

УДК 27–526.62:7.04](=161.2)"15/16"

ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

Марія Гелитович

У статті розглянуто твори трьох анонімних західноукраїнських іконописців кінця XVI – початку XVII ст., які належать до категорії народних майстрів¹. Запропоновано конкретизувати їхню умовну назву за місцем походження найбільшої кількості творів або ж за найвідомішою пам'яткою. Проаналізовано художньо-образні й іконографічні особливості творів кожного майстра. Простежено територію походження ікон, яка охоплює теперішнє пограниччя України і Польщі. У науковий обіг уведено низку нових пам'яток. Уперше здійснено спробу систематизувати твори найбільш талановитих митців українського іконопису, які працювали в один час, проте у своєму творчому вияві були абсолютно різними. Наголошено на високій, досі належно не оціненій, мистецькій вартості їхньої творчої спадщини, на важливості дослідження подібних ікон як найвиразніших чинників національної ідентичності.

Ключові слова: ікона, майстер, традиція, іконографія, територія, походження, інтерпретація, народне мистецтво.

The works of three anonymous West Ukrainian icon painters of the late 16th – early 17th centuries, who belong to the category of folk craftsmen, are considered in the article. It is suggested to specify their conditional name by the place of origin of the largest number of works or by their most famous monuments. The artistic-figurative and iconographic features of each master's works are analyzed. The territory of icons origin, which covers the present borderline of Ukraine and Poland, is considered. A number of new monuments is introduced into the scientific circulation. An attempt to systematize the works of the most talented Ukrainian icon painting artists, who have worked at one time, but are quite different in their creative expression, is made for the first time. High, not appreciated correspondingly yet, artistic value of their creative heritage, the importance of such icons research as the most prominent factors of national identity are emphasized.

Keywords: icon, master, tradition, iconography, territory, origin, interpretation, folk art.

В історію українського іконопису важливу сторінку вписали анонімні майстри, які діяли на рубежі XVI–XVII ст. Для українського сакрального мистецтва це був час особливих змін і нововведень, тому слушно назвати їх «майстрами перехідної доби»². Більшість із них – так звані народні майстри. Їхня творчість паралельно розвивалася з професійними майстрами високого вишколу. Однак за рівнем мистецької вартості ікони народних майстрів не поступаються творам професійного малярства, а часто й перевершують їх своєю експресією та сміливістю творчих інтерпретацій. Вплив народного мистецтва на професійний український іконопис простежуємо впродовж усієї його історії, і це одна з характерних прикмет, що вирізняє українські ікони серед ікон інших національних шкіл.

У дослідників українського мистецтва сприйняття ікони як художнього твору з'явилося доволі пізно – наприкінці XIX ст., а щодо народних майстрів, то їхню творчість оцінили ще пізніше. На неї чи не вперше звернули увагу в 1930-х роках. Так,

зокрема, 1939 року в Національному музеї у Львові (далі – НМЛ) було влаштовано виставку народного примітиву. Її куратори – І. Свенціцький, директор та перший дослідник ікон музейної колекції, і М. Федюк, художник, – уперше спробували осмислити роль народного примітива як явища національної культури. У передмові до каталогу цієї виставки М. Федюк зауважив: «...примітив виступає в перехідну добу між двома стилями. Таким чином, примітив являється епігоном давнього, або ж предтечею нового мистецького світогляду» [1, с. 8].

Наприкінці 1990-х років з'явилося перше монографічне дослідження, присвячене народному іконопису XVII–XVIII ст., де значну увагу відведено й пам'яткам давнішого часу [10]. Дотепер українська народна ікона найповніше представлена в альбомі «Українське народне малярство XIII–XIX століть: світ очима народних митців» [15].

«Перша хвиля» активної діяльності народних майстрів припала на кінець XVI – початок XVII ст., що збігається в часі зі стильовими змінами українського маляр-

ІСТОРИЯ

ства – відходом від давніх візантизуючих зразків та орієнтацією на західноєвропейську мистецьку культуру. Як і в попередній період, основне місце походження пам'яток зосереджене на теренах Західної України – етнографічних районах Бойківщини і Лемківщини.

Активізація розвитку народного малярства пов'язана з низкою суспільно-історичних причин, серед яких – поживлення торгово-ремісничих відносин, спричинених ростом малих провінційних міст, і поява нової суспільної верстви – міщанства. Стрімко розвивалося й будівництво церков, для яких створювали нове оформлення інтер'єру. Його найважливішою центральною складовою був іконостас. Тематична програма іконостаса, разом із двома великими іконами «Страстей Господніх» і «Страшного Суду», в основному й визначила тематику української ікони.

Серед уцілілої мистецької спадщини окресленого періоду виокремлюємо кілька груп ікон цієї категорії малярів, які систематизуємо за індивідуальними авторськими почерками. Дотепер їхні ікони були класифіковані лише частково, хоча кожен із цих майстрів має понад десяток збережених творів. Ікони західноукраїнських малярів становлять одну з найяскравіших сторінок не лише українського іконопису, а й мистецтва загалом. У творчості народних малярів місцеві традиції своєрідно синтезовані з новими тенденціями, що активно проникали в Україну від кінця XVI ст. [12].

У процесі найновіших напрацювань щодо вивчення і популяризації музейних зібрань українського іконопису музеїв України і Польщі вдалося ширше окреслити та проаналізувати творчу спадщину низки знакових майстрів цього періоду, які досі залишаються незаслужено малознаними й давно заслуговують окремої, хоча б короткої, розвідки. Пропонуємо виокремити трьох, на наш погляд, найоригінальніших малярів, творчість яких дотепер цілісно не розглядали. Кожен з них володів яскраво вираженою, не схожою на інших, стилістикою. Відповідно до прийнятого окреслення анонімних майстрів їх умовно називаємо за місцем походження найбільшо-

го комплексу ікон або ж за найвідомішою пам'яткою.

«Майстер ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка». Творча діяльність цього майстра припадає на кінець XVI – першу третину XVII ст. Його доробок налічує більше десятка творів, які походять із церков сіл і містечок Бойківщини (Плав'я-Вадрусівка, Попелі, Жулин, Тяпче, Долина) та належать до колекції НМЛ, куди надійшли в різний час. Два твори були в постійній експозиції музею до 1940-х років, однак науковим аналізом охоплені лише в 1990-х [10; 12]. Кілька ікон передано з розформованого в 1939 році Музею Богословської академії у Львові. Як твори одного автора більшість їх неопубліковано й неідентифіковано.

За своїм життєрадісним, оптимістичним настроєм із творами «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка», мабуть, не зрівняються ікони ніякого іншого майстра того часу. І це чи не найголовніша їхня особливість.

Коротку характеристику мистецького вислову цього майстра вперше подав В. Откович, відзначивши вправність рисунка, стереотипність ликів, насиченість колориту, своєрідне декоративне обрамлення [10, с. 31–32]. Більш побіжно про його твори згадала В. Свенціцька, уперше опублікувавши кілька з них [15, іл. 49, 50, 52]. Дослідниця охарактеризувала маляра як «автора ікон, обрамлених мальованим орнаментом на чорному поясі» [15, с. 110]. Це обрамлення має вигляд вузької чорної стрічки, декорованої дрібними червоними і білими чотирипелюстковими квітами-розетками з блакитним «жучком» між ними. Такі обрамлення не мають аналогій на іконах інших майстрів. Однак цей орнамент наявний не на всіх пам'ятках. Відтак пропонуємо визначати іконописця за найбільш оригінальними і показовими зразками, якими є «Страсті Господні» із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка Сколівського району Львівської області.

Дотепер найвідоміша його ікона – «Богородиця-Одигітрія з похвалою – Нев'янучий цвіт». До НМЛ надійшла 1912 року з однієї із церков м. Долини; 1984 року її експону-

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

вали на виставці м. Флоренції, відповідно, вона має найбільшу бібліографію серед творів майстра [2, с. 127]; у 1990-х роках входила до постійної експозиції музею. Ікона становить типовий приклад народного вирішення іконографічного варіанта «Богородиці – Нев'янучий цвіт», що з'явився у творах народних малярів наприкінці XVI ст. й зберігав популярність надалі. Ця ікона найкраще ілюструє художньо-образні особливості творів майстра. Характер лику Богородиці не має подібних повторень в іконах інших народних малярів: чітко окреслені великі очі, тонкі брови, широкі вуста з ледь піднятими кінчиками, що надає виразу обличчя легкої усмішки. Вохрення ликів – розбілене, на щоках – активний рум'янець. Такі розбілено-рожеві обличчя, у яких повторено один і той самий тип, – основна ознака для атрибуції творів майстра. У палітрі локально кладених барв – поєднання теплих червоно-цеглистих, рожевих і холодних зелених та синіх кольорів. Щодо іконографії цієї ікони, то її особливістю є рідкісне зображення у складі пророків Йони і Валаама з їхніми символами – рибою і зіркою. Німби окреслені товстим червоним контуром. Чіткість обрисів фігур пророків підсилює яскраве, золотисто-жовте тло. Ікону вміщено у вузьку профільовану накладну рамку. Близькою за іконографією і стилістикою цієї іконі є лише ікона не зафіксованого походження з Бойківщини (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького [15, іл. 48]).

Подібне оформлення іконного щита з накладним обрамленням, поєднання рельєфного тла в середнику і світлого золотисто-вохристого на клеймах спостерігаємо на іконі «Св. Параскева з житієм» із церкви Святої Параскеви с. Жулин Стрийського району Львівської області (іл. 1). Зображення святої приваблює невимушеністю постави, а юне рум'янощоче обличчя з великими блакитними очима – дитячою щирістю і безпосередністю. У руці св. Параскеви – великий чорний хрест, що нагадує форму кованих надбанних хрестів українських дерев'яних церков.

Культ св. Параскеви на західноукраїнських землях, зважаючи на вцілілі храмові

ікони і посвячення церков, набув значного поширення від кінця XIV ст., а її образ у сакральному малярстві другої половини XVI – XVII ст. зазнав різноманітних інтерпретацій, особливо у творчості народних майстрів, у тематичний репертуар яких переважно і входив образ святої.

Характер обрамлення творів «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» вможливорює систематизацію пам'яток у хронологічній послідовності. Із цього погляду давнішими є згадані ікони Богородиці і св. Параскеви з вузьким накладним обрамленням, а також ікона без обрамлення «Святі Василій Великий і Миколай» із церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Попелі Дрогобицького району Львівської області [13, с. 154]. У деяких іконах майстра оригінально поєднані нові тенденції декоративних накладних обрамлень з рельєфними прикрасами – так званими боніями і кульками, що ввійшли в моду українських ікон на початку XVII ст., з давнішими – ковчегом з рельєфним, наливним у левкасі орнаментом на берегах, як на іконі незафіксованого походження «Хрещення Господнє» (іл. 2). Ікона сповнена світлом й особливою святковою піднесеністю. Чотири ангели з різнокольоровими крилами стоять двома рядами на правому березі, два ангели на першому плані тримають довгий рушник, що вносить у сцену нотку життєвої розповіді. Традиційна «авторська» стрічка із червоними й білими квітами на обрамленні не чорна, а жовта, до того ж, на ній розміщені накладні прикраси. У такому вирішенні вона сприймається як народна вишиванка. Мальована накладна срібно-червона рамка підкреслює ошатність ікони.

Рельєфний декор більшості творів цього майстра – хрещатий мотив на тлі й кульки на німбах та обрамленнях – продовжує традиції декору тла ікон другої половини XVI ст. Це був один з найпоширеніших мотивів, які простежуємо на пам'ятках, що походять в основному з теренів Бойківщини, починаючи від середини XVI ст. (до ранніх прикладів належить храмова ікона близько 1550 р. із церкви Святої Трійці у м. Дрогобичі [8, іл. 242], а до пізніших – відоме «Благовіщення» 1579 р. маляра Федуска з м. Сам-

ІСТОРИЯ

бора [8, іл. 222]). Серед ікон бойківських майстрів, які працювали в першій чверті XVII ст., хрещаті орнаменти найдовше побутували на іконах майстра із с. Плав'я-Вадрусівка. Згодом рельєфний візерунок поступився гравійованому орнаменту. Підписи на його іконах розміщені на прямокутних червоних табличках або безпосередньо на рельєфному тлі, через що вони часто мають великі втрати, як на іконах «Страстей Господніх» із с. Плав'я-Вадрусівка [15, іл. 49, 50] (іл. 3). У композиційному вирішенні ці ікони не мають аналогій. Їх сюжети пов'язані з тематикою Страстей Господніх та подіями після Воскресіння. Дослідники припускають, що вони були частинами триптихів [15, с. 110]. Одна з них є композицією із чотирьох сцен: «Вїзд у Єрусалим», «Зішестя в ад», «З'явлення Христа жінкам-мироносицям», «З'явлення Христа апостолам» («Христос іде в Галилею»). Польська дослідниця А. Гронек слушно зауважила невідповідність назви ікони – «Страсті Господні» – до сюжетного зображення [18, s. 195–197], однак у літературу пам'ятка ввійшла на підставі вкладного тесту: «Андрій Макевич із Плав'я з женою своєю сие стрясти Хви купил до церкв стои за свое здраве и за отпущение грехов своих». Вище-зазначена ікона є одним з перших набутоків НМЛ. Вона надійшла з експедиції музею 1909 року, а виставили її вже у першій постійній експозиції до 1940 року, нині – це один з показових й оригінальних творів народного іконопису того періоду. В українській іконографії на іконі сцена «Зішестя в ад» не має близьких аналогів: Христос тримає за руку водночас Адама і Єву, які виходять із саркофагів, а велике кругле блакитне саяво Спаса охоплює також групи людей на другому плані.

Не менш оригінальною, проте невідомою, залишається ще одна ікона «Страстей Господніх», придбана музеєм 1907 року й дотепер репродукована лише трьома невеликими фрагментами [15, іл. 49]. Виходячи з композиції і розмірів, вона, мабуть, не могла становити цілість із попередньою. Вісім сцен меншого розміру є виключно Страсним циклом: «Взяття Христа під варту», «Христос перед Каяфою», «Пілат вми-

ває руки», «Юда бере срібняки», «Коронування терновим вінком», «Пілатова жінка переконує в невинності Христа», «Жиди вимагають смерті Ісуса», «Юда віддає срібняки і вкорочує собі віку». У порівнянні з тогочасними іконами Страстей Господніх, тут, у зображенні сцен, чи не вперше спостерігаємо іншу організацію простору. Колишній «пейзаж» витісняє архітектура, наявна в кожній композиції, замість умовного позему з травами з'являється дольва, вимощена плиткою. У багатьох сценах подано балдахін із червоними завісами. Зображення архітектури майстер вирішив по своєму: чіткими прямокутними площинами, окресленими твердим контуром, з увагою до декору – вимальовуванням цеглинок, орнаментованих карнизів, порталів тощо. Так само оригінальних форм набули традиційні гори-лещадки, які нагадують скупчення різної висоти стовбурів зі зрізаними верхами. Будівлі творять умовне середовище чи радше тло для дійства. Так, у верхніх чотирьох сценах повторений мотив стіни з аркою, на тлі якої чітко прочитуються окремі фігури. Виразна, переконлива сценка розмови служниці з апостолом Петром. Одяг служниці подібний до одягу дружини Пілата і відтворює вбрання жінок-сучасниць майстра.

Показово, що образи негативних персонажів, у тому числі і Юди, позбавлені виразного гротеску або відмінного трактування, як зазвичай їх зображають у подібних сценах інші майстри.

Кожна з восьми композицій «Страстей Господніх» передає живу, яскраву, колоритну розповідь. Розповідність деяких сцен особливо виразна завдяки промовистим жестам персонажів (сцени «Юда повертає срібняки», «Жиди вимагають смерті Ісуса»). Майстер увів чимало своїх інтерпретацій у сюжетну канву. Його ікони, навіть у сюжетах Страстей Господніх, несуть у собі позитив, світло, життєствердження. Подібна інтерпретація властива творам народних майстрів і яскраво виражена в настінних розписах церкви Святого Духа с. Потелич Жовківського району Львівської області [7].

Сцени мають великі супровідні тексти. Вони писані чорними чіткими літерами од-

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

ним каліграфічним почерком. У мові деяких з них чітко простежуємо бойківський діалект: «...ішли їмати Ісуса Христа...», «Привели Ісуса до Каяфи когут запів в той час...».

«Страсті Христові» – найошатніша ікона у творчому доробку майстра. Її геометричні візерунки срібленого рельєфного орнаменту на тлі, квіткові мальовані кольорові орнаменти на обрамленні, а також на тканинах, підлогах інтер'єрів, червоні акценти різних геометричних форм – дахів, меблів, драперій – і навіть власне формат ікони асоціюються з багатим килимом, що підкреслює характер чорного квітчастого бордюру на обрамленні.

До ікон майстра із с. Плав'я-Вадрусівка, не введених до наукового обігу, належать два фрагменти ряду Моління – «Пентаморфон» й «Апостоли»³, а також частина з триптиха «Розп'яття з пристоячими» – «Ап. Іван і сотник Лонгин»⁴. На частково обрізаному знизу «Пентаморфоні», де Спас зображений у червоних одягах, спостерігаємо іконографічні нововведення: Іван Предтеча з благословляючим жестом правиці та зі згорненим аркушем, а руки Богородиці не у благальному жесті, а пригорнуті до грудей, як на іконах XVII ст.; маленькі фігурки ангелів за престолом стають ніби відстороненими, втрачаючи колишню роль адоруючих постатей.

До пізнішого періоду діяльності майстра, на що вказують дещо інший характер письма і обрамлення, а також гравійований візерунок на тлі, відносимо три ікони із сюжетами таких празників: «Благовіщення» із церкви Перенесення мощей святого Миколая с. Тяпче Долинського району Івано-Франківської області, «Воскресення» невідомого походження і «Різдво Богородиці» зі Стрийщини⁵. Іконографія образів позначена виразними тенденціями нового періоду, які поєднані з власною інтерпретацією майстра.

У творах «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» привертає увагу вправність і впевненість рисунка, що вказує на великий досвід майстра. Характер його малярського почерку виявляється в типажах і декоративних

елементах. Типи персонажів дуже виразні, з характерним укладом волосся, вус і бороди, лінійно зазначеними чіткими лаконічними формами облич, які, завдяки ледве піднятій лінії вуст, не позбавлені певного емоційного виразу. Образи випромінюють особливий життєствердний настрій. Якщо розглядати його твори в контексті іконографії народних майстрів того часу, то знайдемо і спільні, і цілком відмінні елементи, що дає право віднести маляра до найяскравіших творчих особистостей в іконопису окресленого періоду.

Імовірно, «майстер ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» працював у тому самому часі, що й майстер, відомий у літературі як «маляр ікони “Богородиця-Одигітрія” з Мражниці» з великою творчою спадщиною [14]. Проведена дендрохронологічна експертиза ікон останнього вможливила точніше датувати твори – 1590–1620-ті роки [5]. Ікони обох малярів походять з одних і тих самих місцевостей, а в їхньому художньо-образному вирішенні простежуємо виразні паралелі, зокрема в декорі тла й оформленні іконного щита. Обидва майстри використовували дошки шпилькових порід. Спостерігаємо подібності й у деяких малярських прийомах та в колористиці. Однак «майстер ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка» працював у більш спрощеній, площинній манері. Додамо, що, імовірно, обидва майстри брали участь у створенні розписів дерев'яної церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, на що вже звертали увагу дослідники [10, с. 32].

«Майстер ікони “Воздвиження Чесного Хреста” із с. Верхрата». Творчість цього майстра, порівнянно з творчістю «майстра ікон із церкви Чуда Архангела Михаїла с. Плав'я-Вадрусівка», досліджена ще менше. Не систематизовано і не введено до наукового обігу збережені його ікони, а їх нам відомо також десяток. Він один з тих, які не мають своєї умовної назви, оскільки майже кожна ікона походить з іншої церкви і села, що нині перебувають по обидва боки українсько-польського кордону. У Польщі – це села Підкарпатського воєводства: Верхрата, Цівків, Радруж (Лю-

ІСТОРИЯ

бачівський пов.), Рушельчичі (Перемишльський пов.); в Україні – села Львівської області: Потелич (Жовківський р-н), Наконечне (Яворівський р-н). Пам'ятки належать колекціям музеїв України і Польщі [Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП), замку в Ланцуті (Польща), Музею народної архітектури (м. Сянок, Польща)].

Польські науковці датували твори кінцем XVI – початком XVII ст. [19, il. 177; 16, il. 67; 20, s. 346, 368–369], натомість українські дослідники датували їх по-різному – кінцем XVI ст., серединою XVI ст. [10, с. 8; 11, с. 385] та навіть першою половиною XVI ст. [11, с. 369].

Показовою пам'яткою слугує ікона «Воздвиження Чесного Хреста» із церкви Святого Юрія (?) с. Верхрата, гміна Горинець-Здруй (МЕХП). На жаль, не вдалося встановити коли і як ікона потрапила до музею. З доробку майстра її першою ввели до наукового обігу [6, с. 276] (іл. 5). До того ж на іконі вміщено вкладний текст. Вкладні тексти свідчать про замовлення іконописцю, який, судячи з усього, був знаним і шанованим сучасниками. Отже, пропонуємо назвати його «майстром ікони «Воздвиження Чесного Хреста» із с. Верхрата».

Майстер працював у традиціях іконографії XVI ст., хоча композиції відрізняються оригінальними інтерпретаціями. У засобах виразності домінує графіка, палітра обмежена неясними, сіро-блакитними і цеглистими барвами. Найвизначальніший неповторний характер обличчя – видовжений овал з маленькими, міцно стиснутими вустами із чітко окресленими розкосими очима, широкими бровами, низько посадженими маленькими вухами, рудуватим або сивим волоссям, укладеним стилізованими пасмами. Графічна стилізація форм викликає асоціації з народною гравюрою.

Автор використав свою орнаментику на тлах, німбах, обрамленнях. Оформлення іконного щита – з подвійним ковчегом, з рельєфним орнаментом на обрамленні – виконане не способом наливного левкасу, а вирізане в дошці. Мотив цього орнамен-

ту, повторений на мальованій орнаментіці архітектури, на іконах інших майстрів також не трапляється, як і мотив великих чотирипелюсткових квітів на тлі. Образи ікон майстра не позбавлені й деякої архаїзації, що й спричинило до неоднозначного їх датування. Типи ликів і стилізація форм викликають асоціації з іконами «ап. Петро і Павло» й «Богородиця-Одигітрія з похвалою» початку XVI ст. з Малнова, які для того часу також є рідкісними зразками примітиву (особливо це стосується образів апостолів Петра і Павла, рудоволосих, з подібною стилізацією форм обличчя) [10, с. 11; 2, с. 18].

Найоригінальніші в доробку майстра – чотири ікони із сюжетами празників. Окрім згаданого «Воздвиження Чесного Хреста» із с. Верхрата, це «В'їзд в Єрусалим» із церкви Вознесіння Господнього с. Рушельчичі, гміна Кривча Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства Польщі (замок у Ланцуті [16, il. 67]), і дві ікони «Воскресіння Господнє» із церкви Святого Дмитра с. Цівків, гміна Горинець-Здруй [11, il. 524], та із церкви Вознесіння Господнього с. Рушельчичі (ікона із с. Рушельчичі збережена фрагментарно) [17, s. 42, il. 22.]. Кожна пам'ятка позначена лише їй притаманною неповторною інтерпретацією іконографії.

«В'їзд в Єрусалим» – це згрупування апостолів ліворуч по три чотирма рядами (у першому ряді – Петро з великим ключем), складний ракурс фігури Христа на осяті, розміщення євреїв, які виходять з Єрусалима, у нижньому правому куті композиції («жидове виходять з Єрусалима»), а їхнє традиційне місце біля воріт міста займає дитина з пальмовою гілкою. Діти також зображені на дереві, на вежі міста, унизу перед осям, стелячи перед Христом одяг. Розгортання дії декількома рівнями з різномасштабними фігурами закорінене в давніх традиціях.

Композиція «Воскресіння Господнього» представлена двома частинами. Основну сцену подано у варіанті «Зішестя в ад». При цьому майстер увів оригінальне трактування другого плану – не у традиційному зображенні гірського пейзажу, а у формі архітектурного стафажу. Дійові особи чітко згруповані двома рядами: на першому пла-

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

ні – Адам і Єва піднімаються із саркофагів, на другому – старозавітні праведники стоять у ряд, ніби тримають один одного за передпліччя; у першій парі, обабіч Христа, цар Давид й Іван Предтеча підтримують мандорлу Спасителя. Під ногами Христа, на чорному тлі аду, своєрідно стилізовані навісні замки, ланцюги, ключі. Внизу – фризова композиція з двома сценками: «Жінки-мироносиці біля Гробу Господнього» і «З'явлення Христа Богородиці». Її центр – довгий порожній саркофаг із двома ангелами і маленькими постатями воїнів з мечами та списами, які сплять, сидячи «на землі».

Така ж чітка, строго симетрично побудована сцена «Воздвиження Чесного Хреста». Несподівано знайдене місце для вкладного тексту – на зображенні вузького карниза під великим куполом храму. Текст писаний дрібними чорними літерами, каліграфічним почерком. З нього дізнаємося, що «Федор <...> купи сий образ з своєю женою Ксенею до Верхрати до церкви...». На тлі храму, на першому плані, – велика фронтальна, статична постать єпископа з хрестом у руках, піднятих над головою, – домінанта композиції, яка об'єднує верхню і нижню її частини. Обабіч єпископа згруповані інші дійові особи: вверху – диякони, які підтримують його руки, і два святихелі – ліворуч, прочитується підпис, св. Василій, праворуч, очевидно, – св. Григорій Богослов. У нижньому ярусі, на світло-вохристому тлі без позему, ліворуч і праворуч стоять зменшені постаті чоловіків з Константином і Оленою, які в таких сценах переважно асоціюються з українськими святими Володимиром й Ольгою. Декоративні елементи візерунків одягу персонажів прописані з великою увагою, їхня орнаментика відтворює народну вишивку.

На одній іконі зображені постаті різних пропорцій, при цьому майстер вільно підкреслив жести, акцентувавши на їхньому смислового значенні. Наприклад, права рука Адама, простягнена до Христа, у «Зішесті в ад» утричі більша від лівої. Фігури здебільшого коротконогі.

Сюжетні композиції, зберігши загальні іконографічні норми, у творах цього майстра мають неповторні інтерпретації. Більш тра-

диційно вирішені однофігурні композиції. Їхня оригінальність виявляється у трактуванні деталей. Такими є «Спас Нерукотворний» із с. Парипси (колишнє село Яворівського р-ну Львівської обл., відселене 1940 р. у зв'язку зі створенням Яворівського військового полігону) (іл. 4), «Спас у Славі» й «Архангел Михаїл» із с. Радруж, гміна Горинець-Здруй, «Св. Параскева» із с. Потелич. Саме ікони цієї тематики становлять найбільші тематичні групи в українському іконопису й вирізняються розмаїттям іконографічних варіантів (особливо це стосується «Спаса Нерукотворного»). Один з найпоширеніших його іконографічних зразків наслідує ікона із церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Парипси: з ангелами, що стоять з мірилами обабіч полотнища з ликом Христа, підтримуючи його за верхні кінці. Полотнище акуратно зібране трьома симетричними складками. Ікона позначена тими самими виражальними засобами: майстер працює у площинно-декоративному трактуванні образу, обмеженою палітрою, зведеною до цеглисто-червоної та блакитно-сірої барв. Надзвичайно активна графіка цієї ікони надає чіткості й виразності зображенню. На окрему увагу заслуговує орнаментика рушника, де також дбайливо, акуратно відтворено народну вишивку, причому використано декілька зразків геометричних візерунків, поєднаних із «тканими» чорними і червоними смугами. Напис, розміщений низом рушника, писаний дрібними чорними літерами й також візуально сприймається елементом декору.

Інша подібна ікона «Спаса Нерукотворного» невідомого походження, тієї ж іконографії й аналогічної стилістики, однак з деякими відмінностями в колористиці і стилізації форм, викликає сумнів щодо того самого авторства [3, с. 116].

Те саме стосується і двох ікон «Спаса у Славі» із церкви Святої Параскеви с. Радруж і з Успенської церкви с. Наконечне [4, с. 83]. Ікона із с. Радруж нагадує народну підкольоровану гравюру. Христос сидить на широкому престолі, у його багатому декорі бачимо аналогічні елементи, що й в архітектурі на згаданих сюжетних композиціях. Майстер вправно володіє штрихом, активно використавши його на гіматії Спаса; пере-

ІСТОРИЯ

хресне білильне штрихування суцільно заповнює зображення херувимів навколо престолу. Характерний для ікон цього майстра й рельєфний рисунок німба з мотивом келиха квітки. Ікона із с. Наконечне за іконографією аналогічна до ікони із с. Радруж. Вона якщо й належить іншому майстру, то створена в тій самій майстерні. Її манера виконання не надто графічно-площинна.

Виходячи з розмірів (62×43 см), ми піддаємо сумніву входження радрузької ікони в намісний ряд іконостаса. Серед відомих нам пам'яток подібної іконографії – вона найменша і, ймовірно, походить з іконостаса церкви на емпорі. У схожій манері виконано й ікону «Архангел Михаїл» із с. Радруж. З тієї самої іконописної майстерні походить й ікона «Св. Параскева» із с. Потелич, що вказує на взаємозв'язок майстрів, які працювали на замовлення у вищезазначених церквах. Географія походження ікон засвідчує тісні зв'язки між церквами сіл Радруж і Потелич, що, зрештою, виявилось в пізніших настінних розписах цих церков.

«Майстер ікон із церкви Святої Параскеви с. Новиці». Своєрідну сторінку в історію української ікони на пограниччі XVI–XVII ст. вписали малярі Лемківщини. До найяскравіших її представників належить анонімний майстер, більшість ікон якого походить із церкви Святої Параскеви с. Новиця. У його творах наявні всі основні художньо-стилістичні ознаки, які були властиві для народних малярів загалом. Водночас іконописець володів чітко вираженим авторським почерком. У його доробку відомо майже десяток творів. Ікони зберігаються в НМЛ та в музеях Словаччини. Вони приваблюють особливим ліризмом образів, щирістю та безпосередністю художнього вислову. Почерк майстра вирізняється своєрідним рисунком, ніжною пастельною зелено-вохристою кольоровою гамою, набором орнаментальних мотивів. Тематичний репертуар творів не надто широкий, до того ж збереглися лише кілька його ікон тематик «Розп'яття з пристоячими» і «Свята Параскева».

Зважаючи на вищевикладене, показово у творчості майстра є ікона «Св. Параскева» із с. Новиця (тепер – територія Малопольського воєводства, Польща) [15, іл. 40]

(іл. 6). Вона демонструє основний набір художніх прийомів майстра. Свята зображена в півпостаті з традиційним відкритим жестом лівої руки, з відкритою непропорційно великою долонею, і хрестом у правиці. Червоно-цеглистий мафорій – з декором, у вигляді розеток-хрестів і геометричним орнаментом на рукаві та по краях. Складки хітона посилені активною чорною лінією та розбіленим висвітлюванням. Овал обличчя, шия, руки окреслені широким коричневим контуром. Вохрення розбілене, з легким рожевим відтінком та активним підрум'яненням. Очі – мигдалевидні, великі й виразні. Своєрідно змальовано й уста: верхня губа окреслена прямою червоною лінією, а нижня – маленьким півколом. Тло – зелене. Німб і обрамлення – жовті; німб частково виходить на обрамлення. (Аналогічна ікона «Св. Параскева» цього ж майстра збережена у фрагменті⁶.)

Подібно вирішений образ Богородиці-Одигітрії на такому ж зеленому тлі із жовтим німбом, що виходить на обрамлення (іл. 7). Це один з найбільш неповторних щодо стилізації богородичних образів серед створених цією категорією малярів. Диспропорції постатей, особливо Спаса, монолітність фігури Богородиці, декоративне трактування складок, яскравість барв – усе надає виразності цій іконі. На іконі – та сама характерна орнаментика: хрест, вписаний у коло, і широкий геометричний візерунок на рукаві мафорія, що наслідують народну вишивку. В. Свенціцька у хрещатому декорі богородичних ікон вбачала імітацію візантійських тканин з мотивом грецького хреста в колі. Цей мотив також властивий для декору народних меблів.

Особливою щирістю вислову, дитячою безпосередністю і наївністю наділені образи на іконі «Розп'яття з пристоячими» (іл. 8). Постать розп'ятого Спасителя щодо пристоячих значно збільшена. У групі ліворуч – Богородиця зі схрещеними на грудях руками; обабіч, ніжно притулившись до неї, стоять дві жінки з німбами. Одна з них обіймає Богородицю за шию, інша підтримує її за плече. Позаду, також із німбами, видніють верхи двох голів. У групі праворуч – св. Іван Богослов зі згортком у лівій

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

руці, права – притулена до щоки, як вияв скорботи. За св. Іваном Богословом – маленька фігура воїна – сотник Лонгин (він стоїть, високо піднявши списа). На виступі муру єрусалимської стіни, ліворуч, – гризайльне зображення ангела із чашею, яку він простягає до боку Спасителя. Ікона того самого майстра походить із церкви Святої Параскеви Поляни Вишньої на Пряшівщині [Шариський музей (м. Бардіїв, Словаччина)] [22, il. 26, 26].

Аналогічну іконографію й подібну стилізацію спостерігаємо на досі не опублікованому «Розп'ятті з пристоячими» із церкви Архангела Михаїла с. Чертижне, гміна Устя-Горлицьке Горлицького повіту Малопольського воєводства Польщі. Однак характер рисунка й опрацювання форм делікатнішими, тоншими лініями не дозволяють із впевненістю вважати автором цього твору майстра ікон із с. Новиця. У дуже подібній манері до них виконані й інші ікони із с. Чертижне: «Богородиця з похвалою» [2, с. 138–139], «Архангел Михаїл» [8, il. 186], «Спас у Славі» [4, с. 90], «Спас Нерукотворний» [3, с. 114], а також низка ікон, фрагментів іконостасів і хоругов з інших церков, що нині належать музеям України, Польщі і Словаччини. Та сама стилізація форм, аналогічні малярські прийоми, оформлення іконних щитів, для яких використовували дошки шпилькових порід, – усе свідчить про одну майстерню, що працювала на замовлення церков Лемківщини і Пряшівщини [15, с. 96].

Творчість народних малярів XVI–XVII ст. становить значний пласт української мистецької культури. У збереженій іконописній спадщині того часу вона домінує. Саме в іконах народних майстрів часто знаходимо несподівані іконографічні «нововведення» та оригінальні інтерпретації традиційних зразків, що робить деякі з них справжніми шедеврами.

За М. Федюком, візантійська традиція, відступаючи, залишила місце вияву національних першооснов, вільних від сторонніх впливів. Отже, такі твори можна розглядати як «найбільш чисті мистецькі вартості української національної творчої думки» [1, с. 8]. Проте це був доволі короткий час, який тривав лише кілька десятиліть і відійшов через активне проникнення західноєвропейської художньої культури.

Цим майстрам випало на долю завершувати багатовіковий розвиток української ікони візантійської традиції, історію якої ще вповні не розкрито.

Примітки

¹ У вітчизняній мистецтвознавчій літературі донині не вироблено відповідної термінології для чіткішого, конкретнішого визначення категорії цих майстрів.

² Так В. Овсійчук назвав львівських майстрів Ф. Сеньковича і М. Петраховича [9].

³ НМЛ. Інв. № 1423.

⁴ НМЛ. Інв. № 2437.

⁵ НМЛ. Інв. № 868. Більш точного місця походження ікони в музейній документації не зафіксовано.

⁶ Не опубліковано. НМЛ. Інв. № 2102.

Джерела та література

1. Вистава галицького примітиву XVII–XIX вв.: каталог / вст. ст.: І. Свенціцький, М. Федюк. Львів, 1939. 15 с.
2. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою (ікони колекції Національного музею у Львові). Львів : Свічадо, 2005. 168 с.
3. Гелитович М. «Спас Нерукотворний» в іконах народних майстрів кінця XVI ст. (на прикладах маловідомих пам'яток з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Наук. зб. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 113–120.
4. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». Львів : Друкарські куншти, 2005. 96 с. : il.
5. Гелитович М. Уточнення датування деяких пам'яток іконопису XVI ст. у світлі найновіших досліджень. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2007. Вип. 7. С. 114–118.
6. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – поч. XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 328 с.
7. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича. Київ : Мистецтво, 1969. 248 с.
8. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть [альбом] / Л. Міляєва, за участю М. Гелитович. Київ : [б. в.], 2007. 528 с.
9. Овсійчук В. Малярі перехідної доби (роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петраховича). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. Львів, 1994. Т. 227. С. 88–108.

ІСТОРИЯ

10. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1990. 96 с.
11. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. Львів : Друкарські куншти, 2017. 596 с.
12. Свенціцька В. І. Народний живопис. *Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження*. Київ : Наукова думка, 1983. С. 287–295.
13. Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. Львів : Місіонер, 2008. 512 с.
14. Скоп Л. Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці. Львів : Логос, 2004. 256 с.
15. Українське народне малярство XIII–XIX століть: світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. Київ : Мистецтво, 1991. 304 с. : іл.
16. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991. 44 s. : il.
17. Giemza J. Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie. *Zachodnio-Ukraińska sztuka cerkiewna*. Łańcut, 2004. Cz. 2. S. 17–56.
18. Gronek A. Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza. Kraków : Collegium Columbinum, 2007. 426 s.
19. Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Warszawa : Neriton, 2001. 560, 114 s. : il.
20. Sygowski P. Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*. Łańcut, 2003. S. 307–380.
21. Tkáč Š. Ikony zo 16.–19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava : Tatran, 1982. 290 s.
22. Frický A. Ikony z východného Slovenska. Košice : Východoslovenské vydateľstvo, 1971. 172 s.

References

1. (1939) Exhibition of Galician Primitive of the 17th–19th Centuries: Catalogue. (Introductory article by I. Svientsitskiy, M. Fediuk). Lviv, 15 pp. (Collections of the National Museum in Lviv).
2. Helytovych M. (2005) The Virgin with the Child and Praise (Icons of the National Museum in Lviv Collection). Lviv: Svichado, 168 pp.
3. Helytovych M. (2016) "Image of Edessa" in the Icons of Folk Masters of the Late 16th Century (By Way of Examples of Little-Known Monuments from Andrei Sheptytskyi National Museum in Lviv Collection). *Volhynian Icon: Research and Restoration. Collected Scientific Papers*. Lutsk, Iss. 23, pp. 113–120.
4. Helytovych M. (2005) Ukrainian Icons "Salvation in Glory". Lviv: Drukarski kunshuty, 96 pp.: ill.
5. Helytovych M. (2007) Specification of the Dating of Some Monuments of the Icon Painting of the 16th Century in the Light of the Latest Researches. *Bulletin of Lviv University. Art Studies Series*. Lviv, Iss. 7, pp. 14–118.
6. Zholtovskiy P. (1978) Ukrainian painting of the 17th – Early 18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka, 328 pp.
7. Miliayeva L. (1969) Wall Painting of Potelych. Kyiv: Mystetstvo, 248 pp.
8. Miliayeva L. (2007) Ukrainian Icon of the 11th–18th Centuries [Album]. Kyiv, N. p., 528 pp.
9. Ovsyichuk V. (1994) Painters of Transition Epoch (Reflections on the Works of Lviv Renaissance Artists Fedir Sen'kovych and Mykola Petrakhnovych). *Proceedings of T. Shevchenko Scientific Society*. Lviv, Vol. CCXXVII, pp. 88–108.
10. Otkovych V. (1990) Folk Trend in Ukrainian Painting of the 17th–18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka, 96 pp.
11. Patriarch Dymytriy (Yarema) (2017) Iconography of Western Ukraine of the 16th– Early 17th Centuries. Lviv: Drukarski kunshuty, 596 pp.
12. Svientsitska V. (1983) Folk Painting. *Boikivshchyna. Historical-Ethnographic Research*. Kyiv: Naukova dumka, pp. 287–295.
13. Sydor O. (2008) Basil of Caesarea in Ukrainian Art. Lviv: Misioner, 512 pp.
14. Skop L. (2004) Painter of the Icon of the Virgin-Odigitria from Mrazhnytsia. Lviv: Logos, 256 pp.
15. (1991) Ukrainian Folk Painting of the 13th – 19th Centuries: The World through the Folk Artists Eyes: Album. (Compiled by V. Svientsitska, V. Otkovych). Kyiv: Mystetstvo, 304 pp.: ill.
16. Biskupski R. (1991) Icons in Polish Collections. Warszawa, 44 pp.: ill.
17. Giemza J. (2004) Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie. *Zachodnio-Ukraińska sztuka cerkiewna*. Cz. II. Łańcut, S. 17–56.
18. Gronek A. (2007) Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza. Kraków: Collegium Columbinum, 426 s.
19. Janocha M. (2001) Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Warszawa: NERITON.
20. Sygowski P. (2003) Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*. Łańcut, S. 307–380.
21. Tkáč Š. (1982) Ikony zo 16.–19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava: TATRAN, 290 s.
22. Frický A. (1971) Ikony z východného Slovenska. Košice: Východoslovenské vydateľstvo, 172 s.

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ



1. Св. Параскева з житієм.
Кінець XVI ст.
с. Жулин Стрийського р-ну
Львівської обл. НМЛ



2. Хрещення Господнє.
Кінець XVI ст..
Походження невідоме.
НМЛ

ІСТОРІЯ



3. Страсті Господні. Кінець XVI ст.
с. Плав'я-Вадрусівка Сколівського р-ну Львівської обл. НМЛ

МАРІЯ ГЕЛИТОВИЧ. ТРИ НАРОДНІ МАЛЯРИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ



4. Спас Нерукотворний. Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Парипси. НМЛ



5. Воздвиження
Чесного Хреста.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Верхрата,
гміна Горинець-Здруй
Любачівського пов.
Підкарпатського воєводства
Польщі. МЕХП

ІСТОРИЯ



6. Св. Параскева.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Новиця Малописького
воєводства Польщі. НМЛ

7. Богородиця-Одигітрія.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Новиця Малописького
воєводства Польщі. НМЛ



8. Розп'яття з пристоячими.
Кінець XVI – початок XVII ст.
с. Новиця Малописького
воєводства Польщі. НМЛ

SUMMARY

This article is one of the first attempts to consider comprehensively known nowadays creative heritage of three anonymous icon painters, who have worked on the territory of Western Ukraine in the late 16th – early 17th centuries. They are among the most talented representatives of the so-called folk craftsmen. The territory of the origin of their icons, which covers the present borderline of Ukraine and Poland, is considered. It is confined with the borders of current Lviv region and Podkarpackie Voivodeship. Peculiar attention is paid to the analysis of the individual hand of the masters, the most typical features of their artistic-figurative expression. The main iconographic peculiarities of the story compositions are considered. It is suggested to describe the masters by place of origin of the greatest number of monuments or the most famous works. A number of icons by other masters, worked on the same terrains and at the same time, is shown. The attribution of these icons, in particular concerning their dating, is specified.

The importance of folk iconography as a phenomenon of Ukrainian painting of the indicated period, based on the synthesis of ancient samples with folk art, is emphasized. The main reasons for the activization of this category of icon painters in that period are proposed.

The study is aimed at the attention drawing to the most striking artists of Ukrainian iconography, who have worked at one time, however, they are quite different in their creative expression. High, not appreciated correspondingly yet, artistic value of their creative heritage, the importance of such icons research as the most prominent factors of national identity are emphasized. A number of new monuments is introduced.

Keywords: icon, master, tradition, iconography, territory, origin, interpretation, folk art.