



УДК 75.046. 3.017.4

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.06.1361>

ТВОРЧІСТЬ МАЙСТРА ОЛЕКСІЯ В ІСТОРІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА 1540—1570-х рр.

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 давньоукраїнського мистецтва,

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

e-mail: helytovychm@yahoo.com

Дослідження творчої спадщини українських малярів та її пов'язаностей з конкретним малярським середовищем належить до основних напрямів у вивченні іконопису, зокрема XVI-го ст. У переліку найважливіших явищ в іконописі того часу є поява перших підписних і датованих творів. Поступовий відхід від повної анонімності українського іконопису розпочинає твір майстра Олексія — храмова ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» 1547 р. з церкви Св. Архангела Михаїла у Смільнику. Ця хрестоматійна пам'ятка українського мистецтва, разом з іншими його іконами, подає основні художньо-образні й техніко-технологічні характеристики іконопису середини XVI ст., а зафіксована на ній дата стала важливим аргументом для датування ікон XVI ст. Виходячи зі стилістичних особливостей творів Олексія, малярського осередку, в якому він працював, пов'язується група пам'яток не лише іконопису, а й стінопису і мініатюри. Дотепер вони не розглядалися цілісно, в аспекті приналежності до одного стилістично спорідненого кола, що зумовлює актуальність і новизну дослідження. Мета і завдання дослідження — охарактеризувати особливості індивідуального малярського почерку майстра Олексія, простежити його зв'язки з конкретним малярським середовищем того часу, систематизувати твори інших анонімних майстрів, що працювали у подібному стилістичному руслі. Об'єкт дослідження — ікони майстра Олексія та пам'яток малярства спорідненої з ними стилістики, які в основному належать збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Хронологічні межі аналізованих пам'яток охоплюють приблизно 1540—1570-ті рр.

Ключові слова: ікона, майстер, традиція, іконографія, XVI ст.

Maria HELYTOVYCH

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

Candidate of Arts, Associate Professor, Lead Researcher,

Andrey Sheptytski National Museum in Lviv,

20, Svobody avenue, 79000, Lviv, Ukraine,

e-mail: helytovychm@yahoo.com

MASTER OLEKSY'S CREATIVE WORK IN THE HISTORY OF WESTERN UKRAINIAN SACRED PAINTING OF THE 1540S—1570S

This study examines the creative legacy of Western Ukrainian painters and its relationship to the artistic environment of the 1560s—1570s, a period marking the final stage in the development of the Ukrainian icon within the Byzantine tradition. This phase warrants closer scholarly attention, as the preserved body of monuments provides ample material for analysis. Central to the study is the painter Oleksiy, regarded as the key master of the period and the first to indicate a gradual departure of Ukrainian icon painting from complete anonymity. His temple icon Dormition of the Most Holy Theotokos (1547), preserved in the Church of St. Archangel Michael in Smilnyk, is a canonical example of Ukrainian art. Together with other works attributed to Oleksiy, it defines the principal artistic, stylistic, and technical characteristics of mid-sixteenth-century icon painting. The inscribed date on this icon has become an important reference point for dating other sixteenth-century works. On the basis of stylistic analysis, a broader group of monuments—including icons, mural paintings, and miniatures—can be associated with Oleksiy or, more precisely, with the artistic center in which he worked. To date, these works have not been examined as a cohesive stylistic circle.

This paper summarizes previous research on Oleksiy's work and, for the first time, examines it within the broader context of mid-sixteenth-century Western Ukrainian icon painting. It offers a more precise systematization of monuments stylistically related to his oeuvre. The works of two anonymous painters, who worked in a manner close to Oleksiy, are also systematized here for the first time. Based on the provenance of their icons, they are provisionally identified as the Master of the Icons from Ilynyk and the Master of the Icons from Bahnuvate village. Both painters, like Oleksiy, were outstanding creative figures of their time. Their thematic and iconographic features are analyzed in comparison with Oleksiy's works, with particular emphasis on the iconography of the Last Judgment. Special attention is given to its new iconographic and compositional version, exemplified by Oleksiy's icon and serving as a key reference for the study of this thematic group of Ukrainian icons. The examined corpus of monuments clearly reflects the artistic and stylistic changes taking place in Ukrainian icon painting during this period.

All these monuments, in addition to providing a diverse and new iconographic material, demonstrate a high professional level that steadily declined in the last quarter of the 16th century, giving way to so-called folk masters. The relevance of the research is determined by the need for a more comprehensive coverage of the creative work of those icon painters from the past who played a special role in the formation of the national identity of Ukrainian art and influenced the development of artistic processes of their time.

Keywords: icon, master, tradition, iconography, 16th century.

Вступ. У проблематиці вивчення українсько-го іконопису, зокрема XVI-го ст., чільне місце належить аналізу творчої спадщини українських малярів та її зв'язку з конкретним малярським середовищем. Якраз на той період, який є прикінцевим у розвитку української ікони у традиціях візантійського стилю, припадають зміни в образному трактуванні ікон та способах мистецького вислову. Відтоді українська ікона стала активно набувати своїх яскраво виражених національних рис.

У переліку найважливіших явищ в іконописі XVI-го ст. є поява перших підписних і датованих творів. Поступовий відхід від повної анонімності українського іконопису розпочинається творчістю майстра Олексія — храмова ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» 1547 р. з церкви Св. Архангела Михаїла у Смільнику [1, іл. 53], що припадає на середину століття. Ікони цього майстра подають основні художньо-образні й техніко-технологічні характеристики іконопису середини XVI ст., а зафіксована дата на його «Успінні» дає можливість точнішого датування інших творів подібної стилістики. Аналіз стилістичних характеристик творів Олексія дав підстави пов'язати з ним групу пам'яток не лише іконопису, а й стінопису та мініатюри. Дотепер вони не розглядалися в аспекті приналежності до одного стилістично

спорідненого кола. У пропонованій розвідці маємо на меті підсумувати вже здійснений багатьма дослідниками аналіз творчості Олексія, розглянувши його у контексті західноукраїнського іконопису середини XVI ст. та конкретніше систематизувати коло пам'яток, стилістично близьких до його творів.

Актуальність дослідження зумовлене потребою ціліснішого висвітлення творчого доробку тих іконописців минулого, які відіграли особливу роль у формуванні національної самобутності українського мистецтва та мали вплив на розвиток мистецьких процесів свого часу.

Аналіз досліджень. Вперше ширшу характеристику творів Олексія здійснила Віра Свенціцька, порівнюючи їх з пам'ятками західноукраїнського іконопису того часу [2, с. 255]. Вчена пов'язала діяльність майстра з перемишльським малярським осередком та вказала на основні індивідуальні риси його творчого почерку. В «Богородиці» з Ровеня дослідниця вбачала відгомін кращих традицій монументального малярства XV ст., що важливо зауважити з огляду на наші припущення про участь Олексія у монументальному малярстві. В. Свенціцька також спостерегла певну спорідненість манер письма Олексія та анонімного майстра групи ікон, що походять з церкви у с. Багнувате [2, с. 255—257].

Розгляд творчості Олексія у пізніших розвідках носить доволі спорадичний характер. Детальний аналіз творів майстра та їх пов'язаностей з іконописом того періоду на прикладах конкретних пам'яток здійснив Олег Сидор, подавши вичерпну каталожну інформацію про ікони Олексія у колекції НМЛ [3, с. 89—116]. Дотепер праця О. Сидора залишається єдиною узагальнюючою розвідкою про майстра.

На початку 1990-х рр. до особи Олексія привернув увагу Володимир Александрович, виявивши в документах Перемишльського міського архіву відомості пізнішого часу про перемишльського маляра Олексія Горошковича, якого ідентифікував з малярем Олексієм (Горошкович належав до перемишльського об'єднаного цеху золотарів, конвісарів та малярів) [4; 5]. Ця ідентифікація вірогідна, однак її не можна прийняти беззастережно, погоджуючись з думкою О. Сидора про те, що на сторінки архівних документів могло потрапити ім'я іншого майстра, бо ж у документах зафіксовані не всі імена мешканців міста, а однойменних майстрів знаємо чимало [3, с. 90].



Іл. 1. Майстер Олексій. «Успіння Пресвятої Богородиці», 1547 р., с. Смільник



Іл. 2. Майстер Олексій. «Богородиця Одигітрія з похвалою», 1540-ві рр., с. Смільник



Іл. 3. Майстер Олексій. «Богородиця Одигітрія з похвалою», 1540-ві рр., с. Ровень



Іл. 4. Майстер Олексій. «Спас Нерукотворний», 1540-ві рр., с. Устиянова Горішня

Метою і завданнями дослідження є аналіз творів майстра Олексія — першого відомого українського «підписного» іконописця, у контексті західноукраїнського малярства приблизно 1540—1570-х рр.

Об'єкт дослідження — ікони майстра Олексія та стилістично споріднені з ними пам'ятки західноукраїнського малярства другої половини XVI ст., які в основному належать збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

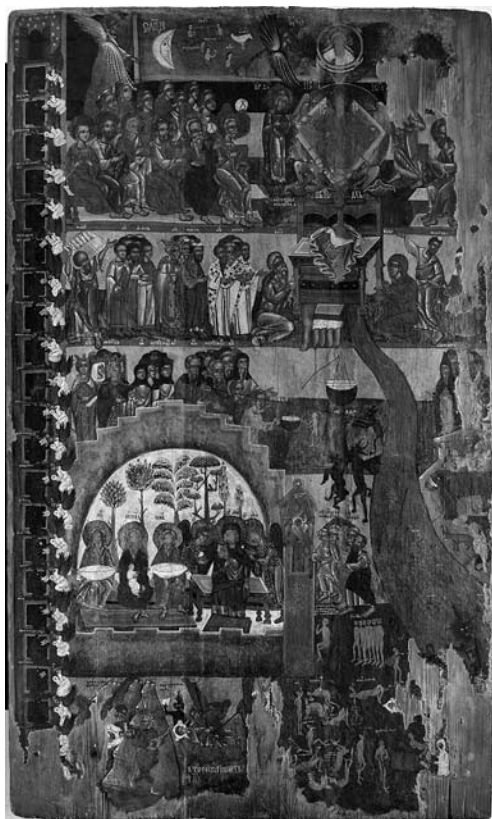
Хронологічні межі аналізованих пам'яток охоплюють другу половину XVI ст.

Основна частина. Усього на сьогодні ідентифіковано шість ікон Олексія. Окрім датованого «Успіння»



Іл. 5. Майстер Олексій. «Богородиця Елеуса», 1540-ві рр., с. Лісковате

(іл. 1), це — «Богородиця Одигітрія з похвалою» з тієї ж церкви у Смільнику (іл. 2), «Богородиця Одигітрія з похвалою» з церкви Покрову Пр. Богородиці у Ровені (іл. 3), «Спас Нерукотворний» з церкви св. Параскеви в Устиянів Горішній (іл. 4), «Богородиця Єлеуса» з церкви Різдва Пр. Богородиці у Лісковатому (іл. 5) та збережений у фрагменті «Страш-



Іл. 6. Майстер Олексій. «Страшний Суд» (фрагмент), 1540-ві рр., с. Руська Бистра

ний Суд» з церкви Перенесення мощей св. Миколая у Руській Бистрій (тепер територія Словаччини) (іл. 6). П'ять перших перелічених ікон зберігаються в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (далі — НМЛ)¹, остання — у музеї української культури у Свиднику [6]². «Богородиця Єлеса» з Лісковатого надійшла до музею з експедиції у 1929 р., інші — були передані Національному музею зі збірок розформованого у 1939 р. Музею Богословської Академії у Львові, куди, у 1934 р. їх привіз з експедицій ректор Львівської Богословської Академії о. Йосиф Сліпий.

У творах Олексія наочно простежуються ті зміни, що відбувалися в українському іконописі середини XVI ст. Колишня лаконічна узагальненість образів уступає місце здрібненості форм, палітра стає стриманішою, з неї зникають яскраві кольори, посилюється графічний елемент. Зміни стосуються також оформлення обрамлень, тла і німбів, на які на-

носяться рельєфні геометричні і рослинні орнаменти. Найважливіші характеристики індивідуального почерку майстра — спокійний приглушений колорит, каліграфічність рисунка, тональне висвітлення білим, застосування в моделюванні облич делікатних переходів від зелено-оливкового санкиру, до світлої вохри без білильного штрихування.

Майже усі перелічені характеристики присутні в іконі «Успіння». Вона, як перша збережена підписна й датована пам'ятка в історії українського іконопису, звісно викликає найбільше зацікавлення. До середини XVI ст. храмових ікон з цим сюжетом збереглися лічені одиниці, й усі вони різні за стилістикою та іконографією³. Пам'ятка зі Смільника представляє найдавніший приклад іконографії «хмарного» «Успіння» в українському іконописі, яка ілюструє чудесне прибуття на похорон Богородиці апостолів. Вони зображені у колах у пів постаті, супроводжені ангелами на хмарках-вітрах, що мають вигляд фантастичних істот. Є тут і сцена Вознесіння Богородиці на небо, а також епізод передачі ангелом пояса Богородиці апостолові Томі, який на цій іконі також зустрічаємо вперше. Не було на давніших пам'ятках і такої багатолюдної юрби навколо одра Богородиці, де, крім апостолів і святих, присутні дякони, дві особи у коронах, юнак з запаленим смолоскипом та жінки. На першому плані оригінально подана мініатюрна сценка з невірним Афонієм: караючий його мечем архангел Михаїл, зображений меншим за Афонія.

Багато місця в композиції відведено архітектурному стафажу. Він має вигляд асиметрично розміщених будівель різноманітних форм з високими масивними стінами, великими прямокутними прорізами вікон, дверей та аркадами. Причому, ліва частина цього «міста» відгороджена муром. Така асиметрія надає враження руху юрби, яка немов виходить із за будівель.

З вкладки тексту дізнаємося, що ікона була фундацією Якова. Він жертвував її за своїх батьків Гаврила і Хімію, за дітей і за всю «братію».

У подібно сформульованому вкладному тексті на «Богородиці Одигітрії з похвалою» фігурують імена замовників — подружжя Василя і Хімії. Тут вказано на те, що ікона входила до намісного ряду цього ж іконостаса церкви Успіння Богородиці та знову

¹ Каталог ікон майстра Олексія з колекції НМЛ уклав Олег Сидор [3].

² Назву статті без відомо автора змінив В. Александрович, приписавши до імені Олексія прізвище Горошкович.

³ Ікони з Жукотина [7, с. 6], Андріївки [8], невідомого походження [9, іл. 95] та Юськович [10, с. 261].

фіксується ім'я Олексія. Вкладний напис на цій іконі підтверджує, що обидві ікони походять з іконостаса якоїсь церкви Успіння Пресвятої Богородиці, а отже, до церкви у Смільнику вони потрапили пізніше. Від тогочасних ікон цього типу «Богородиця» зі Смільника відрізняється здрібненими фігурками пророків, майже фронтальним зображенням малого Спаса на руках Богородиці у середнику. У Христа рідкісне для української іконографії зображення зосередженої на грудях благословляючої правиці — традиційно рука відведена вбік. Тільки в майстра Олексія зустрічаємо запозичений з Балкан шрифтовий мотив декору на одягах у першій парі пророків-первосвященників Мелхіседека і Арона. (Оскільки Мелхіседек і Аарон уособлюють старозавітну церкву, текстові елементи на їх фелонах нав'язують до Богородиці, як уособлення новозавітної церкви). Той самий іконографічний варіант майстер повторив на іконі з Ровеня, однак, тут формат ікони значно більший, що зумовило інше, монументальніше вирішення образу Богородиці. Не відомо з яких причин автор подає асиметрично розмістив постаті пророків у нижньому ряді, серед яких зображення Йоакима і Анни зміщені ліворуч. Інакше на цій іконі драпірується мафорій Богородиці — багатьма глибокими складками на рукавах.

Індивідуальна манера майстра найвиразніше виявлена в характері ликів на іконах «Спаса Нерукотворного» та «Богородиці Елеуси». Риси обличчя надзвичайно витончені, форми модельовані делікатним нюансуванням висвітлень. Майстер уникає білильного штрихування або використовує його мінімально; оливковий санкир непомітно переходить у світле вохрення, що надає ликам об'ємності. На цих двох іконах чи не найкраще виявлена властива манері Олексія тенденція до здрібнення і деталізації форм, їх пластичність, майстерність в опрацюванні деталей, філігранність рисунку. Майстер Олексій вносить нове розуміння іконного образу Спаса і Богородиці, яке розвинуто його послідовники.

Серед зображень «Спаса Нерукотворного», що в українському іконописі значного поширення набули у XVI ст. і мали декілька іконографічних варіантів, ікона Олексія наслідує найбільш традиційний із них, де полотнище з образом Христа тримають архангели Михаїл і Гавриїл, стоячи обабіч нього у легкому повороті до центру. Невеликий лик Спаса розміще-

ний у верхній частині полотна. Риси обличчя Христа підкреслено витончені, виразні: овал лику злегка видовжений, чоло високе, опукле, ніс і вуста маленькі, тонкі, розріз очей мигдалевидний. У цій іконі особливо виявилася властива Олексію увага до елементів декору — орнаментальні оздобы він щедро використовує на одягах ангелів, широка облямівка на хітонах з білими цятками що імітують перли, й такі ж білі потріпні цятки розкинені на гіматії Михаїла й хітоні Гавриїла. Цей цяткований мотив Олексій часто використовує в оздобах одяг інших персонажів — пророків, а також на мафорії Богородиці на іконі з Ліскаватого. Вишуканість оздоб на тканинах доповнює рельєфний візерунок тла і обрамлення, до того ж, посередині обрамлень введено чотирипелюсткові розетки на чорному прямокутнику.

Щедро використана орнаментика й на іконі «Богородиці Елеуси» з Ліскаватого. Це один із показових образів цього іконографічного типу українських ікон XVI ст. Обличчя Богородиці сповнене ліризму й ніжності. Ісус з довірою пригортається до щокни Матері. Образ малого Спасителя по-дитячому жвавий, що підкреслює динамічно розвіяний за спиною, наче крило, кінець гіматія. Звертає увагу витонченість у моделюванні форм, ювелірна майстерність у відтворенні оздоб на одягах. Вишукана й колористика цієї ікони з дзвінкими акцентами білого, невеликих вкраплень блакитного та червоного. Мініатюрні пів-постаті ангелів у червоному і блакитному колах вверху на тлі підсилюють камерний характер зображення, а ошатності йому додає рельєфний рослинний візерунок тла й німбу Богородиці.

Внизу вміщений фундаційний текст, загальне формулювання якого аналогічне, як на іконах зі Смільника, однак значні втрати фарбового шару унеможливають відчитати його в цілості. Згадане у цьому тексті ім'я Іван, треба гадати, належить замовнику ікони.

Вкладні тексти на трьох із шести відомих робіт Олексія, свідчать про те, що він був шанованим майстром і мав відповідальні замовлення.

Щодо «Страшного Суду», то це найдавніша українська ікона, у якій, т. зв. «дорога митарств» винесена на лівий край композиції, а реєстри мають строго паралельне розташування. Такий іконографічний тип в українському іконописі набув поширення якраз від середини XVI ст. Він змінив, хоча не цілком ви-

тісний, давніший варіант — з зображенням «дороги митарств» у центрі у вигляді вуза (приклад цього типу іконографії демонструють найдавніші збережені ікони «Страшного Суду» з Ванівки і Мшанця, а також ряд ікон першої половини XVI ст. [10, с. 102—106; 11]). Ікона збережена не повністю. Втрачена частина дошки з зображенням правої частини композиції. Крім цього, значно пошкоджений живопис з найбільшими його втратами в правій і нижній частині дошки.

У середині XVI ст. у «Страшних Судах», які представляють найскладніші щодо іконографії композиції, що поєднують у собі багато сцен, а тому мають багато версій, не стільки в загальній композиційній структурі, як у трактуванні її окремих елементів, відбувається певне «скорочення» іконографічної програми. Такий «скорочений» варіант використано в іконі Олексія. У ній відсутнє зображення «Небесного Царства» (Нового Єрусалиму); ряд апостолів зображений у верхньому регістрі разом з рядом ангелів, які стоять за апостолами. До іконографічних особливостей належить й зображення сцени Раю. Приблизно від середини XVI ст. його композиція, раніше замкнена колом, частіше показана обрамленою зображенням мурів. На іконі Олексія сцені раю відведено багато місця. «Лоно Авраамове» показано тут поряд з «Богородицею на троні з архангелами Михаїлом і Гавриїлом», а не традиційно, нижче. За спиною персонажів — високі червоні квіти, як атрибут Раю, який у богослужбовій літературі називають «місцем квітучим». Цю сцену замикає своєрідна стіна зі ступінчастими виступами, вверху вона має форму арки.

Ікона Олексія демонструє той варіант, який був більше зорієнтований на балканські зразки. Це особливо простежується у сцені раю, зокрема у трактуванні «Лона Авраамового», де на колінах Авраама зображена душа убогого Лазаря.

У багатофігурних сценах Олексій любить «ущільнювати» розміщення постатей, як в «Успінні» зі Смільника. У «Страшному Суді» це виявилось ще наочніше. У цій іконі присутній той самий набір виражальних засобів, що й в інших його іконах (спосіб моделювання ликів, їх характер, постави фігур, орнамента одягу, тощо). Так, зокрема, бачимо аналогічні зображення святих і пророків у «Страшному Суді» і пророків, на клеймах ікони «Богородиці

Одигітрії» зі Смільника. До того ж, клейма мають таке саме золотисто-охристе тло, як на «Страшному Суді». Ікона з церкви у Руській Бистрій майстра Олексія є також важливим фактом поширення ікон малярів перемишльського малярського осередку на територію Пряшівщини, яка тоді належала до перемишльської єпархії. Цей факт особливо важливий й з огляду на обмежений, фрагментарний характер джерельних відомостей про тодішніх малярів і мистецькі контакти перемишльських майстрів з іншими регіонами [12]. (Усі інші твори Олексія походять з пограниччя Бойківщини та Лемківщини.) Якраз на час діяльності Олексія — середину XVI ст., припадає останнє піднесення Перемишля, як малярського центру, що занепадає в другій половині століття.

До кола пам'яток найближчих за часом створення і стилістикою до творів Олексія належать мініатюри Євангелії з Хишевичів 1546 р. (зберігається в НМЛ) [13, с. 334—337]. Ми ідентифікуємо їх автора з майстром Олексієм [14]. Як і «Успіння» зі Смільника, Хишевичівське Євангеліє входить у ряд ключових пам'яток українського малярства, демонструючи його найвищі мистецькі здобутки. Слід зазначити, що в історії української рукописної книги це Євангеліє також належить до перших датованих пам'яток XVI ст., водночас, це один із небагатьох прикладів рукописів середини XVI ст., художнє оформлення яких відзначається особливо високим мистецьким і професійним рівнем.

Збереглися усі чотири його мініатюри з зображенням євангелістів, показаних традиційно за писанням своїх Євангелій. Невеликі постаті, окрім св. Івана, зображені на тлі умовних інтер'єрів, яким майстер відводить багато місця, подібно, як це бачимо на «Успінні» зі Смільника, де архітектурний стафаж займає значний простір композиції. У характері облич простежується певна індивідуалізація, у моделюванні — тенденція до об'ємного трактування форм. Одяг та антураж мають площинно-декоративний характер. У зображенні архітектурних форм, тла і позему щедро використані елементи декору. У мініатюрі «Єв. Лука» (іл. 7) мотив візерунку на тлі у вигляді завитків, подібний як на іконі «Богородиця Елеуса» з Лісковатого. Подібно вирішена мініатюра «Єв. Матвій». Тип лику Матвія — старця з довгою сивою бородою, має близький відповідник в образі одного із апостолів на іконі «Успіння».

Колорит мініатюр побудований на зіставленні насичених синіх, червоних та зелених барв (одежа, тло, позем) та світлих сіро-блакитних і рожево-цеглистих (меблі, будівлі). Форми модельовані білильними геометризОВАНИМИ світлами. ТрактУВАННЯ ОБЛИЧ характерне для іконопису — використані прийоми дбайливого нанесення білильних висвітлень щільними мазками по холодному оливково-вохристовому санкир'ю, а півтони на чолі і щоках покладені делікатними мазками півпрозорим рожевим кольором.

Ми вже неодноразово висловлювали припущення про причетність майстра Олексія до монументального малярства — конкретно, до розписів двох мурованих монастирських церков: Спасопреображенської у с. Спас та св. Онуфрія у с. Лаврові [14; 15, с. 20—21]. Перша з них, заснована в кінці XIII ст., була розібрана у 1816 р., а про її розписи збереглися вкрай обмежені відомості. Як засвідчував їх вкладний текст, церква була розписана з ініціативи владики Арсенія Терлецького у 1547 р. [16; 17]. Зауважимо, формулювання вкладного тексту, аналогічне як на іконі майстра Олексія «Успіння», створеній у тому ж 1547 р.

У близькому часі виконані й розписи у церкві Святого Онуфрія у Лаврові, на що вказують їх образно-стилістичні характеристики, а дві розглянуті датовані пам'ятки малярства — «Успіння» 1547 р. зі Смільника та ілюміноване Євангеліє 1546 р. з Хишевичів, підтверджують це датування, що у давнішій літературі окреслювалося кінцем XV ст. [18, с. 179].

Фрески Лаврова — рідкісний пам'ятник українського монументального малярства того часу. Рідкісні вони й за своєю тематикою, оскільки вперше в українському мистецтві представляють ілюстрації Акафісту Богородиці [19].

Тема Акафісту Богородиці була найбільше поширеною серед зображень інспірованих літературними пам'ятками теологічно-повчального змісту [20; 21]. Значно розвинулась ця тема в монументальному малярстві Валахії в середині XVI ст. [22]. З молдавобаласькими розписами фрески Лаврова мають іконографічні паралелі. Проте, питання іконографії вимагають окремого дослідження.

Розписи збереглися в бабинці храму. Зображення розгортаються трьома горизонтальними смугами. Основний цикл — сцени на теми ікосів і кондаків акафісту. На південній стіні розміщено сюжети



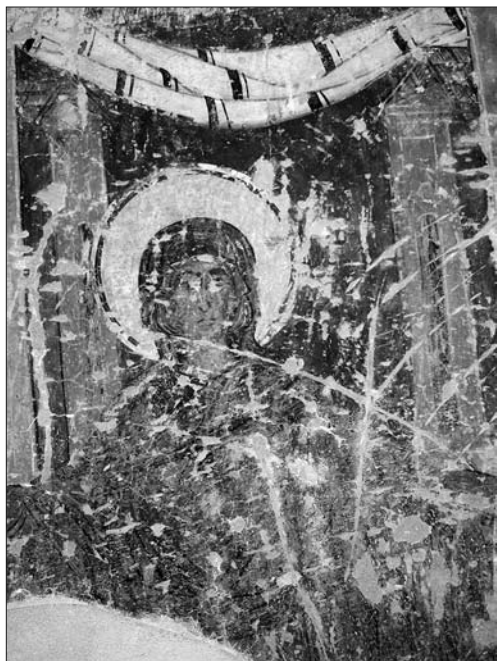
Іл. 7. «Євангеліст Лука», 1546 р. мініатюра Євангелії з церкви св. Пилипа, с. Хишевичі



Іл. 8. «Розмова св. Йосифа і Пречистої Діви Марії» (фреска), середина XVI ст., церква св. Онуфрія, с. Лаврів

його першої, історичної частини — про таїнство Діви Марії; на північній — другої, богословської — роздуми над правдами віри про Богородицю. Цей цикл, традиційно, відповідно до такої тематики, супроводжують зображення Вселенських Соборів, котрі займають верхню площину обох стін. Розділяє ці два цикли орнаментальний фриз та смуга з поясними зображеннями святих у медальйонах.

Фрески збереглися фрагментами. Уціліло менше третини із всієї площі розписів, що зараз унеможливає реконструкцію іконографії деяких навіть частково втрачених сцен.



Іл. 9. «Богородиця» (фрагмент фрески «Стіна еси дівам»), середина XVI ст., церква св. Онуфрія, с. Лаврів

Сценам південної стіни бабинця властивий ліричний, інтимний настрій. Найповніше тут збережена сцена «Розмова Йосифа і Пречистої Діви Марії», що ілюструє текст 4-го кондака («Бурею глибоких сумнівів охоплений, праведний Йосиф ...») (іл. 8). Крім цієї сцени, на південній стіні збереглося ще дві — «Похід трьох царів» та «Поклін царів». Як можна здогадатись з невеликого фрагменту, наступною за ними була композиція «Від'їзд царів».

Ряд примет у манері виконання фресок північної стіни (темніша і суворіша кольорова гама з ширшою градацією відтінків, графічніше окреслення форм, відмінності у трактуванні архітектурного стафажу та елементів орнаменту, відсутність граф'ї) дозволяє приписати їх іншому майстрові або групі майстрів. Композиційним центром і водночас емоційною кульмінацією у розвитку цих сюжетів є ілюстрація 10-го кондака «Спаси бажаючи світ...» вирішена як «Розп'яття з пристоячими». Обабіч неї розміщені дві сцени: ліворуч — ілюстрація 10-го ікосу «Стіна еси дівам» (іл. 9), яка подається у близькому до західного іконографічного типу «Madonna della misericordia», праворуч — 13-го кондака «О всеоспівана мати», де зображено поклоніння іконі Богоматері. Колорит стінопису вирішений у теплих, гармонійно поєднаних барвах з домінуванням вохристих, рожевих та блакитних

тонів. Звучність кольорових акцентів — великих золотисто-жовтих німбів, білих велюмів, червоних смуг, що розділюють сцени та реєстри — підсилена глибокою, темною синявою тла (зауважмо, у мініатюрах хишевицького Євангелія — також глибоке синє тло).

Одна із сцен південної стіни — «Поклоніння царів» — має повторення у храмовій іконі з церкви у Бусовиськах, що, згідно підпису на ній, інтерпретується як «Собор Пресвятої Богородиці». Ікона з Бусовиськ не лише іконографією, а й манерою письма майже аналогічна відповідній сцені стінопису. (Треба відзначити, що й манера письма фресок близька до іконописної). Немає сумніву, що автором цієї ікони був майстер лаврівських розписів. Ця ікона належить до найчастіше публікованих пам'яток українського іконопису, оскільки привертає увагу не тільки своїми мистецькими якостями, а й оригінальною композицією. Храмових ікон XVI ст. з цим сюжетом відомо не багато і майже усі вони походять з Бойківщини⁴. При спільних іконографічно-композиційних моментах, кожна з них має свої відмінності. Тема Собору Богородиці безпосередньо пов'язана з Різдвом Христовим; її основна ідея — возвеличення Богородиці, яка завжди у цьому сюжеті є композиційним і смисловим центром: Марія показана на троні з малим Спасителем. Ікона з Бусовиськ демонструє не типовий іконографічний варіант, у якому Богородиця, займаючи центральне місце в композиції, зображена не по центрі, а ліворуч, поверненою назустріч царям, один з яких цілує ніжку малому Ісусові.

Отож, аналізуючи засоби малярства та художньо-образне вирішення лаврівських фресок, припускаємо, що їх виконали приблизно в середині XVI ст. українські майстри, які могли бути пов'язаними з перемишльським малярським осередком. Імовірно їх участь не тільки у розписах церкви сусіднього Спаського монастиря 1547 р., а й у розписах не збереженого кафедрального собору Різдва Івана Хрестителя у Перемишлі бл. 1543 р. [26, с. 184]. Існує й інше припущення, що при Спаському монастирі існувала своя малярська майстерня, яка обслуговувала ці терени [27, с. 483].

⁴ Це, зокрема, дві ікони з Лихохори [23, іл. 113, 115], ікона з Дудинців [24, іл. 480], ікона з Бусовиськ [24, іл. 209], процесійна ікона з Блажева [25, с. 136].

Щодо пов'язаностей творів майстра Олексія з тогочасним іконописом, то вже було вказано на групу стилістично-споріднених пам'яток, які створювалися у малярському осередку, до якого належав Олексій. Це ікони з Ільника, Ясінки Масьової, Кам'янки, Малнова, Ванівки, Мражниці, Багнуватого й ін. [3, с. 90—91]. До цього кола слід залічити ще інші, не впроваджені до літератури, ікони.

Мабуть, найвищих мистецьких оцінок серед них заслуговують твори автора ікон «Св. Микита бісорець», «св. Архангел Михаїл з діяннями», «Розп'яття з пристоячими» з церкви св. Параскеви у с. Ільник. Не дарма, свого часу Іларіон Свенціцький назвав його «великим митцем з Ільника» [28]. Характер і манера письма майстра наглядно виявляється в «Архангелі Михаїлі», передусім у зображенні постаті Архангела у середнику. Елегантність постави, видовжені пропорції фігури, плавність ліній, мелодійність барв — усе створює образ одухотворено-піднесений, позбавлений тілесності. Безтілесної легкості фігурі надає і невимушений поворот (легкий контрапост); не потребуючи опори, піхви, які він тримає, здається, не торкаються землі⁵.

Особливої уваги заслуговує зображення «Св. Микити бісореця», що є унікальним у XVI ст. в українському іконопису й мистецтві загалом. Цей образ був популярний ще в часи Київської Русі. В українських іконах св. Микита вперше зустрічається на «Святцях» XIII ст. з церкви Вознесіння Господнього у Яворі (до речі, село Явора знаходиться в тому ж районі, поблизу Ільника), але не як бісорець, а як святий воїн [10, іл. 1]. Як мученик, зображений св. Микита на іконі з подвійним сюжетом «В'їзд в Єрусалим. Св. Микита» середини XVI ст. з церкви Покрову Пресвятої Богородиці у Трушевичях [24, іл. 192]. Отже, ікону з Ільника можна вважати найдавнішим зразком цієї іконографії в українському іконописі.

Той самий характер образу воїна, який бачимо на іконі св. Микити та св. Архангела Михаїла, майстер передав і в зображенні сотника Лонгина на іконі «Розп'яття з пристоячими» (іл. 10). Ікона з Ільника — одне з кращих вирішень цієї теми в україн-



Іл. 10. «Розп'яття з пристоячими», середина XVI ст., с. Ільник



Іл. 11. «Пристоячі Богородиця і Марія Магдалина», близько середини XVI ст., с. Ясінка Масьова

⁵ Ікона ймовірно, була храмовою і походила з не збереженої церкви св. Михаїла, існування якої в Ільнику засвідчує згадка про неї у вкладному написі, виявленому у львівському стародруку [29, с. 72].



Іл. 12. «Страшний Суд», 1560—1570-ті рр., с. Багнувате

ському іконописі середини XVI ст. Постава сотника виявляє рішучість, енергійність, готовність до дії, на противагу іншим персонажам, образи яких виявляють глибоку скорботу. Особливо переконливо вона виявлена на обличчях Богоматері й Марії Магдалини та у жестах рук обох жінок, що підтримують одна одну. Виразу настільки виразних емоцій, переданих мімікою жінок, не було у давніших іконах. У цьому відношенні найближчими є хіба що образи пристоячих на вирізаних по контуру зображення іконах з церкви Різдва Христового у Жовкві [28, с. 46], які також можна віднести до кращих мистецьких вирішень цієї теми в українському іконописі приблизно середини XVI ст. Аналогії образного трактування пристоячих жінок на іконі з Ясинки Масьової (тепер с. Ясениця Турківського району) (іл. 11)⁶.

Подібна манера письма й на іконі з цієї ж церкви в Ільнику «Апостоли Іван, Петро та Богородиця» [28, с. 45]. Вона є важливою пам'яткою, передусім, як фрагмент Моління. Твір репрезентує один з найдавніших прикладів конструкції цього ряду з розміщенням трьох постатей на одній іконі. Виходячи з представлених персонажів, центральною у цьому ряді мав бути Триморфон — «Спас на престолі з архангелами

Михаїлом та Гавриїлом». В традиції молитовних рядів українських іконостасів такий конструктивний тип, як вказують уцілілі зразки, зазнав поширення приблизно від середини XVI ст. Це був апостольський ряд Моління, що прийшов на зміну апостольсько-святительському [30]. Один з найбільш довершених мистецьких зразків Триморфну серед українських ікон середини XVI ст. демонструє пам'ятка з Медвежкої, що відзначається м'якістю контурів, стрункістю пропорцій, майстерністю пластичного моделювання [31, іл. 19]. В художньо-образному вирішенні вона має багато спільного з іконами з Ільника.

У близькій манері виконані ікони групи «Розп'яття», «Богородиця і Марія Магдалина» та «ап. Іван і сотник Лонгин» з церкви Арх. Михаїла у Кам'янці [32, іл. 347], «Богородиця Одигітрія з похвалою» з церкви св. Параскеви у Ясинці Масьовій [24, іл. 165], та з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі [24, іл. 256] «Св. Миколай з житієм» з церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Мражниці [33, с. 60—65], «Св. Миколай» з церкви св. Миколая у с. Довгому [28, с. 46], «Св. Миколай» з Блажева [9, іл. 52], «св. Параскева з житієм» з Дальови [32, іл. 653, 654]. Тонка філігранна лінія, що окреслює контури фігур і банки одерж, вишукане поєднання барв, видовжені пропорції постатей — такі основні характеристики усіх цих пам'яток.

Якщо майстра ікон з Ільника умовно можна вважати попередником чи сучасником Олексія, то його талановитим послідовником з яскраво вираженою індивідуальною манерою письма був анонімний майстер ікон з церкви Вознесіння Господнього з с. Багнуватого (колись — с. Багновате, Турківський район).

Творчість цього майстра, у порівнянні з творчістю Олексія, досліджена значно скромніше. Його ікони не уступають іконам Олексія ні мистецькими вартостями, ні новаторством художньо-образної мови. На відміну від ікон Олексія, твори «майстра ікон з Багнуватого» не каталогізовані й окремо не розглядалися, хоча вони репрезентують найоригінальніші творчі інтерпретації усталених зразків в іконописі другої половини XVI ст. На сьогодні ідентифіковано вісім його ікон, майже стільки ж, як в Олексія, до того ж, частина із них представляє ту саму тематику, що дає змогу для їх наочного порівняння. Це «Страсті Господні» [34, с. 132—133], «Страшний суд» [34, с. 134—135] (іл. 12), «Богородиця Одигітрія з по-

⁶ НМЛ. Інв. № І-1899.

хвалою» [35, с. 42—45] (іл. 13), «Спас Нерукотворний» [9, іл. 106] (іл. 14), «Розп'яття» [31, с. 120] (іл. 15), «Знамення Богородиці» [34, с. 122] (усі — з церкви у Багнуватому), «Спас у гробі» з церкви св. Миколая у Старому Самборі [24, іл. 191] та «Старозавітна Трійця» невідомого походження [32, іл. 439] (іл. 16) (усі — в збірці НМЛ).

Істотною характеристикою творів «майстра ікон з Багнуватого» є своєрідність типажів. Його композиції не позбавлені подібної, як в Олексія, камерності. Виразності облич маляр досягає чітким рисунком маленьких пухких вуст і заокругленого підборіддя, оригінальною стилізацією вуха, верхньої повіки з нанесенням довгих вій, різкими, швидкокладеними штрихами білил під очима. Доволі активні білильні висвітлення й на драперіях; лінії рисунку, який вони творять, не надто філігранні, подекуди тверді, ламані. Мають ікони цього майстра і свій колорит; він будується на багатих відтінках бузкових, блакитних, червоних та золотисто-жовтих барв.

Ікони «Страшний Суд» і «Страсті Господні» з Багнуватого є першим прикладом збережених парних ікон цього типу, виконаних одним майстром. Подібних парних ікон збереглося дуже мало. Обидві містять обширні тексти і мають чимало нового у своїй іконографії. Так, на «Страшному Суді», як і на іконі Олексія, т. зв. «дорога митарств» винесена на лівий край ікони. Подібне і трактування раю, зокрема у зображенні «Лона Авраамового», де на колінах Авраама показана душа убогого Лазаря. Бачимо тут і цікавий рисунок мурованої триконхової церкви, який наводить на думку, що він виконаний з натури.

«Страсті Господні» з Багнуватого, так само, як і «Страшний Суд», належать до найдавніших українських ікон на цю тему. З давнішого часу збереглося усього декілька прикладів — ікони другої половини XV зі с. Здвижень, та початку XVI ст. з Жогатина, Трушевич, Мігової, та Угеречь [10, іл. 39, 41, 81, 82, 105]. Порівняно з ними, ікона з Багнуватого ілюструє нові тенденції у композиційно-образній системі твору. Її характеризує певна «камерність» композиції, увага до опрацювання деталей та відтворення реалій навколишньої, сучасної майстрові, дійсності. Іконографія відзначається порівняно невеликою центральною сценою «Розп'яття» з шістнадцятьма меншими сценками, розміщеними навколо неї. Такий композиційний варіант з не-



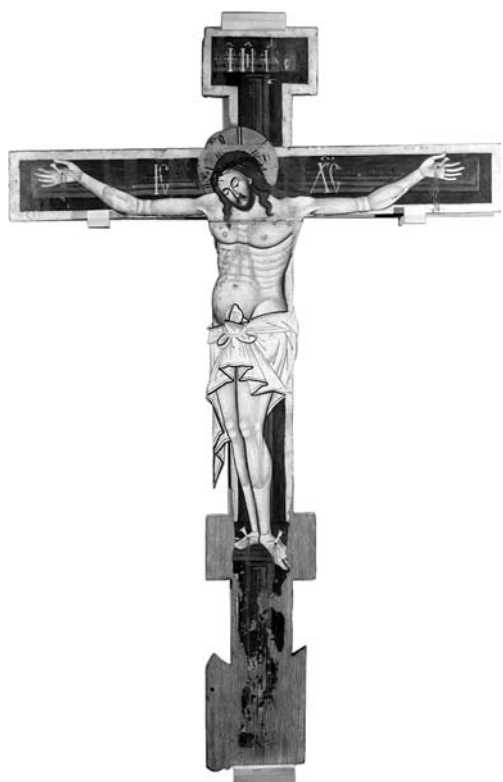
Іл. 13. Богородиця Одигітрія з похвалою», 1560—1570-ті рр., с. Багнувате



Іл. 14. «Спас Нерукотворний», 1560—1570-ті рр., с. Багнувате

ликим середником став найпоширенішим у пізнішому часі. Тут чи не вперше в українському іконописі так відверто фіксується тогочасний костюм, зброя та ін. Типи т. зв. не канонізованих персонажів виразно індивідуалізовані, негативні дійові особи трактовані гротескно.

До найважливіших характеристик іконопису середини XVI ст. належать образні зміни, зокрема життєвої конкретизації набуває образ Богородиці. У «майстра ікон з Багнуватого» найбільш виразно ці тенденції виявлені на іконі «Богородиці Одигітрії з похвалою». Загальною іконографією вона вписується в ряд ікон середини — другої половини XVI ст., водночас, має свої відмінні деталі, як, наприклад, жест правої руки Богородиці, яким Вона не стільки вказує на Спаса, як ніжно торкається Його коліна. Постаті пророків подані в енергійному русі.



Іл. 15. «Розп'яття», 1560—1570-ті рр., с. Багнувате



Іл. 16. «Старозавітна Трійця», 1560—1570-ті рр., походження невідоме

«Майстер ікон з Багнуватого» — автор круглої ікони (тондо) «Знамення Богородиці», яка є першим прикладом цього типу української ікони. Вона могла служити завершенням іконостаса, або бути запрестольною. Нещодавно уточнено визначення її богословсько-символічного змісту як «Тобою радується» [37]. Ікона представляє пів фігурне зображення Богородиці-Оранти з Христом-Еммануїлом перед грудьми, який благословляє обома руками.

Краї ікони обрамлені двома смугами: на одній із них зображені голівки херувимів, на іншій — вміщений текст гімну Івана Дамаскина «О Тебі радується ...». Пізніші ікони цього типу в українському мистецтві маємо щойно від другої половини XVII ст. [38].

Унікальним зразком є ікона «Христос у гробі» на якій Спаситель зображений стоячи у саркофазі зі схрещеними на грудях руками. Позаду саркофагу — хрест і два ангели у білих одежах, а в кутах композиції, у колах, вміщені крилаті постаті євангелістів. Подібні самостійні сюжети знаходимо на найдавніших українських антимінсах, які, однак, датуються вже XVII ст. Тут майстер повторив той самий тип лику Христа, який бачимо на вирізаному по контуру «Розп'ятті», що, мабуть, було завершенням іконостаса.

Характер лику Спаса у творах «майстра ікон з Багнуватого» найкраще репрезентує «Спас Нерукотворний». Обличчя з чіткими, виразними рисами, очі невеликі, обрамлені чорними короткими бровами, вуста повні, невеликі, мають характерну для обличчя цього майстра лінію під нижньою губою; волосся чотирма довгими динамічно-хвилястими пасмами розходить далеко в боки...

Ікона «Старозавітна Трійця» могла займати місце над дияконськими дверми. На це вказує видовжений формат її композиції. Майстер повторив той самий натюрморт на столі, що й у сцені «Тайна вечеря» у «Страстях Господніх».

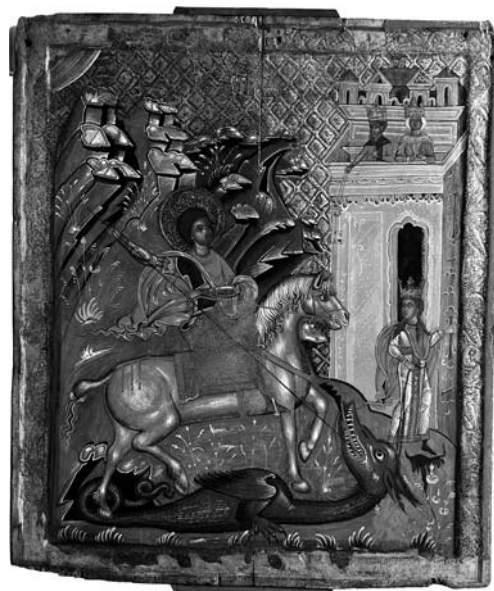
На підставі досліджень текстів на іконах «Страстей Господніх» і «Страшного Суду» у яких виявлена діалектна говірка околиць сіл Лопушанки і Сушиці, можна припустити, що автор походив звідти; він міг бути монахом монастиря у Сушиці, який підлягав Спаському монастирю [39, с. 190—192]. Виходячи з мистецьких характеристик його творів, «майстер ікон з Багнуватого», як і майстер Олексій, мав вплив на сучасних іконописців. Пов'язаності з ним виявляють твори анонімого майстра з церкви св. Миколая у Лопушанці Хоминій («Спас Пантократор», «Св. Миколай», «Спас Нерукотворний») [15, іл. 36—38]. Їх перебільшена, незвична, майже гротескна експресія ликов, характер типажу, ще виразніші, ніж на іконах з Багнуватого.

Творчість анонімого «майстра ікон з Багнуватого» досі досліджена незаслужено скромно. Його конкретніше місце і значення в історії української

ікони ще належить з'ясувати, зокрема у контексті молдаво-балканських впливів. Не достатньо чітко у літературі окреслений і час діяльності цього майстра. Виходячи з дотеперішніх досліджень творів, їх найвірогідніше датування — 1550—1560-ті рр.

Ту ж стилістику, у якій працював майстер Олексій, розвиває майстер двох ікон з церкви св. Параскеви у Малнові — «Різдво Христове» та «Зішестя в ад», виконаних, мабуть, не пізніше 1560-х рр. [32, іл. 418, 419]. Якщо вони належали до празникового циклу не збереженого іконостаса, то це був один із найпізніших прикладів високих празникових рядів. «Різдво Христове» з Малнова вперше в українській іконографії репрезентує нове трактування цього сюжету, що матиме поширення від кінця століття, де Богородиця зображена в «реальному» середовищі, сидячи перед клунею. Майстер подає своє бачення події Різдва Христового. Він надає розповіді фольклорного забарвлення, що виявляється, зокрема у супровідних підписах, співзвучних з пісенною народною творчістю; у них простежується також діалектна бойківська говірка («тріє цари со дари», «Єсиф»). Унікальність іконографії цієї ікони — у трактуванні сцени купелі малого Спаса, розміщеної безпосередньо перед Богородицею. Зображено власне момент після купелі — виглядає так, ніби повитуха щойно передала сповите немовля на руки Діви Марії. Не традиційне розміщення ангелів — вони показані над дахом стаєнки. Слід зазначити, якраз «Різдво Христове» було серед тих сюжетів, у які найшвидше проникали нові іконографічні зразки.

«Зішестя в ад» виконано у більш традиційній редакції. Однак і тут виявилися оригінальні моменти її інтерпретації. Ад зображений у вигляді велетенської зубастої пащі потвори, в центрі якої розміщені ворота; під ними — зв'язаний ланцюгами диявол. Він боязко оглядається на Спасителя, що, стоячи на воротах, переможно крокує вправо з великим двораменним хрестом, а іншою рукою, різко повернувшись вліво, підносить Адама. Кінець гіматія Спаса високо здійнявся вгору; його ритмічно укладені складки мають певний перегук з ритмами виступів чотирьох шпилів гір-лещадок на тлі. Крім традиційних персонажів, тут у вигляді сповитих немовлят зображені душі праведників, як це часто показано у сценах «Воскресіння з мертвих» на іконах Страшного Суду.



Іл. 17. «Св. Юрій Змієборець», 1560—1570-ті рр., с. Ванівка

Бойківська говірка простежується у мові написів і на цій іконі (на воротах аду: **Диявол совязан**; внизу, на пащі аду: **Адъ испусти ияжники** (в'язнів)⁷.

До малнівських празників схожа художньо-образним ладом ікона з церкви Різдва Пр. Богородиці у Ванівці «св. Юрій Змієборець» [31, іл. 26] (іл. 17). Слід зауважити, іконографія «Юрія Змієборця» в українському іконописі до середини XVI ст. відома за не багатьма зразками⁸. У них дія переважно розгортається на тлі гладкого тла з низькою лінією горизонту та невисокими скелястими гірками. На іконі з Ванівки низький горизонт чи не вперше змінюється високими горами з динамічними схилами, порослими білими високими травами. Розплатаний змій, по якому спокійно крокує кінь, урочиста постава вершника, що переможно пронизує пащу потвори, владний жест царівни, яким вона вказує до рогу вершнику — усе надає сцені відчуття урочистого торжества звитяги.

Подібною виразністю, динамікою та характером образів володіють ікони анонімного майстра з церк-

⁷ Висловлюємо вдячність Іванові Лучуку за консультації в прочитанні цього напису.

⁸ Крім ікон XIV ст. зі Станілі і Кропивника [40], ванівській іконі передують ікони початку XVI ст. з Дальови, Здвиження, Жогатина [24, іл. 113, 90, 134] й, дещо пізніша, мабуть середини XVI ст., ікона з Журавина [24, іл. 117]. Ікона середини XVI ст. св. Юрія з монастирської церкви у с. Ступниця репрезентує іншу, т. зв. готичну мистецьку традицію [24, іл. 91].



Іл. 18. «Святі Миколай і Параскева», 1560—1570-ті рр., с. Ясениця Замкова



Іл. 19. «Св. Миколай», 1560—1570-ті рр., походження невідоме

ви Собору Архангела Михаїла у Ясениці Замковій [41], що працював у схожій стилістиці. Його ікони з намісного ряду іконостаса цієї церкви — «Спас у Славі», «Святі Миколай і Параскева» (іл. 18), «Вознесіння Господнє» та «Св. Іван Предтеча» можуть слугувати показовими зразками професійного малярства того часу. Як і Олексій, цей майстер пластично моделює форми ликів. Їх характер децю

нагадує типаж ікон Олексія, проте, лики моделюються більш чітким білильним підкресленням верхньої повіки, а нижньої — глибокою трикутною тінню; очі невеликі, але виразні, з чорними зіницями, маленькі вуста, прямі, приплюснуті на кінцях носи. Образи живі й динамічні. Навіть у таких, здавалось би статичних композиціях, як парне зображення святих Миколая і Параскеви, жвавість обличчям надають спрямовані у різні сторони їх погляди. Легкий контрапост фігури Параскеви з незначним поворотом голови праворуч підкреслює строгість образу Миколая у величаво спокійній фронтальній поставі, з зосереджено-суворим виразом обличчя. Абстрактне тло з рельєфним ромбовидним орнаментом контрастує з експресивним вирішенням позу — коричнева «земля» вкрита розмашисто мальованими блакитно-сірими кущиками трав. Ця ікона є одним кращих прикладів композиційного вирішення парного зображення святих в іконописі XVI століття.

На підставі порівняльного аналізу техніко-технологічних та стилістичних і образних характеристик маємо підстави висунути припущення про те, що майстрам, які працювали у тому самому стилістичному напрямі і очевидно належали до одного іконописного осередку належить ще низка ікон. Це «Розп'яття з пристоячими» з Топільниці Долішньої [24, іл. 203], фрагмент ікони «св. Миколай з житієм» з Ванівки [33, с. 92], фрагмент ікони «Страшний Суд» з Дрогобича [32, іл. 724, 725], «Святі Варвара і Параскева» з Дрогобича [24, іл. 220], «св. Миколай з житієм» з Нового Яру [33, с. 86], «Св. Миколай з житієм» з Підбужа [33, с. 40], «Св. Миколай» невідомого походження (іл. 19)⁹, «св. Миколай» з Боберки (іл. 20)¹⁰. У подібній манері працював майстер збереженої у фрагменті ікони «Св. Миколай з житієм» з приватної збірки [42, с. 37—39], що очевидно походить з тих самих теренів.

Образи усіх цих ікон відзначаються експресивністю. У них, як і на іконах майстра Олексія, помітний відхід від традиційного характеру ликів: вилицювані обличчя, виразні ледь розкосі очі, високі брови, маленькі вуста. Їм притаманна певна гіперболізація жесту, образи сповнені внутрішньої динаміки, що передається виразом ликів, поставою фігури, жестом,

⁹ НМЛ. Інв. № І-1462.

¹⁰ НМЛ. Інв. № І-3922.

трактуванням одяг, кольором. Кожне з традиційних зображень подано оригінально, емоційно.

Працюючи в одному стилістичному руслі, ці майстри володіли своїм індивідуальним почерком; їх ікони репрезентують своєрідні «авангардні» явища в українському малярстві XVI ст.

Висновки. Ми торкнулися лише частини збереженого фонду іконопису приблизно 1540—1570-х рр. Однак у контексті історії української ікони аналізований корпус пам'яток є чи не найбільшим промовистим і показовим з огляду на ілюстрацію тих змін і тенденцій, передусім художньо-образних, які відбувалися в тогочасному іконописі. Найбільші комплекси ікон одного майстра — Олексія, анонімних майстрів ікон з Ільника та Багнуватого викликають особливе зацікавлення; можна гадати, ці майстри були провідними іконописцями свого часу і мали вплив на розвиток сакрального малярства, в тому числі стінопису та мініатюри. Датовані пам'ятки — «Успіння» 1547 р. Олексія та «Євангеліє» 1546 р. з Хишевич дають підстави для точнішого датування стилістично-споріднених пам'яток. Цінними у цій групі є приклади великих монументальних ікон «Страстей Господніх» та «Страшного Суду». Вони подають перші приклади парних ікон цього типу, виконаних одним майстром. Усі ці пам'ятки демонструють високий професійний рівень, який в останній чверті століття неухильно йде на спад, уступаючи місце т. зв. народним майстрам. Ці ікони подають розмаїтий, новий іконографічний матеріал. Разом з тим, серед них майже не зустрічаються ікони молитовних рядів, як це маємо в інших стилістичних групах (наприклад, серед ікон майстра іконостаса з церкви Покрову Пресвятої Богородиці з Поляни [15, с. 118—128]).

З 1570-х рр. активно працювали майстри т. зв. «кола майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному» [24, с. 52]. Якраз в іконах цього стилістичного напрямку простежується вплив манери майстра Олексія та кола розглянутих творів.

Отож творчість майстра Олексія пов'язується з великим пластом української малярської культури середини XVI ст., її знаковими пам'ятками. Нещодавно розпочате в Національному музеї у Львові ґрунтовне техніко-технологічне дослідження ікон Олексія обіцяє принести нові цікаві відомості, що уточнить, поглибить та розширить наші дотеперішні спостереження і висновки.



Іл. 20. «Св. Миколай», 1560—1570-ті рр., с. Боберка

1. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького: альбом. Упоряд.: О. Біла, Н. Вергун, М. Гелитович та ін. Київ, 2013. 528 с.
2. Свенціцька В.І. Живопис XIV—XVI століть. Історія українського мистецтва. Т. 2. Київ, 1967. С. 208—274.
3. Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові (з матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ). Літопис Національного музею у Львові. Львів, 2000. № 1 (6). С. 89—152.
4. Александрович В. Українське малярство в Перемишлі XIII — початку XVII ст.: Головні проблеми історії. Перемишль і Перемиська земля протягом віків: збірник наук. праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством ім. Т. Шевченка в Польщі 24—25 червня 1994 року в Перемишлі. Перемишль; Львів, 1996. С. 38—52.
5. Александрович В. Олексій Горошкович — перемишльський маляр середини XVI ст. Перемишль і Перемиська земля протягом віків: видатні діячі Перемищини. Збірник наук. праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, Перемишль, 14—15 листопада, 1998 р. Перемишль; Львів, 2001. С. 100—114.
6. Гелитович М. «Страшний Суд» середини XVI ст. перемишльського маляра Олексія Горошковича з церкви Перенесення мощей св. Миколи с. Руська-Бистра з музею українсько-руської культури у Свиднику. *Pravoslavny Teologicky Zbornik*. С. XXII (7). *Pravoslavna*

- bohoslovecka fakulta Prešovskej university v Prešove. Prešov, 1999. S. 321—332.
7. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991. 44 s.: il.
 8. Biskupski R. Ikona Zaśnięca Matki Boskiej z końca XV wieku z cerkwi w Andrzejówce. *Series Byzantina. T. II*. Warszawa: Nerriton, 2004. S. 123 — 127.
 9. Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя. Філадельфія, 1973. 212 с.
 10. Гелитович М. Українські ікони XIII — початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Київ: Майстер книг, 2014. 348 с.
 11. Сидор О. Ікона Страшного Суду з Вільшаниці. *Літопис Національного музею у Львові*. № 2 (7). Львів, 2001. С. 79—96.
 12. Aleksandrowycz W. Malarze w związkach artystycznych Przemysla i ziemi przemyskiej XV—XVI wieku. *Przemyskie zapiski historyczne*. R. XI. 1998. Przemysl, 1999. S. 105—121.
 13. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. Львів: Світ, 1995. 480 с.
 14. Гелитович М. Мініатюри «Хичевичівського» євангелія 1546 р. у контексті українського малярства середини XVI ст. *Народознавчі зошити*. № 6 (120). 2014. С. 1203—1210.
 15. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV—XVI століть у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2010. 240 с.
 16. Вуйцик В. Храм XIII ст. Спаського монастиря. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Ч. 14. Львів, 2004. С. 245—250.
 17. Слободян В. Неіснуючі церкви Старосамбірщини. *Старосамбірщина IV: альманах*. Львів: Афіша, 2008. С. 465—498.
 18. Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV — першої половини XVII століття. *Історія українського мистецтва*. Т. 2. Київ, 1967. С. 157—207.
 19. Козак Н. Втрачені фрагменти стінопису церкви Св. Онуфрія в Лаврові. *Бюлетень* № 1 (9). Львівський філіал ННДРЦ України. Львів, 2007. С. 34—43.
 20. Myslivec J. Ikonografie Akathistu panny Marie. *Seminarium Kondakowianum*. Praha, 1932. T. V. С. 97—130.
 21. Грозданов Ц. Иллюстрация химни Богородичног акатиста у цркви Богородице перивлепте у Охриду. *Зборник Светозара Радојичића*. Београд, 1969. С. 39—52.
 22. Babic G. L'ikonographie Constantinopolitane L'acathiste dela Vierge a Cozina (Valachie). *Зборник радова Вишантолошког института*. Кн. XIV, XV. Београд, 1973. С. 176—189.
 23. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI вв. Львів, 1929. XVIII с.: 141 табл.
 24. Міляева Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI—XVIII століть. Київ, 2007. 528 с.
 25. Косів Р. Ікони з двобічним зображенням зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (призначення, іконографія та художні особливості). *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2010. Вип. 7 (12). С. 136—154.
 26. Александрович В. Студії з історії українського мистецтва. *Українське малярство XIII—XV ст.* Львів, 1995. 232 с.
 27. Свенціцька В. Крізь віки. *Наука і культура. Україна: щорічник*. 1989. Вип. 23. Київ: Знання. С. 478—491.
 28. Гелитович М. Великий митець ікон з Ільника (до історії музейних надбань і наукових напрацювань Іларіона Свенціцького). *Літопис Національного музею у Львові імені А. Шептицького*. Львів, 2021. № 12 (17). С. 43—47.
 29. Слободян В. *Церкви Турківського району*. Львів, 2003. 200 с.
 30. Гелитович М. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV—XVI ст. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2000. С. 57—69.
 31. Гелитович М. Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV—XVI століття (з колекції Національного музею у Львові). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. Łańcut, 2004. Część II. S. 57—132.
 32. Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст.* Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
 33. Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.
 34. Сидор О. *Патріарх Йосиф Сліпий і мистецтво*. Київ; Рим: Релігійне товариство «Свята Софія» для українців-католиків, 2012. 456 с.
 35. Гелитович М. *Богородиця з Дитям і похвалою*. Львів: Свічадо, 2005. 168 с.
 36. Федак М. Іконографічні та художньо-стильові особливості ікони «Христос у Гробі» («Людина болю») другої третини XVI століття зі Старого Самбора. *Народознавчі зошити*. № 4 (136). 2017. С. 928—934.
 37. Козак Н. Ікона-тондо з Багнуватого в збірці Національного музею у Львові ім. А. Шептицького та іконографія» в пост візантійському мистецтві. *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності: доп. та повідомл. міжнародної наук. конф., Львів, 25—27 вересня 2013 р.* С. 273—277.
 38. Косів Р. Іконопис на тканині в українських храмах XVII — першої половини XVIII ст.: призначення, іконографія, художні особливості. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. 2012. № 9 (14). С. 68—79.
 39. Коць-Григорчук Л. *Лінгвістично-географічне дослідження українського діалектного простору*. Нью

- Йорк; Львів: 2002. 268 с. (Наукове товариство ім. Шевченка в Америці. Філологічна секція. Мовознавча серія).
40. Гелитович М. Юрій Змієборець зі Станилі. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького*. Львів, 2011. Вип. 8 (13). С. 84—87.
 41. Гелитович М. Ікони майстра середини XVI ст. з церкви Архангела Михаїла у Ясениці Замковій. *Бюлетень. Інформаційний випуск, присвячений 25-річчю Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України*. Львів, 2008. С. 47—51.
 42. *Давня українська ікона із приватних збірок*. Київ: Родовід, 2003. 336 с.
- ### REFERENCES
- Bila, O., Verhun, N., & Helytovych, M. (Eds.). (2013). *The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv: album*. Kyiv [in Ukrainian].
- Sventsitska, V.I. (1967). Painting of the 14th—16th centuries. *History of Ukrainian Art*, 2, 208—274 [in Ukrainian].
- Sydor, O. (2000). Icons by masters Oleksiy and Dmytro in the collection of the National Museum in Lviv (from materials for the consolidated catalog of NML collections). *Chronicle of the National Museum in Lviv*, 1 (6), 89—152 [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V. (1996). Ukrainian painting in Przemyśl in the 13th — early 17th centuries: Main problems of history. *Przemyśl and the Przemyśl Land Through the Ages: Collection of scientific papers and materials of the International Scientific Conference organized by the T. Shevchenko Scientific Society in Poland, June 24—25, 1994, in Przemyśl* (Pp. 38—52). Przemyśl; Lviv [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V. (2001). Oleksiy Horoshkovych — a Przemyśl painter of the mid-16th century. *Przemyśl and the Przemyśl Land Through the Ages: Prominent figures of the Przemyśl region. Collection of scientific papers and materials of the International Scientific Conference, Przemyśl, November 14-15, 1998* (Pp. 100—114). Przemyśl; Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (1999). «The Last Judgment» of the mid-16th century by the Przemyśl painter Oleksiy Horoshkovych from the Church of the Translation of the Relics of St. Nicholas in the village of Ruska Bystra from the Museum of Ukrainian-Ruthenian Culture in Svidnik. *Pravoslavny Teologicky Zbornik*, 22 (7), 321—332 [in Ukrainian].
- Biskupski, R. (1991). *Icons in Polish collections*. Warszawa [in Polish].
- Biskupski, R. (2004). The icon of the Dormition of the Mother of God from the end of the 15th century from the church in Andrzejowka. *Series Byzantina*, 2, 123—127 [in Polish].
- Hordynskyi, S. (1973). *Ukrainian icon of the 12th—18th centuries*. Philadelphia [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2014). *Ukrainian Icons of the 13th — Early 16th Centuries from the Collection of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv*. Kyiv: Maister knyha [in Ukrainian].
- Sydor, O. (2001). The icon of the Last Judgment from Vilshanytsia. *Chronicle of the National Museum in Lviv*, 2 (7), 79—96 [in Ukrainian].
- Aleksandrowycz, W. (1999). Painters in the artistic associations of Przemyśl and the Przemyśl land of the 15th—16th centuries. *Przemyśl Historical Notes R. XI. 1998* (Pp. 105—121). Przemyśl [in Ukrainian].
- Zapasko, Ya.P. (1995). *Monuments of book art: The Ukrainian manuscript book*. Lviv: Svit [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2014). Miniatures of the «Khychevychi» Gospel of 1546 in the context of Ukrainian painting of the mid-16th century. *Ethnology Notebooks*, 6 (120), 1203—1210 [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2010). *Icons of the Starosambir region of the 14th—16th centuries in the collection of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Vuitsyk, V. (2004). The 13th-century church of the Spaskyi monastery. *Bulletin of the Institute «Ukrzhidproektrestavratsiia»*, 14, 245—250 [in Ukrainian].
- Slobodian, V. (2008). Non-existent churches of the Starosambir region. *Starosambirshchyna IV: almanakh* (Pp. 465—498). Lviv: Afisha [in Ukrainian].
- Logvyn, H.N. (1967). Monumental painting of the 14th — first half of the 17th centuries. *History of Ukrainian Art*, 2, 157—207 [in Ukrainian].
- Kozak, N. (2007). Lost fragments of the wall painting of the Church of St. Onufriy in Lavriv. *Lviv branch of the National Scientific-Research Restoration Center of Ukraine: Biulleten*, 1 (9), 34—43 [in Ukrainian].
- Myslivec, J. (1932). Iconography of the Akathist to the Virgin Mary. *Seminarium Kondakowianum*, 5, 97—130 [in Czech].
- Hrozdanaov, Ts. (1969). The illustration of the hymn of the Akathist to the Mother of God in the Church of the Virgin Perivleptos in Ohrid. *Collection of Svetozar Radojic* (Pp. 39—52). Belgrade [in Serbian].
- Babic, G. (1973). L'ikonographie Constantinopolitane L'acathiste dela Vierge a Cozina (Valachie). *Collection of Works of the Byzantine Institute*, 14/15, 176—189 [in Serbian].
- Sventsitskyi-Sviatitskyi, I. (1929). *Icons of Galician Ukraine of the 15th—16th centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Miliaieva, L., & Helytovych, M. (2007). *Ukrainian icon of the 11th—18th centuries*. Kyiv [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2010). Icons with double-sided images from the collection of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv (purpose, iconography, and artistic features). *Chronicle of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv* (Issue 7, pp. 136—154). Lviv [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V. (1995). *Studies on the history of Ukrainian art. Ukrainian painting of the 13th—15th centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Sventsitska, V. (1989). Through the ages. *Science and Culture. Ukraine* (Issue 23, pp. 478—491). Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

- Helytovych, M. (2021). The great icon painter from Ilnik (on the history of museum acquisitions and scientific works of Ilarion Svientsitskyi). *Chronicle of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv*, 12 (17), 43—47 [in Ukrainian].
- Slobodian, V. (2003). *Churches of the Turka district*. Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2000). Icons of the prayer tier of Ukrainian iconostases of the 15th—16th centuries. *Art Studies of Ukraine* (Рр. 57—69). Kyiv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2004). Little-known monuments of Ukrainian icon painting of the 15th—16th centuries (from the collection of the National Museum in Lviv). *Western Ukrainian church art* (Part II, pp. 57—132). Lancut [in Ukrainian].
- Patriarkh Dymytriy, (Yarema). (2017). *Icon Painting of Western Ukraine of the 16th — early 17th centuries*. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2008). *Saint Nicholas with Scenes from His Life*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Sydor, O. (2012). *Patriarch Josyf Slipy and Art*. Kyiv; Rome: Relihiine tovarystvo «Sviata Sofiia» dlia ukrainsiv-katolykiv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2005). *The Mother of God with the Child and Praise*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Fedak, M. (2017). Iconographic and artistic-stylistic features of the icon «Christ in the Tomb» («Man of Sorrows») from the second third of the 16th century from Staryi Sambir. *Ethnology Notebooks*, 4 (136), 928—934 [in Ukrainian].
- Kozak, N. (2013). The Tondo icon from Bahnovate in the collection of the A. Sheptytsky National Museum in Lviv and its iconography in Post-Byzantine art. *Preservation and study of historical and cultural heritage in museum collections: historical, art history and museological aspects of activity: reports and communications of the international scientific conference, Lviv, September 25—27* (Рр. 273—277) [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2012). Icon Painting on fabric in Ukrainian churches of the 17th —first half of the 18th centuries: purpose, iconography, artistic features. *Chronicle of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv*, 9 (14), 68—79 [in Ukrainian].
- Kots-Hryhorchuk, L. (2002). *Linguistic and geographical study of the Ukrainian dialect space*. New York; Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2011). Yurii Zmiieborets from Stanylia. *Chronicle of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv* (Issue 8 (13), pp. 84—87). Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2008). Icons by a master of the mid-16th century from the Church of the Archangel Michael in Yasenytzia Zamkova. *Bulletin. Information issue dedicated to the 25th anniversary of the Lviv branch of the National Scientific-Research Restoration Center of Ukraine* (Рр. 47—51). Lviv [in Ukrainian].
- (2003). *Ancient Ukrainian icon from private collections*. Kyiv [in Ukrainian].