — простежити зміни колористичного ладу творів цих майстрів у часовому вимірі; на підставі колористичних характеристик виокремити групи творів, які можна приписати анонімному чи підписному автору.

Об'єкт дослідження — ікони XVII ст., виконані у середовищі малярів, окреслених в літературі як «вишенські майстри». Дослідження в основному базується на пам'ятках збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, а також на іконах інших музеїв, приватних колекцій і творах, що перебувають у діючих церквах.

Хронологічні межі аналізованих пам'яток охоплюють приблизно 1620—1670-ті роки.

Ключові слова: дослідження, майстер, ікона, колір, традиція, стилістика, XVIII ст.

Марія HELYTOVYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5839-9585>

Candidate of Arts, Associate Professor,

Lead Researcher,

Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv,

20, Svobody avenue, 79000, Lviv, Ukraine,

e-mail: helytovychm@yahoo.com

FEATURES OF COLOR IN THE ICONS OF VYSHNIA PAINTERS

The color of Ukrainian icons is one of the primary factors contributing to their artistic expressiveness; however, this aspect has not been sufficiently emphasized in research. The color palette of Ukrainian iconographic monuments is characterized by significant diversity and has taken on different manifestations and meanings at various stages of its history. In the 17th century, color takes on a new resonance during a time when new stylistic features — Mannerism and Baroque — emerge in sacred art.

The characteristics of this style in Western Ukrainian sacred painting can be clearly traced through the examples of monuments created by masters from a specific artistic center that operated in the town of Sudova Vyshnia, near Lviv. These painters made a substantial contribution to the art of their time, enriching its iconography and artistic framework. The color schemes of their icons are marked by richness and variety. Different masters from this center exhibit unique characteristics in their color palettes, serving as arguments for identifying monuments in a temporal context and as means for attributing works to anonymous or signed painters.

The complex of monuments analyzed in this article allows us to trace the characteristic features of the color schemes from the Vyshnia center, as well as the specificity of their artistic language, in which color played an important role in expressing emotional perception of the work. Special attention is given to the works of one of the leading masters from this center — painter Yatsko, who frequently signed his icons. Based on the artistic and compositional features of his painting, several additional works have been attributed to Yatsko. Attention is also drawn to his icons featuring conventional portraits — epitaphs and images of donors — which were a new phenomenon in Ukrainian iconography at that time.

From the examples provided, we conclude that the icons created by Vyshnia masters demonstrate significant diversity in terms of color characteristics: ranging from rich, vibrant palettes to more restrained and limited ones. This diversity, despite common overall characteristics, is attributed to the long temporal activity of this center, where at least two generations of painters with varying levels of professional training and talent operated. The older generation, educated on ancient models, adhered to the traditions of the previous century, while the younger generation forged paths towards a new artistic and compositional system oriented towards Western European examples.

Keywords: research, master, icon, color, stylistics, tradition, 17th century.

Вступ. У проблематиці досліджень українського іконопису порівняно мало уваги відведено питанню його колористичних характеристик, які належать до основних чинників художньої виразності твору. Колір несе не лише емоційне і художнє навантаження, а й символічно-сміслові. У різні періоди кольоровий лад ікони набував своїх особливостей, змінюючись відповідно до стильових змін, вподобань і статусу замовника, індивідуального бачення майстра тощо. Чи не найвищого розквіту колористика набуває у час бароко, ґрунт для розквіту якого підготували малярі т. зв. «перехідної доби». До них належать майстри малярського осередку у Судовій Вишні, найактивніша діяльність яких припадає на 1640—1670-ті роки. Їхня творчість позначена пошуками художньо-образного вирішення, у якому кольоровий лад набуває нового звучання.

Актуальність дослідження. В аспекті колористики, яка у комплексному дослідженні пам'яток одного малярського осередку набуває одного із напрямів його систематизації, ікони малярів вишенського осередку не розглядалися. Дослідження з цього погляду актуалізується сучасним станом ряду ікон цього осередку, над якими здійснено повний комплекс реставраційних заходів. Слід зазначити, при висвітленні самотніх рис українського іконопису загалом колір, що є важливою його образотворчою складовою, досі мало досліджений і не вповні узятий до уваги при художньому аналізі творів.



Іл. 1. «Старозавітна Трійця», перша половина XVII ст. с. Серни (Сарни)

Аналіз досліджень. Про колористичні особливості творів вишенських малярів йшлося лише у контексті загальної характеристики їхніх творів, які знаходимо у працях П. Жолтовського [1, с. 194—198; 2, с. 42—47], В. Свенціцької [3, с. 124—129, 132, 133], В. Отковича [4, с. 45—48] та ін.

Метою і завданнями дослідження є охарактеризувати колористику ікон одного з провідних західноукраїнських малярських осередків, що діяв у м. Судовій Вишні; простежити зміни колористичного ладу творів цих майстрів у часовому вимірі; на підставі колористичних характеристик виокремити групи творів, які можна приписати анонімому чи підписному автору.

Об'єкт дослідження — ікони XVII ст., виконані у середовищі малярів, окреслених в літературі як «вишенські майстри». Дослідження в основному базується на пам'ятках збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі — НМЛ), а також на іконах інших музеїв, приватних колекцій і творах, що перебувають у діючих церквах.

Хронологічні межі аналізованих пам'яток охоплюють приблизно 1620—1670-ті роки.

Основна частина. Колір української ікони, що належить до основних чинників її національної специфіки, вперше, як тему монографічного дослідження, виокремив Володимир Овсійчук [5]. Вчений розглянув великий пласт пам'яток у широких хронологічних межах XII—XVIII століть, акцентуючи на знакових творах і їх комплексах, що стали віхами у кожному історичному періоді. Від часу виходу монографії у 1996 р. у літературі впроваджено значний масив творів, зокрема тих, над якими проведена реставрація, що дає змогу скласти інше уявлення про колористику ікон. Отож, у руслі проблематики, поставленої у монографії В. Овсійчука, є можливості продовжити аналіз колористичних особливостей пам'яток як окремих майстрів, так і комплексів стилістично споріднених творів, створених в одному малярському середовищі.

У світлі нових напрацювань у цьому аспекті варто розглянути спадщину малярів одного з найбільше плідних західноукраїнських малярських осередків, що діяв у м. Судова Вишня поблизу Львова. На арену мистецького життя вишенські малярі вийшли у першій половині XVII ст. і працювали приблизно до 1680-х рр. Їх творча спадщина суттєво збагати-

ла тематичний репертуар, іконографію, колористику та образне трактування українського іконопису того періоду. У пропонованому короткому огляді спробуємо викласти спостереження щодо їх колористичних особливостей, почерпнуті у процесі каталожного опрацювання відповідної групи творів.

Найдавнішим комплексом ікон вишенських малярів можна вважати празникові ікони з церкви св. Параскеви у Малнові [6]. В художньо-образному вирішенні вони продовжують і розвивають традицію ікон другої половини XVI ст., зокрема, празників іконостаса Успенської церкви в Наконечному [7, іл. 237—241]. Найвиразніше ці пов'язаності виявилися якраз у колориті — спокійній, сріблито-блакитній гамі пастельних тонів без звучних кольорових акцентів. В. Свенціцька умовно окреслила цей колорит «блакитним стилем», який появився в українській іконі у середині XVI ст. [8, с. 18]; його найяскравішим прикладом є наконечненський іконостас, а у XVII ст. він простежується на цілій низці ікон вишенських малярів. Очевидно, автор малнівських ікон належав до старшої генерації майстрів, оскільки його спосіб мистецького вислову близький до того, який знаходимо на іконах кінця XVI ст. Нововведення у цих іконах стримані. Найперше вони проникають у пейзаж. Серед малнівських празників привертає увагу пейзаж у «Різдва Христовому», де він розгортається декількома планами. Скелясті горилещадки поєднані з засніженими пагорбами дальнього плану, а порослий білим квітням зелений моріжок переднього плану делікатно переходить на світлішого тону сірувато-блакитний пагорб. Таке компонування пейзажу буде властивим для багатьох ікон вишенських майстрів, рівно ж, як і спокійна пастельна гама для частини із них. Найближча за характером письма й іконографією цим празникам є група ікон з церкви Різдва Превятої Богородиці у с. Балічі [6, іл. 8, 9; 3, іл. 56]. Однак, вони цілком інші палітрою — не надто багатою, однак насиченою, дзвінкою, з домінуванням червоних і синіх кольорів, звучання яких підсилюється білими площинами.

У близькій манері до малнівських празників виконана ікона «Старозавітна Трійця» з церкви св. пророка Іллі з с. Серни (Сарни)¹ (іл. 1). У ній від попереднього періоду збереглися площинність, форми пейза-



Іл. 2. «Старозавітна Трійця», перша половина XVII ст., с. Тростянець

жу і архітектури, характер типажів ангелів з виразом спокійного умиротворення. Іконографія також подана у давній традиції: ангели з білою перев'яззю у волоссі, з опущеними крилами, однак, центральний ангел, що уособлює Христа, виділений насиченим темно-коричневим кольором крил, зелено-брунатним, глибокого тону кольором хітона і гіматія.

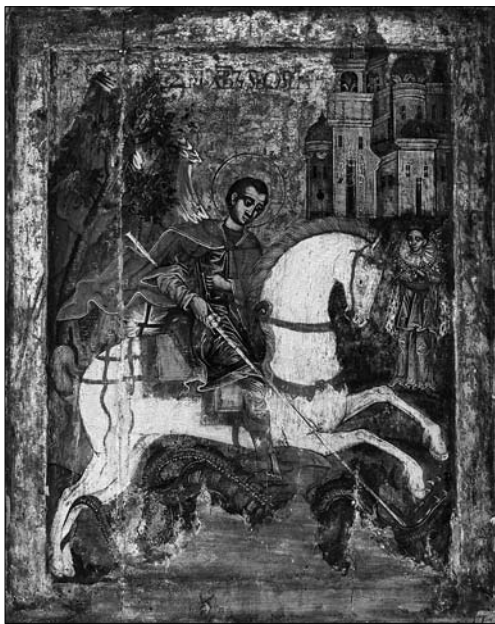
Ще більше стриманий кольоровий лад на іконі на цю ж тему з церкви Різдва Пресвятої Богородиці зі с. Тростянець² (іл. 2) У ній багато місця відведено наближеним до білого площинам, які створюють контраст до насичених цеглисто-коричневих, синіх і зелених. Вишукана граційність постатей, мелодійність рисунку, гармонія барв створює цілісний поетичний, одухотворений образ. Центральний ангел вирізняється великими розпростертими червоно-цеглистими крилами, що контрастують з нижніми барвами одягу, вирішених у поєднанні білого зі світло-блакитним. Нотку камерності вносить майстерно передана сценка переднього плану — виняткова для цієї іконографії: Сара, виявляючи покірність і смирення, вмиває ноги одному із ангелів. Вона стоїть навколішках, тримаючись однією рукою за посох ангела. Тут бачимо й властиве вишенським іконами зображення «біле по білому»: голова Сари у білій намітці на тлі білої скатертини.

¹ НМЛ. Інв. № і-1314.

² НМЛ. Інв. № і-308.



Іл. 3. «Старозавітна Трійця», перша половина XVII ст., с. Грушів-Криниця



Іл. 4. «Св. Юрій Змієборець», перша половина XVII ст., м. Судова Вишня

Подібну спокійну теплу гаму подибаємо на іконі «Старозавітна Трійця» з церкви св. пророка Іллі з с. Грушів-Криниця³ (іл. 3). Однак її колористика багатша, ширша гама тональних відтінків: цеглистих, коричневих, світло-оливкових, золотисто-вохристих, червоних, сріблито-блакитних. На жаль, значно пошкоджена малярська поверхня не дає можливості скласти уявлення про первісний вигляд твору, який і у

теперішньому стані приваблює гармонією, не тільки колористичного, а й композиційного вирішення. Постаті ангелів показані не на тлі традиційного «пейзажу»; позаду них — дві білокам'яні вежі, об'єднані низькою стіною-парапетом. У цій іконі багато світла. Білі будівлі, біла скатертину, блакитно-срібlistий гіматій з оранжево-золотистим відворотом центрального ангела з такими ж крилами з золотистим, немов сяйво, окресленням. Ці ясні барви підкреслюють дзвінкі продумані червоні акценти в одязі ангелів, що сидять обабіч. Усі тримають тоненькі довгі червоні посохи, увінчані хрестиками. Вишуканість колористичного ладу підсилює рельєфний орнамент тла з ритунанням. Образи ангелів на іконі з Грушева не мають рівних за особливою мелодійністю, м'якістю об'ємно опрацьованих ликів, що надає їм виразу благородства і духовної наповненості.

Образ «Старозавітної Трійці» як єдиного Бога — Отця, Сина і Святого Духа в українській іконі XVII ст. постає у різних варіантах, враз спостерігається активніше культивування цього образу, що знаходить вияв у посвяченні новозбудованих церков. До них належить і зведена у 1637 р. церква у Судовій Вишні. Ікони до неї, виходячи зі збережених десяти пам'яток, які зараз зберігаються у колекції НМЛ, виконували вишенські малярі. Їм також належать розписи цієї церкви, зафіксовані на фото⁴, а сама церква була розібрана у 1909 році. Ікони слід датувати, відповідно до побудови храму, кінцем 1630 — початком 1640-х років. Шість із них, на підставі розмірів і оформлення іконного щита, відносились до циклу празників і вибраних святих. Зображення привертають увагу майстерним рисунком, бездоганною організацією просторово-композиційного вирішення. Серед них — «Св. Юрій Змієборець» з празникового ряду іконостаса (іл. 4) — шедевр колористичного і композиційного вирішення. Цей святий був серед найбільше шанованих і поширених образів, у яких малярі вишенського осередку втілили свою творчу уяву. Юного вершника несе білий з яскравою рудою гривною здиблений кінь. Святий воїн турнірним списом проколює крилатого дракона, що в'ється під копитами коня. Подібний тип іконографії згодом зустрічимо в інших малярів, зокрема риботицьких [3, іл. 82]. Проте вперше зображення цього ефектного

³ НМЛ. Інв. № і-304.

⁴ НМЛ. Інв. № ФТ-1670, 1673, 1676, 4150.

дійства, такого яскравого і видовищного, знаходимо якраз у вишенських малярів. Образ воїна, що поборює злі сили, напруга двобію, динамізм і емоційність ідеально відповідали естетиці й художнім принципам мистецтва бароко, схильного до піднесено-пафосних, експресивних сцен, а в іконі з такою силою і експресією він виявився чи не вперше. Це виразнішої динаміки образ Юрія Зміборця набуває на іконі з церкви Св. Симона Стовпника, с. Нагачів⁵ (іл. 5), яка, можна гадати, була створена до новозбудованої у 1633 р. церкви. Порівняно з іконою з Судової Вишні, фігури складнішого ракурсу, символіка кольору несе ще більше емоційне навантаження. Натомість, на іконі з Судової Вишні філігранніше опрацьовані дрібні деталі — костюма царівни, архітектурних елементів, орнаментальних мотивів.

Майстерна організація простору виявляється і у композиції «Старозавітної Трійці» (іл. 6) — у співмірності переднього плану, де акцентований образ центрального ангела з великими розпростертими червоно-синіми крилами, і другого плану — з будівлею з віртуозно виконаними формами фронтона і карниза та гіллястим деревом з розкішною зеленою кроною. У цьому невеличкому творі дуже виразно проявлені художні ознаки, притаманні естетиці маньєризму, подібно, як і в ще одній маленькій іконці з Судової Вишні на цю ж тему⁶ (іл. 7), але вже з іншим композиційним вирішенням — асиметричним, у якому ангели за столом сидять по один бік, а Авраам і Сара показані з іншого. На противагу попередній композиції, тут сцена набула камерності, душевності стосунків між людьми і ангелами. Іконографія представляє т. зв. варіант «гостинність Авраама», що буде частіше зустрічатися у пам'ятках другої половини XVII століття. Авраам приклякнувши перед ангелами, відкритими долонями засвідчує смирення, готовність сприйняти їхню волю. Послушність патріарха виявляє і скромність його одягу — оливковохристий хітон підперезаний синім поясом. Натомість колоритніший образ Сари, зодягненої у білу намітку, червоний каптан, зелену спідницю, білу запаску. Її постать виразно прочитується на тлі своєрідної, як для цієї іконографії, архітектури — у вигляді високої, кілька ярусної будівлі з вузькими арковими і квадратними вікнами, з яскравим червоним і

⁵ НМЛ. Інв. № і-2418.

⁶ НМЛ. Інв. № і-404.



Іл. 5. «Св. Юрій Зміборець», перша половина XVII ст., с. Нагачів



Іл. 6. «Старозавітна Трійця», перша половина XVII ст., м. Судова Вишня

зеленим дахом; з димаря йде густий сірий дим. Оповідність, увага до життєвих реалій, які присутні у цій іконі, у мистецтві того часу набуває розмаїтого вияву. Якщо архітектурні форми майстер «підглянув» із західноєвропейського зразка, які він дбайливо передає й у дрібних деталях — (вікна з вітражною сіткою), то у кольоровому вирішенні дає волю своїм емоціям. Звучання глибоких чистих зелених, червоних і фіолетових барв підсилене білим обрусом, ак-



Іл. 7. «Старозавітна Трійця», перша половина XVII ст., м. Судова Вишня



Іл. 8. «Зішестя в ад», середина XVII ст., с. Холоїв (Вузлове)

тивними білими світлами, щедрим використанням золота на тлі, німбах, обрамленні. Майстер застосовує кольорові лаки, зокрема, яскравий глибокий фіолетовий, які збагачують палітру. Ця мініатюрна ікона є одним з перших прикладів того іконографічного варіанту «Старозавітної Трійці», який від середини XVII ст. буде зустрічатися частіше, особливо у храмових іконах.

Найвідоміша серед ікон з церкви у Судовій Вишні — «Покладення до Гробу» [7, іл. 304], належить до перших прикладів окремого зображення цього сюжету; у давніших пам'ятках він входив у склад багатсюжетних композицій «Страстей Господніх». Ікона ілюструє ту лінію колористики — з дзвінкою палітрою насичених, яскравих кольорів, що буде властивою більшості творів вишенських майстрів. Багатство барв — вогнисто-червоної, декількох відтінків соковито-зеленої, гарячої оранжевої та блакитно-синьої у поєднанні з золотом мерехтливого гравійованого тла і золотих німбів підсилює експресію типажів з округлими, пластично модельованими обличчями, не позбавленими емоційного виразу. Такими характеристиками ця ікона випереджує художні засади бароко. На цю ж тему ікона іншого вишенського маляра походить з Березова [9, іл. 14]. Однак її колористика значно стриманіша, без активних кольорових акцентів.

Показовим прикладом подібної стриманої гами є ікона «Зішестя в ад» приблизно середини XVII ст. з Покровської церкви у с. Холоїв (тепер с. Вузлове) (іл. 8)⁷. Справжньою перлиною образного і колористичного вирішення твір постав після нещодавно проведеної реставрації⁸. Гармонія теплих вохристокоричневих і блакитно-срібlistих барв без будь яких кольорових акцентів надає вишуканої гармонії, урочистості та особливого умиротворення представленому дійству. Образи персонажів виразні, одухотворені, передусім образ Христа. Його крокуюча динамічна постать контрастує з виразом дещо відстороненого лику. Не позбавлені емоцій і лики святих. У групі ліворуч традиційно стоять царі Давид і Соломон та св. Іван Хреститель, праворуч — Адам, якого за руку підводить Христос, за ним Єва. Єдиним делікатним акцентом у цій іконі є червоно-цеглиста тоненька лінія навколо хрещатого німба Спаса і такого ж кольору напис на срібному тлі. Кольоровий лад твору гармонійно поєднується з його образно-композиційним вирішенням. Біле і срібло передає містичність сцени. Блакить променистої, срібlistої мандорли, великий срібний німб увиразнюють постать Христа, зодягненого у коричневий хітон і ледь світлішого тону гі-

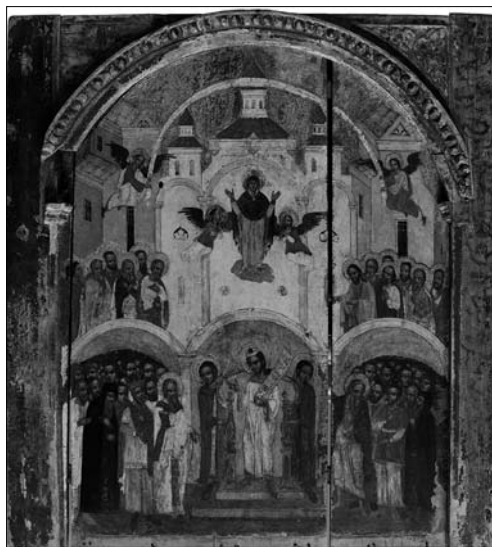
⁷ НМЛ. Інв. № і-1667.

⁸ Реставрована 2024 р. у реставраційній науково-дослідній майстерні темперного малярства НМЛ. Реставраторка Соломія Мокрій.

матій. Втрата малярської поверхні на одязі двох осіб першого плану — царя Соломона і Адама, а також на зображенні гір другого плану не дозволяють повністю уявити первісний вигляд ікони; за невеликими уцілілими фрагментами цієї партії, слід гадати, були зеленими. Світлі зелені гори з двома сірими «зрізаними» шпильями підсилюють враження понад часового дійства першого плану. Відчуття тисняви юрби по обидва боки від Христа вміло передана зображенням вершечків голів чи їх фрагментів, що видніють із-за персонажів першого плану. Ікону з Холоєва можна залічити до зразків творчості вишенських малярів приблизно середини XVII століття.

До тієї ж лінії «блакитного» стилю належить храмова ікона «Покров Пресвятої Богородиці» з Яворова⁹ (іл. 9). Цей шедевр передусім розкриває свої мистецькі якості у плані колористичного вирішення, з тонкими тональними нюансуваннями. Автор належав до категорії майстрів високого мистецького обдарування і професійного вишколу. Форми модельовані об'ємно з увагою до передачі деталей. Палітра світла, з домінуванням блакитно-зелених, вохристих, рожевих тонів. Величний білокам'яний храм на тлі якого відбувається дійство вражає «легкістю» своїх форм завдяки вмілому нюансуванню делікатними тональними кольоровими переходами. Характер малярства нагадує стінопис, що дозволяє вважати автора цієї ікони майстром монументалістом.

Типовий колорит більшості ікон вишенського малярського осередку демонструє маленька іконка «святи Борис і Гліб» першої половини XVII ст. з Берізки¹⁰ (іл. 10). Вона приваблює погляд дзвінкістю яскравих барв. Це одна із перших ікон цього осередку, де майстер намагається передати матеріальну осяжність тканин і атрибутів святих — князів і воїнів. Барви одяг — підбиті білим і коричневим хутром оранжевий і червоний плащі поверх візерунчастих золотисто-вохристих підперезаних блакитними поясами довгих сорочок, разом з блакитним тлом і зеленим поземом, творять звучний акорд. Позем на цій іконі має характерне для вишенських малярів трактування: він набуває вигляду умовного, дворівневого пейзажу з коричневою смугою ріллі внизу і світлим зеленим моріжком, порослим темнішого тону травами вверху. Майстерна дво-фігурна композиція



Іл. 9. «Покров Пресвятої Богородиці», близько середини XVII ст., м. Яворів



Іл. 10. «Свв. Борис і Гліб», близько середини XVII ст., с. Берізка

позбавлена строгої статичності завдяки повороту фігур. Нові тенденції у цій іконі співіснують з давніми традиціями — відстороненість виразу обличчя і поглядів поєднана з невимушеними з поставами святих: юний Борис шанобливо повернений жестом до старшого брата Гліба, немов дослухається до нього¹¹. Яскрава червона смужка на обрамленні, замикає композицію, надає їй цілісності, завершеності та підсилює яскравість палітри цієї, у багатьох відношеннях показової пам'ятки, рідкісної за тематикою

⁹ НМЛ. Інв. № і-3071.

¹⁰ НМЛ. Інв. № і-1068.

¹¹ У цій іконі переплутані підписи святих.



Іл. 11. «Свв. Антоній і Феодосій Печерські», середина XVII ст. Походження невідоме



Іл. 12. «Свв. Петро і Павло», перша половина XVII ст., м. Судова Вишня

для західноукраїнського іконопису, яка тут уперше появляється в демократичному середовищі Потелича в останній чверті XVI ст. [7, іл. 252], а її появу вдруге репрезентує ікона з Берізки.

Звернення до перших київських святих актуалізувалося в умовах тодішніх суспільних умов і демонструвало зв'язок з київською традицією, так само, як і звернення до образів київських монахів-подвижників Антонія і Феодосія Печерських, які знайшли своє

втілення у малярстві вишенських майстрів. Зразок такої ікони — середини XVII ст., невідомого походження (іл. 11)¹² показує, наскільки колористика відповідає і підсилює ідейно-смысловий зміст зображення. На противагу іконі з Берізки, тут бачимо строгую палітру, обмежену чорно-білою і червоною вохрою декількох відтінків різної насиченості. У постановах монахів виявляється їх смирення. Постановка фігур подібна, як на іконі «Борис і Гліб» — святі наче ведуть між собою розмову. Вони стоять перед Успенським собором, форми і декор якого дбайливо опрацьовані, з традиційними для цих майстрів дрібними орнаментальними мотивами, який вони залюбки наносять на зображення архітектури. Нотку пошвавлення у цю строгую образну характеристику вносять реалістичне зображення голівок ангелів і образ юної Богородиці у верхній частині композиції. Подібна схема двофігурного зображення святих, у якій один персонаж жестом звертається до іншого, у тогочасних іконах не була рідкістю. Її також бачимо на празниковій іконі з Судової Вишні «свв. Петро і Павло»¹³ (іл. 12). Витримана у спокійнішій тональності цеглисто-вохристих, брунатних, зелених і синіх кольорів з золотим тлом, ця іконка приваблює камерністю; золочене тло надає вишуканій імпазантності, а зелено-блакитний горбистий позем асоціюється з морськими хвилями. Інший вишенський майстер автор ікони «свв. Петро і Павло» з церкви св. Данила Стовпника, с. Макунів,¹⁴ подає цей самий образ верховних апостолів у своїй, спрощеній інтерпретації, та все ж, попри деяку примітивізацію фігур, притримується подібного колориту й іконографії.

Розмаїтість колористики ікон вишенських малярів показує також порівняння ікон «Архангел Михаїл з діяннями» з церкви св. пророка Іллі у с. Серни (іл. 13)¹⁵ і з церкви св. Дмитрія, с. Стібно (тепер Польща)¹⁶ (іл. 14). На іконі з Серн спокійні барви обмеженої палітри: червона вохра декількох відтінків, блакитно-сіра (глауконіт), насичена зелена (ярмідянка)¹⁷. Колорит збагачує використаний кольо-

¹² НМЛ. Інв. № і-1722.

¹³ НМЛ. Інв. № і-252.

¹⁴ НМЛ. Інв. № і-324.

¹⁵ НМЛ. Інв. № і-1945.

¹⁶ НМЛ. Інв. № і-1864.

¹⁷ Ікона зі Серн у процесі реставрації. Висловлюю вдячність реставратору Тарасові Гері за надані консультації.

ровий лак, яким наносяться і падаючі тіні від постатей у деяких сценах клейм. Делікатне гравіювання на тлі і на срібному панцирі Архангела, надає йому вишуканої елегантності, яка виявляється і в барвах крил з глибокою зеленню коротких пір'їн, і оранжевим довгими перами на краях. Благородні риси лику з одухотвореним, умиротвореним виразом гармонійно поєднується зі спокійними ритмами барв пригашеної палітри, а віртуозний рисунок маленьких сценочок діянь додає зображенню витонченості.

Архангел Михаїл упродовж століть залишався одним з найбільше шанованих і улюблених образів, до яких вдавалися українські майстри від початків прийняття християнства. Таким він залишився і у XVII ст. Уособлення Архистратига, як захисту і провідної сили у часи загострення національно-визвольних змагань спричинив розвиток багатоваріантності його іконографії, передусім в іконописі. Змінювався і його образ, набуваючи динамічного, експресивного характеру. Якщо майстер ікони зі Серн уникає кольорових контрастів, то автор ікони зі Стібна демонструє жваву, енергійну поставу ангела, експресії образу досягає насиченою палітрою. Іконографія, стилістика, характер обрамлення цієї ікони типові для ікон першої половини XVII ст. Бачимо ту саму іконографію архангела, що й на іконі найвідомішого вишенського маляра Іллі Бродлаковича з Михайлівської церкви у м. Мукачеве [1, іл. 150]. Яскрава соковита зелень пейзажу поєднана з яскравим червоним плащем Архангела. Срібло мерехтливого гравіюваного тла збагачує кольоровий спектр. Пейзаж займає більше місця, набуває реальніших форм, стає багатоплановим — з коричневою ріллею на першому плані, зеленою галявиною і сріблито-смагдовими горами вдалині.

Подібний звучний кольоровий акорд презентують ікони іконостаса з церкви св. Івана Богослова у с. Суховоля [10]. Навіть попри його нерозкритість з-під забруднень, пам'ятка вражає яскравою палітрою з широким спектром барв — зелених, оранжевих, червоних, синіх. Золото тла і білі площини підсилюють їх світлоносність. Храмова ікона цього іконостаса [10, с. 56—60] — класичний приклад одно фігурної композиції у творах вишенських малярів: постать святого височіє над низьким пейзажем у якому вписані життєві епізоди. Колористика цього пейзажу, який розгортається декількома

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (180), 2024



Іл. 13. «Архангел Михаїл з діяннями», близько середини XVII ст., с. Серни



Іл. 14. «Архангел Михаїл з діяннями», близько середини XVII ст., с. Стібно

планами, подібна як на іконі зі Стібна. В ряді моління насичені червоні, оранжеві, зелені і сині барви одяг апостолів немов випереджують колористику ікон апостольського ряду Жовківського іконостаса 1697—1699 рр. Івана Рутковича [7, іл. 400—410]. У подібній манері працював вишенський майстер Федір — автор храмової ікони «Різдво Пресвятої Богородиці» у с. Верециця 1675 р. [3, с. 124, 126].



Іл. 15. «Успіння Пресвятої Богородиці», близько середини XVII ст., с. Надиби



Іл. 16. «Успіння Пресвятої Богородиці», друга половина XVII ст. Походження невідоме (Яворівщина)

Та сама колористика, характер типажів, спосіб драпірування тканин, спонукає думати про причетність маляра Федора до цього іконостаса. Ікони суховільського ансамблю не відзначаються високою професійною майстерністю, проте, образи сповнені жит-

тевої енергії, якоїсь особливої внутрішньої динаміки, безпосередні у вияві емоцій; типажі індивідуалізовані. Досі іконостас з Суховолі не розглядався у контексті творчості малярів вишньського малярського осередку. Він має свою специфіку як щодо конструкції, так і щодо іконографії та кольорового вирішення. Останнє, поряд з композиційно-іконографічними особливостями, належить до основних чинників художньої виразності цього комплексу. Це найбільше наглядно проявляється у малих іконах празників, де майстер, окрім внесення своєї редакції в іконографію, майстерно оперує кольором: вкрапленням активних гарячих червоних і оранжевих поживає стриману холодну сіро-блакитну гаму, як це бачимо на «Преображенні». Насиченою гарячою палітрою привертає увагу намісна ікона «Успіння Пресвятої Богородиці», а ще, тут унікальна редакція іконографії — без зображення архітектури. У спадщині вишньських малярів тема «Успіння» займає чільне місце, вона представлена великою кількістю празникових і намісних ікон у розмаїтих колористичних вирішеннях — від спокійних обмежених сіро-синіми і біло-червоними площинами, як ікона з церкви Воздвиження Чесного Хреста з Мокрян Великих¹⁸ до активних поєднань контрастних барв, як на іконі з церкви Успіння Пресвятої Богородиці, с. Надиби¹⁹ (іл. 15). Шедевром серед них може слугувати ікона з Яворівщини (іл. 16)²⁰. Вона представляє багатолюдну сцену у варіанті «хмарного» Успіння. Золото, яке щедро використовували вишньські майстри, не лише у храмових, а й у маленьких празникових іконах, об'єднує і підсилює яскраве звучання барв. Кольорове вирішення, як і композиція, підпорядковані симетрії, а ритміка білих і яскраво-червоних спалахів контрастують з глибокими холодними синіми і зеленими. Містичність дійства поєднується з живими портретними обличчями апостолів, святителів, жінок з виразом скорботи. Така композиція, з щільно заповненою верхньою і нижньою частинами, зі спробами нового трактування образного і колористичного ладу, матиме продовження у пам'ятках пізнішого часу. Розвиток цієї іконографії бачимо на ще одній намісній іконі — з Яворова (іл. 17)²¹, що, ма-

¹⁸ НМЛ. Інв. № і-322.

¹⁹ НМЛ. Інв. № і-3671.

²⁰ НМЛ. Інв. № і-1261.

²¹ НМЛ. Інв. № і-1273.

буть, була парною до згаданої «Покрови Пресвятої Богородиці». На цій іконі архітектура набуває нового, реалістичнішого вигляду з ренесансними арками, колонами та балконами, як і долівка, розграфлена у квадрати з кругами. Стриманіша, аніж на попередній іконі, кольорова гама надає сцені більш строгого, а заодно урочистого характеру. Є у цій іконі і окремі деталі, що будуть характерні для інших ікон вишенського осередку, як наприклад., червона взірчаста боковина на одрі та біле у червоні гвоздики рядно. Тут чи не вперше з'являються «балконні» сцени, які залюбки будуть практикувати малярі пізнішого часу, зокрема, Йов Конзелевич [7, іл. 419].

У 1660—1670-х рр. на теренах Бойківщини, а згодом Закарпаття, активно працював маляр Яцько — поряд з Бродлаковичем, найвідоміший вишенський майстер. Про нього знаємо завдяки підписаному і датованому 1653 р. іконостасу з церкви св. Івана Хрестителя у с. Дністрик Головецький на Самбірщині, а також декількох інших датованих і підписаних творів [1, с. 194—197]. На підставі їх порівняння з іншими роботами, Яцькові приписуємо ще ряд пам'яток. Він вважається «найдемократичнішим» серед вишенських малярів, а його творча спадщина вартує бути висвітлена повніше, аніж в дотеперішніх окремих невеликих розвідках. Якраз Яцько перший з-поміж вишенських малярів звернувся до «портрета», хоча й не як окремого жанру, а в контексті ікони. Винятковою з цього погляду є приписувана йому ікона-портрет Феді Стефаників 1668 р., що походить з Закарпаття [3, іл. 59] — перший дитячий іконописний портрет цього типу, де «портретований» виходить на перший план, він не уплетений в іконографію релігійного сюжету, а творить самостійний образ. У колористиці Яцько доволі стриманий. Цікаво, що тут майже зовсім відсутній антураж: дівчинка стоїть на «двошаровому» зеленому поземі та абстрактному червоному тлі, що викликає асоціації з давніми іконами. Майстер уникає яскравих плям, працює радше у приглушеній пастельній гамі. Гіпотетично йому належить двобічна епітафійна ікона поповича Івана Викотського 1677 р. з церкви Зіслання Святого Духа с. Викоти [11, с. 179]²². У ньому багато подібного з портретом Феді: таке ж цеглисто-рожеве тло, аналогічно зображені руки, опрацьова-



Іл. 17. «Успіння Пресвятої Богородиці», близько середини XVII ст., м. Яворів



Іл. 18. «Архангел Михаїл», 1665 р., с. Вовче

ні риси обличчя. У схожій манері виконані декілька ікон з Вовча. Серед них — «Портрет шляхетської родини»²³, що по характеру портретованих нагадує зображення Феді Стефаників. Очевидно, це частина великої композиції. Груповий портрет з Вовча, так само зворушливий своєю щирістю і невимушеністю,

²²НМЛ. Інв. № і-4.

²³НМЛ. Інв. № і-1744.



Іл. 19. «Різдво Пресвятої Богородиці», друга половина XVII ст. Походження невідоме



Іл. 20. «Перенесення мощів св. Миколая» друга половина XVII ст., м. Буськ

як образ Феді. Композиція симетрична: два молоді чоловіки в кунтушах ліворуч і дві жінки у білих намітках праворуч, стоять з молитовно складеними на грудях руками. Вірогідно, представлені батько, мати, син і дочка. Погляди усіх спрямовані на глядача, поставою злегка повернені до центру. Вверху — оточений хмарою герб «Сас», у формі фігурного картуша увінчаного короною. Цей портрет ще стрима-

ніший в кольорі і практично зводиться до декількох коричнево-вохристих і сіро-блакитних тонів. Властива для багатьох творів Яцька вохристо-оливкова палітра, зокрема тих, які він виконав до церкви у с. Сухий, як також і характер рисунку — м'які, товсті темні лінії окреслюють контури фігур.

Донаторські ікони від XVII ст. стають популярними у середовищі міщан і дрібної шляхти. Найчастіше «портретовані» зображені при Розп'ятті. Ймовірно, Яцькові, або комусь із вишенських малярів, належить двобічна іконка з Вовча «Богородиця Одигітрія. Розп'яття з донатором» 1665 р. [11, с. 169]²⁴, на жаль, дуже знищена. Її палітра, як на іконі Феді Стефаніків — з цеглистим тлом і теплими спокійними тонами коричнево-цеглистими і сіро-блакитними. Характер розп'ятого Спаса такий же, як на іконі Яцька «Розп'яття з пристоячими» 1656 р., виконаній на Закарпатті [4, с. 199, іл. 153]. Обличчя донатора близьке до гризайлю, так само, як на портретах шляхетської родини. Тим самим 1665 р. датована ще одна ікона з Вовча — «Архангел Михаїл»²⁵ (іл. 18), того ж авторства. Її пастельні, пригашені срібlisto-блакитні і вохристі кольори вписуються у характерну палітру Яцька. У подібній манері і колористичі виконані ікони намісного ряду з церкви Архангела Михаїла, с. Шандровець [12, с. 50].

Прикладом подібного колориту теплих тонів є двобічна ікона невідомого походження «Різдво Пресвятої Богородиці. Св. Параскева»²⁶ виконана близько 1670-х рр. (іл. 19). Меблі, тканини, підлога цеглисто-жовтуватого кольору різної тональності якому контрастом слугує глибокий, але не активний сірувато-синій колір деяких тканин. У цій невеличкій композиції впадає у вічі майстерне тональне нюансування. На тлі жовтуватої, наближеної до білого стіни архітектурного стафажу, вирисовується пів постать св. Йоакима зодягнутого у ледь темнішого тону гіматії. Так само зображена і постать св. Анни у білій намітці і світло-вохристому хітоні на тлі такого ж тону постелі і подушці. Лики світлої розбіленої карнації. Тональні контрасти як виражальний засіб виявляють мистецьку обдарованість майстра, який досягнув і образної виразнос-

²⁴НМЛ. Інв. № і-603.

²⁵НМЛ. Інв. № і-2572.

²⁶НМЛ. Інв. № і-2572.

ті. Ікона виконана на замовлення, вкладний текст збережений фрагментом. Колорит у якому працював цей анонімний майстер споріднює його твір з іконами Яцька.

Гіпотетично до вишенського кола пам'яток, а конкретно, до спадщини маляра Яцька, відносимо ікону «Перенесення мощів св. Миколая» з Буська (іл. 20)²⁷. Характер малярства виявляє подібність до його ікон з іконостаса у Дністрику. Тут, як і в іконах з Дністрика, колористика набуває активнішого чинника як засобу передачі характеру дійства — насичені, глибоких тонів кольори, золото німбу і тла, що замість неба виступає на високому горизонті, підсилюють враження урочистості походу. У цій процесії, де бачимо представників різних верств суспільства — царя царицю, монахів, єпископів й інший люд, приваблює невимушеність, життєва переконливість персонажів, особливо образ цариці, яка відвернула свій погляд від одра, і пильно вдивляється у протилежний бік. Безліч запалених факелів, щільно заповнений простір з обох сторін катафалка на тлі темно-зеленої гори і місто вдалині — усі елементи продумані і майстерно закомпоновані у площині овального невеликого картуша. Перенесення мощів, як окремих сюжету, з'являється у XVII ст., зазвичай, у межах окремої ікони з цим сюжетом.

Висновки. На підставі аналізованих пам'яток достатньо чітко бачимо, що ікони вишенських майстрів з погляду колористичних характеристик демонструють значне розмаїття: від багатонасиченої, дзвінкої палітри — як на творах зі Судової Вишні, Суховолі, Стібна, до стриманої і дуже обмеженої — як на іконах з Вовча. Таке розмаїття, попри спільність загальних характеристик, зумовлене довгою часовою активністю цього осередку, у якому діяло принаймні два покоління малярів різного рівня професійної підготовки й обдарованості. Старше покоління, до яких належав анонімний автор ікон з Малнова, виховане на давніх зразках, дотримувалося традицій минулого століття. Молодше — торувало шляхи до нової художньо-образної системи, зорієнтованої на західноєвропейські зразки.

Як видно з наведених прикладів, колорит заодно є аргументом для ідентифікації пам'яток у часо-

му вимірі та засобом атрибуції щодо авторства анонімних чи підписних малярів. Колір, що належить до найважливіших характеристик української ікони, у вишенських малярів набув своєї специфіки. В деяких авторів він посідав чільне місце в арсеналі художніх засобів образотворення, в інших — колір займав другорядну роль, уступаючи місце, рисунку, тональній лінії.

Вишенські майстри вписали нову сторінку в історію української ікони, зокрема у її колористичний лад. Творчість цих малярів готувала ґрунт для наступного етапу українського малярства — періоду бароко, для якого колір став ще потужнішим засобом емоційного наповнення іконного образу.

1. Жолтовський П.М. Станковий живопис. *Історія українського мистецтва*. Т. III. Київ, 1968. С. 193—240.
2. Жолтовський П.М. *Український живопис XVII—XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1978.
3. *Українське народне малярство XIII—XX століть: світ очима народних митців: альбом*. Авт.-упоряд. В.І. Свенціцька, В.П. Откович. Київ: Мистецтво, 1991. 304 с.
4. Откович В. *Народна течія в українському живопису XVII—XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1990. 96 с.
5. Овсійчук В. *Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів, 1996. 480 с.
6. Гелитович М. Ікони початку XVII ст. з празникового ряду іконостаса церкви св. Параскеви у Малнові. *Народознавчі зошити*. 2022. № 4. С. 910—917.
7. Міляева Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI—XVIII століть. Київ, 2007. 528 с.
8. Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. *Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр. 1990. 72 с.
9. Гелитович М. Вишенські майстри в історії українського іконопису XVII століття. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2011. Т. CCLXI. С. 209—222.
10. Зілінко Р. *Іконостас церкви св. Івана Богослова в Суховолі*. Львів, 2009. 168 с.
11. Сидор О. Портрет і портретність в українській іконі. *Народознавчі зошити*. № 3—4 (57—58). 2004. С. 264—282.
12. Федак М. Особливості іконографії образу «Богородиці Нев'янучий цвіт» в українському іконопису XVI—XVIII століть. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*. Чис. 4. Голов. ред. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2017. С. 44—53.

²⁷НМЛ. Інв. № i-2572.

REFERENCES

- Zholtovsky, P.M. (1968). Easel Painting. *History of Ukrainian Art* (Vol. III, pp. 193—240). Kyiv [in Ukrainian].
- Zholtovsky, P.M. (1978). Ukrainian Painting of the 17th—18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Svietsitska, V.I., & Otkovych, V.P. (Eds.). (1991). *Ukrainian Folk Painting of the 13th—20th Centuries: The World Through the Eyes of Folk Artists*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Otkovych, V. (1990). *Folk Trends in Ukrainian Painting of the 17th—18th Centuries*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Ovsyichuk, V. (1996). *Ukrainian Painting of the 10th—18th Centuries: Problems of Color*. Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2022). Icons from the Early 17th Century from the Festive Row of the Iconostasis of St. Paraskeva Church in Malniv. *The Ethnology Notebooks*, 4, 910—917 [in Ukrainian].
- Milyayeva, L., with the participation of Helytovych, M. (2007). *Ukrainian Icon of the 11th—18th Centuries*. Kyiv [in Ukrainian].
- Svietsitska, V.I., & Sydor, O.F. (1990). *Heritage of Centuries: Ukrainian Painting of the 14th—18th Centuries in Museum Collections of Lviv*. Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2011). Vyshnia Masters in the History of Ukrainian Iconography of the 17th Century. *Proceedings of the Shevchenko Scientific Society: Works of the Commission on Fine and Applied Arts* (Vol. CCLXIII, pp. 209—222). Lviv [in Ukrainian].
- Zilinko, R. (2009). *The Iconostasis of St. John the Evangelist Church in Sukhovia*. Lviv [in Ukrainian].
- Sydor, O. (2004). Portrait and Portraiture in Ukrainian Icons. *The Ethnology Notebooks*, 3—4 (57—58), 264—282 [in Ukrainian].
- Fedak, M., & Skrypnyk, H. (Ed.). (2017). Features of Iconography of the Image «Mother of God — Undying Flower» in Ukrainian Iconography of the 16th—18th Centuries. *Art Studies: Architecture, Fine and Decorative Arts*, 4, 44—53 [in Ukrainian].